

# Rassegna iberistica

Vol. 48 – Num. 124

Dicembre 2025

e-ISSN 2037-6588



**Edizioni**  
Ca' Foscari



e-ISSN 2037-6588

# Rassegna iberistica

Direttore  
Enric 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, Barcelona, 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** Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elena Dal Maso (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (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) Veronica Orazi (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 Cannavacciuolo (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)

© 2025 Università Ca' Foscari Venezia

© 2025 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

**El imaginario caballeresco en la comedia en colaboración  
*El príncipe de la estrella y Castillo de la vida***

Claudia Demattè 233

***Alma y vida* (1902) de Benito Pérez Galdós: aportaciones  
para su consideración como drama modernista**

Salvadora Luján 249

**Lo que queda de la catástrofe**

Representaciones escriturales y visuales

en *Las bellas catástrofes* (2017) de Jacqueline Goldberg

y *Las homicidas* (2019) de Alia Trabucco Zerán

Daniuska González González, Cecilia Olivares Koyck 267

**Análisis discursivo, tensiones y construcciones simbólicas  
en torno a la cifra de desaparecidos en Argentina**

Julieta Zarco 283

**Canzone d'autore e gatefold di servizio:  
un'edizione italiana di *Cantigas do Maio***

Andrea Ragusa 295

### NOTE

**A propósito de *Dos comedias veterotestamentarias*  
de Luis Vélez de Guevara (eds George Peale  
y Elisa Domínguez de Paz)**

Notas mínimas

Jorge Ferreira Barrocal 313



**La curiosidad del editor: Pere Gimferrer en Seix Barral  
y la reconstrucción del campo cultural  
en la España democrática**

Eloi Grasset

321

RECENSIONI

**Giovanna Mapelli**

***El discurso de los pediatras en las redes sociales***

Patrizia Fasino

329

**José María Pozuelo Yvancos (ed.)**

***Miradas del hispanismo europeo***

Patricia Teresa López Ruiz

333

**Sofía Mateos Gómez**

***Formas de persuasión en la narrativa***

Susanna Regazzoni

337

**María Moreno**

***L'atroce storia di Santos Godino. El petiso orejado***

Susanna Regazzoni

341

## **Articoli**



# El imaginario caballeresco en la comedia en colaboración *El príncipe de la estrella y Castillo de la vida*

Claudia Demattè

Università degli Studi di Trento, Italia

**Abstract** The play *El príncipe de la estrella y Castillo de la vida*, written by three authors at the beginning of the seventeenth century, is analysed from the perspective of chivalric theatre to highlight the popularity of chivalric novels adapted for the stage. The article examines the literary sources of the fantastic episodes included in the play, as well as the presence of a 'black giant' who is the protagonist, and an enchanted castle. Finally, the focus shifts to the play's representation in 1639 at the court of Duke Medina de las Torres in Naples, as described in a contemporary document.

**Keywords** Novels of chivalry. Spanish theatre of the seventeenth century. *El príncipe de la estrella y castillo de la vida*. Plays in collaboration.

**Índice** 1 *El príncipe de la estrella y Castillo de la vida*, composición y desenlace. – 2 La espectacularización de los elementos caballerescos. – 3 La fiesta en Nápoles en 1639.



## Peer review

Submitted 2025-04-02  
Accepted 2025-04-07  
Published 2025-12-12

## Open access

© 2025 Demattè | © 4.0



**Citation** Demattè, C. (2025). "El imaginario caballeresco en la comedia en colaboración *El príncipe de la estrella y Castillo de la vida*". *Rassegna iberistica*, 48(124), 233-248.

**DOI** 10.30687/Ri/2037-6588/2025/25/001

Para Aurelio González,  
in memoriam

## 1 ***El príncipe de la estrella y Castillo de la vida,* composición y desenlace**

El canon del teatro caballeresco del siglo XVII se ha venido delineando a lo largo de los últimos veinte años a partir del *Repertorio bibliográfico e studio interpretativo del teatro cavalleresco* (Demattè 2005),<sup>1</sup> gracias a la publicación de varios estudios y, sobre todo, de ediciones críticas de comedias que reescriben las aventuras de los libros de caballerías gracias a distintas dinámicas que permiten vincular de forma más estrecha o más libre la relación entre el hipotexto caballeresco y la pieza teatral.<sup>2</sup> Así, los diferentes episodios de duelos, desafíos y aventuras matizadas por elementos mágicos se mezclan de manera original en cada uno de los autores que compone para el género teatral en búsqueda del éxito en las tablas delante de un público que todavía conocía y podía hojear los libros de caballerías (Lucía Megías 2004). Una de las piezas que más disfruta de los elementos espectaculares de este género, es la comedia titulada *El príncipe de la estrella, y Castillo de la vida*, que analizamos en este estudio para poner de relieve el libre manejo de la materia caballeresca por parte de los dramaturgos que colaboraron para escribir esta comedia.<sup>3</sup>

En *El príncipe de la estrella, y Castillo de la vida*, tal y como reza la portada, «La primera jornada es de Don Antonio Martínez; la

---

1 Los resultados de esa monografía han sido el punto de partida para presentar en acceso libre a los investigadores una herramienta digital *TeatroCaballeresco* (<https://teatrocaballeresco.mappingchivalry.dlss.univr.it/>) que detalle no solo las relaciones intertextuales con los libros de caballerías, sino que remita a todos y cada uno de los motivos caballerescos que se presentan en la base de datos *MeMoRam* (<https://memoram.mappingchivalry.dlss.univr.it/>). Señalo además la colección *Teatro Caballeresco*, dirigida por Daniele Crivellari, disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes donde han aparecido: *Amadís y Niquea* (<https://www.cervantesvirtual.com/obra/amadis-y-niquea-1158720/>), de Francisco Leiva Ramírez de Arellano (ed. Claudia Demattè), *La gran Torre del Orbe* (<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-gran-torre-del-orbe-1221036/>), de Pedro Rosete Niño (ed. Paula Casariego Castiñeira), y *La torre de Florisbella* (<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-torre-de-florisbella-1227298/>), de Alonso de Castillo Solórzano (ed. José Enrique López Martínez).

2 Sobre las cinco dinámicas de reescritura, ver Demattè 2005, 33-46; 2007; 2023.

3 La ficha de la comedia se recoge en Demattè 2005, 94-5 y en la base de datos *Teatro Caballeresco*: <https://teatrocaballeresco.mappingchivalry.dlss.univr.it/obra/4714/el-principe-de-la-estrella-y-castillo-de-la-vida>.

segunda de Don Juan de Zabaleta; la tercera de Don Vicente Suárez».<sup>4</sup> Se trata, pues, de una obra en colaboración entre tres escritores pertenecientes a la vida literaria madrileña del siglo XVII,<sup>5</sup> que por otra parte ha recibido escasa atención por parte de la crítica.<sup>6</sup>

Antonio Martínez de Meneses,<sup>7</sup> nacido alrededor de 1608, compuso casi la mitad de sus obras en colaboración con uno o más autores. Destacan *La luna africana*, entre nueve ingenios,<sup>8</sup> y *El rey don Enrique el Enfermo*, que escribieron entre seis dramaturgos, con Juan de Zabaleta, Pedro Rosete Niño, Juan de Villaviciosa, Jerónimo de Cáncer y Agustín de Moreto (Londero 2021). Entre los varios colaboradores de Martínez de Meneses, Juan de Zabaleta fue uno de los más asiduos, ya que trabajaron juntos hasta en cuatro ocasiones, siempre incluyendo al menos un tercer dramaturgo. Además de la obra que nos ocupa y de *El rey don Enrique*, tenemos constancia de *La mujer contra el consejo*, impresa en 1654, en la que participó Matos Fragoso, y de *La razón hace dichosos y la traición desdichados*, impresa en 1663, con la intervención de Cáncer. Juan de Zabaleta<sup>9</sup> vivió aproximadamente entre 1600 y 1667, fue cronista del rey Felipe IV y escribió una

---

**4** La comedia aparece en la *Parte quarenta y tres de Comedias nuevas, de los mejores ingenios de España*, en Madrid, por Antonio González de Reyes, a costa de Manuel Meléndez 1678, 429-69 [i.e. 467]. Presenta un error de paginación: de p. 457 pasa a p. 460; además se indica erróneamente la Tercera jornada con «Segunda Jornada» (453). De ahora en adelante citamos, entre paréntesis en el texto, del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España (Sig. TI/119/43), disponible en línea en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-principe-de-la-estrella-y-castillo-de-la-vida/>. Hay otro ejemplar digitalizado perteneciente al Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla (<https://archive.org/details/details/A25019607>) que presenta el mismo error de paginación que el ejemplar de la Biblioteca Nacional. La obra es citada por La Barrera, 547.

**5** Sobre las comedias en colaboración, ver Ulla Lorenzo 2010; Martínez Carro 2018; Ulla Lorenzo-Martínez Carro 2019.

**6** Esther Borrego (2002, 47-9, 51-2) describe la comedia pero no recoge noticias acerca de las puestas en escena, posiblemente tomando en consideración tan solo la escena española (147). Ver además Borrego 2008, y la ficha «Vicente Suárez de Deza» que la estudiosa presenta en *Diccionario Biográfico Electrónico* (DB-e: <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/41739-vicente-suarez-de-deza-y-avila>).

**7** Para un primer acercamiento biográfico a Martínez de Meneses, ver la ficha correspondiente redactada por Abraham Madroñal Durán en el DB~e (<https://dbe.rah.es/biografias/11901/antonio-martinez-de-meneses>) y Urzáiz 2002, 2: 423-5. Hasta el momento el estudio más completo sobre el autor se debe a Elena Martínez del Carro 2006, quien, por otra parte, tan solo menciona nuestra obra (142, 216, 334).

**8** Se trata, además de Martínez de Meneses, de Luis de Belmonte, Luis y Juan Vélez de Guevara, Alfonso Alfaro, Agustín de Moreto, Antonio Sigler, Jerónimo de Cáncer y Pedro Rosete (Carrasco Urgoiti 1996, 245-75).

**9** Para una primera aproximación a este autor, ver la entrada redactada por Javier Huerta en el DB~e (<https://dbe.rah.es/biografias/24067/juan-de-zabaleta>); Elejabeitia 1984; Urzáiz 2002, 2: 727-9; y Lauer (2010, 345-8). Elejabeitia (en Zabaleta 1996, 30) indica como fecha *ante quem* 1667, basándose en el año de la muerte de Zabaleta, posiblemente sin tener constancia de la representación.

veintena de comedias, once de las cuales en colaboración con los escritores más prolíficos del momento. Calderón, Cáncer y Matos Fragoso, entre otros. Por otra parte, parece que tan solo en ocasión de *El príncipe de la estrella* los dos dramaturgos colaboraron con Vicente Suárez de Deza y Ávila.<sup>10</sup> De origen portugués y posiblemente nacido entre 1620 y 1625, Suárez de Deza vivió gran parte de su vida en Madrid, donde fue fiscal de comedias y autor estimado por sus contemporáneos, sobre todo por su teatro breve (Borrego 2002; 2008, 362-74). Publicó dos comedias burlescas,<sup>11</sup> pero tan solo nuestra comedia como obra en colaboración, posiblemente por su joven edad en ese momento, según veremos.

Nuestra comedia se publicó en la parte 43 de *Comedias Nuevas* en 1678,<sup>12</sup> pero fue seguramente compuesta por lo menos cuarenta años antes, ya que podemos indicar como fecha *ante quem* 1639, el año de la única representación hasta el momento documentada, la que se dio en Nápoles el 25 de enero de ese año para celebrar el nacimiento de la infanta María Teresa el 20 de septiembre de 1638. Lugar perfecto para la puesta en escena de *El Príncipe de la estrella*, que se abre con un naufragio en la costa italiana delante del mismo Vesubio «promontorio de fuego y nieve cano» (430) de un grupo bien nutrido de gente: el príncipe de Arcaya, Rosidoro, Tornes, su criado, el infante de Lidia Palmerio, el piloto Asdrúbal, la princesa de Egipto Leusipe, el rey de Tartaria Acrón, y Sofión. La compañía se acerca al Castillo de la Vida, ya que Rosidoro está buscando a la infanta de Tracia, desaparecida misteriosamente. Allí descubren a Brillafronte, príncipe de la Estrella, descrito como un «monstro», «animado carbón», «borrón del día», «aborto fiero | de la más horrible noche» con unos «rayos de plata | en tu frente, en campo negro» (435). El mismo «gigante negro» (434), en una larga tirada de octavas reales, revela que tiene presa a Felisalba, junto a su prima Estelinda y a sus criadas, y que quiere casarse con ella, mientras que Rosidoro y Palmerio deciden desafiarle para librar a las doncellas que llevan presas dos lustros. Mientras tanto, Leusipe, madre de Felisalba, adquiere la identidad y la apariencia del mago Manfileo y entrega algunos objetos mágicos, un anillo para volverse invisible a Tornes y una espada mágica a Rosidoro para luchar contra

**10** Ver la entrada redactada por Esther Borrego en el DB-e (<https://dbe.rah.es/biografias/50301/vicente-suarez-de-deza-y-avila>); además Borrego 2002, y Urzáiz 2002, 2: 617-20.

**11** Se trata de *Amor, ingenio y mujer en la discreta venganza* y de *Los amantes de Teruel* (Suárez de Deza 2001a; 2001b).

**12** Chaves Montoya (2007, 43) afirma que Vicente Suárez de Deza había incluido la tercera jornada en la Parte primera de los donaires de Tersicore (1663), pero en esta obra no aparece el acto citado ni otras piezas largas. Para *Los donaires*, ver el estudio de Borrego 2002.

Brillafronte. Antes de duelo final, el rey Acrón cuenta su historia y la del nacimiento de uno de sus hijos con la piel oscura y una estrella en la frente, que había abandonado en el bosque recién nacido, pensando en una traición de su mujer; sin embargo, la culpa la tiene:

un cuadro, que pinta  
el despeño de Faetonte,  
donde el artífice diestro  
tanto animó los colores  
que dio a los bultos las almas  
ya que no pudo las voces.  
En él se miraban muchos  
de los vivientes carbones,  
que en memoria deste incendio  
tiene el mundo desde entonces  
y pudo ser que tiñesen  
estas vivas impresiones  
lo que concibió. (468)

Con la anagnórisis de Brillafronte, cuyo nombre recuerda la etimología del nombre griego *Phaéthôn* 'brillante', y aclarado que Felisalba es su hermana, se concertan las bodas rituales del final entre la infanta y Rosidoro, Brillafronte y Estelinda, Palmerio y Leusipe, y entre los criados, Sofión con Narcisa y Tornes con Delia.

Este breve resumen casi nada revela de la sustancia caballeresca que permea toda la obra y que se deduce principalmente de las acotaciones, que apuntan a una complicada máquina escenográfica que iremos analizando para subrayar cómo la materia caballeresca sirve para ensalzar las maravillas puestas en escena por los tres dramaturgos.

## 2 La espectacularización de los elementos caballerescos

El primer acto de Martínez de Meneses se abre con «suenan tormenta y aparece una nave corriendo borrasca» (429) y en ella, como vimos, siete personajes, mientras que, después de unos cuarenta versos, «cúbrese la nave y salen por otra parte todos» (430). Como bien ha estudiado Ruano de la Haza, los barcos y las galeras pertenecen a esa variedad de «decorados sinecdóticos» (2000, 209) que se sugerían a través de unos árboles, antenas o proas de los navíos pintados en unos lienzos, a veces en el espacio del primer corredor, pero en otros casos, como aquí, en el «vestuario», el espacio del nivel inferior del decorado, para permitir el desembarco de los personajes. Se trata, pues, en este caso de un elemento que Ruano de la Haza define como decorado espectacular, con «la doble función de instruir al público

y de provocar su admiración» (2000, 225). La escasa acotación nos avisa que «aparece» y «cúbrese» la nave, indicando que no se trata de un verdadero barco que transita por el escenario.<sup>13</sup>

A lo lejos ven un castillo, que sugiere algún engaño: se trata de «el Castillo de la vida» (432) y el valiente Rosidoro declara «Este es castillo encantado, | ¿qué empresa a nuestros intentos | es más propia?» (432). Los criados miedosos son los primeros que entrevén a «un gigante negro | que nos está amenazando | con una porra de acero | de más de cuarenta arrobas» (434). La presencia de esta figura asombrosa en los libros de caballerías no es muy frecuente, a pesar de que encontramos varios ejemplos, sobre todo en libros no pertenecientes a los ciclos ‘clásicos’, como los Amadises o los Palmerines. En el *Espejo de caballerías*, insólita y curiosamente, encontramos varios casos de gigantes negros:

E mirando el buen Emperador a unas partes e a otras, vido un gigante negro e disforme con un arco en la mano que asaetava a cuantos topava e fazía mucho mal a los cristianos. (Sánchez Espinosa 2017, cap. XVII, 297)

Este Arquiloro era un gigante de estraña grandeza, todo negro, e muy armado; cavalgaba sobre un disforme e rezio animal, asaz grande e feo; traía en sus manos por arma un gran martillo de fierro, de la una parte llano, e de la otra una punta muy gruesa e bien aguda. (Sánchez Espinosa 2017, cap. XXIX, 368)

Y estando así hablando estos tres esforçados cavalleros, vieron venir dos gigantes muy negros, los más feos e de más orribles cataduras del mundo, los cuales venían a pie e armados de unas azeradas conchas tan lucientes, que era verlas maravilla. (Sánchez Espinosa 2017, cap. C, 719)

En *Felixmarte de Hircania* de Melchor de Ortega, aparece otro ejemplo, bien descrito en este hermoso fragmento textual:

Y como sin yelmo estuviesse, muchos de los que allí estavan conocieron cómo era el dudado y valiente rey Famonusto de Dacia, que como entre todos se dicesse, aviendo oído sus grandes hechos, por ser estraño el parecer de su persona, todos con gran atención lo miravan. El color del rostro tenía muy moreno, y las narizes

---

**13** La nave en la escena es un recurso bastante habitual en el teatro áureo (Peale 2015, 174, n. 11): por ejemplo, en *El Caballero del Sol* de Vélez de Guevara (Vélez de Guevara 2011) y *Palmerín de Oliva*, comedia en colaboración entre Lope de Vega y Pérez de Montalbán (Pérez de Montalbán 2006 y Vega García-Luengos 2023).

algo anchas y romas, y los labios tenía gruesos y retornados, y tan colorados que parecían verter sangre, los dientesavía muy salidos, tan anchos y ralos que por notable cosa se hazían mirar. Los ojos avía negros y tan chicos y hundidos que cayéndole las cejas encima d'ellos, que muy grandes las tenía, quedando con disforme parecer, casi no se le parecían.<sup>14</sup>

Volviendo a nuestra comedia, esa «montaña de pez» (434) aclara que este «encantado sitio» es «el Castillo de la Vida [...] | pues quien se atreve a romperlo | paga con el desengaño | su costoso arrojamiento | porque en su osadía halla | su mismo castigo envuelto» (434). Al saber que se trata de la prisión de Felisalva y Estelinda, Rosidoro y Palmerio «se llegan al castillo empuñan las espadas y los cubren de un lado, y otro dos puertas grandes de el Castillo, y todo queda de jardín y en él dormida Felisalva, en las faldas de Estelinda y un enano y canta Narcisa o Delia» (437). Esta larga acotación nos revela cómo pudo organizarse el cambio de decorado, posiblemente a través de un bofetón, que, por un lado, presentaba las dos puertas grandes del castillo y, por el otro, un decorado «de jardín».<sup>15</sup> En este caso, está al servicio de Brillafronte y anuncia la llegada del jayán al buen retiro femenino. Pero, «aparece de un lado el príncipe Rosidoro y al otro Palmerio, a su tiempo Brillafronte con la espada desnuda va a matarlos y, al ejecutar el golpe en uno y en otro, se vuelve una fuente y ellos se desaparecen con artificio» y «con rumor» (440-1). Esta apariencia podía ser un bastidor o, posiblemente, el mismo bofetón de antes, que servía para revelar o tapar repentina y dramáticamente a un personaje.

En la segunda jornada, escrita por Zabaleta, hay dos momentos en que la magia emerge de las palabras y de las tramoyas. En primer lugar, la reina Leusipe se presenta con la identidad del mago Mansileo y regala el anillo de la invisibilidad a Tornes que prueba acto seguido su poder con las criadas, pero Brillafronte lo descubre y le quita la sortija. Para salvarlo, «Baja Sofión por el aire, volando en forma de milano» (449), pero cuando el gigante amenaza con disparar al ave, se apea y «llega al tablado». Nos hallamos frente a esa tramoya,

---

**14** Ortega Libro III, cap. 31, 417. Agradezco a María del Rosario Aguilar Perdomo la señalación de este personaje. En *Florambel de Lucea* se observa una escena casi teatral con protagonista una duquesa «asaz negra y abía los labios muy grandes, y qu'esos y las narizes muy anchas y romas, y los ojos pequeños y bermejos que ponía más espanto que codicia a quien miraba, y los cabellos que muy negros y crespos tenía, los tenía muy conpuestos y entregados por detras de las orexas». (ff. 48v-49r; apud Lucía Megías 1999, 67)

**15** Sobre la importancia de este lugar de encuentros amorosos, ver Aguilar Perdomo 2022. Acerca de la figura del enano como ayudante, sea como opositor de los protagonistas (Lucía Megías, Sales Dasí 2002).

de uso muy común en los teatros del Siglo de Oro, llamada canal o pescante. El mecanismo más simple permitía la bajada de un personaje, como en la escena recién citada, pero la sorpresa es que, en la siguiente, acompañada de truenos y relámpagos, «aparece una nube en que bajan el príncipe de Acaya y el infante de Lidia» (450), mientras las nobles damas presentes y los criados observan que «una nube cristalina | del cielo se ha desgajado | [...] | Y de su centro han salido | dos caballeros» (450-1). En este caso se utilizan dos tramoyas simultáneas, dos pescantes, o bien una canal doble para que los dos personajes (o un grupo de ellos) bajasen al mismo tiempo.<sup>16</sup>

Después de que el acto se concluya con la ira de Brillafronte, quien, avisado por el enano, acude para amenazar a los que han osado profanar «la murada clausura de mi castillo» (452), en la tercera jornada Suárez de Deza recurre a una escenografía asombrosa desde el primer cuadro, cuando Leusipe llama al dios del Averno y «descúbrese el infierno y sale Plutón» (sobre el infierno volveremos dentro de poco) y, acto seguido, «descúbrese una gloria y Luna», es decir, Proserpina trasladada, que le advierte que debe olvidarse de Rosidoro, al que la reina pretende, para dedicarse a «nuevos empleos» (453) y «sube hasta lo alto la Luna, cúbrase todo y quede el teatro como antes». La gloria estaría pintada en un lienzo, reproduciendo ese recurso pictórico definido como «rompimiento de gloria», que, a través de nubes, ángeles y serafines, separaba el fondo de la aparición, mientras que el personaje de la Luna subiría a través del mismo pescante ya utilizado anteriormente. En el tercer cuadro, Rosidoro y Felisalba se encuentran por primera vez pero, de repente, suenan instrumentos, se corren unos bastidores y se muestran cinco nichos «en media luna» (455) y cada uno de ellos lleva «en una tarjeta escritos sus nombres» (455): el primero acoge a Rosa, vestida a lo persiano y adornada de coloridas flores; en el segundo está Milcondora vestida de pieles, entre árboles y peñas y con un león a sus pies; el tercero muestra a Leusipe, «de gitana», embellecida de flores; en el cuarto, rodeada de hojas, Tomiris, «amazona a caballo con arco y flechas» (456) y en el quinto está Eritea, vestida de india y engalanada de oro, perlas y plumas. Este nuevo encanto pone a prueba la fidelidad de Rosidoro a la bella Felisalba que se asombra por el comienzo de un nuevo «hechizo» (456). Su voz, sin desvelar su identidad, lo hace volver en sí mientras que «el fantástico artificio» se cubre. A pesar de que nos hubiera gustado, como espectadores, ver estos nichos de verdad, con sendas actrices disfrazadas, parece más probable que estuviesen pintados en unos bastidores que al final, rápidamente, con un lienzo, podían cubrirse. Acto seguido, Rosidoro declara su fe en Felisalba y se oye un «ruido de truenos

**16** Para estas tramoyas, ver el clásico estudio de Ruano de la Haza 2000.

y baja el dragón» (457). De hecho «llueven prodigios», como afirma Sofión, ya que

un dragón que el aire  
rompe y con horrendos silvos  
pasos hace de garganta  
[...]  
Ya toma tierra esta nave,  
arcadas o parasismos  
le han dado, sino ha trocado  
una pulga ha sacudido  
o es el parto de los montes. (460)

La descripción del gracioso no puede sino concluirse con un toque burlesco, ya que del dragón baja el enano que viene a desafiar, por parte de Brillafronte, a Rosidoro, arrojando el guante a sus pies. Nos hallamos pues ante el tercer momento en que se utiliza la tramoya con una máquina manipulada desde los bastidores que permitía el vuelo de una parte del escenario a la otra. Para un caso parecido, Peale comenta los datos recogidos en las cuentas para la puesta en escena de *Palmerín de Oliva*, donde el gracioso Chapín baja «de lo alto con trompetas, caballero en un dragón que vaya echando fuego» (Pérez de Montalbán 2006, 132, v. 1692), para deducir que quizás se escenificase con una tramoya de grúa, «cuyo aguilón recubierto por ‘un pellejillo cómodo de cañón’ [...] tenía en el extremo la cabeza de tarasca que echaba fuego por la boca y una pequeña silla de montar» (Peale 2015, 179). El artificio no debía de ser muy seguro para el actor, pues el mismo gracioso, que no pierde ocasión de insertar comentarios metateatrales, recuerda ese momento con mucho susto:

¿Y llevarme aquel dragón  
a Lucelinda en el aire,  
era cosa de donaire?  
¡Cayera en algún colchón  
si se quiebra la tramoya!<sup>17</sup>

En la siguiente escena de *El príncipe de la estrella*, Leusipe, que hasta este momento ha actuado en traje varonil y con la apariencia del mago Mansileo, revela su identidad y su amor por Rosidoro a Acrón, padre de Felisalba, pero pronto los clarines anuncian que todos han sido convocados para asistir al duelo contra Brillafronte. El «gigante negro» baja en un caballo, y «antes sale Estelinda, armada, con una rodela y cubierto el rostro» (466). Después de pocos versos,

---

<sup>17</sup> Pérez de Montalbán 2006, 156, vv. 2443-7.

viene por un palenque Felisalba armada y, en llegando al teatro, se arrime a un lado y ábrense dos cuarterones de abajo y uno arriba, en que esté un espejo, todo a ruido de una bastarda, y con Felisalba sale Rosidoro y todos. (467)

En primer lugar, destaca la figura de la *virgo bellatrix*, tan presente en los libros de caballerías y bien estudiado por Marín Pina (1989), que entra por una rampa, posiblemente la misma que había sido utilizada para la entrada de Brillafronte. Es también interesante la división del escenario en «dos cuarterones de abajo», donde aparecen todos los actores para la escena final, y «uno arriba» donde se sitúa el espejo. El papel del espejo podría apuntar a otro de los motivos frecuentes en el género caballeresco, el de la *catopcionomancia*, el arte de «adivinar» a personas lejanas a través de vidrios o espejos,<sup>18</sup> y en concreto, valga como ejemplo por excelencia, la Torre de los espejos del *Palmerín de Oliva*, recreado en la pieza de Lope y Montalbán, gracias a una puesta en escena que debió de contar con sesenta y seis espejos, según las cuentas estudiadas por Peale (2015, 176).

Volviendo a *El príncipe de la estrella*, en la escena final se admiran a los espectadores con otras dos apariencias. El enfrentamiento entre Rosidoro y Brillafronte está a punto de empezar cuando el gigante amenaza con convertirle «en mármol duro» y «quita el tafetán del escudo y descúbrese la cabeza de Medusa» (467). Afortunadamente, Acrón interrumpe el desafío para dar lugar a una larga relación que lleva a la anagnórisis final y de este modo también Felisalba confiesa haber conseguido la libertad gracias al anillo mágico.

### 3 La fiesta en Nápoles en 1639

Gracias a una relación que se conserva impresa titulada *Relatione delle feste fatte in Napoli dall'eccellen.mo signor duca di Medina de las Torres, vice re del regno, per la nascita della serenissima infan[te] di Spagna*,<sup>19</sup> sabemos que *El príncipe de la estrella* se llevó al escenario

---

**18** En la nota al v. 1908, en mi edición describo la presencia de este motivo en varios libros de caballerías y comedias (ver Pérez de Montalbán 2006, 200-2).

**19** *Relatione delle feste fatte in Napoli dall'eccellen.mo signor duca di Medina de las Torres, vice re del regno, per la nascita della serenissima infan[te] di Spagna*, Napoli, Egidio Longo, 1639. Disponible en línea: <https://archive.org/details/relationedellefe00perr/page/n17/mode/2up>. Chaves Montoya (2007) centra su estudio acerca de varias fiestas con comedias en la corte virreinal napolitana. Por otra parte Sánchez García (2017, 380-2) deduce principalmente los datos de Chaves Montoya, atribuyendo la relación al impresor Egidio Longo, que es la persona que redacta el prólogo. En su «regia stampa» desde 1631 hasta su muerte en 1678 contribuyó a publicar numerosas relaciones de acontecimientos de la época y parece difícil que pudiese ser el autor de las mismas (Di Marco 2010, 143-4).

por lo menos en una ocasión. La fiesta tuvo lugar en Nápoles la noche del 25 de enero de 1639 en el Salón real del nuevo Palacio Real. La fecha coincidía con el paso por la ciudad partenopea de don Francisco de Melo, nuevo virrey de Sicilia, y al duque de Medina de las Torres, virrey de Nápoles, posiblemente le pareció una excelente ocasión para celebrar el nacimiento de la infanta María Teresa, ocurrido el 20 de septiembre de 1638.

La relación describe cómo:

dopo varii giorni di balli e di danze, fu data per corona del tutto una nobilissima comedia. Era parto di tre famose penne Spagnuole, animata dall'orditura e intrecci d'una vaghissima traccia e vestita di vistosissimi abbigliamenti. Le mutationi, le compariscenze e le machine la divisarono per cosa ammirabile e allumata d'ogni fregio, e vaghezza che possa illustrare una Scena. Portò per titolo, IL PRINCIPE DE LA ESTRELLA. (*Relatione* 1639, 2)

Desafortunadamente, la relación no ofrece detalles sobre la puesta en escena de la comedia española y tampoco sobre la compañía de actores que la llevó a las tablas, pero por lo menos en dos ocasiones se alude a la importancia del aparato escénico, puesto que, para poner en escena la siguiente obra, *Il rapimento di Europa*, «non poté haver luogo nella Sala Reale, como occupata e ingombrata ancora dalle macchine dell'altra» (6). Lástima que para nuestra comedia no se emplee más que una media página, al contrario de lo que ocurre con la comedia de improvisación italiana que cuenta con unos actores de la tradición napolitana y que se describe con todo esmero a lo largo de cinco páginas (5-11). Hay que notar que en la *Maschera della principessa Anna*, que concluye la fiesta, se subraya que «fu per campo o steccato di cotante grandezze consagrata la Sala del Palazzo reale, che sgombrata pure alla fine degl'altri avanzi dell'Opere passate, apprestó nell'ampio seno il suo voto, o'l suo niente, da cui dovea schiudersi un Mondo. [...] una gran Palla o globo, che in figura d'un vastissimo Mondo avvolgeva di diametro più di 40 palmi» (63). Todo el desfile se acompaña con hasta 23 damas cuyos nombres el cronista recoge puntualmente (73-4); la *maschera* se desarrollaba entre «varie spiegature, mutanze e orditure più grandi» (74) y no se pierde ocasión para resaltar la «gala» de los vestidos, presentando asimismo el retrato de una dama (76).<sup>20</sup> Surge la duda de si el cronista pudo haber pasado por alto los detalles de la comedia española por el escaso conocimiento del idioma, ya que es la única parte de la

---

**20** Para enriquecer la relación, se presenta también un grabado de las danzas de los caballeros por Giacomo Spiardo, maestro de baile de la Capilla Real napolitana ya en 1620 (D'Alessandro 2008, 105-6, n. 511).

fiesta a la que se dedican pocas líneas. Sorprendentemente, al leer la relación de la «improvvisata piacevole» (4) por parte de los cómicos napolitanos, nos damos cuenta de que por lo menos dos escenas coinciden de pleno con las de *El príncipe de la estrella*. En la comedia italiana dedicada al rapto de Europa, los actores napolitanos, en un juego de *mise en abîme*, fingen estar apurados por el encargo llegado a última hora de preparar una comedia y recurren a la ayuda de una maga, Delia, y de repente se hallan todos en el escenario delante de los nobles espectadores y «s'offre ella perciò a trattenere con alcuna delle sue prodezze quei signori» (10). Tan solo a una señal suya, unos caballeros entretienen con una máscara y una danza, y acto seguido

si spalanca nel seno della scena una gran boca all'Inferno; se pure merita questo nome quello che, incavato nella ritirata e nelle viscere d'un grottesco, è ricamato di fiamme piacevoli, senza l'importunità del fumo e la gravezza dell'odore spiacevole [...] Vi guizzavano tra gl'ondeggiamenti del fuoco le schiere di varii mostri. (10)

La relación sigue: «vomito [...] a cenni della maga uno spirito che obligato a suoi voleri s'offerse ispedito e sciolto ad ogni malagevole impresa» (11) y, sobre todo, dispuesto a ayudar a los comediantes en su trabajo. Pero apenas se decide a comenzar su trabajo «quando spuntata in cielo la luna, movendo per stravagante camino d'un arco convesso, assisa su d'un pomposississimo [sic] carro, tirata da quattro cavalli e armata d'un prezioso splendore» ofrece su ayuda a la maga «indegna di trarre il suo splendore e i suoi lavori dalle sozze fiamme e oscure fucine d'un inferno» (11). Con un trueno y un relámpago de luz, el infierno desaparece y queda tan solo la maga. Llama pues la atención que, como vimos, en la tercera jornada de *El príncipe de la estrella*, Leusipe, alias mago Mansileo, reclama la ayuda de Plutón y aparece la Luna, quien le recuerda que tiene que reservar sus fuerzas para otras aventuras. De este modo, podemos deducir que posiblemente aprovecharon parte del escenario de la comedia española para la improvisación italiana y que la descripción en concreto de la boca del infierno pintada, mientras que las maquinarias para «le scene volanti» (5), sirvieron para las dos piezas, trasladándolas de un salón a otro.<sup>21</sup>

En conclusión, *El príncipe de la estrella* y *Castillo de la vida* bien demuestra esa afición todavía vívida para los elementos caballerescos más espectaculares, que los tres dramaturgos áureos supieron

<sup>21</sup> El hecho de aprovechar para varias obras unos mismos aparatos escenográficos, sobre todo tan elaborados, es harto frecuente. Peale (2015, 178) documenta, en el caso de *Palmerin de Oliva* y de la *Comedia de Merlin* el uso de los mismos artilugios.

aprovechar para una comedia que en el escenario se convierte en una auténtica fiesta de los sentidos. Los protagonistas llamarían la atención del público, puesto que resultaría desde luego original la presencia de un «gigante negro» junto a las singulares figuras de tres mujeres en traje varonil: Estelinda y Felisalba, doncellas armadas, y Leusipec, con la identidad del mago Mansileo completarían la maravillosa aventura llevada al tablado con una complicada pero eficaz puesta en escena que entretuvo la corte napolitana del duque de Medina en 1639.

## Bibliografía

- Aguilar Perdomo, M. del R. (2022). *Jardines en tiempos de los Austrias. De la ficción caballeresca a la realidad nobiliaria*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Barrera y Leirado, C.A. de la [1860] (1968). *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*. Madrid: M. Rivedeneyra.
- Borrego, E. (ed.) (2001). *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, GRISO, vol. 2. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuer.
- Borrego Gutiérrez, E. (2002). *Un poeta cómico en la corte: vida y obra de Vicente Suárez de Deza*. Kassel: Reichenberger.
- Borrego Gutiérrez, E. (2008). «Suárez de Deza». Huerta Calvo, J. (ed.), *Historia del teatro breve en España*, 362. <https://dbe.rah.es/74>.
- Borrego Gutiérrez, E. s.v. «Vicente Suárez de Deza». *Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico Electrónico*. <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/41739-vicente-suarez-de-deza-y-avila>.
- Carrasco Urgoiti, M.S. (1996). «En torno a *La Luna africana*, comedia de nueve ingenios». *Papeles de Sons Armadans*, 96(1964), 255-98. Reed. en: *El Moro Retador y el Moro Amigo (Estudios sobre fiestas y comedias de Moros y Cristianos)*. Granada: Universidad de Granada, 245-75.
- Chaves Montoya, T. (2007). «El duque de Medina de las Torres y el teatro. Las fiestas de 1639 en Nápoles». Antonucci, F. (a cura di), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*. Firenze: Alinea Editrice, 37-69.
- D'Alessandro, D.A. (2008). «Giovanni de Macque e i musici della Real Cappella napoletana». Curinga, L. (a cura di), *La musica del Principe. Studi e prospettive per Carlo Gesualdo*. Lucca: LIM, 21-156.
- Demattè, C. (2005). *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*. Trento: Università degli Studi di Trento.
- Demattè, C. (2007). «Teatro caballeresco y segundones: crónica de pasión no sólo literaria para los libros de caballerías». Cassol, A.; Oteiza, B. (eds), *Los segundones: importancia y relieve de su presencia en el teatro aurisecular*. Pamplona: Universidad de Navarra; Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 61-73. <https://biblioteca.org.ar/libros/156659.pdf>.
- Demattè, C. (2023) «“Esos estilos tan altos / son del tiempo de Amadís”: análisis de las referencias al mundo de los libros de caballerías en el teatro del Siglo de Oro». *Historias fingidas*, 11, 53-78. <https://doi.org/10.13136/2284-2667/1390>.
- Di Marco, G. (2010). «Librai, editori e tipografi a Napoli nel XVII secolo (Parte II)». *La Bibliofila*. 112(2), 141-84. <http://www.jstor.org/stable/26198887>.

- Elejabeitia, A. (1984). «La nueva biografía del escritor Juan de Zabaleta». *Letras de Deusto*, 28, 59-73.
- Huerta, J.; Peral, E.; Urzáiz H. (2005). *Teatro español de la A a la Z*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Huerta Calvo, J. (2003). *Historia del Teatro Español*. Vol. 1, *De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Madrid: Gredos.
- Huerta Calvo, J. s.v. «Juan de Zabaleta». Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Electrónico*.
- Lauer, R.A. (2010). «El concepto del honor en el teatro de Juan de Zabaleta». González, A.; González, S.; von der Walde Moheno, L. (eds), *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*. Ciudad de México: El Colegio de México, UNAM, AITENSO, 345-59.
- Leiva Ramírez de Arellano, F. (2022). *Amadís y Niquea*. Estudio y edición crítica de Claudia Demattè. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Teatro Caballeresco 1. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1158720>.
- Lobato, M.L. (2010). «La fiesta de Lerma: paisaje y teatro en *El caballero del Sol*, de Vélez de Guevara». Matas Caballero, J.; Micó, J.M.; Ponces Cárdenas, J. (eds), *El Duque de Lerma*. Madrid: Centro de Estudio Europa Hispánica, 275-94.
- Londero, R. (2021). «Las tablas áureas y Enrique III de Castilla: Invención e historia en dos comedias colaboradas homónimas». *Romance Notes*, 61-62, 275-86. <http://doi.org/10.1353/rmc.2021.0025>.
- Lucía Megías, J.M. (1999). «Catálogo descriptivo de libros de caballerías castellanos. XII. Tercera parte de *Florambel de Lucea*: un texto recuperado, una historia por descubrir». *Thesaurus*, 54-1, 33-75.
- Lucía Megías, J.M.; Sales Dasí, E.J. (2002). «La otra realidad social en los libros de caballerías castellanos: los enanos». *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 5, 9-24.
- Lucía Megías, J.M. (2004). *De los libros de caballerías manuscritos al "Quijote"*. Madrid: SIAL.
- Madroñal Durán, A. s.v. «Antonio Martínez de Meneses». *Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico Electrónico*. <https://dbe.rah.es/>.
- Marín Pina, M. del C. (1989). «Aproximación al tema de la 'virgo bellatrix' en los libros de caballerías españoles». *Criticón*, 45, 81-94.
- Martínez Carro, E. (2006). *Antonio Martínez de Meneses: vida y obra*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Martínez Carro, E. (2018). «El Arte de hacer comedias colaboradas en el Siglo de Oro». Lobato, M.L.; Martínez Carro, E. (eds), *Escribir entre amigos: Agustín Moreto y el teatro barroco*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 80-111.
- Martínez de Meneses, A.; de Zabaleta, J.; Suárez de Deza, V. (1678). «El príncipe de la estrella». *Parte quarenta y tres de comedias nuevas*. Madrid: Antonio González de Reyes, 429-69 [i.e. 467].
- Ortega, M. de (1998). *Felixmarte de Hircania*. Ed. por M. del R. Aguilar Perdomo. Alcalá de Henares: Centro de estudios Cervantinos.
- Peale, G. (2015). «Sobre la fecha y la escenografía de *Palmerín de Olivia*, del doctor Juan Pérez de Montalbán». *Criticón*, 123, 167-91.
- Pérez de Montalbán, J. (2006). *Palmerín de Oliva*. Ed. por C. Demattè. Pisa: Mauro Baroni.
- Relatione delle feste fatte in Napoli dall'eccellen.mo signor duca di Medina de las Torres, vice re del regno, per la nascita della serenissima infan[t]a di Spagna* (1639). Napoli: Egidio Longo. <https://archive.org/details/relationedellefe00perr/page/n17/mode/2up>.

- Río Nogueras, A. del. (2021). «Una mujer salvaje entre folclore y hagiografía: Garinda en *Lisuarte y Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva». *Tirant*, 24, 175-88.
- Ruano de la Haza, J.M. (2000). *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Sánchez García, E. (2017). «“Aplicossi a render inmortale la sua memoria nel Regno”. El virrey Medina de las Torres en Nápoles (1636-1644)». Carrasco Martínez, A. (ed.), *La nobleza y los reinos: anatomía del poder en la Monarquía de España (siglos XVI-XVII)*. Madrid; Frankfurt am Main: Vervuert Verlagsgesellschaft, 361-94. <https://doi.org/10.31819/9783954878604-010>.
- Sánchez Espinosa, R. (2017). *Edición y estudio del Espejo de cavallerías (Toledo, Gaspar de Ávila, 1525)* [tesis doctoral]. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares. <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/41360/Tesis%20Ra%C3%BAl%20S%C3%A1nchez%20Espinosa.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Suárez de Deza, V. (2001a). «Amor, ingenio y mujer en la discreta venganza, comedia burlesca». Borrego 2001, 161-298.
- Suárez de Deza, V. (2001b). *Los amantes de Teruel, comedia burlesca*. Borrego 2001, 13-160.
- Ulla Lorenzo, A. (2010). «Las comedias escritas en colaboración y su publicación en las Partes». *Críticon*, 108, 79-98. <https://doi.org/10.4000/criticon.14272>.
- Ulla Lorenzo, A.; Martínez Carro E. (2019). «Redes de colaboración entre dramaturgos en el teatro español del Siglo de Oro: nuevas perspectivas digitales». *RILCE*, 35(3), 896-917.
- Urzáiz Tortajada, H. (2002). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Vega García-Luengos, G. (2023). «Para la delimitación del repertorio de comedias auténticas de Lope: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (II)». *Anuario Lope de Vega*, 29, 469-544.
- Vélez de Guevara, L.; Manson, W.R.; Peale, G. (2003). *El águila del agua, representación española*. Newark, DE: Juan de la Cuesta.
- Vélez de Guevara, L. (2011). *El caballero del sol*. Ed. por W.R. Manson; C. George Peale; M.L. Lobato. Newark, DE: Juan de la Cuesta.
- Zabaleta, J. de. (1986). *La honra vive en los muertos*. Ed. por A. Elejabeitia. Kassel: Reichenberger.



# ***Alma y vida* (1902) de Benito Pérez Galdós: aportaciones para su consideración como drama modernista**

Salvadora Luján

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España

**Abstract** This article focuses on the 1902 play *Alma y vida* by Benito Pérez Galdós. The main objective is to analyze the modernist features present in the play within a theoretical framework that views *Modernismo* as a cultural movement transcending “art for art’s sake”. The context of the play’s creation and staging, as well as the conception of *Modernismo* during the author’s time, is outlined. Additionally, the traces of this aesthetic in the author’s other works are examined. This allows us to consider *Alma y vida* as a modernist drama.

**Keywords** Pérez Galdós. *Alma y vida*. Theater. Modernism. Galdosian theatre.

**Índice** 1 Introducción. – 2 Galdós y el Modernismo: más allá del ‘arte por el arte’. – 3 *Alma y vida*: drama modernista. – 4 A modo de conclusión.



## **Peer review**

Submitted 2024-03-08  
Accepted 2025-10-22  
Published 2025-12-12

## **Open access**

© 2025 Luján | © 4.0



**Citation** Luján, S. (2025). “*Alma y vida* (1902) de Benito Pérez Galdós: aportaciones para su consideración como drama modernista”. *Rassegna iberistica*, 48(124), 249-266.

**DOI** 10.30687/Ri/2037-6588/2025/25/002

## 1 Introducción

Los estudios sobre la literatura modernista se han multiplicado en los últimos años y han permitido desterrar tópicos un tanto caducos y ofrecer una visión más amplia de esta estética.<sup>1</sup> Las apreciaciones actuales entroncan con la perspectiva de la época finisecular y la inmediatamente posterior, como se mostrará en el epígrafe siguiente.

Si atendemos al contexto creativo, las nuevas condiciones sociales, la crisis de valores, acentuada o agravada por el «desastre del 98», señalan el final de un realismo que confiaba en una inmanente evolución de la sociedad burguesa, y como la idea de revolución latente hace que el mundo de mañana sea imprevisible, la realidad de hoy solo puede proyectarse en el futuro a través de un ideal (el del creador) (Serrano, Salaün 1991, 179). Si hay algo que tienen en común las tendencias estéticas de finales del XIX y principios del XX es que todas se hacen eco y responden a las crisis del momento. Común al ámbito occidental:

El final del siglo XIX trae, por tanto, la unión de todas las generaciones de intelectuales, con un frente común y con el objeto de responder a las mismas necesidades. El europeísmo cultural, sumado al caos posterior al Desastre, va a potenciar la aparición de múltiples estéticas en la España de las primeras décadas de 1900. (Fernández Cordero 2014, 222)

No se trata de realizar una revisión del modernismo, inabarcable, sino de enmarcar la obra de un autor considerado el hito del realismo decimonónico y su incursión en la nueva estética, como escritor e intelectual permeable a las nuevas líneas creativas. Este breve

---

**1** A grandes rasgos podríamos decir que –dejando a un lado los debates teóricos que se produjeron ya en la época finisecular e incluso antes si se toman como punto de partida las polémicas entre ‘arte por el arte’ y ‘arte docente’ en el entorno del krausismo español–, el debate modernista en España se consolida en los años treinta del siglo XX, cuando Juan Ramón Jiménez y Federico de Onís coinciden en su consideración sobre el carácter universal del modernismo y, un tiempo después, Pedro Salinas expone su interpretación como una renovación reducida a los elementos formales. Comienza a germinar así la concepción que contraponen el modernismo hispanoamericano y el español, que se consolida con la oposición entre el modernismo y la generación del 98. Después decaerá el interés hasta la década del cincuenta del siglo XX, en la que surgen varias contribuciones. Como ejemplo de la confrontación está Díaz-Plaja (1951); mientras que en los sesenta aparecen varios estudios que tratan de retomar las ideas de Onís y Juan Ramón Jiménez, como Ricardo Gullón (1963), quien trata de demostrar que los cambios formales propios del modernismo responden a cuestiones más profundas, idea retomada por Octavio Paz (1974) que contribuye a desterrar la consideración del modernismo hispanoamericano como una revolución meramente formal. Afortunadamente, la mayor parte de los estudios actuales ofrecen una visión más abarcadora: Ignacio Zulueta 1988; Ricardo Gullón 1980; Joan Oleza 1989; 2007; Suárez Miramón 2006, entre otros.

excurso es necesario para entender, tanto la significación de *Alma y vida* (1902) en la producción de Galdós, como su aportación a la renovación estética del teatro. Es necesario contemplar de forma abarcadora las transformaciones sociales del momento con la necesidad de los artistas e intelectuales de liberarse y romper con los moldes del siglo XIX para crear nuevas estructuras y formas de expresión, pues en la base de este fenómeno, como sostiene Zavala (2001), se encuentra el descubrimiento de la realidad como una dimensión fragmentaria imposible de percibir y plasmar objetiva y totalmente, «de que el ‘realismo’ dista de cercar lo Real, es más bien su mueca» (2001, 17). «Lo Real» se aborda desde múltiples lugares y formas y su relación con el lenguaje que lo transmite ha dejado de ser unívoca. Lo simbólico, lo maravilloso, lo fantástico o lo mitológico amplían, enriquecen y matizan la base realista decimonónica.

Galdós, atento indagador de nuevas formas creativas, se suma al proceso de cambio estético. Preocupación por la innovación que queda patente en obras y en testimonios que se rastrean en toda su producción, como ejemplo baste la entrevista de 1904 con Luis Bello:

Busco... busco... Naturalmente al escribir hay siempre que buscar. [...] A mí me gusta meter exabruptos. Romper. Por lo demás, el estilo no deja de construirse un escritor mientras no deja de escribir. Cada uno hace estilo a su manera. (Luis Bello, «Aniversario de Galdós. Diálogo antiguo», *El Sol* (Madrid), 4 de enero de 1928)<sup>2</sup>

Esta experimentación estética acompaña a Galdós en su extensa producción, y es en *Alma y vida* (1902) donde se inscribe en las nuevas estéticas, el simbolismo francés y modernismo hispánico, como explica él mismo en el prólogo. Obra que debe entenderse como juego de influencias y experimentación que le permite volcar las nuevas problemáticas sociales y abordar temáticas ya transitadas, desde la madurez creativa de sus casi sesenta años y la solidez del escritor consagrado.

El objetivo de este artículo es mostrar que *Alma y Vida* (1902) puede considerarse modernista y que esto no es incompatible ni menoscaba el valor de Galdós como máximo exponente del Realismo, justo, al contrario, ayuda a reforzar el genio creador del autor canario, que fue capaz de adaptarse a los tiempos y de evolucionar en su quehacer literario a través de la experimentación formal de las nuevas tendencias.

---

2 Cita tomada de Schraibman 1967, 182.

## 2 Galdós y el Modernismo: más allá del ‘arte por el arte’

Partimos, por una parte, de la perspectiva de Carlos Bousoño (1981) para delimitar los periodos literarios, así que consideramos las creaciones literarias como productos estético-culturales arraigados al contexto en el que nacen. También contemplamos la teoría de la creación y recepción de estudiosos como Labov (1978), Bajtín (1982; 1989) y Calsamiglia y Tusón (1999), para situarnos en que toda obra está siempre condicionada por la capacitación técnica e interlocutiva de los receptores. Atendiendo a estas coordenadas, de la numerosa bibliografía sobre el Modernismo, y sus múltiples perspectivas y vías de estudio y análisis, nos interesa destacar aquí como aspecto esencial de convergencia su condición de pluralidad en formas expresivas, como reseña Ferrada Alarcón: «la visión interior del modernismo, es decir, la voz de sus propios gestores, [...] constituyó un modo de alteridad que impactó socialmente, generando de esa manera la idea de un pensamiento y una sensibilidad, asentados en una estética discontinua» (Ferrada Alarcón 2009, 60).

Es un acercamiento al Modernismo entendido como una suerte de diálogo entre la historia literaria y la cultural, que desborda la forma canonizada del movimiento y que, en su dimensión de dualidad (literaria y cultural), ofrece distintas lecturas en su recepción (Ferrada Alarcón 2009).

Si nos situamos en una perspectiva de extremos, que ya en España fue objeto de polémicas entre los krausistas, la obra de Galdós forma parte de lo que entonces se llamó arte docente y que ahora conocemos como arte social o comprometido. Pero partimos de una concepción que concilia ambas posturas, pues el hecho de que una obra tenga contenido social no implica, necesariamente, la exclusión de la belleza y la transmisión de emociones. Tal y como ha estudiado Gómez Martínez (1987), las ideas de los krausistas españoles o institucionalistas pueden parecernos a veces contradictorias, pues «por una parte se declaran entusiastas defensores del ‘arte por el arte’, y al mismo tiempo nos recuerdan, una y otra vez, la necesidad de un ‘fondo’ para llegar a conseguir la obra de arte con valor eterno y universal» (Gómez-Martínez 1987, 214).

Esta aparente contradicción no se debe a un eclecticismo forzado, sino que es parte esencial de la armonía krausista: la convicción de que en la belleza se dan unidas la verdad y la bondad. El ideal modernista puede sintetizarse, siguiendo a este investigador, en que «la obra de arte tiene vida cuando es auténtica. Tal autenticidad no reside en la adopción más o menos fiel de ciertos cánones preceptivos externos, sino en la expresión sincera de la vida interior del escritor» (Gómez-Martínez 1987, 220). Aduce esta explicación para aclarar uno de los postulados del ensayo de Manuel de la Revilla (1877) sobre esta cuestión: «No es la idea la que da vida a la obra de arte, sino el

sentimiento que en ella palpita, reflejado en la bella forma». Unas palabras que recuerdan a las esbozadas por Galdós en el prólogo de *Alma y Vida* y que explican su intención creativa:

vaciar en los moldes dramáticos una abstracción, [...] la melancolía que invade y deprime el alma española de algún tiempo acá, posada sobre ella como una opaca pesadumbre [...] Veía yo como capital signo para expresar tal sentimiento el solemne acabar de la España heráldica llevándose su gloriosa leyenda y el histórico brillo de sus luces declinantes. (Pérez Galdós 1902, Prólogo, VII)

La obra modernista, siguiendo a Ferrada Alarcón (2009), es anverso y reverso de una identidad y una liberación emotiva, es lo distinto, y esto ocurre porque existe un yo (el artista) que diseña objetos artísticos en una sintaxis personal, que intenta la forma y el equilibrio perfecto entre el sonido y el sentido. Esto hace Galdós en *Alma y Vida*, trata de volcar en los moldes dramáticos una emoción, una abstracción, una liberación emotiva, sugiriendo simbólicamente las causas de ese sentimiento, y lo hará ambientando sonoramente el drama y embelleciéndolo con decorados preciosistas, sobre todo en el segundo acto, dotando de misterio y decadencia la atmósfera, sobre todo en los dos últimos actos, equilibrando fondo y forma. No existe, por tanto, una oposición entre Modernismo y contenido comprometido. De hecho, si atendemos a la revisión crítica que se está haciendo desde Hispanoamérica, coincidimos con las apreciaciones de investigadores como Montaldo y Tejeda (1995), Gastello Salazar (2005) o Urreojola (2002).

Del mismo modo, para el caso de España, inicialmente se instaló esta polarización entre los conceptos Generación del 98 (contenido sobre forma) y Modernismo (forma sobre contenido), que aún no ha sido superada del todo, si bien parte de la crítica ha esbozado los fundamentos para una reinterpretación, cuyo germen estuvo siempre presente, recuérdense los textos de Federico de Onís (1934) y Juan Ramón Jiménez (1935). Tal y como demuestra Suárez Miramón (2006), la pérdida de las últimas colonias españolas en 1898 no genera un movimiento literario, sino que es el detonante que conduce tanto a escritores consagrados como a los más jóvenes a transformar la lengua literaria para expresar la crisis del fin de siglo, pero el descontento social y la denuncia ante una realidad que disgusta a los intelectuales precede al desastre concreto y se anticipa en la literatura. De manera que se desarrolla una corriente crítica iniciada ya en la Restauración bajo la influencia krausista que llevará a un cambio estético en el que precursores como Galdós y Pardo Bazán coincidirán con los jóvenes Baroja, Unamuno, Darío, Maeztu o Juan Ramón Jiménez en su postura crítica, que enlaza con la consideración krausista de la 'utilidad del arte', que no se contrapone a la belleza

y que se refleja también en el ensayo ganador del concurso «¿Qué es el Modernismo?» lanzado por *Gente Vieja*,<sup>3</sup> precisamente en el año 1902, el del estreno de *Alma y Vida*. El ganador del concurso, Eduardo L. Chavarri, lo define como un «renacimiento», una reacción «contra el espíritu utilitario de la época, contra la brutal indiferencia de la vulgaridad» y resalta el espíritu de rebeldía, una nueva expresión literaria que consiste en «pintar el alma de las cosas» con «palabras o giros peculiares del lenguaje, contrastes determinados de color, especiales sucesiones armónicas», pero sin «afectación del estilo», sino haciendo que «la palabra sea emoción íntima que pasa de una conciencia a otra». Afirmaciones que recuerdan al prólogo de *Alma y Vida*, donde Galdós afirma:

No es condición del arte la claridad, sobre todo esta claridad de clave de acertijo que algunos quieren [...]. También puede lograrse el ideal dejando ver formas vagas, bastante sugestivas para producir una emoción que no se fraccione, sino que se totalice en la masa de espectadores y unifique el sentimiento de todos. (Pérez Galdós 1902, Prólogo, XXI)

Para Chavarri, el modernismo es un movimiento general, con un espíritu del que participan los jóvenes y los autores consagrados.<sup>4</sup> Parte de la crítica sigue mostrando reticencias a que la obra galdosiana sea estudiada bajo esta perspectiva revisionista, a

---

**3** En 1902 la revista *Gente Vieja* lanzó, en los números 39 a 46, el concurso. Años más tarde, en 1907, *El Nuevo Mercurio* lanzó una encuesta similar. Con las publicaciones de las dos revistas tenemos cincuenta y ocho opiniones sobre el modernismo, que suponen para el investigador actual una rica muestra de la consideración crítica que recibió en su época, tanto por parte de defensores como de detractores. Para más información sobre estas encuestas confróntese Lily Litvak 1975; Ricardo Gullón 1980; José Carlos Mainer 1988; Ignazio Zulueta 1988; Celma Valero 1993.

**4** Apreciación seguida por parte de la crítica, por ejemplo, en el año 1902 sitúa Carlos Mainer (1986) el inicio de la «Edad de Plata de la literatura española», en la que incluye a ‘viejos’ y ‘nuevos’ escritores; una línea similar sigue el estudio de Spires (1988) y más recientemente y de forma específica para la narrativa modernista, destacamos el estudio de Garrido Ardila (2013).

pesar de los estudios que demuestran que el autor dio entrada a las corrientes finiseculares.<sup>5</sup>

En el prólogo de *Alma y Vida*, Galdós esgrime varias consideraciones que enlazan con las características del Modernismo hispánico, como el hecho de estar dirigida a un público especializado; el simbolismo, la atmósfera sonora y el acompañamiento musical, el esteticismo de los decorados, etc., características acometidas por el autor y que sitúan su alineación en la estética finisecular, entendida como expresión del artista de su disconformidad con el mundo circundante a través de nuevas formas expresivas que rompen con el encorsetamiento decimonónico. Características que, como se verá, no quedan solo en una intención, como sostienen algunos críticos como Isaac Rubio (1974), sino que se constatan en la obra y se rastrean en el proceso creador del autor, pues el contraste entre manuscrito, *princeps* y edición de 1902, revela, entre otras cosas, la preferencia de Galdós por eliminar detalles explicativos para mantener la atmósfera sugerente. Ha ido evolucionando artísticamente y ha sabido aunar lo mejor de ambas concepciones, dotando de belleza la forma en que envuelve el contenido de su mensaje, tomándole el pulso a los cambios y transformaciones de la crisis finisecular, empapándose de los nuevos aires creativos que se van desarrollando en Europa y adaptándolos, como siempre ha hecho, a la realidad española y a sus necesidades creativas.

En suma, una visión más amplia del Modernismo posibilita la concepción de esta obra de Galdós como drama modernista, en tanto

---

**5** Sobre todo, en las dos últimas series de los *Episodios Nacionales*, aunque podemos encontrar estudios que apuntan a un proto-modernismo ya en la tercera serie, así, por ejemplo, Coffey (2001) reseña la huella modernista *La campaña de maestrazgo* (1899), y concluye que «el simbolismo complicado que está en el corazón de la estética modernista encuentra un eco en este Episodio galdosiano» (Coffey 2001, 194). Una huella modernista que también se encuentra en el lenguaje y la ambientación del último episodio de esta serie, *Bodas reales* (1900), tal y como ha constatado Rodríguez Acosta (1990). Del mismo modo, otros investigadores han estudiado los rasgos modernistas de dos episodios de Galdós publicados el mismo año que estrenó *Alma y vida*, *Narvéez* (1902) y *Las tormentas del 48* (1902), obra en la que, como ya advirtiera Casaldueiro se aprecia «el juego impresionista de colores y un ambiente casi modernista poco frecuente en el mundo novelesco de Galdós» (1951, 172-7), por lo que este episodio, como afirma Ávila Arellano, constituye: «un esfuerzo de contención modernista y de depuración expresiva a favor de la densificación simbolizadora del lenguaje» (2001, 176). Otros investigadores como Schraibman han afirmado que el estilo de la vejez del autor canario parece «reflejar el estilo de la época, el modernismo» (1961, 582); y, por su parte, Ricardo Gullón enumera elementos modernistas en el episodio *Cánovas* (1912), mientras que Alan Smith, al estudiar su obra dramática *Bárbara* (1915), concluya que: «podemos señalar que el teatro galdosiano, del cual hemos visto solo una pequeña parte, es ricamente mitológico, naturaleza que se puede considerar provechosamente dentro del discurso del Modernismo europeo» (Smith 2001, 539). Del mismo modo, podemos encontrar estudios que señalan rasgos modernistas otras obras, sobre todo en *El abuelo* (1897) y *Casandra* (1906) o *En el caballero encantado* (1909); incluso en *Nazarín* (1895), en la que Garrido Ardila (2013) considera que ya ensaya la interiorización psicológica propia de la novela modernista.

que refleja una perspectiva del Modernismo como la que prevalece en el ensayo premiado en *Gente Vieja* (1902), que entronca con la concepción de movimiento cultural de modernización estética, de carácter universal, que clausura el siglo XIX e inaugura el XX, que predomina entre el Simbolismo y las Vanguardias, y que en todo el ámbito hispano alcanzó una expresión particular, tal como comenzaron a teorizarlo Federico de Onís (1934) o Juan Ramón Jiménez (1934/1953), y como lo desarrollaron después, no sin bastantes contradicciones entre unos y otros, Rafael Ferreres (1981), Ricardo Gullón (1980), Richard Cardwell (1993), John Butt (1993) o F.J. Blasco (1993). Del mismo modo, en la renovación teatral del momento, el hecho de no poder desarrollarse mediante un estilo unitario forma parte de su esencia modernista/simbolista y, por tanto, «la indefinición e incluso la contradicción forman parte inherente del Simbolismo, de forma general o específica, incluso en el marco de la trayectoria de un mismo escritor, sea Ibsen o Galdós». (Soriano-Mollá 2006, 35-6).

En este contexto se estrena *Alma y Vida* (1902), en pleno fervor modernista (véanse notas 3 y 4) con un Galdós impregnado de esta atmósfera.<sup>6</sup> A pesar de que existen estudios que rastrean el modernismo en la obra galdosiana antes y después del estreno de *Alma y vida*, bastantes de ellos niegan su carácter modernista, aun afirmando la importancia de esta obra para el teatro del autor y aceptando la innovación formal, como Isaac Rubio (1974) o Rubio Jiménez (2020); o bien conceden que sobre una base realista, el autor superpone un marco formal y elementos estéticos procedentes del simbolismo y del modernismo (Amor del Olmo 2002; 2020; Fernández Cordero 2014). Pocos<sup>7</sup> son los que afirman que se trata de un drama modernista, Menéndez Onrubia señala en 1993:

No voy a entrar ahora en disquisiciones teóricas sobre nuestro confuso, tardío y selectivo teatro modernista. Se suele citar a Jacinto Benavente y su obra *La noche del sábado* de 1903 como el principio de la renovación teatral modernista en los teatros comerciales. Sin un estudio comparativo más detenido no se pueden

**6** Además de la información que el propio autor introduce en el Prólogo de *Alma y vida* sobre el proceso de documentación de la obra, en el que menciona el viaje con Gómez Carrillo a París en 1901, para visitar el archivo del teatro de la Ópera de París y poder dotar a la pastorela del «ornato y escenificación adecuada», otros investigadores han reseñado la importancia de este viaje en la estética galdosiana, entre otros Étienne 1976; Menéndez Onrubia 2005; Smith 2010; Soriano-Mollá 2020.

**7** Existe ya una considerable bibliografía que concede a Galdós un importante papel en la renovación del teatro español, no obstante, de entre la bibliografía consultada, nos parece que los estudios que más se acercan a la concepción modernista de *Alma y vida* son los de Amor del Olmo (2002; 2020) y Menéndez Onrubia (1993; 2005) y Soriano Mollá (2006).

adelantar conclusiones al respecto, pero me atrevo a proponer que se comience a tener en cuenta también este gran esfuerzo galdosiano en el mismo sentido de *Alma y vida*. (1993, 241).

Uno de los motivos de esta reticencia de la crítica a considerar la obra en la estética modernista, es que hace falta un estudio abarcador sobre el teatro modernista en España<sup>8</sup> y, por otro lado, que el teatro de Galdós ha sido estudiado de forma tardía y aún escasa. Además, como ya se ha comentado, la falsa correspondencia entre 'arte por el arte' y el Modernismo, entendido como un arte puramente formal y desprovisto de contenido, posiblemente han llevado a la cautela de considerar obras de un autor claramente comprometido como Galdós, dentro de la estética modernista y, por último, el hecho de que aún existe cierta resistencia a sacar a Galdós del encasillamiento de solo representante del realismo, aunque, afortunadamente, cada vez son más los investigadores que consideran al autor como inclasificable, pues, tal y como afirma Sobejano:

Galdós dramaturgo, como Galdós novelista, no se deja fácilmente encasillar; es partidario del realismo, pero su apetito de trascendencia le conduce, desde las tempranas alegorías de *Gloria* o *Doña Perfecta*, muy cerca de los predios del ensueño visionario. (Sobejano 1970, 53)

Y será en *Alma y vida* donde ese ensueño visionario se funda definitivamente con diversos elementos que enlazan con el Modernismo y, dentro del enfoque teórico esgrimido, permiten considerar esta obra como un drama modernista.

### 3 *Alma y vida*: drama modernista

Como se ha apreciado, diferentes elementos estético-formales la alinean con las corrientes estéticas finiseculares, en concreto con el Modernismo. En primer lugar, debemos volver a recordar la intencionalidad expresa del autor en el Prólogo, tras su viaje a

---

<sup>8</sup> Como ha señalado, entre otros, Andrés Amorós (1989) «el teatro contemporáneo es una de las grandes Cenicientas de nuestra investigación. Amplísimas parcelas están reclamando un estudio, puesto al día, que no se limite a lo puramente literario sino que intente recoger la complejidad del fenómeno escénico», apenas se ha estudiado la influencia modernista en grandes dramaturgos del periodo. Solo podemos señalar trabajos clásicos como el de Gustavo Fabra (1969), que distingue dos modernismos en el teatro: el naturalismo a lo Ibsen, que influirá en Galdós; y el simbolismo a lo Maeterlinck, que influirá en Azorín y Valle-Inclán. Otro trabajo importante es la tesis doctoral de Cabo Martínez (1986), sobre la que volveremos.

Francia para preparar el estreno allí de *Electra*. No en vano, entre las constantes indagaciones teatrales de Galdós, los años 1901-02 representan un punto de inflexión en su carrera teatral. Durante este período, se aventuró en la experimentación con la estructura de la tragedia moderna y se esforzó por perfeccionar los elementos de la teatralidad desde una perspectiva simbolista más audaz y completa y, de hecho, tal y como han reseñado Soriano-Mollá (2006) o Márquez Montes (2020), entre otros, el prólogo de *Alma y vida* (1902) se erige como uno de los textos críticos cruciales que analizan las incursiones simbolistas de Galdós.

No es este el espacio para hacer un análisis literario profundo de la obra que, por otra parte, ya ha sido realizado por otros investigadores,<sup>9</sup> nos ceñiremos solo a ejemplificar los rasgos que permiten incluirla dentro del teatro modernista. Para ello, además de contemplar las características generalmente esbozadas para el Modernismo, nos centraremos en las enumeradas por Cabo Martínez (1986), estudio que profundiza y parte del análisis de una selección de autores y obras para, por una parte, confirmar que existió un teatro modernista en nuestro país y, por otro, sistematizar sus características, que confrontaremos con *Alma y vida*. En primer lugar, la investigadora establece que el teatro modernista español se sitúa en la horquilla temporal que abarca desde 1883, con el estreno de *Silenci* de Adriá Gual, hasta 1941, tras el estreno *María Antonieta* de Luis Fernández Ardavín. El drama galdosiano se sitúa dentro del periodo. Además, la investigadora sostiene que una parte de los dramaturgos modernistas españoles se evaden al pasado nacional «buscando la belleza que no les ofrece el presente» pues la reconstrucción idealizada, impresionista, de la historia de España «constituye en sí una dura crítica a la modernidad de la época y el progreso». Acudirán a las leyendas, el folklore, los místicos, etc., y de la historia buscarán los momentos crepusculares, «especialmente las épocas decadentes». Recordemos que la trama de *Alma y vida* se sitúa en junio de 1780, «los años precursores de la Revolución francesa» (Pérez Galdós 1902, Prólogo, XXX). Emplaza la acción en la antesala de la caída del absolutismo en Europa y, en gran medida, muestra las problemáticas sociales que propician la revolución, que es respuesta al poder tiránico ejercido por la aristocracia y sus caciques. Tal y

---

<sup>9</sup> Entre las que podemos destacar, por orden de aparición, las ediciones de Isaac Rubio (1987) *Amor del Olmo* (2002) o la de Rosario de la Nuez Torres (2006). Además del artículo de Escobar Bonilla (2002-03), o la edición digital más reciente, llevada a cabo por quienes firman este artículo, publicada de forma resumida en la web del Proyecto de investigación *ESCENARIO GALDÓS. Textos, pensamiento y escenarios de Benito Pérez Galdós*, que de forma completa saldrá publicada por la editorial Verbum en breve. También hay que citar Isaac Rubio 1974; Heard 1980; Rubio Jiménez 1982; Arias Careaga 1993; Menéndez-Onrubia 1993; 2005, entre otros.

como señala Arias Careaga: «Nos encontramos así ante uno de los aspectos más interesantes de *Alma y vida*: el tiempo histórico y su relación con el momento de producción de la obra» (1993, 23).

Galdós explica en el Prólogo su intención de «vaciar en los moldes dramáticos una abstracción, [...] la melancolía que invade y deprime el alma española de algún tiempo acá, posada sobre ella como una opaca pesadumbre» (Pérez Galdós 1902, Prólogo, VII); continúa más adelante: «Nació *Alma y vida* del pensamiento melancólico de nuestro ocaso nacional» (XXII). Por tanto, la intencionalidad de Galdós es clara, desea expresar su perspectiva sobre los problemas contemporáneos de la sociedad española, pues el universo arcaizante de *Alma y vida* propone una retrospección histórica que avanza sintética e introspectivamente suscitando el análisis y sugiriendo emociones e ideas. Entronca con otro de los rasgos del teatro modernista español esbozados por Cabo-Martínez (1986), que «Bajo su apariencia esteticista y evasiva este teatro supuso una labor de descrédito de los ideales burgueses» y que, inicialmente «tuvo un cariz progresista, aunque con el paso del tiempo fuese cediendo a los gustos del público y de la misma crítica» (1986, 23). Así, al igual que en obras posteriores del autor como *Bárbara* (1905), *Alceste* (1914) y *Santa Juana de Castilla* (1918), en *Alma y vida*, siguiendo la teorización sobre el drama moderno de Szondi (1994, 32), el pasado se inscribe en simbólico y distanciador, en cuyos moldes se filtran los valores del presente, porque ese pasado constituye un referente, próximo o lejano, con el que el público puede, simbólicamente, identificarse, puesto que está ideado según sus valores, ideas, intereses y preocupaciones. En este sentido, debemos mencionar el rastreo realizado por Galdós con ayuda de sus amigos Estrañi y Navarro Ledesma, con quienes se cartea en 1901 para que le asesoren en la búsqueda de obras que le ayuden a recuperar el habla dialectal de los pastores (Menéndez Onrubia 2005).

Cabo Martínez (1986) también afirma que el teatro modernista español es análogo al simbolista europeo y, precisamente, uno de los motivos más reseñados en la prensa de la época tras el estreno de *Alma y vida* fue que el público no supo captar ese simbolismo. Galdós ocupa gran parte del prólogo en realizar una defensa abierta del Simbolismo teatral, ya no solo de ideas como en obras anteriores,<sup>10</sup> sino también como proyecto escénico. Es decir, propone símbolos que son metáforas de la realidad, los cuales, crean un lenguaje autosuficiente y sugestivo (oscuro y arcaizante en ocasiones). El espectador queda así confrontado a una realidad distinta cuyas correspondencias debe desentrañar. Galdós intentó que su obra

---

**10** Piénsese, por ejemplo, en *Los condenados* y su prólogo.

transmitiera de manera más efectiva la crítica social a un público poco receptivo al Simbolismo teatral.

La sugestión, lo vago y misterioso, y las interioridades de los personajes y las realidades sociales que representaban no eran captados por la mayoría de los espectadores, si bien cumplen con la función de «tratar de superar la monotonía del teatro precedente y coetáneo identificado miméticamente con la realidad», otra de las características del teatro modernista español enumeradas por Cabo-Martínez (1986). En el prólogo Galdós respalda ese Simbolismo como consecuencia de la situación de crisis y la atmósfera de desintegración en las que se vivía en los primeros años del siglo XX (Pérez Galdós 1902, Prólogo, VI-VII).

El autor deja claro, además, que es una obra hija de su tiempo, un teatro que surge motivado por las circunstancias socioculturales del momento, otra de las características del teatro modernista esbozadas por Cabo Martínez. Junto con el tema de los sueños, una atmósfera onírica que también está presente en *Alma y vida*, sobre todo, al final del segundo acto:

LAURA.— Se va: huye... era un sueño...

[...] LAURA.— [...] Nada, nada: sueño... sombra que pasa. (Se lleva la mano á los ojos. La recogen en brazos.) (Pérez Galdós 1902, 166-7)

La protagonista parece estar inmersa en una atmósfera de ensoñación que le impide distinguir entre realidad y fantasía, como una princesa en su castillo de marfil, ajena a lo que ocurre en sus tierras. Este onirismo se une al hilo lúgubre que la rodea en toda la obra, y que se sugiere ya desde la primera escena a través de los parlamentos de Monegro: «la señora, por causa de su natural desmedrado y mísero, tiene la vida pendiente de un cabello... vida infeliz, que más bien parece muerte disimulada...» (Pérez Galdós 1902, 10); y que podemos apreciar en un fragmento de la escena IV del último acto, en el que crea una atmósfera decadente y sombría con algunos chispazos de luz, «tenebroso y resplandeciente» como define la protagonista el reino prometido por las brujas al recordarlo en su delirio, un quiero y no puedo de Laura, como la España del momento:

LAURA.— ¡Oh, qué desdicha! Quiero dejar tras de mí un rastro luminoso, y no dejo más que tinieblas. (Con expresión mística, mirando vagamente y hablando á media voz.) ¿Estaré dormida... soñaré? (Pérez Galdós 1902, 268)

A esto se suma que algunos parlamentos que muestran este onirismo presentan variaciones con respecto al manuscrito, lo que revela que Galdós pretende mantener lo sugestivo, frente a lo explicativo o descriptivo propio del Realismo decimonónico. Así, en la escena IX del

tercer acto, en el manuscrito leemos: «LAURA.— Me ha deslumbrado el resplandor del cielo. He visto ¡Oh! he visto un caballo que volaba por los aires entre llamas y ahora... no veo, no veo», mientras que en la edición de 1902 el autor depura el lenguaje, incorporando sugestión y simbolismo:

LAURA.— Me ha deslumbrado el resplandor del cielo. (Con desvarío.) He visto, ¡oh!..., he visto el caballo de fuego... Juan Pablo, caballero en él, era el rayo que encendía los aires... Brujas, viejecillas locas, corred tras él, decidle... decidle... (Desfallece inclinando la cabeza en el hombro de Toribia.). (Pérez Galdós 1902, 217)

Laura, por momentos parece sometida a una angustia agónica que la lleva a un deseo de purificación por la naturaleza, como si tendiera a sumergirse en la armonía cósmica enlazando su conciencia con la del mundo, como si las cosas tuvieran un ser vital:

LAURA.— ¡Incomparable! Cogía yo la verbena con tanto afán, como si en cada plantita le quitara á la Naturaleza un pedazo de vida para ponérmelo a mí. (Se sienta.) (Pérez Galdós 1902, Acto I, escena VI)

Palabras que trasladan a los versos que Rubén Darío le dedicó a Paul Groussac:<sup>11</sup> «Las cosas tienen un ser vital; las cosas | tienen raros aspectos, miradas misteriosas; | toda forma es un gesto, una cifra, un enigma; | en cada átomo existe un incógnito estigma; | cada hoja de cada árbol canta un propio cantar | y hay un alma en cada una de las gotas del mar». En relación con el misterio de las fuerzas de la Naturaleza y el esoterismo, propios del Modernismo, no es de extrañar tampoco que desde la primera escena de la obra, el tiempo en que transcurre sea sugerido desde la fiesta de San Juan, con la significación mágica que comporta, y que Laura y su prima, la marquesita, estuvieran ausentes del castillo cuando es apresado Juan Pablo, por ir a recoger verbenas. De hecho, la verbena es una planta a la que se atribuían poderes curativos y poderosos para atraer el amor y la paz y que, además, fue utilizada en la ornamentación de la arquitectura modernista, ya que aportaba un aire de deleite estético, sofisticación y sensualidad. Unas flores con las que Laura habla, sugiriendo nuevamente capacidades misteriosas, reveladoras a la naturaleza en la escena IX del tercer acto: «LAURA.— (*Acariciando*

---

**11** Estos versos pertenecen al poema «El coloquio de los centauros», incluido en *Prosas Profanas y otros poemas* (1896), donde, una vez más Rubén Darío, plasma poéticamente un tema que es consecuencia de la metafísica esotérica, y que le sirve de trama interpretativa: la misteriosa o enigmática escritura del universo.

*el ramito*). Flores que habláis con vuestro aroma, decidme cosas gratas». (Pérez Galdós 1902, 219). ‘Cosas gratas’ que contrastan con el sonido de los truenos que se detalla en la acotación que sigue a este parlamento «(Suenan truenos lejanos». Este juego genera una atmósfera de sugerencia en la que parece que la naturaleza habla con Laura, le anuncia presagios tumultuosos.

Otras tres características tradicionalmente relacionadas con la estética modernista están presentes también en esta obra: la conexión con la música, el preciosismo aristocrático y la depuración del lenguaje. Cuando se cotejan el manuscrito, la *príncipe*s y la edición de 1902, es indudable que Galdós depura el lenguaje de los personajes, como se ha visto en algunos de los ejemplos ya citados, al igual que los espacios, de manera que en su armónica conjunción nazcan nuevas significaciones, suscitando la intuición y la sugestión del espectador. Por otro lado, además del esteticismo con el uso de del metateatro, con la representación de la pastorela en el segundo acto, donde tanto los elementos decorativos de la escenografía como los parlamentos abundan en la atmósfera preciosista, con expresiones que recuerdan la cromática modernista como «vestido de diosa, azul y oro» (Pérez Galdós 1902, 111) o con el nombramiento de elementos de la tradición castiza embellecidos con ornamentos propios de esta estética, por ejemplo, cuando un poco antes, Teresa de Argote describe el elemento que ha escogido para vestir la cabeza de Laura como un «airoso morrión formado con rosas y plumas» (Pérez Galdós 1902, 110). Además, hay que mencionar el engalanamiento de Laura antes de su muerte, porque quiere «estar más bella», poner sobre sí todos los signos de [su] grandeza... para ennoblecer, para ilustrar» la vida que le ha dado Juan Pablo, quiere que la vea «en todo el esplendor de su jerarquía» (Pérez Galdós 1902, 280). Y se enumeran algunos elementos de su rico joyero, que generan una atmósfera preciosista que, por un lado, se intensifica con la atmósfera poético-onírica en boca de Laura, cuando habla de los diamantes, en cuyas luces la protagonista ve «una conversación de rayos entre la luna y el sol» (Pérez Galdós 1902, 281) y, por otro, contrasta con la preocupación de sus acompañantes y con el desenlace funesto.

En cuanto a la conexión del teatro modernista con la música, también se percibe desde el prólogo:

Sobre esta visión, fundamento de cuya solidez no respondo, tracé y construí la ideal arquitectura de ALMA Y VIDA, siguiendo, por espiritual atracción, el plan y módulos de la composición beethoviana, y no se tome esto á desvarío, que el más grande de los músicos es quien mejor nos revela la esencia y aun el desarrollo del sentimiento dramático. (Pérez Galdós 1902, Prólogo, VII-VIII)

Lo indudable es que la música está presente en toda la obra, incluso en boca de los personajes de clase popular, Tora se encara, en la escena III del tercer acto, con Monegro y tras cantarle las verdades, zanja la discusión con estas palabras: «Y si quiere echarme, me voy, que á mudarme pronto de casa aprendí con los caracoles... Sábelo, sépalo; y si las sonajas oír no quiere, no las menee» (Pérez Galdós 1902, 182-3). Pero, posiblemente, además de en la propia estructura de la obra, donde con mayor intensidad encontramos música, palabra y sugestión, es en el segundo acto, ocupado casi por completo por la representación de la Pastorela, desde el inicio de la primera escena se sitúa al espectador en este sincretismo artístico a través de las palabras de Doña Teresa: «Así lo dispuso Laura; y yo como autora lo apruebo. Juntaremos las dos poesías, el verso sonoro y la elegante ropa» (Pérez Galdós 1902, 82). Parlamento que fue depurado por Galdós, haciéndolo más sugestivo y musical que en el manuscrito, donde claramente era más descriptivo: «...lo apruebo; pues conviene juntar las dos poesías, la que se habla con verso bueno, y la que se viste con elegantes ropas». Además, este fragmento, junto con los decorados al estilo parisino, como ya se ha comentado, también ejemplifica el preciosismo de todo este acto, donde son habituales las alusiones a la vestimenta, los adornos y la escenografía de la Pastorela, que dota a la obra de esa atmósfera virada hacia la belleza. Y que contrasta con otros momentos en que se busca lo maravilloso, la ensoñación y lo misterico, sobre todo, en las escenas del mismo acto donde participan las brujas. Por otro lado, la sugerente simbiosis entre música y palabra aparece incluso en clave humorística, en este parlamento de Lainez: «Estudiaré en la noria, que aquel llorar de los canjilones, con golpe de música ó verso, parece que ayuda» (Pérez Galdós 1902, 86).

Galdós imprime en esta obra su malestar por la larga crisis que atraviesa España, con voz propia sugiere el sentimiento melancólico que se respira en la época, y con hondo latido del espíritu muestra su compromiso con la España de su tiempo. Palpitación en la que son evidentes sus sueños, sus esperanzas, su verdad: la búsqueda de una libertad espiritual y personal para la sociedad española; utilizando nuevas formas, las del Modernismo, «que no significaba retórica, falsedad ni esteticismo gratuito. Todo lo contrario: equivalía a mayor verdad, emoción humana y poesía, desterrando los viejos convencionalismos de guardarropía» (Amorós 1992, 1605), como ha hecho Galdós en esta obra que, tal y como se ha expuesto, puede ser considerada un drama modernista.

#### 4 A modo de conclusión

Si bien las primeras obras conocidas de Galdós podrían ser reducidas a la estética realista del determinismo, es indudable que la evolución estética y vital del autor permite incluirlo en otras corrientes estéticas y, dentro del marco teórico esgrimido, *Alma y vida* puede considerarse un drama modernista, al menos un antecedente, que constituye, sin duda, una pieza fundamental para entender el valor de la obra teatral del autor canario y la dimensión y complejidad de toda su obra. Un drama en el que Galdós, como se ha demostrado, introduce elementos claramente modernistas, empezando por la propia intención de creación y el reflejo de su malestar ante la situación de España, la elección del tiempo dramático y el espacio escénico, así como lo simbólico de los nombres de los personajes; además del tono espiritualista, la atmósfera onírica y lúgubre, la identificación entre música y trama, el uso de la sugerencia por encima de la apelación directa, las expresiones simbólicas, los préstamos de Lope, Enzina y los convencionalismos dieciochescos, depurando el lenguaje, a veces oscuro, otras ambiguo o arcaizante, cuya intencionalidad se constata con el cotejo de variantes entre el manuscrito y la primera edición impresa. Todos estos elementos sitúan la obra galdosiana en la misma línea que las creaciones simbolistas/modernistas coetáneas de Cataluña y Europa. Y, una vez más, invitan a repensar la producción de Benito Pérez Galdós como inclasificable desde el punto de vista del purismo del canon literario tradicional.

Galdós vierte en esta obra su preocupación y su desconsuelo por esa crisis que atraviesa España y que él, certeramente, sitúa bastante más atrás del 98, una crisis que el escritor transita doblemente (1868 y 1898) de manera personal y la convierte en arte. Porque Pérez Galdós, como lo fue Cervantes en su momento, es un escritor que toma plena conciencia de su función como intelectual comprometido y escritor consciente del carácter literario de su obra, a la que trae, no ya la realidad, sino su percepción del mundo, el imaginario y las preocupaciones de su época. Y en *Alma y vida*, tal y como se cierra de manera circular y entre sombras fúnebres, nos da la visión del mundo de un intelectual angustiado ante una sociedad sin alma, en la que Laura, como el Don Quijote al que dedica su Letanía Rubén Darío,<sup>12</sup> está «coronada de luz y de tristeza» y como a él la circundan «rudos malsines» y «falsos paladines». Roguemos, pues, como Darío, porque «casi ya estamos sin savia, sin brote, sin alma, sin vida, sin luz, sin Quijote», lloremos con Juan Pablo, pues «Entre [nosotros] siguen reinando la maldad, la corrupción, la injusticia. ¡Llorad, vidas sin alma, llorad, llorad!» (Pérez Galdós 1902, 288), o, mejor aún, trabajemos

---

<sup>12</sup> Rubén Darío (1905), «Letanía de Nuestro Señor Don Quijote», *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*.

incansablemente, buscando nuevas formas, como lo hizo Galdós, para denunciar la injusticia social y proponer soluciones.

## Bibliografía

- Amor del Olmo, R. (2020). «Los condenados y *Alma y vida*: Tropiezo de un consagrado autor teatral». *Don Galán: revista de investigación teatral*, 10, 18-26. <https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum10/monografico/los-condenados-y-alma-y-vida/pagina8.html>.
- Arias Careaga, R. (1993). «Alma y vida, el origen de un fracaso histórico». *Verba hispánica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 3, 15-26. <https://doi.org/10.4312/vh.3.1.15-26>.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Blasco, Francisco J. (1993). «De 'Oráculos' y de 'Cenicientas': la crítica ante el fin de siglo español». Cardwell, McGuirk 1993, 59-86.
- Bousoño, C. (1981). *Épocas literarias y evolución. Edad Media, Romanticismo, Época Contemporánea*. Madrid: Gredos.
- Butt, J. (1993). «Modernismo y Modernism». Cardwell, McGuirk 1993, 38-58.
- Cardwell, R.; McGuirk B. (eds) (1993). *¿Qué es el Modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Boulder (CO): Society of Spanish and Spanish-American Studies, 39-58.
- Cabo Martínez, M.R. (1986). «El teatro español modernista (1900-1920)». *Magister. Revista miscelánea de investigación*, 4, 249-52.
- Calsamiglia, E.; Tusón, A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Cardwell, R. (1993). «Una hermandad de trabajadores espirituales: los discursos del poder del modernismo en España». Cardwell, McGuirk 1993, 165-98.
- Escobar Bonilla, M.P. (2002-03). «Estudio literario de *Alma y Vida*». *Philologica canariensis*, 8-9, 87-116.
- Fernández Cordero, C. (2014). *Ideología y novela en Galdós (1901-1920)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Ferrada Alarcón, R. (2009). «El modernismo como proceso literario». *Literatura y Lingüística*, 20, 57-71. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112009000100004>.
- Ferreres, R. (1981). *Los límites del modernismo y del 98*. Madrid: Taurus.
- Garrido Ardila, (2013). «Itinerario de la novela modernista española». *Revista de Literatura*, 75(150), 547-57. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2013.02.022>.
- Gastello Salazar, G. (2005). «Encuentros y desencuentros del Modernismo: José Martí y José Asunción Silva». *Kípus: revista andina de letras*, 19, 143-50. <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/5029>.
- Gómez-Martínez, J.L. (1987). «Krausismo, Modernismo y ensayo». Schulman, I. (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus, 210-26.
- Gullón, Ricardo (1980). *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Labor.
- Heard, M. (1980). «La dualidad esencial de "Alma y vida"». *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 223-32.
- Labov, W. (1978). «La transformation du vécu através la syntaxe narrative». *Le parler ordinaire*, vol. 1. Paris: Minuit.

- Márquez Montes, C. (2020). «Benito Pérez Galdós y su pensamiento teatral en una encrucijada de la escena española». Caldevilla Domínguez, D. (coord.), *X Congreso Universitario Internacional sobre Contenidos, Investigación, Innovación y Docencia: (CUICID 2020). Libro de Actas*. Madrid: Sociedad Española de Estudios de la Comunicación Iberoamericana (SEECI), Universidad Complutense de Madrid-Fórum Internacional de Comunicación y Relaciones Públicas (Fórum XXI).
- Menéndez Onrubia, C. (1993). «El melancólico declinar de la tradición española en Cuba y el particular simbolismo modernista galdosiano en *Alma y Vida*». *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. 2. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 231-41.
- Menéndez Onrubia, C. (2005). «“Alma y vida” del telar a la escena». *Isidora: revista de estudios galdosianos*, 1, 33-54.
- Montaldo, G.; Tejeda, N.O. (1995). «El modernismo en Hispanoamérica». *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina (DELAL)*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho-Monte Ávila.
- Palomo Vázquez, M.P. (1998). «Le 98 d’une autre génération». *Les écrivains espagnols face à la crise de 1898. Études rassemblées et présentes par Geneviève Fabry*. Lovaina: Les Lettres Romanes, 7-15.
- Pérez Galdós, B. (1902). *Alma y vida, drama en cuatro actos precedido de un prólogo*. Madrid: Obras de Pérez Galdós.
- Pérez Galdós, B. (1968). *Obras Completas*. Tomo VI. *Novelas. Teatro. Miscelánea*. Introducción, biografía, bibliografía, notas y censo de personajes galdosianos por F. Sainz de Robles. Madrid: Aguilar.
- Pérez Galdós, B. (1990). *Ensayos de crítica literaria*. Edición de L. Bonet. Barcelona: Península.
- Pérez Galdós, B. (2002). *Alma y vida, drama en cuatro actos precedido de un prólogo*. Edición de R. Amor del Olmo. Santander: Tantín.
- Pérez Galdós, B. (2006). *Alma y vida*. Introducción, notas y análisis literario de R. de la Nuez Torres. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart.
- Philips, A.W. (1979). «Galdós y Valle-Inclán. A propósito de un texto olvidado». *Anales galdosianos*, 14, 105-15.
- Rubio Delgado, I. (1974). «*Alma y vida*, obra fundamental del teatro de Galdós». *Estudios Escénicos*, 18, 173-93.
- Rubio Jiménez, J. (2020). «*Alma y vida*: El teatro de Galdós en la encrucijada de dos siglos». *Segismundo*, 35, 189-209.
- Schraibman, J. (1967). «Los estilos de Galdós». *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Nimega: Instituto español de la Universidad de Nimega, 573-83.
- Serrano, C.; Salaün, S. (1992). *Histoire de la littérature espagnole contemporaine XIXe-XXe siècles. Questions de méthode = Actes du colloque organisé à la Sorbonne par le CRID les 2, 3 4 mars 1989*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Sobejano, G. (1970). «Razón y suceso de la dramática galdosiana». *Anales Galdosianos*, 5, 39-54.
- Soriano-Mollá, D.T. (2006). «En los albores del simbolismo teatral: Galdós entre encrucijadas europeas». Lozano Marco, M.A. (coord.), *El simbolismo literario en España*. Alicante: Universidad de Alicante, 131-96.
- Suárez Miramón, A. (2006). *El modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*. Madrid: Ediciones Laberinto.
- Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno*. Barcelona: Destino.
- Zavala, I.M. (2001). *El rapto de América y el síntoma de la modernidad*. Valencia: Montesinos.
- Zulueta, C. (1968). *Navarro Ledesma: el hombre y su tiempo*. Madrid: Alfaguara.

# Lo que queda de la catástrofe Representaciones escriturales y visuales en *Las bellas catástrofes* (2017) de Jacqueline Goldberg y *Las homicidas* (2019) de Alia Trabucco Zerán

Daniuska González González

Universidad de Playa Ancha, Chile

Cecilia Olivares Koyck

Universidad Andrés Bello; Universidad de Playa Ancha, Chile

**Abstract** This article will address the notion of catastrophe in the works *Las bellas catástrofes* (2017) by Jacqueline Goldberg (Maracaibo, Venezuela, 1966) and *Las homicidas* (2019) by Alia Trabucco Zerán (Santiago de Chile, 1983), which aims to reveal their representation through the rest by incorporating the visual (photographic) image into literary texts to enable their recording and activation. The selected books will be discussed in relation to the theoretical ideas of authors such as Giorgio Agamben, Bedour Algra, Georges Didi-Huberman, Félix Duque and Niall Ferguson. This article will be circulated as a projection, a broader field of research on how literature is incorporated into contemporary discourse about the appropriation of other formats (visual, object-based, or archival), and their interdisciplinary transfer. In this case, the focus is on the concept of catastrophe in philosophy and political science.

**Keywords** Catastrophe. Rest. Poetry. Photograph. Latin American writers. Twenty-first century.

**Índice** 1 Entresijos críticos de la catástrofe: puntualizaciones necesarias. – 2 Constancias escriturales y visuales de *las* (in)ciertas *bellas catástrofes*. – 3 Imágenes que provocan: cómo hacerse cargo de la catástrofe social. – 4 Anudando algunas conclusiones sobre el abordaje escritural y visual de la catástrofe.



## Peer review

Submitted 2024-09-22  
Accepted 2025-11-17  
Published 2025-12-12

## Open access

© 2025 González González, Olivares Koyck | 4.0



**Citation** González González, D.; Olivares Koyck, C. (2025). "Lo que queda de la catástrofe. Representaciones escriturales y visuales en *Las bellas catástrofes* (2017) de Jacqueline Goldberg y *Las homicidas* (2019) de Alia Trabucco Zerán". *Rassegna iberistica*, 48(124), 267-282.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2025/25/003

Es tiempo de relámpagos sin truenos,  
Es tiempo de voces no escuchadas,  
de sueños inquietos y vanas vigili-  
as.  
Compañera, no olvides los días  
De prolongados fáciles silencios,  
De amables calles nocturnas,  
De meditaciones serenas,  
Antes que caigan las hojas,  
Antes que el cielo se vuelva a cerrar,  
Antes que de nuevo nos despierte,  
Percibo, frente a nuestra puerta,  
Una férrea persecución de pisadas.

(Primo Levi, «Espera», *A una hora incierta*, 1949)

## 1 Entresijos críticos de la catástrofe: puntualizaciones necesarias

Para Giorgio Agamben en su texto ya imprescindible *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo* «La catástrofe interpela a lo humano» (2014, 55) en dos sentidos fundamentales: el primero, como consecuencia de una acción que irrumpe y tensiona con sus consecuencias dejando una herencia de traumas y restos; y el segundo, al instalar un *afuera*, tanto del lenguaje como del devenir humano, que es, metafóricamente hablando, una *laguna*, una imposibilidad de articulación que descoloca y fragmenta el equilibrio biológico y social.

Al poner en diálogo este texto con «La catástrofe interminable» (2023) de Bedour Alagraa se reconoce que la noción de catástrofe no está soportada por una «historia conceptual» (193); para la autora, además, el concepto demanda una problematización profunda, inclusive advierte que «[e]l pensamiento científico no resuelve los misterios [en torno a la categoría], sino que los elimina de la existencia» (194). Frente a esto cabe la pregunta de si, entre muchas otras, la literatura podría ser una respuesta a esta carencia al hacerse cargo de su representación en un periodo no menor de la historia, el Antropoceno, donde la catástrofe detenta una condición epítome, pues no se trata solo del accionar devastador del ser humano y las consecuencias sobre el entorno y la sociedad, sino también cómo se cuenta con un instrumento cultural (en este caso literario) que la diseccione con perspectiva crítica.

---

Este artículo se inscribe en el Fondecyt Regular No. 1240018 *Archivos del afecto. Una memorabilia de las violencias en la escritura de cinco autoras latinoamericanas contemporáneas* (2024-27), financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) de Chile, y del cual la primera autora es su Investigadora Responsable y la segunda autora la ayudante de investigación.

---

Así, el presente artículo observará la catástrofe a través de una de sus trazas más evidentes, el resto,<sup>1</sup> entendido como residuo que permite acceder a una lectura en el presente, incorporando para esto la imagen fotográfica en dos textos literarios que la registran y la activan con un cruce fructífero de intermediaciones entre estos dos discursos.

Para esto se recurrirá al poemario *Las bellas catástrofes* (2017) de Jacqueline Goldberg (Maracaibo, Venezuela, 1966), una de las poetas más reconocidas del país suramericano, y el texto híbrido –considera géneros como el retrato, la investigación periodística y la narrativa– *Las homicidas* (2019) de Alia Trabucco Zerán (Santiago de Chile, 1983),<sup>2</sup> en los que se trabaja la catástrofe a través del acompañamiento entre la palabra (la metáfora, las descripciones minuciosas o los símiles contrastantes) y la visualidad, ambas en la dirección de estremecer al/la lector/a-espectador/a para interrogarlo/a como Agamben había notado en su libro publicado originalmente en 2000. La selección del corpus se inscribe en una investigación más amplia acerca de algunas escrituras de autoras latinoamericanas cuyo eje articulador es la representación de las violencias, cualquiera sea su signo, para lo cual recurren a dispositivos como las imágenes visuales, el archivo, las corporalidades, los objetos y los afectos.

**1** La mirada de Giorgio Agamben sobre el resto/residuo permitió tensar fluidamente esta noción con la de catástrofe, central en el artículo. Sin embargo, se deja constancia de la revisión de un conjunto de textos que lo abordan, entre estos los de Nelly Richard (1998), Jean-Louis Déotte (1998), Idelber Avelar (2000), Georges Didi-Huberman (2004), Florencia Garramuño (2015) y Cristina Rivera Garza (2019).

**2** Acerca del estado del arte se señala que, en lo relacionado con la obra de Goldberg, aparecen los artículos «En los umbrales del daño: la 'poesía documental' de Jacqueline Goldberg» (2025) de Flavio Fiorani; «Fallas en la máquina de habitar. Arquitectura, botánica, afecto en *Las horas claras* de Jacqueline Goldberg» (2020) de Gina Saraceni; «Poesía, dolor y memoria en *Nosotros los salvados* de Jacqueline Goldberg» (2020) de Kar M. Hernández; «El tallo calcinado de la morgue. Las morgues de la globalización en las escrituras de Fernando Vallejo, Roberto Bolaño y Jacqueline Goldberg» (2016) de Daniuska González González; y «Rasgar el archivo: *Nosotros los salvados* de Jacqueline Goldberg» (2016) de Adriana Kanzevsky. Sobre la escritura de Trabucco Zerán destacan, entre otros, «Agua, tierra, fuego, aire: geo/topo/historiografías fantasmales en *Mapocho* (2002/2019) de Nona Fernández y *La Resta* (2014) de Alia Trabucco Zerán» (2025) de Claudia Jünke; «Literatura política: los inicios de una genealogía» (2024) de María Ayete Gil; «*La resta* de Alia Trabucco Zerán y (la devolución de) los cuerpos: un viaje metafórico y distópico» (2022) de Alice Favaro; «La política de los afectos en *La resta* de Alia Trabucco Zerán: corporalidades en el límite de las clases sociales» (2020) de Constanza Ternicier; y el capítulo de libro «Archivos de la mujer y el crimen en *El invencible verano de Liliana* de Cristina Rivera Garza y *Las homicidas* de Alia Trabucco Zerán» (2024) de Suanny Erazo. Como se aprecia, estos textos sobre ambas autoras están suturados por dos temas: la memoria y la violencia, esta última a través de la aproximación al cuerpo, el archivo, el afecto y la pérdida personal y/o colectiva. A partir de lo anterior y sobre la novedad de la presente propuesta, las obras *Las bellas catástrofes* y *Las homicidas* se han trabajado escasamente por la academia y la crítica y, como se constata en los títulos mencionados como estado del arte, no se encuentran antecedentes de los textos seleccionados con relación a la noción de catástrofe.

A través de diez poemas con sus respectivas imágenes, en el texto de Goldberg se arma un punto de intersección entre la catástrofe y sus restos –algunos no exentos de belleza, como la autora testimonia poética y visualmente–, entre estos una muñeca arrastrada por un tsunami y las capturas fotográficas tanto de los trozos cuarteados de la tierra de La Laguna (México) debido a la sequía intensa, como del deslave ocurrido en el estado venezolano de Vargas en 1999. En todos, la catástrofe produce una variación brusca, una ruptura en la forma cotidiana de vida, y desde aquí la poeta propone un desajuste de la violencia mediante ese resto *sido* pero que continúa vigente.

Mientras en *Las homicidas*, sin dudas un libro rizomático, los encuadres se multiplican para contrastar las historias de cuatro mujeres chilenas asesinas –Corina Rojas, Rosa Faúndez, María Carolina Geel y María Teresa Alfaro– cuyos perfiles escriturales y visuales interrogan contextos sociales y razones íntimas o psicológicas diferentes, así como, importante reconocerlo, prejuicios y categorías valóricas alrededor de sus actos, no solo por parte de los sujetos encargados de la justicia (incluidos los abogados defensores) sino también por las sociedades que las juzgaron sin miramientos, como a cobayas de laboratorio.

Para precisar, las imágenes fotográficas acompañan un texto y también lo intervienen en el sentido de provocar otras lecturas y expandir sus significados enriqueciéndolo y añadiendo la «articulación invisible» que Agamben refirió esta vez en otro texto, *Estancias* (2016): la armonía entre dos discursos –el literario y el visual– para exponer «una comunidad reencontrada de pensamiento y poesía» (266).

La inserción de las fotografías añade otro elemento a considerar: la impronta fantasmal del resto, aquella traza que queda atrapada entre el pasado y el presente y que tensiona el futuro, que resulta «una presencia que tiene al mismo tiempo la materialidad fija del cuerpo muerto y la fantasmática inasibilidad del viviente» (Agamben 2016, 99). El autor vincula lo perdido con un deseo latente de dar a entender esta presencia, como si estuviera circulando en tanto huella vívida y persistente mas siempre inquietante y alegórica. Las imágenes permiten dar un cuerpo visual a la escritura del residuo, como una suerte de postal o miniatura en el interior del lenguaje literario.

Para Alagraa, «el enigma de la catástrofe como palabra, como concepto, radica en esta tensión: entre un deseo de evadir el evento originario a favor de la repetición al mismo tiempo que se reconoce el evento como tal. Un rompecabezas» (2023, 193). Partiendo de Agamben y con apego en esta mirada crítica de la autora estadounidense, se sostendrá la idea de la catástrofe como irrupción y desequilibrio que descontrola el entorno, desaparición de la vida entendida en su ciclo tradicional de nacimiento, evolución y muerte.

El elemento catastrófico parte la existencia en un antes y un después; está ahí, acechando, y puede desatar el miedo más contingente o aquellas preguntas para las que todavía no se encuentran respuestas, por esta razón la literatura se posiciona como uno de los dispositivos para hurgarlo, interpelarlo y, si es posible, contrastarlo.

Debido a la aniquilación que conlleva la catástrofe, los fragmentos resultan tan preciosos que se convierten en sus únicas trazas reveladoras. Como se aprecia en el poemario de Goldberg, por ejemplo, con la metáfora citada en torno a la muñeca flotante, figura retórica trabajada en la dirección agambeana de recurso que «sustituye una cosa con otra, no tanto para llegar a ésta como para huir de aquella» (2016, 71); o en el libro de Trabucco Zerán con las fotografías de las mujeres asesinas preservadas en el Archivo Nacional: todas son *jirones* para nombrar la cualidad catastrófica, lo ocurrido que no dispone de otro modo de acercamiento en el presente porque solo resta el vacío de lo pasado. Parafraseando a Georges Didi-Huberman y sus *Cortezas* (2014), estas esquirlas de representación constituyen las *cortezas* minúsculas que sirven para pensar/evocar el árbol caído, en este caso el acontecimiento catastrófico primigenio.

En «Hacia una teoría de las catástrofes mínimas» (2016), el filósofo Félix Duque afirmó que «*Katastrophé* significa literalmente: ‘trastorno, cambio de arriba abajo’ [...] es pues un cambio brusco que a algo o a alguien le sobreviene, sin que esté en su mano preverlo ni prepararlo» (65; cursiva en el original), y, a partir de esto, se puede inferir que los hechos de su devenir no se corresponden con un hilo conductor, sino que más bien se presentan irrumpiendo abruptamente el tiempo social, individual o histórico.

En el caso de los objetos literarios presentados en este artículo, el acercamiento a la catástrofe supone observarla como un quiebre dado por circunstancias que desajustan un estadio anterior, implicando la aproximación al resto como una evidencia presente, en conciencia de tratarse de la continuidad incompleta de un pretérito irrecuperable. Su emergencia revisita la catástrofe desde su transformación, testimonia los impactos y se enlaza con la evocación, nunca mimética –no puede serlo– del original. Su permanencia se vuelve un nudo al cual prestar atención en tanto ofrece mutaciones al mismo tiempo que configura una última pulsión identificable y, por tanto, legible, antes de desaparecer.

Sin perderse lo catastrófico, el resto reconecta la experiencia y, al mismo tiempo, retrotrae al inmenso problema de la memoria del horror, a su politización, que entabla una recepción tensional, puesto que su representación se resiste a desaparecer y/o alegorizarse. El horror se configura como aquello que se desgaja de la catástrofe, que deja de ser y que fracasa en su medida original, convirtiéndose en la revelación de lo desconocido, como una suerte de pieza fulgurante que necesita ser rescatada y leída, pero que, al mismo tiempo, sigue

generando resistencia, como Walter Benjamin lo precisó en *Libro de los pasajes* (2005): una tirantez que da cuenta de la fragilidad del tiempo y de la experiencia humana y donde el riesgo de pulverizarse siempre está latente. En el caso de los textos seleccionados, esta revelación del horror atraviesa la experiencia misma y se vuelve potencia en tanto colabora en el establecimiento de registros de alta complejidad, con particularidades adscritas a una semántica propia dispuesta en y para la literatura.

Adicionalmente, aquellas imágenes disparadas por la catástrofe presentan la posibilidad de observar críticamente el impacto de cierto tipo de violencia, esto en consonancia con la lectura de los dos volúmenes de Agamben, pues permiten aproximarse a otros abordajes que invitan a dismantelar sus artefactos tradicionales y describir una posible relación entre ellos. La catástrofe deviene como aquella experiencia de violencia intempestiva, cuyos restos, volviendo a Benjamin esta vez en *Pequeña historia de la fotografía* (2024, en línea), traslucen una «postura crítica, diferenciadora y decisiva respecto a sus datos cronológicos» (2004, 34), que imponen una sobrevida, un *algo más*.

Por último, en este apartado, uno de los acercamientos teóricos fundamentales a la catástrofe desde las ciencias políticas, el de Niall Ferguson en un libro de reciente traducción: *Desastre: Historia y Política de las Catástrofes* (2022). Desde las primeras páginas el autor instala una idea relevante sobre la catástrofe: no está aislada «de la historia económica, social, cultural y política, independientemente de que se trate de catástrofes naturales o provocadas por el ser humano (aunque, [...] esta dicotomía no es del todo realista)» (2022, 22), lo cual llama a una reflexión transversal e interdisciplinaria del concepto alejada de posibles visiones apocalípticas, proféticas o infundadas. Como bien indica, los eventos catastróficos dejan huellas profundas y «tienen [...] consecuencias económicas, culturales y políticas, muchas de ellas contradictorias» (22).

Además, la catástrofe impone la incertidumbre como principio, no existe la posibilidad de predecirla –a propósito, esto se visibiliza con claridad en el poemario de Goldberg–. Como Ferguson recalca, los intentos por reducir su origen han fracasado, de hecho, pueden medirse mediante el «exceso de mortandad» (2022, 463) provocada. Al final, para el autor, la catástrofe se convierte en una lección sobre el «camino individual en la vida y en lo relativo a [...] [su] gestión [...] y [...] [sus] fallos [...] en la historia» (470).

## 2      **Constancias escriturales y visuales de las (in)ciertas bellas catástrofes**

Adentrarse en *Las bellas catástrofes* (2017) de Goldberg es también adentrarse en un mapa poético con lugares distanciados geográficamente pero que comparten acontecimientos catastróficos soportados por imágenes que precisan la condición residual.

Los poemas «El cerdo y el tsunami [2004]»<sup>3</sup> y «Un avión en el lecho [2014]» y las respectivas fotografías que los acompañan, identifican este vínculo, entendiendo que la catástrofe –un tsunami y la caída de un avión, esto último la máquina frente a la que el hombre falla– tiene que ver con la irreductibilidad del evento, que, para el filósofo Duque, conlleva a lo catastrófico al existir «un desajuste primordial» (2016, 67) y el que Golberg metaforiza, por ejemplo, como «una magnífica pared de agua» (2017, 11) en el caso del tsunami.

Ambos poemas se elaboran con una trama objetual como guijarros, restos a manera de pequeñas implosiones: en el primero «“Había cristal, metal, trozos de madera, | ladrillos, era como estar en una lavadora llena de clavos”» (Goldberg 2017, 11); mientras que en el segundo logra una imagen de quietud perfecta acerca del lecho marino: sin la catástrofe aeronáutica no se tendría acceso a la profundidad marina, a esa «hermosa, | oscurísima | e inútil eternidad» (26).

Ahora bien, las metáforas, también los símiles y las descripciones, se reproducen como restos visuales a través de dos imágenes que fortalecen los poemas y que giran en torno a juguetes abandonados, otras fotografías, ramas, trozos de periódicos, astillas y siluetas de montañas sobre el fondo marino... Si bien la poesía se hace cargo de la cualidad residual, el/la lector/a se convierte en espectador en primera fila frente a las fotografías, evidenciándose la tensión didi-hubermana de la imagen con su pasado, su presente y su futuro: ese *jirón* que, como en su libro *Cortezas*, queda ante la historia, el fragmento persistente que hizo/hace/hará memoria.

El fondo del mar, que en la poesía deviene gigantesca boca que engulle y que «no se queda con todo | No puede con todo» (Goldberg 2017, 24; corchete en el poema original), se clarifica con la imagen que anuda la catástrofe tanto desde su simplicidad residual como con un atisbo de belleza, sutil pero latente; y donde el resto hace sobresalir la imposibilidad de lo que fracasó o no pudo llegar a término, como Alagraa visualizó teóricamente con respecto a la naturaleza de la catástrofe.

Como «dolorosa constancia de que no todo es asimilable» (Duque 2016, 66), una metáfora cierra la potencialidad residual de la

---

3 La fecha de creación de los poemas aparece en todos los títulos.

catástrofe en la escritura, que luego se concreta visualmente en la fotografía: cuando el avión MH370 de Malaysia Airlines desaparece de los radares, para la autora «dejó de latir» (Goldberg 2017, 24). La máquina se humaniza mediante un corazón que palpita, late y luego se apaga: «el espíritu de aquel vuelo siguió emitiendo señales» (24). Mientras la fotografía ilustra la conjetura sobre la catástrofe –la caída del avión en el océano– que el poema había evocado en los versos «Nada había allí, | solo era hermoso» (25) o «Cuántas llanuras, peñascos, grietas rocosas | Cuánto silencio, | cuánta ignorancia» (26).

Adicionalmente, otro registro circula en torno al anterior: el acto de escribir, pues la poeta sutura en el texto los momentos cuando suceden las catástrofes y la somatización en su cuerpo, convirtiendo la enunciación poética en una pérdida, en una palabra quebrada. Su lenguaje también resulta una catástrofe, una *laguna* que no se puede abarcar. Escribir sirve como acto que enuncia la fatalidad de las tragedias y que, a su vez, atraviesa su cuerpo hasta herirlo y dañarlo.

Por esta razón, como se verá en «Agua que no llega [2008]» y «El día que la montaña debatió con el mar [1999]», los poemas se vuelven residuales en tanto posicionan una perspectiva que genera una sensación inacabada, no por su consecución sino, más bien, por las piezas anteriores factualmente implosionadas por la catástrofe, metrallas que, para el momento escritural, se entierran profundamente en la corporalidad de la voz enunciativa.

Para Ferguson las catástrofes «rara vez son sucesos completamente exógenos» (2022, 22) debido a que se relacionan con el accionar del hombre y, como vaciadero de esto se encuentran dos poemas centrales en el volumen de Goldberg. El primero acerca de un lecho seco del río Nazas en México, que provocó el desbordamiento de las aguas, con «hebras líquidas [que] fueron engrosando el gemido» (Goldberg 2017, 48); y, el segundo, más extenso, refiere una circunstancia catastrófica particular: debido a las fuertes precipitaciones y la precariedad de numerosas estructuras improvisadas sobre el caudal acuífero, permitidas por la dejadez de la acción gubernamental, el litoral del entonces estado Vargas en Venezuela sufrió un deslave en el año 1999, que borró parte de su geografía y provocó un estado de catástrofe sobre el cual, hasta la fecha, se desconocen el número de muertos y la magnitud real del impacto sobre el paisaje físico y emocional.<sup>4</sup> Este poema cruza la poesía con el testimonio de un sobreviviente, la opinión de dos especialistas en desastres naturales,

---

<sup>4</sup> El propio poema se hace eco de esto: «Se habla de 12.000 a 15.000 víctimas, | entre muertos y nunca hallados. | Más de 100,000 personas evacuadas, | unos 3,500 millones de dólares de pérdidas, | 15,000 viviendas destruidas, | 75,000 damnificados, | 85% de la vialidad troncal destruida» (Goldberg 2017, 72).

cifras, referencias históricas y un párrafo narrativo de la escritora venezolana Victoria de Stefano (1940-2023).

Los poemas se apropian de la idea del cuerpo como mutación y también como respuesta ante la catástrofe, cuerpo que *se pone* frente a ella y al «horror [que] afuera era tan vasto» (Goldberg 2017, 73). En el primer texto, la poeta «Escrib[e] con barro en el estómago» (48) y reconoce que, con ello, «pierd[e] | un tajo de belleza, | un poco de mí» (49), mientras que, en el segundo, está esperando el nacimiento de un hijo, pero, en paralelo, se está gestando otro cuerpo, esta vez agrietado, que emite quejidos y que también, como su fisonomía, se ha transformado: el de la tierra tragada por la violencia de las aguas, esa que «estaba por abandonar el cauce. | El agua de la tierra. El agua de mi cuerpo» (71). Una corporalidad se sostiene en «el vientre [que] pesaba, pesaba» (72), mas la otra sucumbe ante las «traiciones | de roca y barro venidos | de la serranía de El Ávila» (71). A la violencia de la naturaleza, aporía de arranque, se impone la violencia estructural de una región empobrecida, donde las construcciones se asentaban en lugares no habilitados, encima de quebradas y ríos desviados de su curso, que «descubrieron la capa vegetal» (71), tal como también ocurrió en México cuando se abrieron las compuertas de las presas Francisco Zarco y Lázaro Cárdenas, origen de la catástrofe recogida en el poema «Agua que no llega [2008]». La voz asustada solo puede pronunciar(se) a través del cuerpo, contar la catástrofe desde él, y desplegar un saber del tacto y la imaginación, como cuando admite que «hay lechos secos | que jamás pisaré» (49) o cuando fantasea con las historias de los deslaves anteriores en Vargas en 1798 y 1950, que, pese a los deslizamientos «con [...] saña» (72), cargaron con menos «odio ancestral» (72).

A cada texto corresponde una fotografía que concretiza la escritura como el «lugar de [...] enfatizar y sobredeterminar» (Alagraa 2023, 195) la catástrofe. Una aprehende los trozos de la tierra reseca y a un hombre con las manos cruzadas sobre su espalda, mirando el horizonte, como si se preguntara por «lo seco de la tierra y los hoyos y cavernas» (Goldberg 2017, 48), por el futuro, sin duda distópico, que provocó la acción humana. Hay un desafío implícito en esta imagen: cómo minimizar la catástrofe, cómo gestionarla frente a la historia (Ferguson 2022).

La otra fotografía testimonia gráficamente el deslave de Vargas: en ella parecen eternizarse los restos de los edificios destruidos por las rocas y el ímpetu del agua, los «sedimentos [y] troncos» (Goldberg 2017, 73); en su interior gráfico se revela «El horror [que] era horror» (73). Si el poema deviene grito –por el dolor del deslave y por el cuerpo tajado durante el parto– la imagen también resguarda esta implosión corporal, la asemeja, y se transforma en un clamor visual frente a la herida de la tierra, su humillación que «late sin escucha» (73).

Tanto los poemas como las fotografías permiten una mirada sobre los restos que crea una tensión entre iteración y singularidad, puesto que 'lo que queda' parece encaminarse a su difuminación y, a la vez, reproducirse y resistir en las vertientes de la diégesis. La residualidad no resulta un simple suplemento o mutación complementaria del estado anterior, cuando ocurrió la catástrofe, sino que se convierte en un eje poderoso de una presencia que se alegoriza en sí misma para alcanzar una sobrevida (Didi-Huberman 2014).

### 3      **Imágenes que provocan: cómo hacerse cargo de la catástrofe social**

En el texto *Las homicidas*, la noción de catástrofe se percibe a partir de un punto de choque entre el universo de expectativa social y los actos criminales de las mujeres involucradas, constatándose como referentes fallidos de sus acciones.<sup>5</sup> La catástrofe va en dos direcciones: la irrupción de los acontecimientos violentos cometidos por las sujetos, que rasgaron el pacto social; y, a su vez, «el deseo de evadir el evento originario» (Alagraa 2023, 193), esto en el sentir colectivo de época mediante su omisión o su olvido. Vale preguntarse con esta autora por «la 'catástrofe' [...] como una categoría o un concepto político que ofrece una analítica de la forma en que las personas estructuran su vida política y social» (195) y, desde este enclave, lo presentado en el volumen implica un cambio de condiciones, puesto que la catástrofe no puede ser leída desde un solo prisma, pues primero da lugar al quiebre social generado por los asesinatos y segundo manifiesta una espiral de incidentes que hacen sucumbir a las mujeres debido a su accionar, también catastrófico. En ambas tramas surgen elementos residuales, puntualmente fotografías, que son restos que iluminan desde el pasado escenarios transformados en el presente por la literatura, o, como la propia autora manifiesta, que tienen «amplias repercusiones políticas y afectivas, donde emociones como la rabia o la vergüenza se vuelven visibles» (Trabucco Zerán 2022b, 267).

Sus cuatro protagonistas no encajaban en su tiempo, con lo cual implosionaron el dominio social tradicional. Parafraseando a Rita

---

**5** Una nota para marcar una diferencia. Aunque no se trataba de organizaciones feministas o sufragistas en rigor, algunos grupos de mujeres apoyaron a Corina Rojas, entre estos la Sociedad de Socorros Mutuos de Obreras de Valdivia y la Sociedad de Señoras El Triunfo Ilustrado. Por otra parte, en el caso de María Carolina Geel resultó decisiva la ayuda de la Premio Nobel de Literatura Gabriela Mistral, quien le escribió al Presidente de la República Carlos Ibáñez del Campo y logró el indulto, así como la simpatía y el acompañamiento de escritores reconocidos como Manuel Rojas y el crítico literario Alone.

Laura Segato (2020), estas homicidas visibilizaron el cuerpo de la mujer como parte de una economía de circulación desigual<sup>6</sup> dentro de la que se esperaban roles de no interpelación, simplemente de aceptación, incluyendo la condena y el castigo impuestos por el sistema jerárquico después de los asesinatos. Por tanto, el libro rompe el cerco del perfil criminal tradicional para convertirse en un texto de desapropiación,<sup>7</sup> «[e]ntre el mito y la realidad, entre el pasado y el presente, entre el derecho y la literatura» (Trabucco Zerán 2019, 21), escrito «contra el rojo de ese lápiz» (21) que apuntaló discursos racializados, de clase y género dentro de la violencia patriarcal dominante. La escritora elabora la armazón para una narratología de la catástrofe, apegada a la reflexión de Fergunson: como una «política de la catástrofe» (2022, 463) en tanto los hechos y sus derivas son «productos[s] de la acción humana» (463), que asentaron diferencias de estrato social, racial, cultural y económico.

Para el interés de este artículo, las imágenes al interior del texto (en este caso fotografías revisadas en los archivos) son residuos del acontecimiento detonante, del nodo de activación de la catástrofe (Alagraa), que potencian los discursos visuales con el relato mismo, lo cual marca una zona de su cualidad rizomática, característica del libro mencionada en uno de los párrafos del inicio.

Las imágenes en cuestión se integran a una escena general de la catástrofe donde los actos y los ambientes varían y tributan tanto al proceso de reconstrucción histórica -lo refuerzan- como a la conformación visual de las cuatro subjetividades; sin embargo, las fotografías imponen una traza de lectura como un 'llamado colectivo' que atiende a una cronología temporal de resistencia, que incluye mostrar vulnerabilidad frente a prejuicios e injusticias, porque, para Trabucco Zerán, «Fotografiar es ver. Y ver es enmarcar, es definir. Una imagen es capaz de absolver o condenar. Puede ser una velada forma de castigo o un modo oblicuo de imponer la ley» (2019, 195).

Entre estas subjetividades visuales, por ejemplo, aparecen los rostros de perfil de las mujeres, que no miran directamente a la cámara, con poses retraídas, de recogimiento, a tono con el dictado

---

**6** Para la autora entender la violencia apunta a situarse frente a la interconexión entre dos ejes, uno horizontal que señala hacia relaciones de alianza o competición y otro vertical formado con vínculos de entrega o expropiación (2020, 249).

**7** Se coincide con la escritora mexicana Cristina Rivera Garza y su noción de desapropiación en *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2019), que remite a una escritura crítica del presente, incómoda, que puede hacerse cargo del pasado, pero que instala una comunicación y una resistencia propositivas hacia el futuro. «Escritura política» que, como la propia Trabucco Zerán expresó al recibir el Premio Anna Seghers 2022, señala «una literatura de ojos abiertos, irritados, llorosos de tanto mirar. De ver la belleza y hallar la herida que se oculta adentro, al fondo. [...] una literatura que incomode. [...] que mire de frente la realidad y cada una de sus espinas. Una literatura a contrapelo, ríspida, a ratos crispada» (2022a).

social de un orden que obliga a un comportamiento comedido para el sexo femenino. La primera fotografía de Corina Rojas (Trabucco Zerán 2019, 23) remite a una intención familiar (quizá integrada a un álbum o un retrato colgado en la pared del salón principal): ella asume una posición adusta, de ama de casa con una economía privilegiada, y se produce un diálogo entre lo exterior, un ambiente cerrado (hogareño o de estudio fotográfico), y lo íntimo, con la inserción de la mujer en la maquinaria tradicional del quehacer doméstico. Esto también se replica en otras fotografías del libro. No obstante, en medio del relato, ocurre un momento de irrupción cuando la sociedad se hace cargo del elemento catastrófico, para lo cual se vale de la invisibilización del rostro de la asesina una vez que el cuerpo se encarcela y se enjuicia. Oculto con una máscara y un manto negro, su individualidad se diluye debajo de un ropaje que dista del usado anteriormente como dueña de casa, inclusive no corrobora que se trate de la misma persona, tal es el nivel de des-identidad de la foto. Esto dice de la politicidad referida por Alegraa y, como se había notado en el párrafo inicial de este apartado, expone el quiebre entre el universo de expectativas social versus la acción aniquilante de las propias mujeres.

Las diferencias entre las primeras imágenes y las últimas no solo contraponen un estereotipo, aquel de la «reputación como mujer y esposa [que] es puesta en entredicho [...] al torcer los estereotipos de género» (Trabucco Zerán 2019, 31-33), y por esto la revelación de las fotografías de Corina con el rostro descubierto y luego tapado; también tratan de estallar el relato visual homogéneo que da lugar a un canon de comportamiento (mujer de casa versus mujer adúltera y asesina, un rostro que puede exhibirse en pose antes del crimen versus uno cubierto que no puede exponerse después), para instalar otra idea: en las últimas imágenes hay una *laguna* que refleja que «la catástrofe es una condición estructural y un estilo de vida impuesto como manera de dominación política y social» (Alagraa 2023, 196), una imposibilidad de enunciar el cuerpo femenino como instancia con una verdad propia y contestataria frente a la intervención social manipulada.

La hagiografía visual de corporalidades marcadas como cuerpos generizados y racializados se repite en cada historia de *Las homicidas*, que, además, en conjunto, permite imaginar los entresijos emocionales durante el proceso judicial: imágenes que denotan tristeza y llanto incontenible, pero también una gestualidad en resistencia, algunas veces apenas esbozada. Imágenes-potencia de un devenir truncado, como Agamben señaló, pero que atestiguan una temporalidad en la que se cruzaron otras posibles formas de vivir y sentir.

A partir de esta consideración, el caso de María Carolina Geel en el capítulo «Acercarse al silencio» merece un aparte, pues a lo señalado anteriormente se suma la condición de escritora, de mujer

letrada.<sup>8</sup> Su primera descripción en el libro la revela como coqueta, «escogió esa tarde unos aros de argolla, una pulsera plateada, su largo abrigo de color beige» (Trabucco Zerán 2019, 107), alejada de prejuicios y banalidades sociales, «Era, a todas luces, una mujer independiente y moderna [que] «escribía sin descanso» (111). Dos imágenes refuerzan esta narrativa: las imágenes que la capturan con blusa de encaje y sobretodo, el cabello peinado y el rostro maquillado. Sin razón aparente -nunca lo confesó- asesinó a su pareja, en lo que constituyó un evento policial que marcó la época de los años cincuenta en Santiago de Chile conocido como «el crimen del hotel Crillón»:

el revólver belga calibre 6.35 que asomó de su bolsillo y le apuntó directamente a la cara. Geel apretó el gatillo hasta que su dedo sobre el percutor no produjo más que un ruido hueco, vacío. Cinco certeros balazos. Roberto Pumarino, de 28 años, murió en el acto.

Tras los disparos, entre gritos de pánico y sollozos, María Carolina se levantó de su silla, lívida, y contempló en silencio la escena del crimen. Como si el disparo hubiera abierto una hendedura en el tiempo y el espacio, no parecía oír más que su propia respiración.

[...]

Provistos de grandes cámaras y flashes, los fotógrafos capturaron [...] impresionantes imágenes de la autora: impertérrita, como si deambulara sola por un paisaje muy lejano. (Trabucco Zerán 2019, 108-9)

Si bien interesa el pespunteo fino del acontecimiento visualizado en la cita anterior en tanto punto de arranque de la catástrofe, las imágenes no son menores en relevancia a la hora de particularizarla, ya que asientan la subjetividad de la escritora como parte de un imaginario cultural persistente: la mujer culta como peligrosa, una figura que se prefiere apartar y, para esto, no se desaprovecha la oportunidad, en este caso, un asesinato.

Así, dos fotografías en el libro arman una corporalidad atrayente y enigmática, con una mirada que se extravía entre la reflexión y una profundidad desconocida, pero al unísono se inserta una tercera donde aparece sombría, con el dedo índice sobre la barbilla,

---

**8** Para el momento del asesinato, «[h]abía publicado ya tres novelas [...] y también el importante ensayo *Siete escritoras chilenas*, donde repasaba la obra de contemporáneas suyas como Gabriela Mistral, Marta Brunet y su preferida, María Luisa Bombal. Se desempeñaba además como taquígrafa y secretaria de actas y contribuía con columnas y críticas en varios suplementos literarios. Era, [...], una figura pública en el campo intelectual» (Trabucco Zerán 2019, 111). Posteriormente, en prisión, escribió *Cárcel de mujeres* (1956), un relato encabalgado entre lo autobiográfico y lo novelístico.

como si el conjunto revelara una disociación, una personalidad escindida. A diferencia de las asesinas Corina, Rosa y María Teresa, las imágenes fabrican la contradicción: la escritora conocida en el campo intelectual versus la asesina fría, despiadada y perturbada. Una subjetividad dividida, construida a conveniencia del prejuicio social sobre la mujer, siempre sometida al escrutinio dominante.

En esta dirección, a través de las fotografías, la apuesta de lectura sobre la noción de catástrofe, esa que se activa como «un mecanismo que impone, y luego *normaliza*, un fundamento violento» (Alagraa 2023, 198; cursivas en el texto original), conlleva la implosión de las condiciones iniciales, como irrupción y desequilibrio. Las imágenes devienen pequeños cataclismos, residuos en el presente, que no solo permiten leer la vida de las mujeres juzgadas sino también capturar el prejuicio colectivo de cada época que vivieron.

#### **4 Anudando algunas conclusiones sobre el abordaje escritural y visual de la catástrofe**

Como se ha revisado a lo largo del artículo, la catástrofe –y las derivas residuales– surgen por el quiebre del estado original, imponiendo un carácter intempestivo que las vuelve coextensivas al horror, la violencia y su politización. Este punto revela, como Alagraa y Fergunson observaron, la complejidad de su hermenéutica incompleta.

La imposibilidad de plantear una visión purista de la catástrofe no indica entonces un análisis acotado o definitivo, una suerte de ultimatum, al contrario, puesto que su inmanencia sobrevive a toda resistencia pese a los intentos de borramiento de la historia y los tiempos antropogénicos. Como en el caso del poemario de Goldberg, la imagen tiene la facultad de activar un complejo proceso de energía de la catástrofe, invitando a mirar compulsivamente los fragmentos de su accionar. En este sentido, las tramas indecibles de la catástrofe en los poemas se articulan con las fotografías, ambas alegorías del pasado, atendiendo a que son manifestaciones del resto original, siempre irreproducible, como coinciden los autores teóricos citados en el artículo, entre ellos Agamben. Pero algunos tejidos de la catástrofe conllevan la pulsión de su experiencia atrofiada y se convierten en espacios proclives a la emergencia de nuevas y punzantes heridas sociales, en una explícita provocación política, como sucede en *Las homicidas* de Trabucco Zerán.

Posterior al análisis de los textos, se constata que las experiencias de representación de la catástrofe se encuentran lejos de ser homogéneas y que, en su calidad de acontecer, se constituyen inseparables del proceso interpretativo. Por tanto, el resto conlleva a hacerse partícipe de los efectos que provoca, de ahí que para los

teóricos Alagraa y Duque es como si se entrara en lo potencialmente interminable y, a la vez, paradójicamente, extinto.

En consecuencia, la emergencia de las exploraciones sobre la catástrofe desde lo contemporáneo se encuentra ligada a la consideración de sus factores reactivos, a aquellas acciones y/o elementos que la suscriben como un quiebre y al resto como consecuencia liminal más allá de un tiempo histórico o social puntual, todo lo anterior mediante una puesta en escena literaria y visual, que busca, como Alagraa expone, «una relectura [...] [que] escape de los discursos que circulan» (2023, 191), es decir, de aquellos tradicionales y más apegados a la literalidad del concepto. De esta manera, su abordaje estará permeado tanto por los consensos relativos a su condición y su emergencia como por sus propias transiciones epocales y políticas, del Antropoceno en adelante, las que podrán integrarse a futuros análisis sobre el tema siempre evocando la «articulación invisible» (Agamben 2016) para entretejer nociones, como la de catástrofe, por ejemplo, en/a través del espesor de lo culturalmente creativo.

## Bibliografía

- Agamben, G. (2014). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G. (2016). *Estancias*. Valencia: Pre-Textos.
- Alagraa, B. (2023). «La catástrofe interminable». *Diálogos* 112, 191-221.
- Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Ayete Gil, M. (2024). «Literatura política: los inicios de una genealogía». *Diablotexto Digital*, 16, 1-18. <https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.30014>.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2024). *Pequeña historia de la fotografía*. [https://archivopatrimonial.usach.cl/agrupacionesmusicales/wp-content/uploads/1973/07/benjamin\\_phfotog.pdf](https://archivopatrimonial.usach.cl/agrupacionesmusicales/wp-content/uploads/1973/07/benjamin_phfotog.pdf).
- Déotte, J.-L. (1998). *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Cortezas*. Cantabria: Shangrila.
- Duque, F. (2016). «Hacia una teoría de las catástrofes mínimas». *Prometeica. Revista de Filosofía y Ciencias*, 13, 64-75.
- Erazo, S. (2024). «Archivos de la mujer y el crimen en *El invencible verano de Liliana* de Cristina Rivera Garza y *Las homicidas* de Alia Trabucco Zerán». *Archivos en transición: Memorias colectivas y usos subalternos*, 11, 155-71.
- Favaro, A. (2022). «La resta de Alia Trabucco Zerán y (la devolución de) los cuerpos: un viaje metafórico y distópico». *Oltreoceano. Rivista sulle migrazioni*, 19, 203-11.
- Ferguson, N. (2022). *Desastre: Historia y Política de las Catástrofes*. Barcelona: Debate.

- Fiorani, F. (2025). «En los umbrales del daño: la ‘poesía documental’ de Jacqueline Goldberg». Estrada, O.; Alicino, L. (eds), *Documentar la realidad. Cruce de géneros y fronteras en América Latina*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 177-95. Biblioteca di *Rassegna iberistica* 41. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-925-2/010>.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Geel, M.C. [1956] (1999). *Cárcel de mujeres*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Goldberg, J. (2017). *Las bellas catástrofes*. Caracas: El Estilete.
- González, D. (2016). «Las morgues de la globalización en las escrituras de Fernando Vallejo, Roberto Bolaño y Jacqueline Goldberg». *Nueva Revista del Pacífico*, 65, 54-72.
- Hernández, K.M. (2021). «Poesía, dolor y memoria en *Nosotros los salvados* de Jacqueline Goldberg». *Letras*, 60(96), 127-54.
- Jünke, C. (2025). «Agua, tierra, fuego, aire: geo/topo/historiografías fantasmales en *Mapocho* (2002/2019) de Nona Fernández y *La Resta* (2014) de Alia Trabucco Zerán». *PhiN*, 99, 36-46.
- Kanzepolsky, A. (2016). «Rasgar el archivo: *Nosotros los salvados* de Jacqueline Goldberg». *Literatura e Sociedade*, 21(23), 202-11.
- Levi, P. [1949] (2005). *A una hora incierta*. Ed. bilingüe. Madrid: La Poesía, Señor Hidalgo [edición bilingüe].
- Richard, N. (1998). *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Rivera Garza, C. (2019). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- Saraceni, G. (2020). «Fallas en la máquina de habitar. Arquitectura, botánica, afecto en *Las horas claras* de Jacqueline Goldberg». *Kipus. Revista andina de letras*, 48, II Semestre, 25-46.
- Segato, R.L. (2020). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Santiago de Chile: Prometeo Libros/LOM ediciones.
- Ternicier, C. (2020). «La política de los afectos en *La resta* de Alia Trabucco Zerán: corporalidades en el límite de las clases sociales». *Literatura y lingüística*, 42, 223-43.
- Trabucco Zerán, A. (2019). *Las homicidas*. Santiago de Chile: Lumen.
- Trabucco Zerán, A. (2022a). «‘La justa literatura’: Discurso de aceptación del Premio Anna Seghers». <https://revistaorigami.com/2022/07/19/la-justa-literatura-discurso-de-acceptacion-del-premio-anna-segher>.
- Trabucco Zerán, A. (2022b). «Cuando las palabras ya no alcanzan: Dos formas del cara-a-cara en el Chile postdictatorial». *Catedral Tomada*, 10(19), 264-87.

# Análisis discursivo, tensiones y construcciones simbólicas en torno a la cifra de desaparecidos en Argentina

Julieta Zarco

Università di Modena e Reggio Emilia, Italia

**Abstract** On 24 March 1976, the Argentine Armed Forces overthrew the democratically elected government, establishing the Proceso de Reorganización Nacional (1976-83). This civil-military regime implemented a systematic plan of repression involving the disappearance of people. Since then, the issue of the number of disappeared people (*desaparecidos*) has generated persistent controversies and debates, with divergent positions in both political and social spheres, as well as in academia. Against this backdrop, this article explores the discourse surrounding the figure of 30,000 disappeared individuals.

**Keywords** Political discourse. Argentine. Civil-military dictatorship. *Desaparecidos*.

**Índice** 1 Introducción. – 2 1976: primeras aproximaciones a «los 30 mil». – 3 1983: discursos, tensiones y construcciones simbólicas sobre «los 30 mil». – 4 Conclusiones.



## Peer review

Submitted 2025-03-29  
Accepted 2025-11-13  
Published 2025-12-12

## Open access

© 2025 Zarco | 4.0



**Citation** Zarco, J. (2025). "Análisis discursivo, tensiones y construcciones simbólicas en torno a la cifra de desaparecidos en Argentina". *Rassegna iberistica*, 48(124), 283-294.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2025/25/004

## 1 Introducción

El 24 de marzo de 1976, las Fuerzas Armadas argentinas llevaron a cabo un golpe de Estado que derrocó al gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón e instauró un régimen dictatorial autodenominado ‘Proceso de Reorganización Nacional’ que culminó el 10 de diciembre de 1983.<sup>1</sup> A partir de ese momento, los comandantes de las tres fuerzas conformaron la Primera Junta Militar,<sup>2</sup> que implementó inmediatamente una serie de medidas que marcaron el comienzo a una etapa caracterizada por la violación masiva de los derechos humanos. Para ello, pusieron en marcha un plan sistemático de desaparición forzada de personas. Como consecuencia de su accionar, el mecanismo represivo instaurado por la dictadura cívico-militar<sup>3</sup> dejó «profundas huellas en el tejido social» (Zarco 2016, 11).

Con el pasar de los años, uno de los mayores impactos relacionados con esas ‘huellas’ se vio reflejado en los debates en torno al número de desaparecidos. Se trata de un tema que, si bien siempre ha estado presente en la esfera pública, se reactualiza cada año al conmemorarse el ‘Día de la memoria por la Verdad y la Justicia’, reflejando las disputas por la hegemonía del relato sobre el pasado reciente. En este sentido, la discusión sobre el tema cobra una renovada centralidad a partir de los cuestionamientos y reafirmaciones provenientes de distintos sectores, que generan intensos debates tanto en el contexto político y social como en el académico. De hecho, en los últimos años, las cifras elaboradas han impulsado cuestionamientos vinculados a la dimensión cuantitativa de las víctimas del terrorismo de Estado. Siguiendo esta idea, la controversia no solo gira en torno a la dimensión cuantitativa del genocidio, sino también a su significado simbólico y político en la edificación de la memoria colectiva (Jelin 2002, 22).

En la actualidad nos encontramos ante una revitalización del debate público sobre la cuestión. En esta dirección, este artículo tiene un doble objetivo, por un lado, realizar un recorrido a través de los discursos que dieron origen al número canónico y, por otro,

---

**1** Quienes formaron parte de la Primera Junta Militar fueron: el teniente general Jorge Rafael Videla, por el Ejército; el almirante Emilio Eduardo Massera, por la Armada; y el brigadier general Orlando Ramón Agosti, por la Fuerza Aérea, formaron parte de la Primera Junta militar. La Junta Militar permanecerá en el poder desde el 24 de marzo de 1976 hasta el 10 de diciembre de 1983.

**2** Cabe señalar que «La Junta Militar se mantendrá en el Gobierno desde el 24 de marzo de 1976 hasta el 10 de diciembre de 1983. Durante ese período se sucedieron cuatro Juntas Militares, todas ellas fueron integradas por un titular de cada una de las tres Fuerzas Armadas» (Zarco 2024a, 483).

**3** De acuerdo con lo planteado por los escritores Juan Pablo Bohoslavsky y Horacio Verbitsky, en este artículo se empleará el término ‘dictadura cívico-militar’, dado que expresa con mayor precisión la participación conjunta de sectores civiles, militares, empresariales y eclesásticos en dicho régimen (Verbitsky, Bohoslavsky 2013, 12).

explorar las tensiones discursivas y las construcciones simbólicas en torno a la cifra de 30.000 desaparecidos. Con el intento de abordar su construcción y resignificación desde una perspectiva amplia; para el primer objetivo se seleccionaron fuentes primarias históricas, como las cartas de Haroldo Conti y Rodolfo Walsh y las declaraciones públicas de Videla; fuentes institucionales, como los informes de la CONADEP y el *Nunca Más*,<sup>4</sup> en sus diferentes ediciones, y los registros del RUVT;<sup>5</sup> discursos políticos contemporáneos, tanto de presidentes como Néstor Kirchner y Cristina Fernández, quienes impulsaron políticas de memoria, como de actuales figuras de derecha como Javier Milei; por último, se abordan intervenciones de referentes del campo cultural argentino, como Graciela Fernández Meijide y Martín Kohan, ya que aportan reflexiones críticas y contrapuestas sobre la construcción de la cifra en cuestión. A partir de la diversidad de discursos –documentales, institucionales, políticos e intelectuales–, el segundo objetivo, busca contribuir a la comprensión de cómo estas disputas inciden en la construcción y resignificación de la memoria colectiva (Jelin 2014, 226), así como en el desarrollo de los derechos humanos en la Argentina contemporánea (Da Silva Catela 2002, 393).

## 2 1976: primeras aproximaciones a «los 30 mil»

Está claro que nadie podía imaginar la envergadura ni la magnitud de la cifra relacionada con las desapariciones forzadas de personas. En este sentido, es pertinente recordar que, ya el 2 de enero de 1976, Haroldo Conti<sup>6</sup> le había enviado una carta a Roberto Fernández Retamar en la que relataba lo que un amigo militar le había comunicado:

En cuanto a la situación aquí, las cosas marchan de mal en peor. Me acaba de informar muy confidencialmente [...] [un amigo militar] que se espera un golpe sangriento para marzo. Inclusive

---

**4** Cabe señalar que «El *Informe Nunca Más* apareció por primera vez el 30 de noviembre de 1984. La realización del *Nunca Más* fue un proyecto que, inicialmente, debía durar seis meses pero que, a causa de la gran cantidad de testimonios, se extendió tres meses más. La investigación estuvo a cargo de un equipo encabezado por el escritor Ernesto Sábato y conformado por diferentes personalidades de la cultura y la ciencia» (Zarco 2024b, 4).

**5** El Programa del Registro Unificado de Víctimas del Terrorismo de Estado fue establecido mediante la Resolución N. 1261 del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, bajo la jurisdicción de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación. El informe del RUVTE no solo «tiene como ejes las víctimas de desaparición forzada y asesinato y los lugares de detención clandestina [sino que también investiga] sobre personas que han estado en situación de desaparición forzada y luego recuperaron su libertad, para completar así un estado de situación que abarque a todas las víctimas» (RUVTE 2025).

**6** Haroldo Conti fue un escritor y periodista comprometido políticamente que desapareció de la vida civil el 5 de mayo de 1976.

los servicios de inteligencia calculan una cuota de 30 mil muertos. Esto coincide con las apreciaciones de nuestros compañeros que evalúan la situación constantemente. Esto coincide con las apreciaciones de nuestros compañeros que evalúan la situación constantemente. (Conti 1976)

Si bien, «no hay evidencias de que este sea el origen de la cifra canónica» (Crenzel 2024a, 951), sí evidencia que dicho número habría sido formulado por los represores, y no por las víctimas, sus familiares ni por los organismos de derechos humanos.

Tras el golpe de Estado, la situación pasó de lo dicho a lo hecho. Al respecto, es probable que una de las informaciones más fehacientes haya sido la publicada en agosto de 1976 por la Agencia de Noticias Clandestina (ANCLA). En dicha publicación, el escritor y periodista Rodolfo Walsh estimaba que eran «15.000 los detenidos políticos e incontables los muertos y desaparecidos» (ANCLA 1976, cit. en Crenzel 2024a, 951). De hecho, en su «Carta abierta de un escritor a la Junta Militar», Walsh afirmó que estábamos frente a una dimensión cuantitativa de «Quince mil desaparecidos, diez mil presos, cuatro mil muertos [y] decenas de miles de desterrados» (Walsh 1977).

Por su parte, tras la misión llevada a cabo en 1976 por Amnistía Internacional, el organismo elaboró un informe en el que estimaba que el número de desaparecidos oscilaba entre 3 mil y 30 mil, aunque se aproximaba a 15 mil. De este modo, las cifras presentadas por Haroldo Conti, Rodolfo Walsh y Amnistía Internacional no solo coincidían, sino que además introducían el número de 30 mil desaparecidos como una estimación relevante, por primera vez (Amnistía Internacional 1977, 37, 69, 95 y 118, cit. en Crenzel 2024a, 951).

En relación con las declaraciones públicas realizadas por represores, aquí nos interesa fijar la atención en dos de ellas. La primera se refiere a la ocasión en que *oficialmente* y ante un público amplio, Jorge Rafael Videla hizo uso inicial del término *desaparecidos*. Precisamente, tuvo lugar el día 12 de mayo de 1977 en Caracas, en el marco de una visita oficial. Allí, por primera vez, Videla fue recibido por un presidente democrático y brindó una conferencia de prensa abierta, en la que respondió, entre otras cosas, acerca de los desaparecidos:

Esta es una tristísima realidad pero que objetivamente debemos reconocer. Tal vez lo difícil es explicar el por qué y por vía de quién esas personas han desaparecido, y voy al caso, por ejemplo, cinco, seis alternativas que puedan caber para cada caso en particular: que la persona de marras haya desaparecido porque pasó a la clandestinidad; hay hechos evidentes que prueban que esta es una actitud ocurrida [...]. Otra alternativa: que por falta de lealtad a las organizaciones paramilitares o político-militares subversivas hayan sido eliminadas por la propia subversión porque dudaban de

la fidelidad de los compromisos previamente contraídos. Tercera alternativa: problema de conciencia del hombre que sabe que entró en un camino que no tiene regreso como es la subversión y se automargina, se autosecuestra para desaparecer del escenario político. Otra alternativa: esta misma circunstancia que yo puntualizo lo lleva al hombre a veces al terreno de la desesperación y un suicidio de quien no se tienen más noticias. Y acepto la quinta: un exceso de la represión de las fuerzas del orden. Cuál de las cinco es de aplicación a cada caso, casi le diría que es imposible la respuesta. (Videla 1977, cit. en Salvi 2016, 106)<sup>7</sup>

Si bien durante la conferencia de prensa no se hizo una mención numérica, resulta evidente que Videla «proponía un tímido intento de blanqueo» (Canelo 2008, 134) con el fin de sortear posibles condenas futuras. De este modo, el represor intentó abordar públicamente una cuestión que había adquirido tal relevancia que resultaba imposible eludir.

Aun así, es innegable que la conferencia de prensa ofrecida por Videla en el Salón Blanco de la Casa Rosada en diciembre de 1979 está considerada como una de las más memorables. En ella, por primera vez el exdictador les respondió a los periodistas sin una agenda establecida con antelación. En aquella fecha, Videla había finalizado su mandato como comandante en jefe del Ejército «por decisión de la Junta Militar continuaba siendo presidente de la nación» (Verzero 2020, 223). Como de costumbre, el exteniente coronel mantuvo una posición erguida y un tono de voz decidido que reforzaban el dominio contundente de «sus palabras, de su cuerpo y de sus gestos» (Zarco 2024a, 490). Sin embargo, esta imagen de control se vería alterada cuando el periodista José Ignacio López le dirigió una pregunta basada en las declaraciones del papa Juan Pablo II, interrogándolo acerca del «problema de los desaparecidos y de los detenidos sin causa, sin proceso»:

Frente al desaparecido, en tanto éste como tal, es una incógnita el desaparecido. Si el hombre apareciera tendrá un tratamiento X, y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tiene un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido [...]. (Videla 1979)<sup>8</sup>

---

**7** Algunos recortes de la visita y parte de la conferencia de prensa pueden verse en: [https://www.youtube.com/watch?v=PgYj5k\\_FhAo](https://www.youtube.com/watch?v=PgYj5k_FhAo).

**8** Conferencia de prensa de Videla, 13 de diciembre de 1979. *Lo Pasado Pensado*. <https://www.youtube.com/watch?v=I8vsRKiUpXA>.

Resulta evidente que la pregunta realizada por José Ignacio López colocó al exdictador en una situación sumamente incómoda e imprevista. De hecho, Videla «necesitó más de tres minutos para desarrollar una respuesta» (Zarco 2024a, 490). Asimismo, cabe señalar que en el fragmento analizado el término *desaparecido* se repitió en seis veces, convirtiéndose «[en] la más aterradora contribución léxica de la dictadura a la lengua castellana» (Sosnowski 2015, 138). Está claro que, si bien Videla intentó elaborar la mejor respuesta posible, evitó en todo momento ofrecer una cuantificación o un número cierto de desaparecidos.

### **3        1983: discursos, tensiones y construcciones simbólicas sobre «los 30 mil»**

A partir del 10 de diciembre de 1983, cuando Argentina recuperó el Estado de derecho, se han suscitado diversos debates en torno al recuento de desaparecidos. En este contexto, y como es de público conocimiento, el 15 de diciembre de 1983, tan solo a pocos días de asumir la presidencia, Raúl Ricardo Alfonsín promulgó la Ley N. 157 y la Ley N. 158. La primera disponía el procesamiento de los líderes de las organizaciones guerrilleras. La segunda, en cambio, establecía el procesamiento de los miembros de las tres juntas militares que ejercieron el poder desde el inicio de la dictadura, 24 de marzo de 1976, hasta la conclusión de la guerra de las Malvinas, 14 de junio de 1982.<sup>9</sup> Además, creó la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), un comité encargado de:

recibir denuncias y pruebas sobre las desapariciones y remitirlas a la Justicia, investigar el destino de los desaparecidos y la ubicación de niños sustraídos, denunciar a la Justicia todo intento de ocultar o destruir pruebas vinculadas a estos hechos y emitir un informe final. (Crenzel 2024a, 955)

La CONADEP, que disponía con un plazo de seis meses para la elaboración de su informe, fue integrada «por figuras públicas prestigiosas en una diversa gama de actividades» (Crenzel 2008, 61). El escritor Ernesto Sabato lideró el equipo de investigación que se dedicó a la recolección de documentación y pruebas que se basaban principalmente en testimonios de sobrevivientes y denuncias de familiares de personas desaparecidas. La investigación llevada a cabo por la CONADEP constituye la primera fuente oficial

---

**9** El conflicto tuvo una duración de 74 días, del 2 de abril de 1982 al 14 de junio del mismo año, y concluyó con la rendición de Argentina.

sobre la desaparición de personas como la existencia de Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio (CCDTyE) elaborada en democracia.

El *informe* entregado al presidente Raúl Ricardo Alfonsín, fue publicado en noviembre de 1984 bajo el título *Nunca Más*. Este documento resultó fundamental para la apertura del Juicio a las Juntas Militares.<sup>10</sup> Si bien en su contenido se registraban 8.961 denuncias, tras la promulgación de la Ley N. 24.043 en 1991, que estableció una reparación económica para las víctimas del terrorismo de Estado, el conteo ascendió a 15 mil. Con respecto a ello, tanto las víctimas como los familiares y las organizaciones de derechos humanos coinciden en que la cifra de 30 mil no debe limitarse a quienes fueron asesinados o desaparecidos de manera forzada, sino que también debe incluir a los sobrevivientes. Dentro de este grupo se encontrarían aquellas personas que sobrevivieron al cautiverio, es decir, que fueron liberadas de los diferentes CCDTyE, las que estuvieron secuestradas y luego pasaron a disposición del Poder Ejecutivo Nacional (PEN), como también quienes se vieron obligadas al exilio por razones políticas. Por ello, el número ‘emblemático’ no se restringe a las personas asesinadas o desaparecidas, sino que abarca a un grupo más amplio de víctimas del terrorismo de Estado.

El debate en torno al recuento sigue generando controversias y diferentes niveles de discusiones en la esfera pública. Entre las voces críticas, Graciela Fernández Mejjide -madre de un desaparecido y activa representante de los derechos humanos-<sup>11</sup> sostuvo en reiteradas ocasiones que «fueran 30.000, fueran 8.000 es una barbaridad» y «que los documentos no hablan de 30 mil desaparecidos» (Chaves 2023). Esta idea se desarrolla como una posición central y constituye uno de los principales puntos de conflicto en el documental *El diálogo* (2014), bajo la dirección de Pablo Racioppi y Carolina Azzi, en el cual Graciela Fernández Mejjide y Héctor Ricardo Leis mantienen un ‘diálogo’ sobre los acontecimientos ocurridos durante los años setenta. A tal efecto, Fernández Mejjide afirma: «detesto el número general 30 mil yo voy a lo documentado» (1:40’48"-1:40’55") y, más adelante, añade:

---

**10** El juicio se llevó a cabo entre el 22 de abril y el 9 diciembre de 1985, y culminó con el emblemático alegato final del fiscal Julio Strassera, quien, en su discurso de clausura, pronunció una frase que quedaría grabada en la memoria colectiva: «Señores jueces: quiero renunciar expresamente a toda pretensión de originalidad para cerrar esta requisitoria. Quiero utilizar una frase que no me pertenece, porque pertenece ya a todo el pueblo argentino. Señores jueces: ‘Nunca más’» (Strassera 1985).

**11** Formó parte de la CONADEP con la función de Secretaria de Recepción de Denuncias y de diferentes organizaciones de derechos humanos como la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH).

Yo voy a empezar contando lo que supe sobre la cifra de treinta mil desaparecidos. En realidad, yo siempre me preguntaba porque esa cifra apareció en el año 77 cuando después hubo más desaparecidos, o sea, aumentaba el número. ¿Por qué treinta mil? (Fernández Meijide, 0:49'54"-0:51'26")

Seguidamente, Fernández Meijide recuerda una conversación que mantuvo con Eduardo Luis Duhalde, quien ocupaba el cargo de Secretario de Derechos Humanos de la Nación. En aquella conversación, Duhalde le explicó algo que en aquel momento a Fernández Meijide le resultó lógico y es que el número 30 mil surgió por parte de los exiliados en Europa, quienes habían armado la comisión de derechos humanos de los argentinos y se dieron cuenta de que la figura del desaparecido, entendiendo con ello la desaparición forzada de persona, no existía. Lo que sí existía era una Convención sobre masacres y lo que más se acercaba a la idea de desaparecido era la de genocidio. Pero esto representaba otra cuestión relacionada con un hecho concreto: el genocidio suponía una cantidad considerable de víctimas, por lo tanto, a partir de allí se comenzó a hablar de la cifra de los 30 mil (Fernández Meijide, 0:50'40"-51'15").

Al cumplirse 30 años del golpe, en 2006, la aparición de un reporte desclasificado dado a conocer al Departamento de Estado argentino por la Embajada Norteamericana, fechado en julio de 1978, concluía con la siguiente afirmación «Se tienen computados 22.000 entre muertos y desaparecidos, desde 1975 a la fecha» (APDH 2016). El informe fue firmado por Luis Felipe Alemparte Díaz, seudónimo del militar chileno Arancibia Clavel, quien envió la información a sus superiores de la DINA, Dirección de Inteligencia Nacional chilena (APDH 2016).

Ese mismo año, en 2006, se reeditó y actualizó el informe *Nunca Más* al que, sin modificar el prólogo original, se le añadió una nueva introducción firmada por la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación. Bajo el título *Edición del 30 aniversario del golpe de Estado* se propone un breve recorrido histórico-político que va desde el restablecimiento democrático hasta el momento actual. La publicación provocó críticas y abrió nuevamente el debate en torno al número de desaparecidos, particularmente porque se asegura que «la dictadura hizo desaparecer a 30.000 personas» (*Nunca Más* 2006, 8), aunque no indica «la cifra fruto de la lista actualizada» (Crenzel 2024a, 957).

Diez años más tarde, en 2016, volvió a publicarse el *Nunca Más*. En la nueva edición, propuesta al cumplirse cuarenta años del golpe de Estado, se quitó el 'agregado' propuesto por el gobierno de Néstor Kirchner en 2006. Es decir, que el *Nunca Más* reeditado por el gobierno de Mauricio Macri mantuvo el prólogo de la edición de 1984.

A tal fin, vale la pena recordar algunas declaraciones que resultan muy diferentes a las formuladas por Fernández Meijide. Entre otras, cabe mencionar que, a partir de diciembre de 2015, cuando Mauricio Macri asumió el cargo presidencial no fueron pocas las objeciones relacionadas con el número 30 mil y, en su mayor parte, procedían de funcionarios del Estado. Es decir que, a diferencia de lo propuesto por el gobierno de Néstor Kirchner (2003-07) y de Cristina Fernández (2007-15), quienes pusieron en marca una revisión de las políticas de derechos humanos proponiendo «un ‘nunca más’ que abarcase no solamente a los crímenes de estado, sino que también incluyese la injusticia social» (Crenzel 2024b, s.p.); el gobierno de Macri, por su parte, adhirió a una suerte de negacionismo con relación a lo ocurrido durante los años 70 y, particularmente, al número de desaparecidos. Un claro ejemplo de ello se encuentra en un pasaje de la entrevista realizada en agosto de 2016 por Karla Zabłudovsky, corresponsal para Latinoamérica de *BuzzFeed News*:

Zabłudovsky: –Usted dijo que no tiene sentido discutir la cifra de desaparecidos durante la dictadura, nueve mil, treinta mil...  
¿No le parece que es importante dimensionar?

Macri: –Es importante saber bien lo que pasó [...]

Zabłudovsky: –¿Fueron treinta mil?

Macri: –No tengo idea, eso es un debate en el que no voy a entrar; si fueron nueve mil o treinta mil, si son los que están anotados en un muro, o son muchos más. Me parece que es una discusión que no tiene sentido. (Macri 0:13'13"-0:14'40")<sup>12</sup>

En una misma dirección, ya en enero de ese mismo año, el Ministro de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, Darío Lopérfido, declaró que «en Argentina no hubo 30 mil desaparecidos» y que se trata de un número que «se arregló en una mesa [para] conseguir subsidios» (Lopérfido 2016). Estas palabras suscitaron un repudio de gran alcance y, por ello, el entonces secretario de Derechos Humanos, Claudio Avruj, afirmó que «el gobierno nacional no comparte los dichos de Darío Lopérfido» (2016).<sup>13</sup> Bajo esta perspectiva, resulta especialmente interesante el diálogo sostenido entre Darío Lopérfido

---

**12** Macri, M. (2016). «Entrevista en vivo con el presidente argentino Mauricio Macri». *BuzzFeed Español*, 10 de agosto. [https://www.facebook.com/BuzzFeedEspañol/videos/entrevista-en-vivo-con-el-presidente-argentino-mauricio-macri/1102146709840102/?locale=es\\_LA](https://www.facebook.com/BuzzFeedEspañol/videos/entrevista-en-vivo-con-el-presidente-argentino-mauricio-macri/1102146709840102/?locale=es_LA).

**13** «El gobierno nacional se despegó de los dichos de Darío Lopérfido sobre los desaparecidos». *La Nación*, 28 de enero de 2016. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/politica/el-gobierno-nacional-se-despego-de-los-dichos-de-dario-loperfido-sobre-los-desaparecidos-nid1866130/>.

y el escritor Martín Kohan sobre la cifra de desaparecidos. En uno de los pasajes más significativos del intercambio, Kohan argumenta:

La discusión no es entre 8 mil casos probados y 30 mil no probados. A mi criterio, lo que la cifra 30 mil expresa es que no hay pruebas porque el Estado no da la información. [...]. Situarte en 8000 casos es suprimir la dimensión clandestina e ilegal de la represión. Como si contáramos con toda la información. Es entrar en la lógica perversa de la dictadura que es '¿te enteraste de 8000?, ¿pudiste probar 8000?, entonces hay 8000'. No, pude probar 8000 y sabemos que hay miedo a denunciar, miedo a represalias. (Kohan 2017)

Por su parte, el actual presidente de la Nación Argentina, el 1 de octubre de 2023 –cuando aún era un candidato–, durante el bloque de «Derechos Humanos y Convivencia Democrática» del debate presidencial afirmó «valoramos la visión de memoria, verdad y justicia. Empecemos por la verdad. No fueron 30 mil los desaparecidos son 8.753» (Milei 2023). Pero tampoco el presidente de la Nación y la Villarruel, la vicepresidenta, logran ponerse de acuerdo respecto de la cifra de desaparecidos, mientras que Milei sostiene que son 8.753, Villarruel que son 8.751, basándose en los nombres impresos en las placas del Parque de la Memoria (Smink 2024). Según los registros del informe del RUVTE (2025), se contabilizan 8.631 casos comprobados de desaparición forzada o asesinato, mientras que 1.317 sería el número total de víctimas.

## 4 Conclusiones

Resulta claro que, a más de cuatro décadas de la recuperación democrática, la cifra de personas desaparecidas –al igual que la de otras víctimas del terrorismo de Estado– continúa siendo un tema controvertido y objeto de debate.

Por ello, cada uno de los acontecimientos mencionados a lo largo de este recorrido generó amplias repercusiones en el espacio público y suscitó una multiplicidad de respuestas y cuestionamientos, tanto desde el ámbito político como desde la sociedad civil, poniendo de manifiesto la compleja interacción entre memoria, poder y participación ciudadana. En este sentido, puede afirmarse que, al abordar las cuestiones relacionadas tanto con las personas desaparecidas como con las víctimas del terrorismo de Estado, se ponen en tensión enfoques divergentes, así como los criterios de legitimación que los sustentan. Por un lado, se han consultado fuentes primarias históricas, como los testimonios de Haroldo Conti y Rodolfo Walsh, que constituyen evidencias directas del período. Por otro, se han examinado fuentes documentadas, como la CONADEP, el *Nunca Más* y los registros del RUVTE.

Finalmente, se ha prestado especial atención a los discursos políticos y a las intervenciones de referentes del ámbito cultural, los cuales suscitan un debate abierto sobre el conteo y amplían la dimensión simbólica de la cuestión, fortaleciendo así un espacio de reflexión en torno a la (re)construcción de la memoria colectiva (Jelin 2002, 95).

Para concluir, y con el propósito de ofrecer una posible respuesta al interrogante acerca del por qué la cifra continúa abierta, puede acudir a la reflexión propuesta por Kohan: «No tenemos muertos, tenemos desaparecidos, porque la represión fue clandestina, porque no hubo cuerpos, porque se siguen buscando los cuerpos, porque se siguen buscando los niños apropiados» (2017). Sus palabras dejan en evidencia que la imposibilidad de cerrar la cifra no está relacionada con una mera cuestión estadística, sino con la lógica del terrorismo de Estado, que hizo desaparecer los cuerpos y borró deliberadamente las huellas del crimen. Como consecuencia de ello, el número abierto expresa no solo una falta de información, sino también la persistencia de la ausencia y de una búsqueda que continúa hasta nuestros días.

## Bibliografía

- APDH, Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (2016). «Negacionismo del genocidio argentino». 11 de agosto. [https://www.apdh-argentina.org.ar/negacionismo\\_del\\_genocidio\\_argentino](https://www.apdh-argentina.org.ar/negacionismo_del_genocidio_argentino)
- Chaves, F. (2023). «Graciela Fernández Meijide criticó el uso político del 24 de marzo y habló de los 30.000 desaparecidos». *Infobae*, 24 de marzo. <https://www.infobae.com/reportajes/2023/03/24/graciela-fernandez-meijide-critico-el-uso-politico-del-24-de-marzo-y-hablo-de-los-30000-desaparecidos/>.
- CONADEP (1984). *Nunca más. Informe nacional sobre la desaparición de personas*. Buenos Aires: Eudeba.
- CONADEP (2006). *Nunca más. Informe nacional sobre la desaparición de personas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Conti, H. (1976). «Cartas de Haroldo a Roberto Fernández Retamar». 2 de enero. <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/areas/institucional/a-roberto-fernandez-retamar.shtml>.
- Crenzel, E. (2008). *La historia política del Nunca Más: La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Crenzel, E. (2024a). «¿Cuántos son los desaparecidos y cuántas las víctimas de la desaparición forzada en la Argentina? Debates político-memorales e investigación académica». *Latin American Research Review*, 59, 948-64. <https://doi.org/10.1017/Lar.2024.1>.
- Crenzel, E. (2024b). «La historia política del Nunca Más: cómo cambió en 40 años la lectura del célebre informe». *Infobae*, 23 de marzo. <https://www.infobae.com/cultura/2024/03/24/la-historia-politica-del-nunca-mas-como-cambio-en-40-anos-la-lectura-del-celebre-informe-sobre-los-desaparecidos/>.

- Da Silva Catela, L. (2002). «El mundo de los archivos». Da Silva Catela, L.; Jelin, E., (eds), *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 195-221.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Jelin, E. (2014). «Memoria y democracia. Una relación incierta». *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 59(221), 225-42.
- Kohan, M. (2017). «Sobre la cifra de 30.000 desaparecidos». *Va de Vuelta*, Radio Nacional, 24 de marzo. <https://infonews.com/desaparecidos/por-que-los-desaparecidos-son-30000-la-mejor-explicacion-n264103.html>.
- Lopérfido, D. (2016). «En Argentina no hubo 30 mil desaparecidos». *Infobae*, 26 de enero. <https://www.infobae.com/2016/01/26/1785606-dario-loperfido-en-argentina-no-hubo-30-mil-desaparecidos/>.
- Lotersztain, I.; Bufano, S. (comp.) (2012). *ANCLA. Rodolfo Walsh y la Agencia de Noticias clandestina (1976-1977)*. Lomas de Zamora: Sudestada.
- Milei, J. (2023). «La polémica afirmación de Javier Milei sobre el número de desaparecidos: 'No fueron 30 mil'». *Clarín*, 1 de octubre. [https://www.clarin.com/politica/polemica-afirmacion-javier-milei-desaparecidos-30-mil\\_0\\_9esjXKqJSR.html#google\\_vignette](https://www.clarin.com/politica/polemica-afirmacion-javier-milei-desaparecidos-30-mil_0_9esjXKqJSR.html#google_vignette).
- Salvi, V. (2016). «'Entelequia', 'enmascaramiento' y 'disimulo'. Las últimas declaraciones de Videla sobre los desaparecidos (1998-2012)». *Rubrica contemporánea*, 5(9), 103-22.
- Smink, V. (2024). «Por qué 40 años después del fin del régimen militar en Argentina no se sabe cuántos 'desaparecidos' hubo exactamente (y por qué Milei rechaza la cifra de 30.000)». *BBC News Mundo*, 24 de marzo. <https://www.bbc.com/mundo/articulos/c1e21yj80lqo>.
- RUVTE, Registro Unificado sobre las Víctimas del Terrorismo de Estado (2025). «Informe de Investigación RUVTE-ILID». Archivo Nacional de la Memoria, 18 de febrero. <https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/ANM/ruvte/informe>.
- Sosnowski, S. (2015). *Cartografía de las letras hispanoamericanas: tejidos de la memoria*. Villa María: Eduvin.
- Verzero, L. (2020). «Construcción performativa de la autoridad: entramado de sentidos en apariciones públicas, imágenes y representaciones de Videla». *Kamchatka*, 15, 217-41.
- Verbitsky, H.; Bohoslavsky, J.P. (2013). *Cuentas pendientes. Los cómplices económicos de la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Walsh, R. (1977). «Carta Abierta de un Escritor a la Junta Militar». Espacio Memoria y Derechos Humanos (Ex ESMA). [https://www.espaciomemoria.ar/descargas/Espacio\\_Memoria\\_Carta\\_Abierta\\_a\\_la\\_Junta\\_Militar.pdf](https://www.espaciomemoria.ar/descargas/Espacio_Memoria_Carta_Abierta_a_la_Junta_Militar.pdf).
- Zarco, J. (2016). *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina (1983-2013)*. Buenos Aires: Biblos.
- Zarco, J. (2024a). «Despliegues performativos de la represión. A propósito de tres discursos de Videla durante la dictadura cívico-militar argentina». *Altre Modernità. Rivista di studi letterari e culturali*, 31, 481-94.
- Zarco, J. (2024b). «La jerga de la represión. Apuntes sobre el empleo, la apropiación y la creación de un nuevo campo semántico en los CCDTyE durante la dictadura cívico-militar argentina». *Boletín Hispánico Helvético. Revista de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos*, 41, 1-13.

# Canzone d'autore e *gatefold* di servizio: un'edizione italiana di *Cantigas do Maio*

Andrea Ragusa

Università di Parma, Italia

**Abstract** José Afonso's popularity abroad, especially in the 1970s, is closely linked to Portuguese revolutionary events. It was in this context that the Italian edition of the LP *Cantigas do Maio* was published under the title *Portogallo 25 Aprile – Grândola Vila Morena* (Vedette Records, 1975). While the song selection and recordings are nearly identical to the Portuguese edition (Discos Orfeu, 1971), the *gatefold* contains translations and paratexts worthy of study. This article aims to analyze the linguistic and sociolinguistic aspects of these apparatuses in light of two other Italian publications of Zeca's work (*República e Per le cooperative agricole portoghesi*). It highlights the concrete connections between the singer-songwriter and his concept of formative and civil song and the Italian political context of the mid-1970s, particularly the extra-parliamentary context.

**Keywords** José Afonso. Portuguese Revolution. Canzone d'autore. Musical dissemination. Song's translation.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 *Portogallo 25 Aprile*: testi, paratesti e traduzione 'linguistica'. – 3 Associazionismo politico e divulgazione musicale. – 4 Conclusioni.



## Peer review

Submitted 2025-06-06  
Accepted 2025-09-08  
Published 2025-12-12

## Open access

© 2025 Ragusa | 4.0



**Citation** Ragusa, A. (2025). "Canzone d'autore e *gatefold* di servizio: un'edizione italiana di *Cantigas do Maio*". *Rassegna iberistica*, 48(124), 295-310.

Em terras  
Em todas as fronteiras  
Seja bem-vindo quem vier por bem  
Se alguém houver que não queira  
Trá-lo contigo também  
(José Afonso, *Traz outro amigo também*)

## 1 Introduzione

La geografia delle canzoni di José Afonso è di per sé un incentivo, un invito quasi, al superamento delle frontiere, non soltanto musicali, ma politiche, culturali, linguistiche. Jorge Martins, attento studioso del linguaggio di 'Zeca' analizzando le varie occorrenze dei toponimi presenti nella sua discografia, ha osservato che la maggiore o minore ricorrenza dei luoghi menzionati nelle 95 canzoni che ha composto,<sup>1</sup> vicini o distanti che siano, non dipende quasi mai da ragioni personali o autobiografiche, ma è invece una «volta ao mundo» che permette tutt'al più di tracciarne una biografia artistica e musicale (2022, 62-9). C'è poi, parallelamente, anche un'altra geografia – se così si può definire – che è quella della ricezione della sua opera al di là delle frontiere portoghesi (o dei paesi di lingua portoghese), all'interno di realtà che non hanno come denominatore comune un'immediata identità linguistica o storico-culturale, ma dove, soprattutto negli anni Settanta è stata promossa la diffusione del repertorio musicale di José Afonso – seppur a margine della grande distribuzione – in virtù di una forte solidarietà politica o di uno spiccato interesse per la musica popolare straniera da parte di editori o responsabili di etichette e sottoetichette indipendenti. Esempi emblematici, in Europa, sono quelli delle case discografiche francesi Le Chant Du Monde – vicina al PCF (Parti communiste français), in particolare durante la direzione di Jean Roire, tra il 1954 e il 1975 (Casanova 2004, 9) – che pubblica *Cantigas do Maio* (1974) all'interno della collezione *Le Nouveau Chansonnier International*, e L'escargot, filiale dell'omonima canadese, diretta in Francia da Gilles Bleiveis, che distribuisce una versione di *Enquanto há força* nel 1979. Anche l'etichetta pläne (peraltro rappresentante tedesca di Le Chant du Monde) stampa in Germania *Cantigas do Maio*, con il titolo *Grândola, Vila Morena* (1975a), e due anni dopo distribuisce *Mein Schönes Portugal...* (1977c; versione tedesca di *Com As Minhas Tamanquinas*). Sempre in Germania, la Verlag Arbeiterkampf di Amburgo – la cui posizione politica è esplicitamente espressa dal

---

<sup>1</sup> Lo stesso Martins, indicando come fonte i dati della Associação José Afonso (<https://aja.pt>), ricorda che le canzoni di cui è autore esclusivamente Zeca sono 95 delle 166 da lui interpretate e/o registrate in totale (2022, 19-22).

nome stesso (Casa Editrice Lotta Operaia) – pubblica, nel 1976, *A Luta Continua (Solidarität Mit Den Kooperativen Der Landarbeiter In Portugal)*.<sup>2</sup> In Spagna, dove la musica e lo statuto sociopolitico di Zeca si stavano radicando soprattutto in Galizia,<sup>3</sup> la Movieplay spagnola<sup>4</sup> pubblica, nel 1970, *Canciones del Caminante (Cantares do Andarilho)*, seguita dalla CFE (*Compañía Fonográfica Española*), che distribuisce *Venham Mais Cinco/¡Choca Esos Cinco!* nel 1974, poi da Guimbarda (*Enquanto há força*, 1978) e, soprattutto, da Hispavox, etichetta particolarmente attiva e attenta alla musica popolare, cui si devono le edizioni spagnole di *Cantigas do Maio*, *Eu Vou Ser Como A Toupeira* (entrambe del 1976), *Coro dos Tribunaís* e *Com As Minhas Tamanquinas* (1977).<sup>5</sup>

Si tratta, in ogni caso, di dischi in cui l'attivismo sociale e politico è chiaramente posto in evidenza, aspetto peculiare della produzione musicale di José Afonso dagli anni immediatamente precedenti la caduta dell'*Estado Novo*, fino al PREC (*Processo Revolucionário em Curso*) e ai primi tempi del sistema democratico: indicativamente, dal 1968 (anno di pubblicazione di *Cantares do Andarilho*) al 1978, quando viene distribuito *Enquanto há Força*. La preferenza assoluta da parte delle etichette straniere per dischi di carattere impegnato, a scapito della produzione 'lirica' di Zeca – dato ampiamente spiegabile con la portata internazionale degli eventi portoghesi degli anni settanta e con il suo coinvolgimento diretto in quegli stessi avvenimenti – non esclude, tuttavia, una valorizzazione della dimensione estetica dei suoi lavori nella loro interezza,<sup>6</sup> anche tramite traduzioni di servizio (elemento comune alle edizioni tedesche, francesi, spagnole e italiane), sintetiche note esplicative e paratesti biografico-critici inclusi nei *gatefold* che contengono i vari LP, sebbene si tratti sempre di dischi poco distribuiti (con tirature ridotte) fuori dal Portogallo e realmente accessibili solo a circoscritti movimenti politici o ad alcune élite artistiche e musicali.

---

**2** Come si vedrà, anche la versione italiana dello stesso LP, intitolato *Per le cooperative agricole portoghesi* (1976d), fa parte della medesima iniziativa promossa da José Afonso e Francisco Fanhais (Castro 2022, 250-1).

**3** È noto che la prima esibizione pubblica del brano *Grândola, Vila Morena* sia avvenuta a Santiago de Compostela nel 1972 (Guerreiro, Lemaître 2014).

**4** La Movieplay ha una sede in Spagna e una in Portogallo, almeno fino al 1977, quando, in seguito allo scioglimento della Sonoplay, l'etichetta portoghese diventa, di fatto, autonoma, venendo poi acquisita da José Serafim nel 1979 (Neves 1998, 91). Sull'industria discografica in Portogallo si veda il recente studio di Góber (2025).

**5** Ricavo tutte le informazioni relative agli LP citati dalla piattaforma Discogs ([www.discogs.com/it](http://www.discogs.com/it)).

**6** Prevale, di fatto, la pubblicazione di LP completi (33 rpm), seppur a volte con alcune modifiche nell'ordine dei brani.

## 2 **Portogallo 25 Aprile: testi, paratesti e traduzione 'linguistica'**

In questo scenario si colloca anche la pubblicazione in Italia, nel 1975, dell'LP *Cantigas do Maio*, con il titolo *Portogallo 25 Aprile - Grândola Vila Morena*, per la casa discografica Vedette Records di Cologno Monzese, all'interno della sottoetichetta I Dischi dello Zodiaco, a sua volta ispirata, nel nome e nell'intento, a I Dischi del Sole delle Edizioni *Avanti!*. Va ricordato che responsabile e fondatore di questa sezione della Vedette è Antonio Virgilio Savona, già membro del Quartetto Cetra, ma soprattutto ricercatore musicale, militante e autore impegnato, promotore della diffusione presso il grande pubblico della canzone popolare e politica, sia italiana che straniera.<sup>7</sup> Il momento geopolitico, la specifica situazione italiana e gli eventi portoghesi del biennio 1974-75 hanno, naturalmente, un ruolo fondamentale nella pubblicazione sia di questo che dei successivi LP, *República* e *Per le cooperative agricole portoghesi*, che, come si vedrà, vengono prodotti e distribuiti direttamente in Italia. Nel convulso clima di quegli anni, segnato da una serie importante di fatti interni, il Portogallo del PREC offre, in particolare agli appartenenti a correnti di tipo marxista-leninista (la cosiddetta 'estrema sinistra'), la possibilità di misurarsi in prima persona con il processo rivoluzionario, generando una sorta di pellegrinaggio politico, soprattutto tra marzo e novembre 1975 (Strippoli 2014, 49-51), che, tra le altre cose, favorisce lo scambio culturale e artistico.

*Portogallo 25 Aprile - Grândola Vila Morena* viene pubblicato nel 1975 da I Dischi dello Zodiaco-Vedette Records,<sup>8</sup> esclusivamente in vinile, con copertina pieghevole e una *cover* diversa da quella della prima edizione di *Cantigas do Maio*, poiché in luogo del celebre disegno di José Santa-Bárbara si trova una fotografia di José Afonso in campo bianco, su cui risalta il nome dell'autore, in rosso (e in un carattere che ha punti e peso maggiori rispetto ai titoli), come a sottolinearne la posizione politica attraverso una precisa connotazione cromatica.<sup>9</sup> Si può immaginare che la scelta del titolo *Portogallo 25 Aprile*, già utilizzato in una pubblicazione dello stesso

---

**7** Tra il 1969 e il 1986, all'interno della sottoetichetta I Dischi dello Zodiaco vengono pubblicati dischi di Giorgio Gaber, Inti-Illimani, Victor Jara, Giovanna Marini, Michele L. Straniero e Ivan della Mea, solo per fare alcuni esempi. *Viva Chile!*, degli Inti-Illimani, viene pubblicato nel 1973, due mesi dopo il colpo di stato di Pinochet e raggiunge il sesto posto in classifica in Italia nel 1975 (Tomatis 2019, 406-7; Savona 2022).

**8** Sebbene sul centrino a colori si trovi indicato «1974 / VPA 8219 - Stereo», la matrice incisa sul vinile riporta la data «8/1/75» (1975b).

**9** Va ricordato, a titolo di curiosità, che il rosso (pt. *vermelho* o *rubro*) è anche il colore maggiormente citato nei testi delle canzoni di José Afonso, con 11 menzioni in totale, 8 prima del 25 Aprile e 3 dopo (Martins 2022, 52).

anno (Borga, Cardoso, Rodrigues 1975), faccia leva sulla possibilità di essere particolarmente allusiva nel contesto italiano, anche per l'immediata familiarità con la data simbolica della Liberazione di Milano. L'interno del *gatefold* contiene i testi originali delle canzoni e le relative traduzioni in italiano, oltre alla scheda tecnica e a due note di commento, una per *Grândola Vila Morena* e l'altra per *Cantar alentejano*, che peraltro sono due delle tre canzoni tratte da questo disco (l'altra è *Coro da Primavera*), tradotte anche nel volume antologico *Canti Rivoluzionari Portoghesi* (Falavolti, Settimelli 1976, 29, 53, 75). Il retro di copertina riporta una breve biografia di Zeca, i titoli dei brani (in portoghese e italiano) e i crediti autoriali.

Dal punto di vista strutturale si possono osservare alcune differenze nell'ordine delle canzoni, sia rispetto alla versione distribuita in Portogallo da Discos Orfeu nel 1971, che alla ristampa di Orlador-Círculo de Leitores del 1974:

**Tabella 1** Edizioni portoghesi di *Cantigas do Maio*

<i>Cantigas do Maio</i> Discos Orfeu, 1971, Orlador-Círculo de Leitores, 1974		<i>Portogallo 25 Aprile – Grândola Vila Morena,</i> <i>I Dischi dello Zodiaco, 1975</i>	
A1	Senhor arcanjo	Grândola Vila Morena	Grândola città bruna
A2	Cantigas do Maio	Cantigas do Maio	Canti di maggio
A3	Milho verde	Milho verde	Mais verde
A4	Cantar alentejano	Cantar alentejano	Canzone dell'Alentejo
B1	Grândola Vila Morena	Senhor arcanjo	Signor Arcangelo
B2	Maio maduro Maio	Maio maduro Maio	Maturo maggio
B3	Mulher da erva	Ronda das mafarricas	Danza delle streghe
B4	Ronda das mafarricas	Mulher da erva	La donna dell'erba
B5	Coro da Primavera	Coro da Primavera	Coro di primavera

Dal momento che *Grândola Vila Morena* viene posizionata in apertura, *Senhor arcanjo*, che apriva *Cantigas do Maio*, ne prende il posto come primo brano del lato B, ma resta comunque meno comprensibile, a prima vista, lo scambio di posizione tra *Mulher da erva* e *Ronda das mafarricas*. La scelta di inserire in apertura *Grândola Vila Morena* ha un valore prettamente funzionale, dato che la canzone è considerata già nota in Italia, per il ruolo operativo e strumentale<sup>10</sup>

**10** Se è vero che «non c'è rivoluzione che non abbia la sua canzone» (Falavolti, Settimelli 1976, 7), è anche vero che si tratta sempre di canzoni che hanno funzioni e significati ben diversi nelle rispettive 'rivoluzioni'. In questo senso, *Grândola Vila Morena* ha avuto un ruolo del tutto diverso rispetto a quello di *Bella Ciao*, che si ritiene non abbia avuto particolare diffusione nell'ambito della lotta partigiana propriamente detta (Flores 2020, 17-20).

svolto durante il *golpe* del 25 aprile 1974 (Castro 2022, 227-8), e per il valore simbolico di 'inno' acquisito già all'indomani della rivoluzione, come si legge, peraltro, nella nota biografica presente nel retro di copertina (Afonso 1975b). Lo statuto ormai consolidato di inno antifascista è comprovato anche dalla nota esplicativa posta in calce alla traduzione della canzone stessa, di cui (come per tutti gli altri apparati della *cover* pieghevole) non sono specificati i crediti. Più denso è invece il commento a *Cantar alentejano*, testo ispirato a un episodio di repressione senz'altro più noto e più grave, l'assassinio della mietitrice Catarina Eufémia, avvenuto a Baleizão nel 1954 (Casanova 2014).

Se esistono essenzialmente due tipi di traduzione della canzone - quello in cui il testo viene stravolto in virtù delle caratteristiche ritmiche e melodiche del brano, e quello 'linguistico', in cui prevale la salvaguardia del testo originale (Kaindl 2005, 235-62) - le versioni italiane di *Portogallo 25 Aprile* sono indubbiamente del secondo tipo, con un intento che è di ordine puramente informativo, di semplice trasmissione del significato, e come tali devono essere trattate e analizzate. Molto diverse sono invece, sempre all'interno del panorama di lingua portoghese, le tendenze e le necessità dei traduttori coevi che si occupano della varietà brasiliana, e diverso sarebbe in quel caso lo spunto per l'analisi, poiché l'attenzione dovrebbe concentrarsi soprattutto sugli elementi non verbali, trattandosi di adattamenti pensati per una cantabilità concreta.<sup>11</sup> È evidente che le traduzioni contenute nel *gatefold* dell'edizione italiana di *Cantigas do Maio* - e lo stesso si potrebbe dire di quelle pubblicate nella citata raccolta *Canti Rivoluzionari Portoghesi* (Falavolti, Settimelli 1976) - sono state realizzate senza alcuna collaborazione diretta con l'autore delle canzoni, né particolari preoccupazioni fonetiche o poetiche, e anche la loro significatività semiotica prescinde dall'andamento della

---

**11** Mi riferisco a testi pensati per l'adattamento al cantato in italiano, come le traduzioni di Sergio Bardotti per l'album *La voglia, la pazzia, l'incoscienza, l'allegria* (1976) di Ornella Vanoni, Toquinho e Vinicius de Moraes, o la versione, dello stesso Bardotti, di *Construção (La costruzione)*, di Chico Buarque de Hollanda, interpretata da Enzo Jannacci (*Secondo te...Che gusto c'è?*, 1977). Lo stesso si può dire della traduzione di *Águas de Março* (Antônio Carlos Jobim) realizzata da Giorgio Calabrese (*La pioggia di marzo*) per il disco *Frutta e verdura* (1973) interpretato da Mina, e quella di *João, o telegrafista*, di Cassiano Ricardo Leite, musicata e cantata ancora da Jannacci (*Vengo anch'io, no tu no/Giovanni telegrafista*, 1967) a partire da un adattamento per il canto di una traduzione in italiano di Ruggero Jacobbi, pubblicata in precedenza in volume (1960).

melodia, dalla tonalità, dal timbro o dal ritmo dei brani:<sup>12</sup> sono traduzioni di servizio, tutto sommato accettabili dal punto di vista della decodificazione e ricodificazione, ma con qualche comprensibile difetto, in parte a causa di problemi oggettivi, in parte di scelte lessicali, morfologiche, stilistiche e sintattiche non sempre ideali.

Considerando, quindi, l'approccio linguistico (e non ritmico) dell'anonimo autore o dell'anonima autrice di queste versioni, in una traduzione come quella del brano-simbolo del disco, *Grândola, Vila Morena* (*Grândola città bruna*), l'espressione originale risulta normalizzata attraverso l'uso di un iperonimo (it. 'città') che mette in secondo piano la dimensione della località evocata nel brano, essendo il pt. *vila* una via di mezzo tra città e villaggio (it. 'cittadina').<sup>13</sup> È vero che nel testo originale si fa anche un uso generico del termine *cidade* («Dentro de ti ó cidade», ripetuto due volte, in tonalità crescente), ma in questo caso il suo utilizzo è sempre complementare a quello più circoscritto di *vila*, che tra titolo e testo occupa uno spazio di ben maggiore rilevanza. Non è un dettaglio sofisticato, dato che attraverso questo brano, composto nel 1964 e dedicato alla *Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense* – ma privo, inizialmente, del messaggio politico di cui verrà investito in seguito per ragioni storiche (Ciccia 2013, 11) – si vuole valorizzare l'associazionismo popolare della comunità di una cittadina di provincia, esaltandone la semplicità operosa, l'ospitalità e la tenacia, anche tramite l'essenzialità del testo e dell'arrangiamento. È un canto che nasce dalla provincia rurale, da una *vila* dell'Alentejo e non da una città, e racconta lo slancio di *fraternidade* e *igualdade* che emerge dal basso, come frutto della *vontade* degli umili, e non dalle deliberazioni di un nucleo decisionale: una volontà che diventa compagna 'giurata' («Jurei ter por companheira | Grândola, a tua vontade») e che dovrebbe acquisire un valore esteso, dalla parte al tutto, dalla vila all'intero paese.

Anche la traduzione della fortunata locuzione «O povo é quem mais ordena» suona innaturale in italiano, poiché 'Il popolo è *chi* comanda' risulta essere un calco del portoghese: pur mantenendo la focalizzazione ('o povo') anche in traduzione, sul piano della struttura tematica sarebbe risultato più lineare ed efficace 'È il popolo a

---

**12** Tuttavia, è ragionevole immaginare che, almeno in qualche caso, determinate scelte siano comunque attribuibili alla ricerca di un maggiore ritmo, almeno nella lettura, facendo anche ricorso a figure caratteristiche della lirica italiana, come avviene, a titolo di esempio, per l'apocope vocalica nelle prime due strofe (ma non nelle successive) della traduzione del brano *Cantigas do Maio* («Sono stato a trovar la mia amata»; «Sono andato a trovar il mio bene»).

**13** Per l'adattamento in sardo realizzato da Stefania Secci Rosa (*Grândola Bidda Morisca*) il termine scelto è, al contrario, un iponimo, *bidda* (it. 'borgo'). Si veda <https://www.emigratisardi.com/video/25-aprile-grandola-bidda-moriska.html>.

comandare' o 'È il popolo *che* comanda'.<sup>14</sup> Riguardo alle relazioni semantiche tra le parole e ai vari livelli di iponimia, iperonimia o sinonimia, nella medesima traduzione troviamo 'viso' per *rosto*, anche se il traduttore più adeguato sarebbe 'volto', maggiormente legato all'insieme dei lineamenti e all'espressività rispetto a 'viso' (pt. *cara*);<sup>15</sup> poi 'bivio' per *esquina* (it. 'angolo'), con un uso estensivo del termine, e 'quercia' (pt. *carvalho* o *sobreiro*) per *azinheira* ('leccio'), albero tipico dell'Alentejo: la traduzione risulta però qui particolarmente difettosa, sebbene entrambe le piante appartengano alla stessa famiglia (*Fagaceae*) e allo stesso genere (*Quercus*).

Si tratta, in ogni caso, di imperfezioni non determinanti per la comprensione del significato, che si possono segnalare nell'ottica della riflessione linguistica e dell'analisi in prospettiva traduttiva, e non per vivisezionare i risultati di chi ha tradotto questi testi e che mostra, in ogni caso, di avere una discreta conoscenza della lingua portoghese, oltre a una buona competenza della cultura sociolinguistica che con essa cerca di trasmettere, pur dovendo oltrepassare difficoltà e problemi oggettivi legati a discrepanze tra il significato linguistico o referenziale e il significato connotativo di alcuni termini o di alcune locuzioni. Tale competenza emerge in misura ancora maggiore se si fa un rapido raffronto della traduzione di *Grândola Vila Morena* contenuta in questo *gatefold* con la pletora di versioni apparse in rete, soprattutto nel 2024 (in occasione del cinquantesimo anniversario della Rivoluzione), le quali contengono versioni 'equiritmiche' e interpretazioni più o meno comprensibili, come 'città dei Mori' e 'moresca' (per *morena*), oppure 'olmo' e 'sughera' (per *azinheira*).<sup>16</sup>

Il ricorso a iperonimi e iponimi è il fenomeno maggiormente riscontrabile nelle nove versioni italiane contenute in *Portogallo 25 Aprile*, come si può ancora osservare nell'uso del traduttore 'streghe'

**14** Nell'altra traduzione italiana a stampa di questo brano la locuzione «O povo é quem mais ordena» è resa, appunto, con un più naturale 'è il popolo che comanda', ma anche it. 'città' per *vila* e 'fratellanza' per *fraternidade*. (Falavolti, Settimelli 1976, 75). Una costruzione sintatticamente identica si trova, per esempio, nel brano composto da Roberto Roversi, poi musicato e interpretato da Lucio Dalla, *Le parole incrociate*: «Attenzione, dentro ci siamo tutti, è il potere che offende» (*Anidride solforosa*, 1975).

**15** Penso, per esempio, sempre nell'ambito della canzone d'autore, all'esplicito discrimine posto da Fabrizio De André tra *viso* e *faccia* nel brano *La bomba in testa*: «Chi ha la faccia e mostra solo il viso | Sempre gradevole, sempre più impreciso» (*Storia di un impiegato*, 1973).

**16** Le versioni che ho consultato sono di Riccardo Venturi (*Canzoni contro la guerra*, dove la traduzione è integrata da un'ampia introduzione alla canzone e alle sue versioni in 23 lingue (<https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=229&lang=it#agg287879>), e di Orlando Borges Ribeiro (<https://testi-canzoni.com/canzone/mostrare/5328237/zeca-afonso/testo-e-traduzione-grndola-vila-morena/>) oltre a quella anonima pubblicata su Lyrics Translate (<https://lyricstranslate.com/it/grandola-vila-morena-grandola-citta-moresca.html>).

(pt. *bruxas*) per *mafarricas* (it. 'indemoniate', uso sostantivato), nel titolo *Ronda das mafarricas*, particolarmente problematico alla luce della parallela presenza di *bruxas* nel corso del testo. Iperonimo è anche 'barca' per *falua* (tipica fregata del Tago), in *Maio maduro Maio*, sebbene in questo caso – trattandosi evidentemente di una *realia* – la scelta sia più comprensibile. Mi sembra, invece, che l'uso dell'it. 'contadine' per *ceifeiras* ('mietitrici'), privi di una connotazione caratteristica tutto lo scenario della commemorazione in onore di una *ceifeira*, Catarina Eufémia, da parte di altre *ceifeiras* (Afonso 1975b). Nello stesso brano si trova poi un caso di omissione dell'articolo davanti al toponimo Alentejo<sup>17</sup> all'interno del testo («Alentejo l'ha vista nascere»), ma non dell'articolazione nel titolo (*Canto dell'Alentejo*) scelta apparentemente inspiegabile, dal momento che in italiano i nomi di continenti, stati, grandi isole e regioni, salvo rare eccezioni (es. Israele, Cuba) hanno l'articolo, a differenza dei nomi di città e centri minori, per i quali si registra invece un'ampia casistica (Arthur 1973, 124-31). L'articolo è altrettanto inspiegabilmente inserito nella traduzione del titolo *Mulher da erva* (*La donna dell'erba*), dal momento che le ragioni della sua omissione nella versione originale sono di ordine poetico e stilistico, e non grammaticali. Fuorviante risulta anche la scelta di 'prezioso' per il pt. *supremo* («De erva fresca | Supremo bem»), mentre non sorprende l'uso dello sp. *siesta* (riposo dopo il pasto di mezzogiorno) come traducevole del pt. *sesta*, in *Maio maduro Maio* («Sempre depois da sesta | Chamando as flores»), trattandosi di un uso ampiamente consolidato e attestato anche all'interno del panorama linguistico italiano. Meno scontata è invece la scelta di inserire l'avverbio a inizio frase, nella versione italiana, che è, sì, un tentativo di equilibrio ritmico tra i due versi, ma suona anche come un calco sintattico del portoghese: «Sempre dopo la siesta | Chiamavamo i fiori»). Una significativa espressione idiomatica presente nel disco è invece 'ao pé coxinho' (saltellare su una gamba sola, come nei giochi infantili) che però risulta normalizzata, appiattita in italiano, sebbene fosse senz'altro di traduzione non facile (Afonso 1971b).

Dal punto di vista sociolinguistico, è significativa la nota in calce alla traduzione di *Senhor arcanjo* relativa al termine *papaia* (definito 'Frutto assai comune in Angola e Mozambico', anche se di origine

**17** Nelle note a *Grândola Vila Morena* e *Cantar alentejano*, citate in precedenza (Afonso 1975b), l'Alentejo è definito per due volte 'provincia', in senso esteso, pur essendo una regione. Una traduzione di questa canzone, come si è detto, è stata pubblicata anche nel volume antologico, con il titolo *Canzone alentejana* e l'articolo davanti al toponimo («l'Alentejo la vide nascere»), ma sempre 'contadine' come traducevole di *ceifeiras* (Falavolti, Settimelli 1976, 75). In merito alle traduzioni e agli apparati di questo volume, in ogni caso, si possono serenamente condividere le non entusiastiche impressioni di Manuel Simões (1979, 112-13).

caraibica), specificazione che si giustifica considerando la scarsa o nulla diffusione del termine nell'italiano standard degli anni Settanta, e la sua posteriore lessicalizzazione per ragioni extralinguistiche legate alla diffusione di prodotti etnici in Italia, in particolare negli ultimi due decenni. Anche per la traduzione di alcuni termini specialistici presenti nella 'Scheda tecnica' – tutti *realia* appartenenti al linguaggio musicale – si fa ricorso a tentativi di ricodificazione ('tambas' per *tumbas*, sebbene sia più diffuso *congas*), definizioni poste tra parentesi in determinati casi (*darbuka*, *adufe*, *guimbarda*), perifrasi esplicative ('effetto di passi' per *passos*), iponimi ('voci' o 'voce' per *coros*) e omissioni (*apitos de fole*, *berimbau*, *passos*):

### 3      **Associazionismo politico e divulgazione musicale**

È pensabile che la diffusione di questo disco, presumibilmente modesta dal punto di vista delle vendite,<sup>18</sup> si possa mettere in relazione con la pubblicazione, nel 1975, dell'LP *República*,<sup>19</sup> registrato a Roma, presso gli studi di Santini Edizioni, e distribuito esclusivamente in Italia da Lotta Continua, *Il Manifesto* e Avanguardia Operaia, per un'iniziativa a sostegno dell'omonimo quotidiano portoghese, che si trovò al centro del dibattito internazionale nella tarda primavera di quell'anno (Costa, Rodrigues 1975). Inoltre, come ricorda Hugo Castro, la radicalizzazione politica dopo il tentativo di *golpe* di António de Spínola (11 marzo 1975) spinse il IV governo provvisorio, presieduto da Vasco Gonçalves, ad accelerare il processo della Riforma agraria, aspetto che ebbe un forte impatto sulle già esistenti divisioni tra i cantanti e sulle ragioni immediate della creazione musicale (Castro 2022, 249). In questo contesto matura la collaborazione di José Afonso con la LUAR (Liga de Unidade e Acção Revolucionária) e la successiva pubblicazione del singolo contenente le canzoni *Viva o Poder Popular* e *Foi na Cidade do Sado* (1975d), uno dei pochi dischi a non essere distribuito in Portogallo dall'etichetta Orfeu. Durante il *Verão Quente* del 1975, Zeca e Fanhais intraprendono un viaggio in vari paesi europei, allo scopo di raccogliere fondi per le cooperative agricole (Castro 2022, 251; Pimentel; Vieira 2009, 125-6), arrivando in Italia nel settembre di quell'anno: in tale occasione registrano un

---

**18** Nonostante gli ammirevoli sforzi e i saltuari successi (anche in termini di vendite) delle etichette indipendenti e degli autori impegnati, il mercato discografico italiano dei primi anni Settanta è dominato dal pop e dal rock anglosassone, salvo poche eccezioni (Alcini 2019, 127-47).

**19** Una breve sintesi della genesi di questo disco è stata realizzata da Vanessa Castagna (*Cartas de Veneza: José Afonso em Itália*: <https://aviagemdosargonautas.net/2017/03/06/carta-de-veneza-jose-afonso-em-italia-por-vanessa-castagna/>).

LP poi pubblicato in due versioni quasi identiche dal punto di vista dei contenuti, ma diverse per titolo e *layout*, *República* (1975c) e *Per le cooperative agricole portoghesi* (1976d).

Anche in questo caso, come per *Portogallo 25 Aprile*, si trovano le traduzioni di servizio delle dieci canzoni, sebbene qui i crediti vengano esplicitati (Clara Piccone, João de Azevedo). La copertina di *República* è una *cover* singola e priva di immagini o grafismi, che riproduce su fondo bianco, in verticale, la testata del giornale *República*, corredata dal testo del *Manifesto dos Trabalhadores do "República"* e da un breve messaggio dei due autori accreditati, Jose Afonso e Francisco Fanhais. La copertina pieghevole di *Per le cooperative agricole portoghesi* riproduce, invece, una fotografia di Fausto Giaccone in cui è rappresentata una cooperativa dell'Alentejo. La differenza più significativa tra queste edizioni, tuttavia, è costituita da due brani con un titolo simile per assonanza, ma diversi per testo, linea melodica e arrangiamento: uno già pubblicato come lato B del singolo *Viva o Poder Popular*, intitolato *Foi na Cidade do Sado* (e con questo titolo inserito anche nell'LP *Per le cooperative agricole portoghesi*); l'altro, *Foi No Sábado Passado*, pubblicato esclusivamente in *República* (Afonso 1975c).

I due brani hanno in comune la natura dello spunto iniziale, essendo entrambi ispirati a episodi di repressione occorsi nel 1975 e alla contestazione che ne seguì, seppur in paesi e contesti differenti da vari punti di vista (Portogallo, Spagna e, di riflesso, Italia). Il primo, *Foi Na Cidade Do Sado*, riguarda i disordini avvenuti a Setúbal (la 'cidade do Sado') il 7 marzo, in occasione di un comizio del PPD (Partido Popular Democrático) presso il Clube Naval Setubalense, alla cui realizzazione si opponevano le forze popolari: l'episodio, oltre a diversi feriti, provocò anche l'uccisione di un manifestante, João Manuel Lopes, per mano delle forze di polizia (Castro 2022, 248), accusate apertamente nel brano di essere colluse con 'os Pê Pê Dês'. *Foi No Sábado Passado* prende invece spunto da due grandi manifestazioni realizzate a Roma, il 24 e il 27 settembre 1975, in segno di protesta contro la programmata fucilazione di cinque militanti antifascisti spagnoli (di ETA e FRAP), esecuzione che avvenne tre giorni dopo (tra Barcellona, Burgos e Madrid), e coincide con la 'giornata europea' per il Portogallo, indetta a Roma, sabato 27 settembre, da tutti i gruppi della sinistra radicale (uniti dallo slogan «Il Portogallo non sarà il Cile d'Europa»), ritenuta la più significativa tra le iniziative della sinistra extraparlamentare in Europa (Strippoli 2014, 49). Di queste manifestazioni romane Zeca fece certamente tesoro, attingendo poi anche al gergo e alle espressioni dell'attivismo italiano (*compagni, manife, boia*; «Viva Portogallo Rosso») per la contestuale stesura del testo del brano, registrato pochi giorni dopo questi fatti, come si legge nel retro di copertina dell'LP *República*:

«Questo disco è stato registrato il 30 settembre e il 1° ottobre 1975 presso gli studi SANTINI EDIZIONI - Roma».

Esiste, però, un'ulteriore versione del testo di *Foi No Sábado Passado*, che differisce da quella stampata, in cui la ripetizione dei versi «Toda a força à classe operária | ouve-se em Lisboa ainda» è sostituita da «Toda a força à classe operária | Vanguarda e Lotta Continua»,<sup>20</sup> come riportato anche da Jorge Martins (2022, 60): un riferimento direttamente legato al sodalizio con le organizzazioni extraparlamentari che, come si è visto, insieme a *Il Manifesto*, si fanno anche carico della distribuzione dei due LP. L'orientamento politico della sinistra rivoluzionaria emerge, inoltre, dall'esaltazione dell'aspirazione unitaria («Esquerda revolucionária | Toda unida numa linha»), e dalla formulazione di parallelismi iperbolici come «Aos gritos de Franco boia | (Franco, Soares, Pinochet)», dove il socialista Mário Soares è posto sul medesimo piano dei due dittatori reazionari. È altrettanto presente uno dei tratti essenziali e caratteristici del processo rivoluzionario portoghese, l'alleanza tra popolo e militari («Dia internacionalista | Não faltava o militar | Apoiando os companheiros | Portugueses e a cantar»), che pone dialetticamente (e praticamente) una parte consistente delle forze armate dalla parte del popolo, in opposizione alle forze di polizia che pretendono invece di reprimere la contestazione.

#### 4 Conclusioni

L'idea di una canzone civile e formativa è inseparabile dallo slancio internazionalista di José Afonso, essendo anche il principio fondamentale di quella coscienza artistica che gli consente la piena condivisione di intenti ed esperienze - sociali, umane, artistiche, politiche - dentro e fuori il Portogallo, prima e dopo il 25 aprile 1974.

Le ragioni e le caratteristiche della sua presenza in Italia - certamente agevolata dal contesto sociopolitico, musicale e discografico di quel momento - prima tramite la pubblicazione di *Portogallo 25 Aprile* e poi con la diretta partecipazione ad avvenimenti e iniziative che si rifletteranno nella pubblicazione degli altri due album, sono assimilabili a una medesima idea di condivisione e di elevata concezione del ruolo della canzone e del cantautore. Se è vero che il sodalizio tra musica e politica, come osservava Romano Màdera, non è «un tranquillo ritrovarsi», ma è un conflitto, un equivoco in cui si scorge spesso il tentativo, da parte di una certa politica, «di far servire la musica da belva fiaccata, da tigre ingattita» (1978, 14), si

---

**20** Questa versione del testo è anche l'unica presente alla pagina web della Associação José Afonso (<https://aja.pt/letras/>).

può dire che è di questo genere anche la 'lotta' intellettuale di Zeca. Sempre diviso tra canto e impegno civile, che riteneva inscindibili, fece il possibile per non confonderli (e non confondersi) con un partito, con un movimento, e ancor meno con un'istituzione,<sup>21</sup> provando a superare le frontiere in virtù di un bisogno innato di contatti e collaborazioni, dirette o indirette, che fossero anche il riflesso di un impegno profondamente e reciprocamente sentito. I suoi dischi 'italiani', così pregni di storia vissuta, ci restituiscono la vivacità del mondo intellettuale in cui sono venuti alla luce e l'impegno tenace di una piccola e dignitosa collettività, al di là di qualsiasi comprensibile 'errore'.

## Bibliografia

- Afonso, J. (1969). «Entrevista a José Armando Carvalho». *Comércio do Funchal*, 1 giugno.
- Alcini, F. (2019). *Italia d'autore. 1965-1985: il periodo d'oro dei cantautori dal vinile al Cd*. Roma: Arcana Edizioni.
- Arthur, I. (1973). «Osservazioni sull'uso dell'articolo determinativo davanti ai nomi di città (e di centri minori)». *Studia Neophilologica*, 45(1), 124-57.
- Borga, C.; Cardoso, M.; Rodrigues, A. (1975). *Portogallo 25 Aprile: 229 giorni per abbattere il fascismo*. Roma: Editori Riuniti.
- Campos, C. (2020). «'Vejam bem'. José Afonso, Brecht y la vía moderna a la Canção de Protesto». *Anuario Musical*, 75, 117-37. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2020.75.06>.
- Carvalho, M. (1976). *A Música e a Luta Ideológica*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Casanova, V. (2004). «Jalons pour une histoire du Chant du Monde à l'heure de la guerre froide (1945-1953)». *Bulletin - Centre d'Histoire des Slaves*, 18, 141-62.
- Casanova, J. (2014). *Catarina Eufémia: militante comunista, mulher de Abril, companheira de luta*. Lisboa: Avante!.
- Castro, H. (2022). «A Canção de protesto na Revolução dos Cravos». Rosas, F. (ed.), *Revolução Portuguesa 1974-1975*. Lisboa: Tinta-da-China, 227-70.
- Ciccia, M. (2013). «Grândola Vila Morena: l'hymne de la contestation portugaise». *Lengas. Revue de sociolinguistique*, 74 (*Chants des Suds De la chanson à l'hymne, de l'affiche à l'emblème*). <https://doi.org/10.4000/lengas.307>.
- Côrte-Real, M.S.J. (1996). «Sons de Abril: estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974». *Revista Portuguesa de Musicologia*, 6, 141-71.
- Costa, F.; Rodrigues, A. (1975). *O 'caso República'. Documentos, entrevistas, comentários*. Lisboa: Edição de autor.
- Fabbri, F.; Plastino, G. (2014). *Made in Italy. Studies in Popular Music*. London; New York: Routledge.

---

**21** In un'intervista rilasciata ad António Duarte (*Jornal de Letras*, 25/5/1982) dichiarava: «Não confundo canção de intervenção com panfleto partidário, embora em determinada altura, eu tenha incorrido nesse erro» (in Martins 2022, 101).

- Falavolti, L.; Settimelli, L. (a cura di) (1976). *Canti Rivoluzionari Portoghesi*. Roma: Newton Compton.
- Flores, M. (2020). *Bella Ciao*. Milano: Garzanti.
- Gobern, J. (2025). *Tira o Disco e Toca ao Vivo. A indústria musical em Portugal*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Guerreiro, M.; Lemaitre, J. (2014). *Grândola Vila Morena - A Canção da Liberdade*. Lisboa: Colibri.
- Jacobbi, R. (1960). *Lirici brasiliani: dal modernismo a oggi*. Milano: Silva.
- Kaindl, K. (2005). «The Plurosemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image». Goriée, D.L. (ed.), *Song and Significance: Virtues and Vices of vocal translation*. Amsterdam: Rodopi, 235-62. Approaches to Translation Studies 25.
- Màdera, R. (1978). «La musica è politicamente sospetta». Màdera, R. (a cura di), *Ma non è una malattia. Canzoni e movimento giovanile*. Roma: Savelli, 9-17.
- Martins, J. (2022). *As Palavras-Chave das Canções de José Afonso*. Lisboa: Âncora Editora.
- Moiso, S.; Strippoli, S. (2024). *Riti di passaggio. Cronache di una rivoluzione rimossa. Portogallo e immaginario politico 1974-1975*. Milano: Mimesis.
- Neves, J. (1998). *Os profissionais do disco. Um estudo da indústria fonográfica em Portugal*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Pimentel, I.; Vieira, J. (2009). *Fotobiografias do Século XX – José Afonso*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Savona, V. (2022). *Oltre il Quartetto Cetra. A. Virgilio Savona. Scritti critici e giornalistici 1939-1998*. A cura di P. Somigli, postfazione di C. Savona. Firenze: Nardini Editore.
- Simões, M. (1979). Recensione di *Canti rivoluzionari portoghesi*, di Settimelli, L.; Falavolti, L. *Rassegna iberistica*, 4, 112-13.
- Strippoli, S. (2014). «Lotta Continua e il processo rivoluzionario portoghese». *Estudos Italianos em Portugal*, Nova série, 9, 47-61.
- Teles, V. (2009). *As voltas de um andarilho. Fragmentos da Vida e Obra de José Afonso*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Tomatis, J. (2019). *Storia culturale della canzone italiana*. Milano: il Saggiatore.
- Viseu, A. (2014). *A simbologia das palavras: os sentidos implícitos nas canções de Zeca Afonso*. Lisboa: Chiado Editora.

## Discografia

- Afonso, J. (1970a). *Canciones del Caminante*. Movieplay (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1970b). *Traz Outro Amigo Também*. Discos Orfeu (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1971). *Cantigas do Maio*. Discos Orfeu (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1974a). *Cantigas do Maio*. Le Chant du Monde (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1974b). *Cantigas do Maio*. Orlador-Círculo de Leitores (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1974c). *Venham Mais Cinco!/Choca Esos Cinco!* CFE (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1975a). *Grândola Vila Morena*. pläne (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1975b). *Portogallo 25 Aprile – Grândola Vila Morena*. Vedette Records-I Dischi dello Zodiaco (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1975c). *República*. Lotta Continua-II Manifesto-Avanguardia Operaia (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1975d). *Viva o Poder Popular*. LUAR (single, 45 rpm).
- Afonso, J. (1976a). *A Luta Continua (Solidarität Mit Den Kooperativen Der Landarbeiter In Portugal)*. Verlag Arbeiterkampf (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1976b). *Cantigas do Maio*, Hispavox (LP, 33 rpm).

- Afonso, J. (1976c). *Eu Vou Ser Como A Toupeira*. Hispavox (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1976d). *Per le cooperative agricole portoghesi*. La Cooperazione Italiana (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1977a). *Com As Minhas Tamanquinhas*. Hispavox (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1977b). *Coro dos Tribunais*. Hispavox (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1977c). *Mein Schönes Portugal.... pläne*. (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1978). *Enquanto há força*. Guimbarda (LP, 33 rpm).
- Dalla, L. (1975). *Anidride solforosa*. RCA Italiana (LP, 33 rpm).
- De Andrè, F. (1973). *Storia di un impiegato*. Produttori Associati (LP, 33 rpm).
- Inti-Illimani (1973). *Viva Chile!*. I Dischi dello Zodiaco (LP, 33 rpm).
- Jannacci, E. (1967). *Vengo anch'io, no tu no/Giovanni telegrafista*. ARC (45 rpm).
- Jannacci, E. (1977). *Secondo te...Che gusto c'è?*. Ultima spiaggia (LP, 33 rpm).
- Mina (1973). *Frutta e verdura*. CDU (LP, 33 rpm).
- Moraes, V., Toquinho, Vanoni, O. (1976). *La voglia, la pazzia, l'incoscienza, l'allegria*. Fonit Cetra (LP, 33 rpm).
- Savona, V. (1969). *Pianeta pericoloso*. I Dischi dello Zodiaco (LP, 33 rpm).
- Savona, V. (1972). *È lunga la strada*. I Dischi dello Zodiaco (LP, 33 rpm).



## Note



# A propósito de *Dos comedias veterotestamentarias* de Luis Vélez de Guevara (eds George Peale y Elisa Domínguez de Paz) Notas mínimas

Jorge Ferreira Barrocal

Universidad de Valladolid, España

**Abstract** This article reviews a recent volume by C. George Peale and Elisa Domínguez de Paz. The volume contains a study and critical edition of two comedies by Vélez de Guevara: *El más amante pastor y dichoso patriarca* and *La adversa y próspera suerte de Josef*. In addition to the review, the article provides a few notes that address certain aspects of the edited plays to enrich the exegesis of the dramas.

**Keywords** Luis Vélez de Guevara. Review. Notes. Dramatic poetry. Golden Age. Allegory.



Edizioni  
Ca' Foscari



Submitted 2025-09-16  
Published 2025-12-12

## Open access

© 2025 Ferreira Barrocal | 4.0



**Citation** Ferreira Barrocal, J. (2025). "A propósito de *Dos comedias veterotestamentarias* de Luis Vélez de Guevara (eds George Peale y Elisa Domínguez de Paz). Notas mínimas". *Rassegna iberistica*, 48(124), 313-320.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2025/25/006

El presente escrito reseña un volumen reciente de C. George Peale y Elisa Domínguez de Paz que contiene un estudio y edición crítica de las comedias de Vélez de Guevara *El más amante pastor* y *dichoso patriarca* y *La adversa y próspera suerte de Josef* (2025). Amén de la recensión se ofrecen unas pocas notas que se ocupan de algunos lances de las piezas editadas, no con otro cometido que enriquecer la exegesis de los dramas. Habida cuenta de dicho propósito, se comenta una escena pastoril que sobresale por su longitud, la alegorización de una lucha interior experimentada por Jacob, la comicidad escénica de dicha secuencia y una figuración cristológica. Al final se sugiere llevar a cabo una investigación de conjunto que analice a Josef en la poesía dramática y no dramática del Siglo de Oro, materia inédita hasta la fecha (en lo que se me alcanza).

La primera decisión editorial digna de consideración se halla en el propio título del libro, *Dos comedias veterotestamentarias*, con que los especialistas resaltan –vaticinando a la par– la fuerte dependencia textual que tienen las piezas respecto de la primera parte de la Biblia. Los análisis preliminares de la contribución científica, a cargo de Domínguez de Paz, se alinean con el rótulo del libro. Los dos estudios introductorios ofrecen útiles comentarios que pasan revista a las acciones de los dramas desde el punto de vista de las Escrituras Sagradas y la cosmovisión judaica. La perspectiva sin duda es acertada por ser hebraicos los códigos culturales que cruzan los textos. En el primer análisis, la profesora de la Universidad de Valladolid trae al recuerdo que *El más amante pastor* y *dichoso patriarca* –a la que me referiré, de ahora en adelante, con las siglas EMPP– fue impresa inicialmente con el título *La hermosura de Raquel, Primera parte* en 1615 y 1616 en *Flor de las comedias de España de diferentes autores, quinta parte*, junto a una segunda comedia que se presentaba como continuación de la anterior. Acto seguido repasa diferentes montajes de la pieza, como el que preparó Heredia para Málaga en 1612 o las representaciones que se fueron sucediendo en Filipinas y Perú entre 1615 y 1619. Como bien subraya la erudita, estas últimas puestas en escena estaban motivadas por el potencial evangelizador de los textos. Luego de ofrecer la sinopsis argumental, se examina la manera específica en que Vélez dramatiza las fuentes bíblicas, ubicadas concretamente en *Génesis* (25,19-50; 29,1-35). Domínguez de Paz estudia la teatralización de la historia de Jacob y Raquel deteniéndose en las costumbres de la cultura mosaica atañaderas a la poligamia, la endogamia o el mayorazgo. A su juicio, este tipo de cuestiones no fueron satisfactoriamente explicadas por el astigitano, por lo que es probable que el senado no alcanzara a comprender determinados aspectos tratados en el escenario. Resulta de notable interés la exegesis que Domínguez de Paz hace hasta ese punto, y también son sugerentes los escolios que brinda a propósito de la música y la escenografía, las cuales, si bien sencillas por

inscribirse en los balbucesos del siglo XVII, suponen un complemento importante que confiere plasticidad a la textura dramática. Asimismo, la profesora pone el acento en el sustrato garcilasiano sobre el que se cimentan numerosos pasajes. En el apartado de las conclusiones, Domínguez de Paz aduce que esta comedia de Vélez de Guevara se jalona en definitiva sobre las costumbres judaicas, y apunta que la construcción de los personajes femeninos es una de sus mayores virtudes.

En cuanto al examen introductorio de *La adversa y próspera suerte de Josef*, Domínguez de Paz sigue poniendo en diálogo los hipotextos bíblicos, ahora Génesis (37,1; 50,26), con la fabulación dramática. Repasado el argumento, la exegeta reflexiona sobre los géneros del texto. Arguye razones convincentes para aproximar la pieza a las comedias de santos y a las comedias de la privanza. La primera relación radica en la ejemplaridad del Patriarca, cuyas locuciones pueden estudiarse además desde el pertrecho de la cristología, como muy bien demuestra la erudita. El segundo nexo que se propone radica en las buenas dotes que tiene para el gobierno el Josef de la ficción, lo que justifica una lectura política que respaldan el contexto histórico y literario. A este respecto, se cita la célebre *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo, un panegírico de las cualidades del conde-duque de Olivares como estadista. Domínguez de Paz pone el broche a las glosas sobre el género con una relación de las representaciones de la pieza de las que se tiene noticia. Puede notarse que la trayectoria escénica de *La adversa y próspera suerte de Josef* es paralela a la de *EMPP*, en tanto fue llevada por Heredia a los escenarios malagueños en 1612 y, a lo mejor, a las tablas de Lima y Manila en el lapso 1615-19. La profesora manifiesta dudas sobre el montaje peruano, dado que la documentación que maneja recoge el título de *EMPP*, por lo que no sería posible saber cuál de los dos textos fue el representado en aquella oportunidad. Luego, Domínguez de Paz desarrolla un profundo estudio de la persona dramática de Josef a partir de un esquema de relaciones duales que siempre incluyen al Patriarca. Así las cosas, examina el siguiente políptico de microhistorias: 1) Josef y Jacob; 2) Josef y sus hermanos; 3) Josef y Putifar; 4) Josef y Mitilene; 5) Josef y Asenet; 6) Josef y el faraón. Esta organización binomial es sumamente eficaz para evaluar en su justa medida las múltiples aristas del protagonista de la comedia. En último lugar, la autora revisa la música y la escenografía, las cuales, como en el caso de *EMPP*, son bastante sencillas. En lo que respecta a los recursos escénicos, Domínguez de Paz se fija en los espacios imaginarios que pintan las réplicas de los personajes, y pone el foco igualmente en los valores emblemáticos que adquieren los atuendos de las *dramatis personae*, ricamente detallados en las acotaciones explícitas. En cuanto a las músicas, advierte Domínguez de Paz un uso casi exclusivo de las chirimías, fieles acompañantes de las apoteosis eucarísticas en los

autos sacramentales. En las conclusiones, la exegeta indica que *La adversa y próspera suerte de Josef* es también una comedia sencilla que mezcla ingredientes hagiográficos y elementos propios de los dramas de privanza. Añade asimismo que el texto ilustra bien las dos caras de la Fortuna, aclarando que se sujetan a los designios de la divina Providencia.

A C. George Peale se debe el estudio textual de las piezas. El profesor describe los testimonios impresos y manuscritos, y traza dos careos -uno por comedia- de las variantes de mayor enjundia. Los cotejos esclarecen que la tradición impresa ha conservado textos más correctos que los que se leen en los manuscritos. Nos refresca Peale que las variantes de los manuscritos suelen ser de naturaleza performativa, pues cristalizan los métodos de trabajo que aplicaban los comediantes para poner a punto las escenificaciones. Allende los escolios ecdóticos, Peale vuelve sobre asuntos referidos anteriormente por su colaboradora, como por ejemplo la música y la escenografía. Opina que son un tanto deficitarias en *La adversa y próspera suerte de Josef*, y achaca las debilidades a una redacción apresurada. Otro juicio le merece sin embargo *EMPP*, en la que subyace una 'composición más sosegada', lo cual vendrían a probar las didascalías. Peale presta atención a la metrifricación de las comedias, evidenciando que la de *EMPP* es más variada y compleja que la de *La adversa y próspera suerte de Josef*, pues tiene más tipos de combinaciones estróficas, de lo que se desprende una mayor riqueza en valores líricos y dramáticos. Finalmente, Peale presenta los criterios editoriales, que siguen las normas habitualmente aplicadas en la colección de Juan de la Cuesta consagrada al teatro de Vélez. Destacan las ponderaciones del crítico respecto a los nombres de la tradición bíblica, pues ofrece oportunas explicaciones sobre las alternancias de los nombres de 'Judas' y 'Faraón', que homogeniza respectivamente aplicando criterios métricos y etimológicos.

En suma, pienso que las ediciones críticas y sus respectivos escrutinios son serios y rigurosos. Las propiedades que acabo de citar las cumplen todos y cada uno de los proyectos editoriales que Peale y sus colaboradores han dado a las prensas de Juan de la Cuesta. Este último volumen vuelve a dar lustre a la ciclópea empresa que emprendió en su día el profesor norteamericano al lado de William R. Manson, quien, allá donde esté, seguramente sienta un enorme orgullo por los brillantes trabajos sobre Vélez que su amigo ha publicado, honrando con ello su memoria.

Ahora paso a brindar una adenda mínima que busca reflejar una lectura atenta del libro, así como llamar la atención sobre unos *loci* que me parecen interesantes.

Por lo que respecta a *EMPP*, sobresale el diálogo amoroso de Raquel y Jacob con que empieza la segunda jornada. Arranca -no incluyo en el cómputo los soliloquios previos de los personajes- en el

v. 1297 y concluye en el v. 1920. Teniendo en cuenta que el segundo acto arranca en el v. 1199 y que concluye en el v. 2554, nos las habemos con un monopolio de réplicas –por cierto holgadas– que ocupa el 45,97% de los versos del acto, o sea que casi la mitad. En mi opinión es una especie de égloga dramatizada que, engastada en una estructura teatral mayor, tiene la suficiente unidad orgánica como para ser leída o representada de forma independiente, aunque siga manteniendo, como es lógico, nexos con el plan narrativo general. Podría hablarse, entonces, de una égloga ‘empotrada’, ‘inertada’, etc. Recuérdese que en el teatro del Siglo de Oro era frecuente ver microsecuencias interpoladas en unidades macrotextuales. Piénsese, al respecto, en los entremeses insertados en comedias (Fernández Mosquera 2013; Urzáiz Tortajada 2017; Restrepo Ramírez 2021).

Otra secuencia relevante de la trama que puede ser objeto de comentario, quizá incluso algo extendido, es la que se circunscribe entre los vv. 3064-150. Ahí vemos el desarrollo de una pequeña alegoría por la que un forcejeo –no es en rigor un duro combate o una pugna que suponga peligro alguno para los contendientes– entre el Amor Divino y Jacob representa una lucha espiritual del segundo con las fuerzas del bien, al modo de lo que sucede en la *Psicomaquia* (siglo IV) de Prudencio. Aparte el conflicto interno, a esa altura se despliega el aparato cómico de la pieza veterotestamentaria, que es periférico a resultados de las convenciones. La gracia estriba en que el Amor le agarra la pierna a Jacob para tratar de derrotarlo:

JACOB	Soy, pastor, luchador fuerte.
AMOR	No puedo, pastor, vencerte. Del muslo pienso aferrarte y echarte por la rodilla en el suelo, que me afrentas. (Ásele del muslo el Amor.)
JACOB	No te valdrá en lo que intentas corcovos ni zancadilla.
AMOR	Sí valdrá de esta manera, ya que no pueden los brazos.
JACOB	El muslo me haces pedazos, y no he de dejarte. Espera.
AMOR	Hombre, suéltame, que el día llega ya. Partirme quiero. (vv. 3121-33)

Se trata de una estampa un poco patética que seguramente tuvo la función de alivio cómico, similar a la que tenían las escenas jocosas embebidas en los autos sacramentales (García Ruiz 1994; Nider 2019).

Ya en un nivel de motivos eruditos sin valor funcional o estructural, cuyas glosas han de ubicarse en el aparato de notas filológicas,

pueden ser escoliados los versos en que Esaú intenta cazar a un ciervo que baja a un arroyuelo a beber agua:

ESAÚ    Imposible cosa ha sido  
          escapárseme el venado,  
          yendo por el pecho herido.  
          ¿A este arroyuelo argentado,  
          entre las guijas, dormido  
          bajó? No parece aquí,  
          o no tengo vista yo,  
          pues tras él tanto corrí,  
          que antes mi aliento llegó  
          que el suyo al arroyo. Allí  
          aquellas ramas se mueven.  
          Si entre ellas muerto ha caído,  
          haré que a casa le lleven.  
          Todo el árbol, sacudido,  
          al suelo esmeraldas llueven.  
          Un corzo sale ligero  
          al agua de la espesura,  
          que no es él. Tirarle quiero.  
          ¿Hay tan notable ventura  
          que se escapase? No espero  
          llevar hoy ninguna caza. (vv. 256-76)

Las flechas de Esaú no alcanzan el objetivo porque el ciervo es figuración de Cristo, que sobrevive a la muerte. Las claves del pasaje, trufado de significaciones procedentes de la tradición emblemática, nos las proporciona Aragüés Aldaz:

El venado es emblema de la resurrección y del renacimiento bautismal, condición significada en la regeneración anual de su cuerna y en el motivo, algo más complejo, de su apropiación de la ponzoña de la serpe y el viaje hacia el arroyo sanador. La imagen de ese proceso de purificación, de raigambre mítica, fue popularizada por los bestiarios, desde el mismo *Fisiólogo*, y quedó asociada por igual al Cristo vencedor de la muerte y al cristiano renovado por la gracia en la escritura patristica y medieval. (2023, 213)

Otro aspecto anotable se localiza en los vv. 648-51, cuando apunta Dios Padre:

Tocar el cielo y la tierra  
la escala señales son  
de las dos naturalezas  
que se han de juntar en Dios.

La locución mezcla el sueño de Jacob de la escalera divina -cuyo hipotexto bíblico es debidamente referenciado por los profesores en el aparato de notas- con la hipóstasis o unión de las naturalezas humana y divina en Cristo. El concepto fue definido por primera vez en el Concilio de Calcedonia (451), y luego se le agregaron matices en el V Concilio de Constantinopla (553), como indica Arellano (2011, s.v. «agua y vino»).

Con relación a la introducción de *La adversa y próspera suerte de Josef*, tal vez se pudiera haber llegado a conclusiones interesantes a partir de una comparación entre el texto editado y las obras que cita Domínguez de Paz en la nota al pie número 71. No obstante, entiendo que los límites espaciales tienen que ver con los criterios de la colección, y que un escrutinio de los parangones y de las diferencias puede ser efectuado en otras oportunidades. Es factible agregar en la lista -que cuenta por cierto con importantes textos de Sor Juana Inés de la Cruz, Tirso, Pérez de Montalbán, Moreto o Solís- la *Vida de San José* (1604) del maestro Valdivielso, poema heroico -que tuvo gran impacto editorial en la centuria- que recapitula la biografía de Josef en veinticuatro cantos enarbolados en octavas reales.

Por último, y en lo referente a los criterios editoriales, sería pertinente señalar que la conjunción reflejada en las ediciones como *por que* tiene valor final. Aunque esto no se le escapa a ningún lector especializado, también es cierto que es un punto que normalmente suele ser esclarecido en la sección de las normas que inciden en la disposición de los textos críticos.

Quiero insistir nuevamente en que mi posdata es marginal, y que no supone razón alguna para negar lo evidente: que el libro de Peale y Domínguez de Paz es estupendo.

## Bibliografía

- Aragüés Aldaz, J. (2023). «El ciervo en la hagiografía medieval: un recuento de episodios». *Revista de poética medieval*, 37, 211-88.
- Arellano, I. (2011). *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Fernández Mosquera, S. (2013). «Entremeses empotrados en comedias: un ejemplo en La señora y la criada de Calderón». *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 29(3), 654-68.
- García Ruiz, V. (1994). «Elementos cómicos en los autos de Calderón: función y sentid». *Criticón*, 60, 129-42.
- Nider, V. (2019). «La comicidad en los autos de Calderón. Algunas reflexiones». *Anuario Calderoniano*, 12, 93-111.
- Restrepo Ramírez, S. (2021). «Dos casos de entremeses en la comedia lopesca: «una acción y entre plebeya gente». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 27, 57-86.

- Urzáiz Tortajada, H. (2017). «Escenas entremesiles e intertextualidad en *Correr por amor fortuna* y *El diablo cojuelo*». *Criticón*, 129, 69-92. <https://journals.openedition.org/criticon/3315?lang=fr>.
- Vélez de Guevara, L. (2025). *Dos comedias veterotestamentarias. El más amante pastor y dichoso patriarca / La adversa y próspera suerte de Josef*. Editado por C.G. Peale y E.M.<sup>a</sup> Domínguez de Paz. Newark, DE: Juan de la Cuesta.

# La curiosidad del editor: Pere Gimferrer en Seix Barral y la reconstrucción del campo cultural en la España democrática

Eloi Grasset

University of California, Santa Barbara, USA

**Abstract** This article examines the transformations of the publishing industry in Spain over the past few decades, paying particular attention to Pere Gimferrer. His work has been crucial to understanding the evolution of the literary field since the Franco dictatorship. Drawing on his career as an editor at Seix Barral, the study analyzes how Gimferrer combined his advocacy of an avant-garde sensibility, exemplified by authors such as Octavio Paz and Rafael Alberti, with his early support for emerging voices, including Eduardo Mendoza and Antonio Muñoz Molina. The article posits that Gimferrer's most enduring legacy lies in his role as a cultural mediator and architect in democratic Spain, where his editorial intuition helped redefine the literary canon and establish new standards of legitimacy.

**Keywords** Pere Gimferrer. Seix Barral. Literary publishing. Avant-garde. Cultural field. Democratic transition.



Submitted 2025-02-06  
Published 2025-12-12

## Open access

© 2025 Grasset | 4.0



**Citation** Grasset, E. (2025). "La curiosidad del editor: Pere Gimferrer en Seix Barral y la reconstrucción del campo cultural en la España democrática". *Rassegna iberistica*, 48(124), 321-326.

**DOI** 10.30687/Ri/2037-6588/2025/25/007

No hace falta haber leído ninguno de los lucidos libros de André Schiffrin (2000; 2006) para darse cuenta de la radical transformación que ha sufrido, en las últimas décadas, el mundo de la edición. Muy a pesar de algunos editores literarios, la acumulación de sellos por parte de grandes grupos con intereses dentro y fuera de la industria cultural ha alentado el progresivo abandono del valor artesanal que hasta hace poco todavía tenía el trabajo de editor. Estos gigantes conglomerados empresariales han cambiado para siempre el negocio de los libros al intentar compensar la pérdida de peso específico de la literatura dentro de la sociedad con una adecuación de sus productos a las exigencias del mercado. Así, mientras hace no tantos años los editores trataban de anticipar o dirigir los gustos futuros del público lector, ahora tan solo aspiran a confirmarlos. Entre otras muchas consecuencias, esa minimización del riesgo ha supuesto la liquidación de la intuición como criterio de selección y el sometimiento de la curiosidad al rigor irrevocable de las cuentas de resultados.

El nuevo papel asignado a la literatura, –arma que aspira ahora más a pacificar que a combatir–, entorpece el recuerdo de un tiempo no tan lejano en que las decisiones del mundo editorial respondían a otra lógica. No hace tantos años, la impredecibilidad del éxito comercial era la misma que hoy en día, pero la tarea de los editores estaba todavía cargada de una responsabilidad pública vinculada a la autoridad intelectual que se les había adjudicado. Esa asignación, en la que el juicio literario era una variable decisiva de la ecuación, iría desvaneciéndose progresivamente hasta acabar desapareciendo.

Para entender cómo se fue desarrollando el mundo de la edición en España durante los primeros veinticinco años de democracia, el preciso retrato que hizo Sergio Vila-Sanjuán en *Pasando página* (2003) sigue valiendo como termómetro fiable. Releído hoy, si hay algo que destaca como una constante del relato de esos primeros años de democracia en España es el valor que tenía la intuición de los editores para acertar a distinguir, entre tanto alboroto y entusiasmo, qué autores podían representar mejor el seguido de cambios de rumbo, frenazos y acelerones que se produjeron en la sociedad española durante ese tiempo.

Pasados los años, entre todas las figuras cruciales del mundo editorial que ayudaron a construir la nueva literatura de la democracia, el nombre de Pere Gimferrer ha quedado injustamente eclipsado. Debido, tal vez, a la dimensión legendaria que rápidamente alcanzó su figura dentro de las letras hispánicas, poca gente ha reparado en su importante labor editorial. Para refutar ese olvido, el conjunto de intervenciones desde el despacho de director literario de Seix Barral, cargo que lleva ocupando desde 1981, queda como una de sus más relevantes tareas dentro del campo cultural peninsular. A punto de cumplir ochenta años, Gimferrer sigue acudiendo puntualmente cada mañana a su despacho de la editorial. Verle todavía deambular con

aire distraído por los pasillos de la séptima planta del edificio Planeta en Barcelona guarda algo de resistencia indisciplinada y trae a la memoria un tiempo en el que el instinto de los editores era un bien escaso y cotizaba al alza.

Cuenta el propio Gimferrer que muy pronto comprendió que todo autor que no aspire a vivir de sus textos debe tener un segundo oficio que no se pueda confundir con la literatura, ya sea completamente ajeno a ella o relacionado con ella. En feliz sintonía con el caso de otros escritores convertidos en editores como T.S. Eliot, Cesare Pavese o Vittorio Sereni, Gimferrer encontró en el mundo de la edición una manera de incidir en la evolución de las modas literarias, sin perder de vista sus gustos más infrecuentes.

Para tasar adecuadamente su trayectoria como editor literario hay que evaluarla en relación con su itinerario de escritor. Empezando con *Arde el mar* (1966), breve poemario asociado para siempre más a la liberación de la literatura española respecto a cualquier tipo de compromiso colectivo, todas sus apuestas editoriales han aspirado a retener algo de ese valor fundacional y renovador. Su inclinación vocacional por una cultura libresca de alcance restringido le hizo pronto darse cuenta de que si quería participar en el devenir de la literatura su labor no podía quedar limitada a la escasa proyección de sus libros. Tanto la crítica literaria, que empezó a ejercer en 1963 en revistas como *El ciervo* o *Tarrasa Informació*, como su incorporación a Seix Barral pocos años después, actuaron como resortes públicos con los que consiguió consolidar rápidamente su influencia. Llegando desde la marginalidad de la poesía, Gimferrer acumuló en muy poco tiempo una cantidad de poder suficiente como para incidir en la determinación y protección de los bienes que debían participar en la reconstrucción del campo cultural después de la dictadura. Que para 1985, con cuarenta años recién cumplidos, consiguiera sentarse en el sillón O mayúscula de la Academia, ocupando el lugar de Vicente Aleixandre, es una prueba incontestable del éxito de su propósito.

Confundiendo en su sensibilidad, apostó por leer con la vanguardia como principal criterio rector. La obstinación con que la defendió le llevaría, ya a finales de los sesenta y con poco más de veinte años, a formar parte del reputado 'comité de sabios' de Seix Barral cuando ésta todavía era la mejor atalaya para atisbar hacia dónde apuntaba la literatura del futuro. En ese momento, la editorial funcionaba casi únicamente siguiendo las opiniones ese equipo de escritores e intelectuales, y los análisis sobre las previsiones de ventas o el posible riesgo de los contratos quedaban habitualmente destronados por las acaloradas discusiones sobre el valor literario de los libros que se proponían. A lo largo de su existencia, de ese comité formaron parte nombres como Joan Petit, los hermanos Joan y Gabriel Ferrater, Antonio Vilanova, Josep Maria Castellet, Jaime Salinas, o Jaime Gil de Biedma, y algo más tarde jóvenes autores como Salvador Clotas, Félix

de Azúa o el propio Pere Gimferrer. Aunque ese grupo marcaría las directrices de la editorial literaria más importante en lengua española de la década de los sesenta, parte de ese liderazgo se apagaría en 1982 cuando, tras el derrumbe de Banca Catalana, el grupo Planeta se quedó con Seix Barral para intentar reflotarla. Muchos nombres cambiarían tras ese cambio, pero el conocido tacticismo de Gimferrer acabaría por asegurarle un papel decisivo también en la nueva época.

A pesar de su precocidad, Gimferrer entró en el mundo de la edición con una idea muy clara sobre cómo debía repensarse la cultura del país. Dos de los autores que insistió desde muy pronto en promocionar fueron Rafael Alberti y Octavio Paz, quienes, no por casualidad, habían aparecido algunos años atrás en el epígrafe de *Arde el mar*. Convocar esos nombres en su célebre poemario actualizaba el valor de una estética por entonces poco transitada pero que debía ayudar a recuperar la senda de la modernidad perdida durante los primeros años de la dictadura. Esa terca confianza en sus convicciones la mostró también en sus primeros tanteos como editor, cuando pidió conceder de nuevo a la vanguardia un papel central en la renovación de las tendencias literarias en España.

La firmeza con la que Gimferrer defendía sus juicios explica, por ejemplo, su importante papel de mediador para conseguir que, entre 1978 y 1979, Seix Barral editara diez volúmenes, todos ellos con portada de Antoni Tàpies, para reunir gran parte de la obra dispersa de Rafael Alberti. Ya en los ochenta, publicaría algún otro libro del poeta andaluz, como la segunda parte de sus memorias, *La arboleda perdida*. Ese empeño tributario fue también muy evidente en la reivindicación de Octavio Paz. La relación personal de amistad de Gimferrer con el autor mexicano venía de tiempo atrás, y acabó teniendo un peso decisivo tanto en la aparición del volumen *Poemas (1935-1975)* en Seix Barral, como en la integración definitiva del poeta al catálogo de la editorial, donde acabó publicando algunos de sus ensayos más importantes.

Además de su interés en proteger el pasado para asegurar la continuidad de la tradición, Gimferrer entendió que convenía dar espacio a nuevos nombres con los que apuntalar los cambios que estaba viviendo el país. Uno de sus primeros hallazgos fue el de Eduardo Mendoza, aunque lo cierto es que no tuvo que rastrear demasiado para dar con el autor. Fue de hecho Mendoza quien llamó a Gimferrer, a quien conocía del tiempo en que ambos frecuentaban la Facultad de Derecho en Barcelona, para pedirle si podía leer una novela que acababa de escribir. Poco después, en julio de 1973, se firmó el contrato de la que acabaría siendo una de las novelas más importantes de la transición. El efervescente éxito de *La verdad sobre el caso Savolta*, -publicada en la primavera del 75, la novela fue premio de la crítica en 1976-, anticipó parte de lo que se iba a

publicar en democracia y dio a conocer a uno de los autores más singulares y prolíficos de la nueva literatura española.

Si la aparición de Eduardo Mendoza supuso un hito en la promoción de la nueva generación de escritores, pocos años después llegaría otro de los descubrimientos por los que Gimferrer merece ser recordado. La historia de ese encuentro accidental con final feliz es tan insólita como célebre. Intrigado por una colección de artículos que alguien le había regalado al final de una conferencia dictada en Granada, Gimferrer quiso saber si el desconocido autor del volumen tenía por casualidad alguna novela inédita. De esa obstinada curiosidad surgiría *Beatus Ille* (1986), la primera novela de Antonio Muñoz Molina y precursora en el tratamiento de la guerra civil como material literario.

Mendoza y Muñoz Molina se convirtieron muy pronto en autores ineludibles de la literatura española de la democracia, aunque una lista completa de los descubrimientos de Gimferrer debería incluir muchos otros nombres. Entre los que hay que contar está el peruano Jaime Bayly, que publicó sus primeras estupendas novelas en Seix Barral, un joven y provocador Juan Manuel de Prada, o las contrataciones, al inicio de sus carreras, de autores cruciales de la literatura en español de las últimas décadas como Julio Llamazares, Isaac Rosa o Roberto Bolaño. De este último publicó, sin demasiado éxito, su antología ficticia *Literatura nazi en América* (1996) poco tiempo antes de que el autor chileno se convirtiera en el fenómeno editorial que acabó siendo con *Los detectives salvajes* (1998).

A pesar de los sobresaltos y cambios de estrategia comercial que ha sufrido Seix Barral a lo largo del último medio siglo, Gimferrer sigue ejerciendo todavía de reputado valedor literario de la misma editorial en la que empezó a colaborar. El prestigio que ha conseguido acumular su nombre explica, por ejemplo, que lleve más de veinte años formando parte del jurado del premio Planeta. A pesar de lo que pueda indicar la deriva incierta del galardón en los últimos años, que Gimferrer aparezca en las fotografías junto a los premiados no apunta solamente a la relajación y adocenamiento de su criterio. Como si de un espectro extemporáneo se tratara, su presencia sirve como signo de alerta ante todo aquello que descuidamos al sustituir el olfato del editor por el cálculo estricto de los riesgos comerciales.

En los últimos cincuenta años de la historia cultural de España pocas figuras han despuntado tanto y en tantos frentes distintos como lo ha hecho Pere Gimferrer. Probablemente, la parte de su legado que permanezca vivo durante más tiempo no sea su literatura, sino su papel crucial en la reconstrucción de las letras de la democracia. A fin de cuentas, y más allá de sus rarezas e insospechados egoísmos de los que habla Carlos Barral (2015) al trazar el perfil del personaje, sin su participación en el mundo de la edición, el relato canónico de la literatura peninsular sería muy distinto y estaría conformado

por otros nombres. Último representante de un tiempo en desuso que se evapora inexorablemente, la concesión del Premio Cervantes supondría el más justo reconocimiento público para distinguir la contribución fundamental de Pere Gimferrer al patrimonio cultural del país.

## Bibliografía

- Barral, C. (2015). *Memorias*. Barcelona: Lumen.  
Gimferrer, P. (1966). *Arde el mar*. Barcelona: El Bardo.  
Schiffrin, A. (2000). *La edición sin editores*. Barcelona: Destino.  
Schiffrin, A. (2006). *El control de la palabra*. Barcelona: Anagrama.  
Vila-Sanjuán, S. (2003). *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*. Barcelona: Destino.

## **Recensioni**



# Giovanna Mapelli

## *El discurso de los pediatras en las redes sociales*

Patrizia Fasino

Università degli Studi di Palermo, Italia

**Reseña de** Mapelli, G. (2024). *El discurso de los pediatras en las redes sociales*. Berlín: Peter Lang, 200 pp.

En las últimas décadas, la salud ha dejado de ser un asunto exclusivamente clínico para convertirse en un tema central de la comunicación social y digital. Su presencia desborda la consulta médica y los medios tradicionales, extendiéndose a internet, las redes sociales y los dispositivos móviles, donde los ciudadanos participan activamente en la producción y difusión de contenidos sanitarios. Este fenómeno, de gran interés para disciplinas como la lingüística y la sociología, transforma las dinámicas comunicativas tradicionales y plantea interrogantes cruciales sobre la construcción discursiva de la enfermedad, la autoridad profesional, la credibilidad informativa y la finalidad última de los intercambios en línea.

En este marco se sitúa *El discurso de los pediatras en las redes sociales*, la reciente obra de Giovanna Mapelli, que ofrece un análisis riguroso y exhaustivo de las modalidades y objetivos de la comunicación pediátrica en entornos digitales. Concretamente, desde el enfoque del análisis del discurso y la lingüística pragmática, la autora examina los hábitos comunicativos de los pediatras en las redes sociales y la nueva relación médico-acompañante (progenitor). De ahí se desprenden las preguntas que guían su investigación:



Submitted 2025-09-16  
Published 2025-12-12

**Open access**

© 2025 Fasino | © 4.0



**Citation** Fasino, P. (2025). Review of *El discurso de los pediatras en las redes sociales*, by Mapelli, G. *Rassegna iberistica*, 48(124), 329-332.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2025/25/008

¿Cómo se representan las identidades del pediatra y del progenitor en los espacios digitales? ¿Qué recursos lingüísticos y multimodales se emplean para gestionar la imagen propia y la ajena? ¿Se trata de estrategias orientadas a generar empatía o de tácticas de autopromoción y construcción de marca personal? ¿Qué impacto tiene internet en la humanización de la interacción médico-familiar?

El libro se organiza en cinco capítulos. El primero, «La comunicación médica en internet», traza una panorámica de la transformación digital en el ámbito sanitario, abordando los conceptos de *eSalud* y *Salud 2.0*, las oportunidades de empoderamiento y socialización del paciente, y los riesgos derivados de la web 2.0: entre otros, la desinformación y la instrumentalización de la empatía con fines comerciales.

El segundo capítulo, «La comunicación pediátrica», centra la atención en la consulta tradicional y sus tres figuras principales: el pediatra, el paciente infantil y el acompañante, que suele ser la madre. También detalla las fases que estructuran dicha consulta, destacando la distribución desigual del poder comunicativo y de los conocimientos. Este repaso a las prácticas tradicionales resulta esencial para comprender las particularidades interactivas propias de los entornos digitales.

El tercer capítulo, «Marco teórico-metodológico: actividades de imagen, polifonía y afecto», ofrece el armazón conceptual del estudio. En su primera parte, se desarrollan las nociones sociolingüísticas de imagen social y actividades de imagen. Asimismo, se ilustran los conceptos de autonomía (ser reconocido como individuo particular) y afiliación (ser aceptado como miembro de un grupo), y su interrelación con valores culturalmente asociados al rol del médico (empatía, responsabilidad, competencia y capacidad para generar confianza). También se profundiza en dos aspectos básicos del discurso sanitario, esto es, la polifonía (incorporación de voces ajenas en el texto) y la multivocidad (emisión de múltiples voces por parte de un mismo sujeto). Considerando la lógica comercial de las redes sociales, se introducen las nociones de marca personal y posicionamiento, a la vez que se destaca la importancia de la dimensión afectiva para alcanzar los objetivos perseguidos. La segunda parte del capítulo presenta el corpus, compuesto por *posts* y *stories* de pediatras españoles publicados en Facebook e Instagram entre 2021 y 2023, junto con un subcorpus de canales de difusión abiertos durante el año 2023. También se detalla la metodología empleada, que combina el análisis cualitativo con herramientas como *Sketch Engine*, para las frecuencias léxicas, y *Lingmotif*, para el análisis de los sentimientos, a fin de aportar datos empíricos al estudio del discurso y permitir reflexiones objetivables.

Los capítulos cuarto y quinto constituyen el núcleo analítico de la obra. El capítulo 4, «Análisis de la estructura de Facebook

e Instagram», examina cómo los pediatras gestionan su presencia en las redes sociales para construir y rentabilizar la propia marca personal. Se analizan las fotos de perfil, la información biográfica y los tipos de publicación más frecuentes, así como el nombre y el mensaje inaugural de los canales de difusión.

El capítulo 5, «Análisis discursivo del corpus», se centra en las actividades de imagen. Teniendo en cuenta el doble rol de médico-pediatra y progenitor/persona que los profesionales asumen en las redes y las diversas voces que articulan (médica, educadora, empática), se analizan los recursos lingüístico-discursivos y multimodales (*gifs, stickers y emojis*) con los que se construyen relaciones de proximidad o autoridad y se gestionan las exigencias de afiliación o autonomía, favoreciendo la fidelización de seguidores. También se examinan las frecuencias léxicas, las estrategias de reparación de la propia imagen ante los ataques de ciertos usuarios y las dinámicas de interacción en los comentarios de Instagram, donde el diálogo entre madres permite la creación de una identidad colectiva. Finalmente, se dedica un apartado al estudio de los *hashtags*, antes de emprender el análisis empírico de los sentimientos y la discusión de los resultados.

El libro se cierra con unas conclusiones que subrayan la función de las redes sociales no solo como canales de divulgación, sino también como espacios de comunidad y apoyo emocional. Sin embargo, se insiste en que la humanización de la medicina suele ser una maniobra de *marketing* orientada a ampliar comunidades y fidelizar seguidores.

Sin duda alguna, la obra de Giovanna Mapelli constituye una aportación valiosa por su solidez metodológica, su precisión analítica y su mirada crítica sobre la comunicación sanitaria en el mundo digital. Además de describir las prácticas interactivas de los pediatras en redes sociales, el volumen invita a reflexionar sobre la ética profesional, la responsabilidad comunicativa y la mercantilización de la información en salud. Por ello, representa una lectura imprescindible tanto para investigadores de lingüística pragmática, comunicación en salud y estudios digitales como para profesionales sanitarios interesados en gestionar de manera responsable y estratégica su presencia en línea.



# José María Pozuelo Yvancos (ed.) **Miradas del hispanismo europeo**

Patricia Teresa López Ruiz

Universidad de Murcia, España

**Reseña de** Pozuelo Yvancos, J.M. (ed.) (2025). *Miradas del hispanismo europeo*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 540 pp.

Cuando hace tres años dediqué unas páginas a reseñar la última publicación del equipo de investigación dirigido por el profesor Pozuelo Yvancos, *Ensayos de historiografía literaria (castellana, catalana, gallega, vasca)* –publicado en 2022 y editado por Pozuelo Yvancos, Pere Ballart, María Xesús Lama y Lourdes Otaegi–, señalé cuáles eran los aspectos por los que consideraba que dicha obra podría estar llamada a convertirse en uno de los modelos de referencia en el estudio de la historiografía literaria. Finalizaba aquel escrito subrayando la magnitud del propósito que asumía este grupo al querer llevar la literatura escrita en lenguas nacionales hacia un hispanismo plural e internacional. Quienes hemos venido siguiendo los resultados publicados por este equipo sabemos cómo sus investigaciones se han encaminado a mostrar la construcción del canon de la literatura española como resultado de una hermenéutica histórica, modificada a lo largo de los años, y en la que presencia del hispanismo foráneo se ha manifestado realmente significativa. En este sentido, *Miradas al hispanismo europeo* –la nueva monografía que sale a la luz– se configura como un gran paso en el desarrollo de este objetivo. De la mano de un grupo de especialistas procedentes de tres universidades españolas –Murcia, Oviedo y UNED– y nueve europeas –Edimburgo, Frankfurt, Lisboa, Poznan, Siegen, Amberes,



Submitted 2025-09-08  
Published 2025-12-12

**Open access**

© 2025 López Ruiz | 4.0



**Citation** López Ruiz, P.T. (2025). Review of *Miradas del hispanismo europeo*, ed. by Pozuelo Yvancos, J.M. *Rassegna iberistica*, 48(124), 333-336.

Nimega, Ca' Foscari Venecia y Zúrich-, este libro plantea la relevancia que el hispanismo internacional ha tenido en la construcción del discurso historiográfico y crítico de nuestra literatura. Para ello, a lo largo de los diecinueve capítulos en los que se estructura la obra, se ofrece un abanico representativo de la historia del hispanismo foráneo conformado por la mirada hacia nueve países europeos y hacia el hispanismo desarrollado desde el exilio republicano.

El elemento más decisivo, y común a todos los estudios, es la preocupación por el comportamiento de las ideas estético-literarias dentro del hispanismo de cada uno de los países analizados y el reflejo de cómo la visión de ese país ha afectado al panorama literario español. Sin olvidar la singularidad de las tradiciones filológicas y culturales asociadas a cada una de las geografías, sino más bien tomándolas como punto de partida, los investigadores logran reunir una amplia serie de autores, géneros y épocas con los que dan cuenta de la interrelación que se produce entre estos elementos. La magnitud del alcance científico y metodológico de este monográfico reside, al tiempo, en su capacidad para jalonar un heterogéneo y riquísimo número de claves y coyunturas que han vertebrado el hispanismo de los diversos países, revelando así la naturaleza transversal de las ideas literarias sobre las que se construye el discurso historiográfico hispánico.

Uno de los lugares decisivos al que los estudiosos acuden es al análisis de la recepción que han tenido determinados autores, géneros y subgéneros literarios españoles en países extranjeros. De esta forma, Estelmann se centra en la recepción que la novela picaresca tuvo en el hispanismo alemán del siglo XIX. Rodríguez Alonso indaga en el modo en que el hispanismo anglosajón ha trabado su acercamiento al teatro de posguerra y, en especial, a la figura de Buero Vallejo. Pérez Isasi examina la recepción de Góngora en la historiografía portuguesa del siglo XIX. Baños Saldaña plantea la confección que los hispanistas italianos (1952-2021) hacen del discurso historiográfico sobre la poesía española contemporánea. Grohmann ofrece un esbozo de la presencia de la literatura española contemporánea en el Reino Unido. Studzinska traza la presencia de la poesía española actual en Polonia, y Pittarello se interesa por el análisis de la recepción y de las condiciones de producción que han tenido dos antologías de José María Castellet en España e Italia en el último tercio del siglo XX.

Otro de los puntos de interés es el estudio del magisterio que han dejado en sus obras destacados hispanistas internacionales. En tal sentido, Pozuelo Yvancos examina las lecciones metodológicas y teóricas legadas por Cesare Segre, destacando la vigente originalidad de las mismas. Vicente Gómez traza las líneas de acogida de la obra poética de Antonio Machado señaladas por Giovanni Caravaggi, singularizándolas con respecto a otras interpretaciones, y Berneiser

analiza el enriquecimiento que los trabajos de algunos cervantistas alemanes, suizos y austriacos, publicados entre 1947 y 1968, ofrecieron al cervantismo internacional. La evolución de los departamentos universitarios hispánicos en el extranjero y la presentación de los temas de investigación que han despertado especial interés dentro de los mismos es otro de los núcleos de análisis que presenta esta monografía. Adriaensen y Dhondt revisan, así, el desarrollo de los departamentos hispánicos en Países Bajos y Bélgica y el protagonismo que tienen en dichas naciones los estudios de memoria. Potok plantea un recorrido por los estudios de género en el hispanismo polaco, y López Guil presenta las tradiciones metodológicas que han primado en el hispanismo zuriqués –la ecdótica medieval y el análisis del discurso literario–.

Otro de los puntos de interés que esta obra plantea es el comportamiento que han tenido en las historias de la literatura foráneas determinadas nociones conceptuales. En tal sentido, Aradra toma como punto de partida la revisión de los conceptos de *exilio* e *hispanista*, para analizar el modo en que influyen en la gestación de las historias de la literatura españolas extranjeras las circunstancias vitales y políticas de los hispanistas exiliados. López López se interesa por ciertas cuestiones como las de ‘periodología’, ‘intermedialidad’ y ‘comparatismo’, analizando el modo en que el hispanismo británico se aproxima a ellas. García Rodríguez estudia la categoría de lo ‘postfranquista’ en relación con las metodologías nuevas del hispanismo británico. Pujante Segura selecciona el concepto de ‘ejemplaridad’ como idea literaria con la que visitar las historias de la literatura escritas por Ángel del Río y Max Aub. Mistrorigo examina las fórmulas estéticas que se han mostrado decisivas para la canonización en el hispanismo italiano de los poetas del grupo del 27. Y Roca Blaya se centra en un elemento tan incómodo para la historiografía literaria como la mística, examinando su evolución a la luz del discurso historiográfico del hispanismo francés.

Una obra como la presente tiene su desafío mayor en la selección del corpus de obras historiográficas consultadas. En este punto, esta monografía se constituye en referencia. Lejos de ceñir su material a las historias de la literatura, reúne un corpus bibliográfico sumamente amplio y misceláneo –historias de la literatura, antologías, prólogos, monografías, revistas, proyectos de investigación, proyectos didácticos, etc.–. Si tienen protagonismo los textos del siglo XX, no dejan de estar presente los de otras épocas –particularmente del siglo XVIII y XIX–. Esta decisión permite al lector observar la construcción del canon de la literatura española a partir de diversas fuentes y sujeto a unos principios que manifiestan su naturaleza polisistémica e históricamente variable. Esta elección enriquece y dota, sin duda, de rigor a una tarea que por su monumentalidad parecería inabordable. Por lo dicho, se puede concluir afirmando que el lector

tiene ante sí una obra ejemplar, y sumamente valiosa, que de manera lúcida y precisa transmite la necesidad urgente de aproximarse al discurso historiográfico hispánico desde una perspectiva dialógica, intertextual y transnacional.

# Sofía Mateos Gómez

## *Formas de persuasión en la narrativa*

Susanna Regazzoni

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Reseña de** Mateos Gómez, S. (2025). *Formas de persuasión en la narrativa. Cuatro autoras comprometidas durante la posrevolución*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 252 pp.

Sofía Mateos Gómez, profesora asociada en el Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM), es doctora en Estudios Románicos por la Sorbona. Sus intereses científicos, como atestigua el volumen que aquí se presenta, se orientan a reconstruir la historia de las autoras mexicanas que han sido olvidadas, así como revalorizar los aspectos políticos y retóricos de la escritura de mujeres a principios del siglo XX. Se trata de textos que han sido excluidos del canon y con poca interpretación crítica. Este objetivo se explicita ya desde el título del libro reseñado, *Formas de persuasión* que apunta a la dimensión política de la obra de algunas de estas autoras, quienes proponen una nueva idea del país posrevolucionario: un México «democrático, pacificado y moderno» donde las mujeres tendrían un rol nuevo, gracias al cual continuarían las luchas por las nuevas reivindicaciones de justicia social e igualdad, tan urgentes en la época para todo el continente. Las décadas de 1920 y 1930 fueron una época de transformaciones para las mujeres del país, en busca por el nuevo lugar que habrían de ocupar, cada vez más conscientes de las dificultades para participar en los espacios públicos, sobre



Submitted 2025-09-01  
Published 2025-12-12

**Open access**

© 2025 Regazzoni | © 4.0



**Citation** Regazzoni, S. (2025). Review of *Formas de persuasión en la narrativa*, by Mateos Gómez, S. *Rassegna iberistica*, 48(124), 337-340.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2025/25/010

todo en lo que concernía cultura y política. Las autoras estudiadas participan plenamente en este debate y sus obras pueden incluirse dentro de la llamada literatura comprometida que se ocupa de temas de corte socio político. Sofía Mateos emplea el uso del término comprometido «como categoría amplia y deliberadamente dúctil» (14) para lograr considerar a dichas escritoras en sus similitudes como en sus diferencias. Los textos presentados se publicaron entre 1920 y 1940 y son *Por la tierra y por la raza* (1924) de Juana Belén Gutiérrez (1875-1942), narración histórica sobre los orígenes y el desarrollo de los caxcanes, grupo indígena de la familia yuto-azteca, que vivieron en la zona que hoy corresponde a Zacatecas, Jalisco y Aguascalientes, dejando un legado de valentía y resistencia; *Yo también Adelita...* (1936) de Consuelo Delgado (¿-?), novela pedagógica y de tesis que narra la toma de consciencia social de la protagonista; *Puede que 'l otro año...novela de la Laguna* (1937) de Magdalena Mondragón (1913-1989) texto de corte periodístico que trata los problemas sociales de la región junto con una crítica a las políticas públicas con respecto al problema agrario y *Benita* (1940) de Benita Galeana (1903/1907-1995), autobiografía de la autora, mujer de origen rural, de escasos recursos, militante del Partido Comunista de México. Estas autoras pertenecen plenamente al período posrevolucionario y se relacionan, de forma variada, a lo que comúnmente se considera como un discurso di izquierda. Las obras acomunan temas como la crítica a la desigualdad social y a la corrupción gubernamental; argumentos que, sin embargo, se trabajan a través de una pluralidad de estrategias de construcción textual que señala la originalidad de cada una de ellas. Sofía Mateos con *Formas de persuasión en la narrativa. Cuatro autoras comprometidas durante la posrevolución*, resalta el silencio con que la historiografía mexicana ha tratado a las mujeres que han luchado para ser consideradas como sujetas políticas y agentes de un cambio. En aquella época, la historia había sido relatada sólo por hombres, únicos protagonistas del espacio público y político. El libro reseñado es un primer intento para contribuir a rellenar el vacío que ha caracterizado desde siempre el papel de las escritoras en la época considerada –y no sólo– y subraya, además, la necesidad de continuar en este tipo de investigación. Como toda buena indagación, la autora señala las múltiples dificultades que conlleva (re)construir este tipo de historia literaria y lo mucho que queda todavía por hacer puesto que se trata de un amplio y muy variado corpus excluido del canon literario de la época. Hay que recordar también el problema que conlleva armonizar el concepto de literatura comprometida con el significado y la estimación de lo que se considera como obra literaria, ámbitos que no se excluyen pero que la crítica a menudo ha puesto en contraste. Finalmente, Sofía Mateos Gómez subraya la variedad y diferencia que existió entre

las distintas posturas ideológicas que las mujeres manifestaban en aquellos años entre revolucionarias y cristeras, entre conservadoras y feministas. Como señala la autora «El corpus de escritura femenina en México durante los años veinte y treinta es enorme, fructífero y profundamente revelador de los cauces que seguirán en las décadas siguientes las voces de las mexicanas» (228) y por esto doblemente importante. Se trata de un ámbito de estudio nuevo que todavía tiene que emerger e incluirse en esa práctica de nombrar mujeres como estrategia argumentativa puesto que «frente a los números, es difícil resistir la evidencia» (229).



# María Moreno *L'atroce storia di Santos Godino. El petiso orejudo*

Susanna Regazzoni

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Recensione di** Moreno, M. (2024). *L'atroce storia di Santos Godino. El petiso orejudo*. Modugno, BA: Edicola Edizioni, 265 pp.

La casa editrice Edicola nasce a Ortona, in Abruzzo, nel 2015 proprio nell'edicola di famiglia e ha una sede anche a Santiago de Cile. I responsabili dichiarano di pubblicare libri per ridurre le distanze, intrecciando culture, storie e linguaggi. La collana *Lo Stivale* ospita autori italiani, mentre *Ñ* nasce per 'esplorare nuovi territori narrativi' e per presentare voci importanti della letteratura latino-americana. Nel 2024 Edicola vince il Premio Nazionale per la Traduzione, il massimo riconoscimento dello Stato italiano a quanti si sono impegnati nel mantenere viva tale attività, imprescindibile nel dialogo tra culture diverse.

Recentemente, pubblica con il titolo *L'atroce storia di Santos Godino. El petiso orejudo* (2024), la traduzione de *El petiso orejudo* (2021) della giornalista argentina María Moreno (Buenos Aires, 1948), realizzata da Francesca Lazzarato, esperta conoscitrice delle letterature in lingua spagnola. Il libro, originalmente scritto nel 1994 e ripubblicato ampliato nel 2021, appartiene a un genere di difficile definizione poiché si tratta di un reportage i cui confini si confondono con la cronaca e con il romanzo, dove l'autrice interviene, in qualità di avvocato difensore, nella storia del giovane assassino.



Submitted 2025-09-22  
Published 2025-12-12

**Open access**

© 2025 Regazzoni | © 4.0



**Citation** Regazzoni, S. (2025). Review of *L'atroce storia di Santos Godino. El petiso orejudo*, by Moreno, M. *Rassegna iberistica*, 48(124), 341-344.

Su questo personaggio storico, Laura Pariani (Busto Arsizio, 1951) ha scritto il romanzo *Dio non ama i bambini* (2007) e Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973) ha redatto il breve testo intitolato «Pablito clavó un clavito: Una evocación del Petiso Orejudo» (*Las cosas que perdimos en el fuego*, 2016). Le tre autrici si sono dedicate allo stesso argomento attraverso generi e punti di vista diversi, riaffermando ancora una volta, la potenza del racconto che, spesso, travalica i limiti della Storia.

María Moreno è considerata una delle scrittrici più interessanti nel panorama letterario argentino. La sua opera, vasta e complessa, si colloca tra il giornalismo e la narrativa che amalgama generi diversi: saggio, cronaca, romanzo, fino alla cosiddetta 'scrittura dell'io'. Testimonianza e finzione caratterizzano, pertanto, l'asse portante di tutti i testi. La prima versione di *El petiso orejudo* risale al 1976, poi una seconda esce nel 1994, pubblicata nella raccolta *Memoria del crimen* e, infine, la terza, quella aumentata, è del 2021. In quest'ultima, l'autrice incorpora dialoghi con forte tensione drammatica, poesie e voci popolari che ampliano i significati e le controversie dei discorsi ufficiali - polizieschi, scientifici e giornalistici - per creare una parabola basata sulla vita di Cayetano Santos Godino (1896-1944). Si tratta di un tipico testo di frontiera tra cronaca, saggio e romanzo, dedicato al leggendario e misterioso *Petiso orejudo*, figlio di poverissimi immigrati calabresi. Accusato di undici crimini - le vittime erano per lo più bambini -, diviene il criminale più famoso della storia argentina, inserendosi persino nell'immaginario nazionale che dà vita al folklore. All'epoca dell'arresto aveva sedici anni. Nessuno, né la giustizia, né la medicina, né il giornalismo poterono dimostrare la sua colpevolezza e neppure le eventuali motivazioni che lo spinsero a commettere gli omicidi di cui venne accusato. Polizia, medicina legale e psichiatrica cambiarono i verdeti nel giro di pochi anni, condannandolo definitivamente al carcere di Ushuaia, dove morì nel 1944.

Moreno costruisce un libro-collage, basandosi sull'ibridazione del linguaggio dove convergono il *lunfardo* dei bassifondi, il *cocoliche* degli immigranti italiani, il lessico burocratico dei verbali della polizia, la prosa enfatica e scandalistica della stampa, la lingua stilizzata dei medici. Inoltre, la scrittrice inserisce una sorta di 'operetta trash' e un poema corale, oltre a brevi note in prosa e in versi che precedono ogni capitolo.

Il volume si apre con due dediche che segnano una prospettiva diversa: la prima è rivolta alla nonna - Asunción González de Burgo - presente anche nella sua autobiografia *Contramarcha* (2020) - «il cui peculiare senso della storia infantile la induceva a sostituire le virtù dell'angelo custode con quelle del Petiso Orejudo»; la seconda è destinata all'amica Amalia Carrozzi «un'appassionata ricercatrice della città occulta» (15). Seguono 19 capitoli dotati di

titolo, preceduti da un prologo. In esso, Moreno spiega l'interesse di lunga data per il personaggio e la genesi del libro, che attinge a informazioni rigorose sulle scarse notizie fornite dal Servizio Penitenziario Federale e dalla rivista *Mundo Policial*. Tuttavia, non riesce a scoprire l'«enigma Santos Godino». Rimane, pertanto il dubbio sulla vera natura del ragazzo: pervertito o fallito irresponsabile o un povero malato di mente o un criminale consapevole delle sue azioni.

Va sottolineata la puntuale traduzione di Francesca Lazzarato- autrice anche della prefazione -, in grado di assolvere con efficacia il difficile compito di rendere i diversi linguaggi presenti nel testo.

# **Rivista semestrale**

Dipartimento di Studi Linguistici  
e Culturali Comparati  
Università Ca' Foscari Venezia



Università  
Ca' Foscari  
Venezia