

## «El celoso extremeño» de Miguel de Cervantes: variantes de elocución y variantes de poética

Enrique Rodrigues-Moura<sup>1</sup>

### Introducción: autor, narrador y variantes

Es recurso común, e incluso manido, recordar al lego en asuntos filológicos la existencia de una diferencia fundamental entre la figura del narrador y la existencia física y empírica del autor. Narrador y autor son entidades distintas, claramente diferenciadas, que no se pueden confundir a la hora de proponer una interpretación literaria de un texto ficcional. Así, podemos afirmar que Miguel de Cervantes Saavedra escribió la novela *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, pues como tal consta en la portada del libro. Incluso podemos sostener que escribió la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, “cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera”, como se declara en el “Prólogo al lector” (II, prólogo; CERVANTES, 2015, p. 677)<sup>2</sup>. Tanto la portada como el prólogo son paratextos (más concretamente, peritextos), en la terminología de Genette (1987), es decir, textos que le sirven al autor empírico para proponer una determinada recepción del texto ficcional que viene a continuación, incluso y a pesar de que los paratextos cervantinos sean marcadamente metaficcionales. Por el contrario, manteniendo esa misma línea de pensamiento, no podemos afirmar que

1. Professor na Universität Bamberg.
2. Hago caso omiso, aquí, de las propuestas teóricas que han defendido que Miguel de Cervantes Saavedra, por su supuesta escasa cultura letrada, malamente podría haber sido el autor del *Quijote*. No pocas veces se trata de una falta de discernimiento por parte de la crítica entre erudición y autoría de textos de ficción. Otrosí, tampoco tengo en consideración la posibilidad de que haya sido otra persona el verdadero autor del *Quijote* (cf., por ejemplo, Calero 2015). Huelga decir que la información de cualquier portada de un libro dado bien puede estar falsificada, como se aprecia en el denominado *Quijote* apócrifo, de 1614, atribuido a un desconocido Alonso Fernández de Avellaneda: *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida: y es la quinta parte de sus aventuras. Compuesto por el Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la Villa de Tordesillas* (cf. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, 2014).

Miguel de Cervantes Saavedra haya jamás manifestado u opinado que “nunca segundas partes fueron buenas”, pues era una frase proverbial y, en la novela *Don Quijote* (II, cap. IV; CERVANTES, 2015, p. 717), la pronuncia el personaje Sansón Carrasco, luego, una figura ficcional. Del mismo modo, la primera y famosa frase de la novela, “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...” (I, cap. I; CERVANTES, 2015, p. 37), no es atribuible a Miguel de Cervantes Saavedra, sino al narrador de la diégesis<sup>3</sup>.

La “muerte del autor” es ya un concepto clásico de la teoría literaria de corte post-estructuralista y con esa formulación nació en un texto de Roland Barthes publicado en 1967, primero en inglés, y al año siguiente ya en francés. También Michel Foucault y Umberto Eco frecuentaron la misma senda teórica, según la cual el autor muere y el poder de interpretación se traspassa al lector. La “muerte del autor” viene a señalar que el control absoluto del autor empírico sobre su obra y su posterior interpretación no es más que una mera ilusión. La supuesta última intención del autor pasa a ser algo ininteligible, misterioso, oscuro e insondable. Con la “muerte del autor” asistimos al alumbramiento o “nacimiento del lector”, instancia literaria que comienza a ostentar un gran poder de interpretación: el poder de otorgar significados al texto a lo largo del tiempo.

Ya otros teóricos habían puesto en cuestión, en fechas anteriores, que la instancia del autor pudiese ser la máxima autoridad interpretativa de un texto, como recuerdan Fotis Jannidis *et alii* en un ya clásico libro de 1999 sobre la figura del autor empírico: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. No obstante, me interesa aquí citar que muchos años antes, en 1930, Jorge Luis Borges ya había anunciado de forma magistral el problema que tenía el autor con la posterioridad: “La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas. Los cambios del lenguaje borran los sentidos laterales y los matices; la página ‘perfecta’ es la que consta de esos delicados valores y la que con facilidad mayor se desgasta” (1974, p. 203–204)<sup>4</sup>.

3. Sobre las instancias narradoras en el *Quijote*, cf. PAZ GAGO, 1995, especialmente el capítulo tres.
4. El texto sigue de la siguiente forma: “Inversamente, la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las *erratas*, de las *versiones aproximativas*, de las *distraídas lecturas*, de las incompreensiones, sin dejar el

Es decir, el lector supondría la última instancia interpretativa de un libro, ya no el autor; y sería la lengua, en cuanto documento histórico, el material sobre el cual el lector pasa a elaborar su interpretación. Así, inútil sería buscar una supuesta última intención del autor. Una intertextualidad (o intermedialidad) universal confundiría espacios y cronologías y dejaría todo en manos del lector<sup>5</sup>. El tipo de concepción que el autor hubiese podido tener sobre su obra resultaría irrelevante para la posterior interpretación y significación del texto.

El citado libro de Jannidis *et alii* establece una arqueología del autor como instancia narratológica, describe su éxito y su decadencia, y busca recuperarlo para la teoría literaria. Es ciertamente un hecho comprobado que, sobre todo desde el punto de vista de la sociología o de la historia de la literatura, el autor mantiene su vigencia, su capital importancia. En las Historias de las Literaturas Nacionales los nombres de autores, acompañados de algunos

alma en la prueba. No se puede impunemente variar (así lo afirman quienes restablecen su texto) ninguna línea de las fabricadas por Góngora; pero el Quijote gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda descuidada versión. Heine, que nunca lo escuchó en español, lo pudo celebrar para siempre. Más vivo es el fantasma alemán o escandinavo o indostánico del Quijote que los ansiosos artificios verbales del estilista (BORGES, 1974, p. 2004; cursivas del original). El tema interesó sobremanera a Borges, como se puede apreciar, por ejemplo, en el muy citado cuento “Pierre Menard, autor del Quijote” (texto de 1944) (1989, p. 444-450) o en las atinadas reflexiones presentes en el breve ensayo “Kafka y sus precursores” (texto de 1951) (1964, p. 145-148). Interesa resaltar, desde la materialidad del texto, que también hay una aproximación física, no sólo de contenido metaliterario, entre ambos textos, como ha observado Balderston: “[E]l aspecto físico de este manuscrito [“Kafka y sus precursores”] corresponde exactamente a la descripción de los manuscritos que nos da el narrador de “Pierre Menard, autor del Quijote”: “Recuerdo sus cuadernos cuadriculados, sus negras tachaduras, sus peculiares símbolos tipográficos y su letra de insecto” (2011, p. 114). En un texto de 2014, Almuth Grésillon apuntó que los poetas o autores de ficción en general suelen anticiparse en el tiempo a los académicos a la hora de proponer interpretaciones sobre la reconstrucción de la génesis de sus textos literarios; y cita ejemplos de autores contemporáneos, como Louis Aragon, Michel Butor o Hans Magnus Enzensberger, pero también clásicos como Heinrich von Kleist, Edgar Allan Poe, Mayakovski, Paul Valéry, etc. (p. 67).

5. En palabras de Hans-Georg Gadamer, se trataría de una fusión del horizonte interpretativo del presente con el del pasado (“Verschmelzung des Gegenwartshorizontes mit dem Vergangenheitshorizont”: GADAMER, 1974, p. 119).

someros datos biográficos, aunque nada más sea por motivos didácticos de reducción de la complejidad, sirven, todavía, para señalar una “posición” literaria, una “postura” social o incluso una “concepción” teórica. Además, desde el punto de vista de la sociología de la literatura, cada vez son más los teóricos que se interesan por la identidad del autor o autora empíricos como punto de partida para aventurar una interpretación de un texto literario. Así, el origen social, el origen étnico, el origen geográfico, la identidad de género y la identidad política conforman, entre otros aspectos, categorías que pasan a definir y que incluso determinan, para bien o para mal, la ulterior interpretación y la significación de no pocos textos literarios.

Interesa, ahora, en los siguientes párrafos, rescatar en el texto la presencia del autor empírico a partir de la ecdótica. La atenta lectura de ediciones críticas solventes o, para ser más precisos, de ediciones crítico-genéticas, permite que el lector pueda llegar a una interpretación razonablemente fundamentada sobre cuál sería la propuesta poética del autor, por lo menos en algunos contados casos en los que se conserva un número cuantitativo y, sobre todo, cualitativo de variantes (*dossier génétique*). Este rescate ecdótico de las variantes textuales dejadas por el autor permite avanzar alguna interpretación acreditada sobre la conciencia poética que el autor empírico tuvo sobre su propio texto. Aventurar cuál podría ser la conciencia poética del autor empírico respecto a lo que escribió bien vale la pena el riesgo de adentrarse por caminos menos hollados.

### **Ecdótica y autor: variantes de elocución y variantes de poética**

Una edición crítico-genética busca, en cuanto que crítica, fijar el texto más autorizado, por responder a la voluntad reconstruible del autor empírico, al tiempo que, en calidad de genética, busca documentar y presentar de forma visible el recorrido que el autor siguió en la elaboración de su texto, siempre y cuando éste haya dejado trazas y vestigios en uno o varios manuscritos o mecanuscritos o, incluso, en otros soportes materiales atribuibles al autor (cf. CASTRO, 1990, p. 31; SPAGGIARI; PERUGI, 2004, p 204-205)<sup>6</sup>. Esta

6. Sobre la supuesta voluntad última de Cervantes sobre el *Quijote* (especialmente la *editio princeps* impresa en 1604) y el concepto de texto autorizado,

definición parte de la premisa de que un texto, también un texto ficcional, no constituye un objeto estático, sino que forma parte de un proceso histórico, es decir, condicionado y connotado por el contexto cultural y por el tiempo. El movimiento es inmanente al texto: “texte en devenir. [...] la littérature comme un *faire*, comme activité, comme mouvement” (GRÉSILLON, 1994, p. 7; cursiva del original)<sup>7</sup>.

La materialidad de ese movimiento en el tiempo se visualiza de forma harto evidente en las ediciones crítico-genéticas, pues el lector puede acompañar el devenir del proceso de escritura del autor<sup>8</sup>. Como no puede, obviamente, penetrar en la mente del autor, por lo menos puede evaluar las diferentes fases de su proceso creativo, siempre y cuando éste se haya materializado en algún soporte y que éste se conserve, y así establecer criterios tipológicos sobre las variantes encontradas. En principio (y sólo en principio), la relación que el autor establece con la página en blanco lo aísla de escenificaciones literarias para la posteridad. No así los comentarios posteriores que el autor pueda expresar o dejar por escrito u otro medio sobre la génesis de su texto, con clara intención de guiar o establecer pautas interpretativas sobre su obra. El ejemplo más citado en el ámbito de la lengua portuguesa suele ser el denominado “día triunfal” de Fernando Pessoa, que habría ocurrido el 8 de marzo de 1914. Ese día, según la narración que el propio Pessoa le escribió por carta a Adolfo Casais Monteiro, fechada a 13 de

cf. RICO, 2005, p. 152 y ss.

7. Éste y los siguientes párrafos de este apartado actualizan y complementan otros que publiqué en 2019, en los que analizaba textos de Fernando Pessoa y Camilo Castelo Branco (cf. RODRIGUES-MOURA, 2019). La feliz expresión “texte en devenir” proviene de Louis Aragon, concretamente, del discurso que profirió al donar en 1977 sus manuscritos y los de su esposa Elsa Triolet al Centre national de la recherche scientifique (CNRS) de Francia (ARAGON, 1979, p. 9; cf. GRÉSILLON, 2016, p. 12).
8. Obviamente, algunas ediciones crítico-genéticas son de incómodo manejo, pero se trata de libros de consulta académica y cualquier investigación filológica ha de realizarse con paciencia. Las Humanidades Digitales han permitido que algunas ediciones crítico-genéticas sean más accesibles, pero todavía hay mucho camino por recorrer. Si inicialmente la crítica genética no buscaba editar textos, sino conocer los procesos creativos de escritura, su génesis, es muy posible que con las nuevas posibilidades técnicas se atenuen las barreras entre los filólogos editores y los genetistas del texto (cf. GRÉSILLON, 2014, p. 70).

enero de 1935<sup>9</sup>, después de haber estado inventando durante varios días “um poeta bucólico”, sin éxito, y cuando ya había abandonado ese proyecto, “acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso”. La carta continúa narrando que escribió “a fio”, en un estado de “êxtase” inexplicable –poseído por una inspiración de naturaleza desconocida–, más de treinta poemas de *O Guardador de Rebanhos* de Alberto Caeiro y todavía la *Chuva Oblíqua* de Fernando Pessoa y concluyó con la *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos. Según esas siempre citadas palabras de Fernando Pessoa, ése habría sido el “día triunfal” de su vida, inigualable en producción y calidad.

En el año 1981, Ivo Castro desmontó, a partir del conocimiento de testimonios bibliográficos –el denominado *dossier génétique*–, el mito del “día triunfal” pessoano (cf. CASTRO, 2013a). La edición de *O Guardador de Rebanhos* que Castro publicó pocos años después, en 1986, fue contundente a este respecto. El estudio de Castro parte del manuscrito que años más tarde sería adquirido por la Biblioteca Nacional de Portugal, el cual viene a ser “um momento de global satisfação do poeta, que pela primeira vez escreveu a limpo, caligraficamente e com a estrutura definitiva, o ciclo completo” (2013a, p. 17). Como se sabe, ese mismo manuscrito había servido de base a la edición de los poemas de Pessoa en la editorial Ática, a modo de *codex optimus* o *bon manuscrit*, edición que por décadas ejerció el monopolio sobre las letras de Fernando Pessoa. Casi podría decirse que las ediciones de Ática se convirtieron en el denominado *textus receptus* o *vulgata* del poeta, tanto en Portugal como en el extranjero, pues a partir de esas ediciones se fueron pergeñando las traducciones y la fortuna internacional de Pessoa<sup>10</sup>. Fueron esas ediciones las que manejaron críticos literarios e/o historiadores de la literatura a la hora de interpretar la poesía pessoana, no pocos con ciega

9. Fue publicada por primera vez en la revista *Presença* (Coimbra), n.º 49, vol. III, en junio de 1937. Aquí, sigo la transcripción disponible en el Archivo Pessoa (<<http://arquivopessoa.net/textos/3007>>), concebido y dirigido por Conceção Areal (última consulta: 15 de diciembre de 2020).
10. La importancia que una edición *vulgata* puede llegar a tener en el tiempo, formando a varias generaciones de lectores, ha obligado a crear el término de variante de tradición (“Überlieferungsvariante” o “Wirkungsvariante”), para dar cuenta del fenómeno editorial y cultural que puede significar ir contra una ya arraigada tradición literaria (cf. SPAGGIARI, PERUGI, 2004, p. 179–180).

confianza en la existencia del feliz “día triunfal”, pues así lo había confesado por carta el propio poeta. La revisión crítica del manuscrito le permitió a Castro identificar por lo menos “sete materiais escriturais diferentes: lápis fino, lápis grosso, tinta azul quase negra, tinta azul clara, tinta azul escura fina, outra tinta azul clara e ainda um lápis azul muito grosso” (2013a, p. 19). Y no sólo, sino que existe la certeza de que Pessoa todavía elaboró por lo menos seis versiones antes de llegar al estado final, el cual sería publicado en la revista *Presença* (2013a, p. 21). En un segundo artículo, de 1982, Castro concluye que “[f]icamos ainda com a razoável dúvida de que os poemas do *Guardador [de Rebanhos]* pudesem ter sido escritos em 8 de Março de 1914, nas circunstâncias narradas pelo poeta” (2013b: p. 40). Más recientemente, Feijó no ha ahorrado elogios al trabajo de Ivo Castro: “na modelar análise que fez dos manuscritos de *O Guardador de Rebanhos* [...] Castro expôs como falsa a pretensão de que os poemas de Alberto Caeiro foram escritos num único dia” (2015, p. 19).

Este conocido caso<sup>11</sup> de interesada confesión de un autor empírico, aquí abreviado, demuestra de forma objetiva, pues parte del concienzudo estudio de los manuscritos y eventuales mecanuscritos y de las revisiones que el propio autor ha hecho sobre esos testimonios, que las afirmaciones que un escritor empírico pueda hacer

11. A este citado caso pessoano, muy conocido en las letras portuguesas, se podrían agregar muchos otros en los cuales un estudio genético de los testimonios obliga a reinterpretar opiniones canónicas sobre algunos textos. Un caso reciente que gozó de gran repercusión atañe a la novela *À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Desde 1907/1908 y hasta su muerte en 1922, Proust trabajó en ese texto, que se publicó entre 1913 y 1927. La aparición en 1986 del mecanuscrito *Albertine disparue*, con correcciones del propio autor, abrió la posibilidad de que se considerase que la *La Recherche* no era un texto terminado. Ese mecanuscrito encontrado probaría que en el año de su muerte, Proust todavía planeaba reorganizar su novela, es decir, no la consideraría terminada (cf. MAURIAC DYER, 2007; GRÉSILLON, 2016, p. 9–10). Almuth Grésillon, que aboga por la teoría de que *La Recherche* ya no puede considerarse un texto cerrado, la compara con las novelas *Mann ohne Eigenschaften*, de Robert Musil, o *Finnegans Wake*, de James Joyce, novelas fundamentales de la época denominada, en alemán, *Moderne* (p. 10). Interesa notar que uno de los aspectos fascinantes del *Quijote* de 1605 es precisamente su carácter o posibilidad de ser un texto inconcluso, por lo menos desde la perspectiva borgiana abierta por Pierre Menard en 1944, que el desconocido Fernández de Avellaneda ya se había encargado de horadar en 1614.

sobre su obra ficcional tienen que ser puestas bajo sospecha por parte de la crítica académica. En esa línea, Louis Hay resume de forma clara el valor que hay que prestar a la confesión de un autor sobre su propia obra: “L’auteur lui-même ne saurait nous en livrer la clé. L’écrivain qui parle aujourd’hui de son livre n’est plus celui qui était, hier ou avant-hier, à sa table. Ses souvenirs porteront d’avantage sur son parcours que sur ses raisons, le comment plus que le pourquoi” (HAY, 2007, p. 22). Es decir, el autor no posee la clave de interpretación de su obra y cuando discurre sobre sus textos es siempre en un momento posterior a su creación, o por lo menos no durante el proceso de escritura. Continúa el pasaje aquí citado de Louis Hay de la siguiente manera: “Au savoir du critique, son récit ajoutera un éclairage qui ne sera jamais indifférent et parfois essentiel. Mais ce sera toujours un récit, témoignage à interpréter comme tout autre” (HAY, 2007, p. 22). Así, la narración del autor empírico sobre su proceso de escritura, que incluso podrá ser muy valiosa, no deja de ser una más de las que hay que tener en cuenta para la fijación ecdótica del texto y para su ulterior interpretación. Alejado en el tiempo del proceso de escritura, no es el autor empírico la persona que más autoridad atesora sobre la interpretación de su obra. Caso paradigmático es la particular interpolación cervantina del rucio robado a Sancho Panza en la segunda edición del *Quijote*. En esta adición de marras, Miguel de Cervantes asumió que conocía tan bien su obra que descuidó detalles importantes y cometió con su desatenta interpolación fallos narrativos de calado (cf. RICO, 2005, p. 245–291).

El *dossier génétique* implica, también, tener en consideración los cambios que el autor empírico haya podido introducir en la propia imprenta, durante el proceso de impresión. Obviamente, esos cambios raramente dejan testimonios que los avalen, y en este caso no habría una materialidad manuscrita de las variantes. No obstante, en la época de la imprenta manual, que se extendió hasta la aparición de la linotipia y la monotipia, hacia 1885 (cf. FERNÁNDEZ; RAMOS, 2020, p. 13), cada cara de un pliego (unidad mínima de impresión) podía presentar variantes impresas. Resta al crítico o editor esclarecer, a veces con la ayuda de informaciones exógenas al texto, si esas variantes (todas, algunas, ninguna, etc.) pueden atribuirse al autor empírico o no. A modo de ejemplo, hay que “tener por probable en extremo que [Cervantes] visitara la imprenta con alguna asiduidad”,



en 1604, durante el proceso de impresión de la *editio princeps* del *Quijote* que saldría con fecha de 1605 (RICO, 2005, p. 282).<sup>12</sup>

Y no hace falta retrotraerse a tiempos de la imprenta manual para formar un *dossier génétique* sin trazos manuscritos del autor. Sabido es que García Márquez publicó ocho capítulos o pasajes de *Cien años de soledad*, novela que consta de veinte en su totalidad, en diferentes medios impresos a lo largo de 1966 y 1967: *El Espectador* de Bogotá, la revista *Mundo nuevo. Revista de América Latina* de París (dos capítulos en sendos números de la revista), la revista peruana *Amaru. Revista de Artes y Ciencias*, la revista literaria colombiana *Eco. Revista de la Cultura de Occidente*, la revista mexicana *Diálogos. Artes. Letras. Ciencias Humanas*, la revista uruguaya *Marcha* y, ya sin posibilidad de hacer cambios en la versión impresa, el magacín argentino *Primera Plana* (cf. “Nota al texto”, 2007, p. CXXX; SANTANA-ACUÑA, 2020, p. 150 y ss.). Además, leyó no pocas páginas del mecanuscrito *in progress* de *Cien años de soledad* a grupos de amigos y dejó constancia en su correspondencia de la época de las impresiones que iba recibiendo, que ciertamente influyeron en la versión final que acabaría enviando a la editorial Sudamericana: “El novelista ha explicado muchas veces el método de trabajo y su versión ha sido completada por los amigos que lo arrojaron durante esos meses y le ayudaron aportándole datos e informaciones sobre los más variados asuntos” (“Nota al texto”, 2007, p. CXXIX). A esto hay que añadir que García Márquez afirmó que quemó sus notas y manuscritos

12. Grésillon considera que la edad de oro de los manuscritos literarios (también los autógrafos) se concentra en los siglos XIX y XX, lo que explicaría que la crítica genética le haya dedicado más esfuerzos y publicaciones a la producción literaria de esos siglos. Para los siglos anteriores, llega incluso a preguntarse si sería posible hacer una crítica genética sin manuscritos, borradores ni otros documentos propios del *dossier génétique*. A pesar de su inicial sorpresa, pues considera que sería “une genèse réduite à l’imprimé”, no se muestra contraria (2007, p. 36). Algo sorprende dicha afirmación, pues el buen conocedor de bibliotecas y archivos con fondo aurisecular sabe muy bien que no sólo se conservan manuscritos de pendolistas y de aficionados, amén de no pocos autógrafos de autores canónicos, sino también originales de imprenta con sus marcas para adaptarlos al espacio disponible en la caja de escritura, y muchos impresos. Y todos estos manuscritos e impresos suelen presentar variantes a mansalva. Como se ha resaltado *supra*, la imprenta manual rara vez imprimía un libro cuyos ejemplares fuesen todos iguales, pliego a pliego (sobre la imprenta en el Siglo de Oro, cf. LUCÍA MEGÍAS, 2005).

al recibir el primer ejemplar de su novela (“Nota al texto”, 2007, p. CXXXV). Sea cierta o no esta última afirmación<sup>13</sup>, a día de hoy quedan esas ocho versiones previas de sendos capítulos o pasajes, todos impresos, que ayudan a conocer el proceso creativo de *Cien años de soledad*, amén de las variantes que fue introduciendo en algunas ediciones posteriores (cf. “Nota al texto”, 2007, p. CXXX-CXXXI; SANTANA-ACUÑA, 2020)<sup>14</sup>.

13. Es probable que una de las tres copias del original mecanografiado por Esperanza Araiza, el cual se envió en dos paquetes postales a Buenos Aires, se conserve entre los herederos de Álvaro Cepeda Samudio. En el 2007, su hija Patricia Cepeda lo conservaba entre sus pertenencias. Patricia Cepeda falleció en julio de 2013. A su vez, las pruebas de imprenta ampliamente corregidas por García Márquez se encontraban, a fecha de 2007, en posesión de Héctor Delgado, heredero del matrimonio Janet y Luis Alcoriza, que las habían recibido del propio autor (cf. “Nota al texto”, 2007, p. CXXX y CXXXIV). Muchos más datos, bien comentados y contextualizados, en SANTANA-ACUÑA, 2020. Actualmente, el acervo de García Márquez (The Archive of Gabriel García Márquez) se conserva en el Harry Ransom Center de la University of Texas at Austin, donde se custodian algunos manuscritos de *Cien años de soledad* con correcciones del puño de García Márquez: “De la novela más exitosa y conocida de García Márquez, *Cien años de soledad*, se encuentran dos textos mecanografiados, uno con tinta de carbón y una fotocopia, con ligeras correcciones idénticas en ambos textos. El texto con tinta de carbón estaba enlazado con clavitos en tres secciones. Cada sección se protegió con papel libre de ácido con un soporte adjunto, y las tres están alojadas en una caja de archivos hecho a medida. Se retuvieron la carpeta original y la caja que contenía los manuscritos y se almacenan en su propia caja de archivo. Una edición publicada por Mondadori en 1987 también incluye y contiene las revisiones de García Márquez. Se hicieron revisiones adicionales a la edición conmemorativa publicada por la Real Academia Española en 2007, como lo demuestra la prueba parcial de impresión, que también está presente.” (<<https://www.hrc.utexas.edu/>> consultado el 15 de diciembre de 2020).
14. A título de ejemplo, la edición conmemorativa de *Cien años de soledad* que editó la Real Academia Española conjuntamente con la Asociación de Academias de la Lengua Española, en 2007, incluye la siguiente frase en la portada: “Texto revisado por el autor para esta edición”. Estos ejemplos muestran la dificultad de establecer el comienzo (*début*) y el fin (*fin*) del *dossier génétique*, en el marco del “parcours génétique”: “Le début d’écriture ne peut être étudié sans que l’on prenne en compte les processus de lecture qui l’ont précédé. [...] Mais la fin est tout aussi complexe. [...] En tout cas, les deux termes du processus scriptural, son début et sa fin, m’apparaissent aujourd’hui bien plus flottants et mobiles que ce que mon besoin d’indices fiables et stables m’avait fait croire dans mes anciennes explorations génétiques” (GRÉSILLON, 2007, p. 31-33).

La importancia de los primeros lectores o interlocutores de un autor empírico no puede ser menospreciada. Esos lectores pueden ser individuales o formar parte de un grupo, como en las academias del Siglo de Oro, y sus opiniones son importantes, como ya afirmaba Horacio en su *Ars poetica*, cuando cita a Quintilius Varus como varón docto cuyas opiniones sobre poética es necesario seguir: “Quintilio siquid recitares, ‘corrige sodes / hoc’ aiebat ‘et hoc’” (versos 438–439; HORAZ, 2011, p. 32). Es innegable que esa influencia deja huella en el proceso creativo de cada autor y que, en caso de ser posible, deberían pasar a completar de alguna forma el *dossier génétique* de un texto literario. Sabido es, además, que una editorial, por medio de su editor o algún lector cualificado, puede imponer cambios en la versión de un texto que se envía a la imprenta: desde cambios en el título hasta algo más que simples modificaciones estilísticas. Un caso paradigmático y muy contemporáneo se desvela en las relaciones que establecieron el autor Raymond Carver y su editor Gordon Lish. En carta fechada en el verano de 1981, Carver le escribe a Lish: “If I have any standing or reputation or credibility in the world, I owe it to you” (CARVER *apud* HARVEY, 2010). Pocos meses antes se había publicado *What We Talk About When We Talk About Love*, que pronto recibió una excelente acogida crítica, mejoró sensiblemente las finanzas de Carver y, tal fue su influencia, que en los siguientes años dio pie a la proliferación de numerosos epígonos literarios que buscaban imitar su prosa concisa y desapasionada. Sólo años después se supo que Lish había cortado el cincuenta por ciento de la extensión de libro y, en los casos concretos de tres cuentos, las tijeras habían eliminado incluso el setenta por ciento de los textos. Indudablemente, los cambios habían mejorado todos los cuentos. Así lo afirma Giles Harvey al comentar la edición de William L. Stull y Maureen P. Carroll de las *Collected Stories* de Raymond Carver, publicadas en 2009, que incluye el texto original, bajo el marbete de *Beginners*, y la versión definitiva, con el título ya conocido de *What We Talk About When We Talk About Love*: “The publication of *Beginners* has not done Carver any favors. Rather, it has inadvertently pointed up the editorial genius of Gordon Lish” (HARVEY, 2010). Pocas líneas más adelante, no obstante, Harvey afirma que son los cuentos de Raymond Carver y no “their genesis” los que seguirán captando la atención del lector. Quizás esté en lo cierto, pero aquí interesa

sobremanera esa génesis escritural conjunta entre autor empírico y editor armado de tijeras<sup>15</sup>.

No resta duda, pues, del indudable valor de las ediciones crítico-genéticas para la historia de la literatura, ya que permiten avanzar una interpretación literaria a partir de una edición científicamente contrastada. Sólo a partir de una solvente edición crítico-genética de un texto, sea éste contemporáneo o histórico, canónico o prácticamente desconocido, vendría a ser plausible arriesgar una hermenéutica del texto.

Una edición crítico-genética documenta de forma clara y cronológica las variantes que el autor empírico ha ido perfeccionando en su hacer literario. Más en detalle, podemos hablar de las denominadas variantes de escritura (“variante d’écriture”) y las variantes de lectura (“variante de lecture”), como las define la *critique génétique* de corte francés (cf. GRÉSILLON, 1994). En la tradición italiana se suele hablar de “variante immediate” y “variante non immediate” o “variante tardive” (cf. STUSSI, 1994, p. 182 y ss.), en portugués se ha optado por “emendas inmediatas” y “emendas mediatas” (cf. CASTRO, 2007, p. 73-85) y en la tradición germánica se suele usar “Sofortkorrektur” (también “Sofortvariant”) y “Spätkorrektur” (también “Spätvvariant”) (cf. KRAFT, 2001, p. 109 y ss.). Las primeras, las variantes de escritura, muestran las trazas de un escritor que, al correr de la pluma, interrumpe su ritmo y al vuelo reescribe algo o añade en la entrelínea superior u en otro lugar de la página alguna variante, pero siempre en un momento previo a la conclusión de la palabra o frase que está escribiendo. Las segundas, las variantes de lectura,

15. Por aportar un ejemplo del ámbito de la lengua española, todavía por explorar, sería de gran interés saber si la relación entre Mario Vargas Llosa y Jorge Manzanilla, lector de la Agencia Literaria Carmen Balcells, está dejando testimonios escritos o grabados en otros soportes que, ulteriormente, podrían servir para conocer mejor el proceso de escritura del autor hispano-peruano. En una entrevista concedida a Javier Rodríguez Marcos, Vargas Llosa confesó la existencia de una deuda literaria: “Mientras escribo procuro que nadie lea lo que estoy haciendo, pero sí tengo lectores. Hay una persona que trabaja en la agencia de Carmen y cuya opinión para mí es valiosísima: Jorge Manzanilla. Es uno de los mejores lectores que hay en España. Su lucidez para juzgar una obra literaria, para señalarte qué funciona y qué no, es enorme. Me gusta mucho que sea uno de los primeros en leer lo que escribo. Siempre da opiniones muy certeras y con absoluta franqueza, sin medias tintas. Hay pocos críticos tan agudos” (VARGAS LLOSA, 2016).

son reescrituras posteriores en el tiempo, ya sea éste breve o largo, que implican que el autor ha hecho una lectura de lo escrito, en la cual ha establecido cierta relación ideal de coherencia entre todas las partes del texto, pues sólo entonces consigna la variante deseada. Desde un punto de vista temporal, la variante de lectura puede darse poco después de la conclusión de la frase, verso, párrafo, estrofa, página o pasaje, pero también entra en la misma categoría de variantes o enmiendas aquellas que el autor empírico introduce años después, en las sucesivas ediciones de su texto. Huelga decir que el editor crítico-genético tiene que poder probar, normalmente por datos exógenos al texto, que esas variantes de lectura distantes en el tiempo de la primera redacción se pueden atribuir sin lugar a dudas al autor empírico y no son responsabilidad de un editor o una tercera persona. Más difícil, pero no imposible, es llegar a probar con datos endógenos al texto que esas variantes de lectura posteriores en el tiempo son realmente del autor empírico, como logra hacer con solvencia Francisco Rico con las interpolaciones cervantinas del robo del rucio de Sancho Panza (cf. RICO, 2005, p. 251-261): “las concordancias de lengua y estilo entre los pasajes intercalados y los textos indudablemente cervantinos son tan abrumadoras y de tal calibre, que no dejan resquicio a la duda” (RICO, 2005, p. 251).

En los casos en que el manuscrito o mecanuscrito tenga muchas enmiendas o pasajes tachados, especialmente cuando aparezcan muy bien tachados, la edición crítico-genética deberá proponer una solución de lectura, sin eliminar las otras posibles soluciones textuales. Además, el buen editor deberá establecer de forma racional un orden cronológico y coherente que comprenda todas las variantes encontradas, teniendo presente tanto los hábitos de escritura del autor en cuestión (*usus scribendi*) y las costumbres de escritura de cada época, como las particularidades del soporte (manuscrito, mecanuscrito, etc.) con el que está trabajando, y sabiendo que un autor de épocas pretéritas, como los auriseculares, no se sentían obligados a respetar determinadas pautas de escritura en sus manuscritos (las reglas ortográficas y de puntuación de los impresos auriseculares deben más al corrector que a la voluntad del autor empírico, cf. RICO, 2005, 77 y ss.).

Es decir, resta al editor establecer la cronología de las sustituciones por superposición, de las sustituciones por cancelamiento y de las adiciones en la entrelínea superior o inferior o ya en el margen izquierdo o en algún otro espacio libre del papel. Es tarea del editor

bien informado establecer el orden de la secuencia cronológica que respete la última voluntad reconstituible del autor empírico. Y queda en manos de ese paciente editor la ardua tarea de editar de forma clara y coherente todos los testimonios para que el también paciente lector pueda reconstruir su proceder editorial y, si así lo considera, criticarlo, tanto en lo que respecta a las soluciones particulares como a las premisas generales (cf. CASTRO, 2007, p. 117-118)<sup>16</sup>. Así, las ediciones crítico-genéticas ofrecen la posibilidad de una lectura enriquecida del texto, pues transcriben y clasifican tipológica y cronológicamente lo que el autor escribió, tachó y enmendó, dando cuenta de sus arrepentimientos, sus alternativas, sus reescrituras, etc. (cf. CASTRO, 2007, p. 24).

Ahora bien, para una interpretación literaria (acto realizable a partir de una edición crítico-genética solvente), todavía se podría pensar en una clasificación de las variantes que nos aproximase, por lo menos a modo de hipótesis, a la concepción poética del autor empírico, no ya del narrador. Se trata de establecer una tipología de variantes que vaya en busca de la poética del autor empírico, con la intención de conocer el grado de conciencia que ese autor empírico pudo haber tenido sobre su propio texto en marcha, sobre la diégesis (en el caso de una novela, por ejemplo), e incluso sobre las revisiones que hubiese hecho a lo largo de su vida en las siguientes versiones o ediciones que pudo controlar, es decir, versiones y ediciones que el editor crítico-genético puede demostrar que fueron autorizadas por el autor empírico. Esta propuesta parte de las ediciones crítico-genéticas, documentos insoslayables para lanzar preguntas sobre la conciencia poética (en el sentido de *ars poetica*) del autor empírico y encontrar, eventualmente, respuestas inesperadas para el editor, pero de gran valor para el hermeneuta.

De esta forma, las variantes genéticas de un texto literario pasan a ser estudiadas no como simples variantes estéticas o, incluso, de corrección de erratas, sino como variantes que nos permiten aprehender lo que podríamos denominar de praxis poética del autor empírico. Determinadas correcciones, tales como las supresiones, las sustituciones o las adiciones al texto llaman la atención, desde

16. La realidad de un proceso de escritura es ciertamente compleja, motivo por el que Herbert Kraft pide comprensión al lector si el aparato de variantes también es complejo y prolijo (cf. KRAFT, 2001, p. 109).

el punto de vista de la materialidad de lo escrito, sobre la conciencia narrativa de una praxis poética que un determinado autor empírico quiso imprimir en su texto. Esta praxis poética sólo se aprecia durante la lectura de una edición crítico-genética y pasa desapercibida, lamentablemente, en casi cualquier otro tipo de edición. En consecuencia, se propone aquí la diferenciación entre variantes de elocución (relativas a los vocablos, es decir, a la composición lingüística del discurso) y las variantes de poética, que serían aquellas que permitirían rescatar la conciencia poética del autor empírico. Las primeras son indicios de una preocupación por la lengua, por la locución, y las segundas son indicios de una evidente conciencia poética sobre su propio texto (poética en el sentido aristotélico del término: teoría o reglas de la creación literaria).

En el marco de la crítica genética, además de la dicotomía entre variantes de escritura y variantes de lectura, existe una segunda dicotomía, a saber, entre variantes ligadas (“variante liée”) y variantes libres (“variante libre”) (cf. GRÉSILLON, 1994). Las primeras obedecen a imperativos del idioma y las segundas, como su denominación indica, disfrutan de mayor libertad. Estas dos dicotomías (escritura/lectura y ligada/libre) aportan datos para una interpretación literaria, pero no toman partido. Por eso, definir una variante como variante de poética implica una propuesta interpretativa, un salto crítico. Además, una variante de elocución no se reduce a la mera obediencia a la lengua, a la norma (también suele usarse el término “variante de lengua”, para definir cambios relativos a aspectos gráficos, fonéticos y morfosintácticos); no es una simple obligada corrección para cumplir con una determinada gramática. A su vez, las denominadas “variantes de autor” se atribuyen, como su nombre indica, al autor empírico, y reflejan una voluntad compositiva tanto en la expresión como en el contenido. Suelen dividirse en anteriores o posteriores a la obra impresa. Su estudio permite indagar “motivaciones estéticas, ideológicas y hasta políticas” (LLUCH-PRATS, 2009, p. 238) del autor, pero, tipológicamente, no diferencian entre una simple corrección lingüística y una variante que afecte, por ejemplo, a la trama argumental del texto. Además, las “variantes de autor” no tienen presente, *a priori*, la diferencia conceptual entre la instancia narradora y el autor empírico.

Esta reflexión sobre variantes de elocución y variantes de poética nace, obviamente, de la clásica dicotomía entre *ars / inspiratio*

o *τέχνη* (téchne) / *ἐνθουσιασμός* (enthousiasmós), según la cual lo mejor para el escritor sería conseguir el difícil equilibrio complementario entre la inspiración y las reglas poéticas. En su *Ars poetica*, Horacio ya apuntaba con precisas palabras la dificultad de conjugar “naturaleza” y “arte”, en concreto, versificaba sobre la dificultad de discernir si el buen poema se originaba del arte o de la naturaleza: «Natura fieret laudabile carmen an arte / quaesitum est» (vv. 408-409; HORAZ, 2011, p. 30).

Y para cerrar este apartado, una advertencia metodológica: Grésillon ha insistido en la necesidad de centrarse en el proceso de escritura, en el movimiento. Lo importante no es el texto o la obra, sino el proceso, que no suele ser lineal, sino caótico e imprevisible. En ese sentido, debido a que un editor crítico-genético busca un fin, a saber, concluir una edición crítico-genética, ya sabe que los materiales con los que trabaja, el *dossier génétique*, le van a llevar a buen puerto (*quod erat demonstrandum*), pero, en realidad, eso no lo sabía el autor empírico cuando estaba en medio de su proceso creativo (cf. GRÉSILLON, 2016, p. 15). Así, es muy conveniente que el editor crítico-genético concluya su edición y sólo después, a ser posible una segunda persona ajena al proceso de edición, se dé comienzo al estudio, la clasificación e interpretación de las eventuales variantes de elocución y variantes de poética. Una edición nunca deja de ser una interpretación, si bien quizás algo menos explícita. Se evita así el riesgo editor (inconsciente o volitivo) de alterar el orden de las variantes con la finalidad de encontrar lo que se deseaba hallar.

### **Poética de Cervantes: entre el narrador y un escurridizo autor empírico**

De Miguel de Cervantes Saavedra, infelizmente, no conservamos ningún manuscrito literario autógrafo<sup>17</sup>. En la actualidad se

17. Una *boutade* con profunda carga ecdótica fue la que lanzó en su día Francisco Rico: “¡Dios no quiera que aparezca el manuscrito del *Quijote!* [...]. [E]l Quijote lo fue escribiendo Cervantes en ventas, en posadas, en caminos, en los papeles que tenía a mano... El peor copista del mundo, para poner en orden un libro así, es el autor, porque en esas circunstancias comete más faltas que un mecanógrafo. El autógrafo de Cervantes podía ser mucho peor que una copia puesta a limpio, como probablemente fue, y como se hace hoy.” (RICO, 2007).



conocen y se conservan algo más de una decena de autógrafos cervantinos, siendo todos documentos jurídicos o administrativos relacionados con su trabajo como comisario real de abastos y recaudador de impuestos atrasados o con las peticiones que hizo al Consejo de Indias<sup>18</sup>. Interesa notar, como dato curioso pero al mismo tiempo de gran valor ecdótico, que en todas las firmas que se conservan de Cervantes su nombre aparece siempre con la letra “b” (“Cerbantes”), nunca con la letra “v”. A pesar de este dato de su firma, en todas las portadas de sus libros impresos su nombre aparece siempre tal y como la posteridad lo recuerda: Cervantes. E incluso sabemos que Cervantes mantuvo un estrecho contacto con su impresor, llegando a estar presente en no pocas ocasiones en el taller del que salían sus libros. Podemos imaginar, por ello, que el cambio gráfico que presentaba su nombre no le incomodaba o por lo menos no ha quedado constancia de alguna irritación: “Esa despreocupación por los pormenores ortográficos y esa cesión de la iniciativa comportan nada chicas consecuencias ecdóticas y literarias” (RICO, 2005, p. 162).

Suele recordarse que Miguel de Cervantes fue un “ingenio lego”, es decir, persona que poco sabe, que no tiene estudios. El origen de dicha afirmación tiene su génesis en los propios textos literarios de Cervantes, concretamente, en el poema *Viaje del Parnaso*, de 1614, unos años en que su actividad literaria fue particularmente activa, “la vida se le escapaba de las manos, los años sabía que no eran muchos y sí los proyectos literarios...” (LUCÍA MEGÍAS, 2016a, p. 46). El pasaje es hartó conocido. En cierto momento del poema, un personaje dialoga con otro, que se identifica como siendo el propio autor, y el primero define al segundo así: “A no estar ciego, / hubieras visto ya quién es la dama, / pero, en fin, tienes el ingenio lego” (cap. 6, versos 172 -174; CERVANTES, 2016, p. 97). Y pocos años después de su fallecimiento, un muy citado texto de Tomás Tamayo de Vargas insiste en la misma idea: “Miguel de Cervantes Saavedra, ingenio, aunque lego, el más festivo de España” (TAMAYO DE

18. El número es parco. No obstante, en los últimos años han ido apareciendo un número razonable de legajos y cartas que documentan su paso por Andalucía, entre otros lugares. A mayor conocimiento de los archivos, mayor posibilidad de encontrar datos que documenten la vida de Miguel de Cervantes Saavedra. La reciente biografía de Cervantes en tres volúmenes escrita por Lucía Megías aporta una sólida contextualización literaria de su vida en el Siglo de Oro (cf. LUCÍA MEGÍAS, 2016b, 2016c y 2019).

VARGAS, 1624, *apud* MÉRIMÉE, 1947, p. 452). Estas dos afirmaciones dieron pie, hasta bien entrado el siglo XIX e incluso en parte del siglo XX, a que se recalcase su carestía de educación universitaria y, por ende, se apuntara a que su creación literaria se debía más a la inspiración que al arte. Es decir, se encuadraba a Cervantes más en la categoría de un *poeta vates* que en la de un *poeta faber* o *poeta doctus* (poeta inspirado por los dioses o las musas frente a poeta que conoce las reglas del arte, poeta erudito). La crítica cervantina hodierna, por el contrario, puede resumirse en las precisas palabras de Montero Reguera: Cervantes fue “un lector infatigable que, en efecto, no alcanzó grados universitarios –he aquí el verdadero sentido de la frase de Tamayo de Vargas” (MONTERO REGUERA, 1996, p. 327), pero sí poseyó amplias y variadas lecturas, que asimiló y discutió por medio de la ficción en sus textos literarios. Cervantes fue un atento lector y se mantuvo muy bien informado de las tendencias y teorías literarias de su época, como inevitablemente se deduce de sus obras. Es decir, no se trata solamente de que el autor Miguel de Cervantes leyese más o menos tratados teóricos o textos literarios que discuten aspectos propios de la poética, sino que en sus libros se espigan innumerables reflexiones metaliterarias, logrando que “el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla” (I, prólogo; CERVANTES, 2015, p. 19, cf. GARCÍA LÓPEZ, 2015).

Son frecuentes los pasajes en los que el narrador induce al lector a una reflexión sobre la forma en la que se puede narrar dentro del ámbito de la ficción, incidiendo en sus limitaciones, sus virtudes, sus dificultades, etc. En la propia diégesis del *Quijote* o en otros textos cervantinos apreciamos que el narrador refiere acontecimientos pero, al mismo tiempo, especula sobre la propia narrativa, sobre su esencia, sobre su función. En los textos cervantinos se aprecia un constante ataque a la posibilidad de que un narrador posea una autoridad omnímoda. Por ejemplo, en el encuentro que don Quijote tuvo con los galeotes (I, 22), la propia ficción nos permite vislumbrar una crítica a la novela picaresca, pues se trata de un género autodiegético en el cual la única fuente de información o perspectiva sobre la diégesis reside en la que aporta el narrador que cuenta sus casos, intercala opiniones y emite juicios desde la atalaya de una supuesta situación biográfica virtuosa. Al lector le queda escaso o nulo espacio crítico frente al narrador: o acepta lo leído o deja de leer. Sin

género de dudas, el lector percibe que una interpretación literaria cabal de la aventura de los galeotes incluye una severa crítica a la novela picaresca<sup>19</sup>.

En el prólogo a las *Novelas ejemplares*, publicadas en 1613, el autor se sitúa en una denominada “mesa de trucos”, que viene a ser como una mesa de billar en la cual tanto el autor (también el narrador) y el lector se encuentran en el mismo plano de poder o de posibilidades, con las mismas armas de convicción (cf. CERVANTES, 2013a, p. 18). Además, en ese mismo paratexto el autor nos informa de que sólo posee un “pico [...] tartamudo” o poco elocuente para decir sus “verdades” pero que, no obstante esas evidentes dificultades comunicativas, en el campo de la ficción, esas *Novelas ejemplares* poseen “algún misterio [...] escondido que las levanta”, que las hace dignas de ser leídas por el conocimiento que nos puedan aportar (CERVANTES, 2013a, p. 17 y 20)<sup>20</sup>. La literatura se presenta como posible fuente de conocimiento entre narrador y lector.

Fue en el primer cuarto del siglo XX, cuando Georg Lukács, en genial formulación, escribió que el *Quijote* se publicó en una época en la que la autoridad de Dios o divina comenzaba a dejar este mundo, al tiempo que la autoridad del individuo, del ser humano, comenzaba a ganar autonomía y poder. La *auctoritas* estaba en crisis, pues el mundo occidental vivía un gran desconcierto o turbación de valores, sin haber arrumbado todavía con el sistema de valores heredado y todavía vigente<sup>21</sup>. La capacidad de argumentación y

19. Cervantes nunca escribió una obra que se pueda adscribir al género picaresco, no obstante tenga textos apicarados: *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*, *El coloquio de los perros*. Frente al narrador autodiegético de la picaresca, el *Quijote* es una novela heterodiegética que presenta una pluralidad de voces con sus distintas visiones del mundo y una valorización del deleite como experiencia estética sin renunciar a la posibilidad de enunciar algo verdadero sobre el mundo empírico (cf. NIEMEYER; MEYER-MINNEMANN, 2008, p. 223-262).
20. Recuérdese, además, la aguda interpretación de García López, que considera las *Novelas ejemplares* y la segunda parte del *Quijote* como dos textos que, conjuntamente, conforman la “verdadera ‘segunda parte’ del *Quijote* de 1605”, pues le permiten a Cervantes ampliar el “marco narrativo” y encontrar un “lugar propio para una colección de relatos que ya no podía incluir en la segunda parte de igual forma que lo había hecho en 1605” (GARCÍA LÓPEZ, 2015, p. 217).
21. La cita completa es la siguiente: “So steht dieser erste große Roman der Weltliteratur am Anfang der Zeit, wo der Gott des Christentums die Welt zu verlassen beginnt; wo der Mensch einsam wird und nur in seiner nirgends

convicción se torna fundamental en ese mundo confuso y desasosegante. En una de las novelas ejemplares más conocidas de Cervantes, el famoso *Coloquio que pasó entre Cipión y Berganza, dos perros del hospital de Valladolid*, el licenciado Peralta lee el cartapacio con el *Coloquio de los perros* que le ha entregado el alférez Campuzano y concluye: “No volvamos más a esa disputa [si hablaron los perros o no]; yo alcanzo el artificio del coloquio y la invención, y basta” (CERVANTES, 2013c, p. 623). Así, no interesa la verdad empírica de lo contado, sino el mensaje o invención o agudeza, y basta. La literatura encuentra su espacio natural en otro nivel, no únicamente en el reducido mundo exterior al texto, en el espacio de la realidad. Se sabe por experiencia empírica que los perros no hablan y por eso el diálogo habría sido imposible, pero la moral de un texto literario, su valor ético, no depende de su verdad contrastable en el mundo empírico, ni siquiera en su adaptación a las reglas de la verosimilitud, tan cara a Cervantes en otros pasajes de su obra.

Leemos en un pasaje del *Quijote*, en el marco de la novela *El curioso impertinente*, que, aunque “aquello sea ficción poética, tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser advertidos y entendidos e imitados” (I, cap. XXXIII; CERVANTES, 2015, p. 420). Así, como aquí afirma el personaje Lotario, la ficción es capaz de comunicar valores morales y éticos que merecen ser tenidos en consideración, comprendidos e incluso seguidos y ser tomados como modelo de conducta. Se trata, pues, de una propuesta literaria anclada en la poética clásica, por mucho que el género “novela” fuese una novedad no contemplada por Aristóteles. El narrador asume para Cervantes, según esta interpretación, la función de un buen orador clásico y buscaría con la ficción enseñar y argumentar (*docere et probare*), ganar y deleitar (*conciliare et delectare*) y, finalmente, conmover y mover (*flectere et movere*) (cf. CICERO, 2001).

beheimateten Seele den Sinn und die Substanz zu finden vermag [...]. Es ist die Periode [...] der großen Verwirrung der Werte bei noch bestehendem Wertesystem” (LUKÁCS, 1965, p. 103-104).

## Los dos testimonios de la novela «El celoso extremeño»: variantes de poética

Los estudios de Francisco Rico han demostrado que un concienzudo análisis del mayor número posible de los ejemplares existentes de cada una de las ediciones del *Quijote* permite acumular un material valiosísimo para el denominado *dossier génétique* de la novela, por mucho que no conservemos ni el original de imprenta, que habrá transcrito un amanuense, ni ningún manuscrito o borrador autógrafa de Miguel de Cervantes (cf. RICO, 2005). Un ejemplo ciertamente paradigmático es el propio título, pues Rico defiende de forma convincente que Cervantes muy posiblemente “diera el *titulus* oficial de *El ingenioso hidalgo de la Mancha* a la novela que familiarmente designaba con el *nomen* de *Don Quijote*”, siendo que este endecasílabo se amplió para la portada con el título más conocido de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, por “razones editoriales o tipográficas extrañas al autor”, pero que éste acabó por autorizar (RICO, 2005, p. 447)<sup>22</sup>. Así, de aparecer un manuscrito autógrafa del *Quijote*, muy probablemente se leería el endecasílabo *El ingenioso hidalgo de la Mancha* como encabezamiento y no el título con el que ha pasado a la posteridad.

Existe, no obstante, un caso peregrino de dos textos de Miguel de Cervantes del cual conservamos dos versiones: las novelas *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*. Por un lado se conserva el manuscrito de Porras de la Cámara<sup>23</sup>, fechado hacia 1604–1606, y por otro

22. Como se sabe, por un lado corre la supuesta e inasible (última) intención del autor empírico y por otra la más tangible versión autorizada de un texto. El citado libro de Rico sobre el *Quijote* está plagado de ejemplos muy jugosos en los que la versión impresa permite deducir que quizás (casi seguro) Cervantes haya escrito en muchos pasajes de sus manuscritos de trabajo o borradores (*brouillons*, según el marbete de la *critique génétique*) algo parcialmente distinto a lo finalmente autorizado en la versión impresa de 1605.
23. El códice Porras ha transmitido dos versiones anteriores de las novelas *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*, así como la única versión de una novela atribuida: *La tía fingida*. Fue copiado a principios del siglo XVII, descubierto en 1788 y perdido en 1823. De ese códice se hicieron, en su momento, seis copias manuscritas, que sirvieron de base para algunas ediciones antiguas. De esas seis copias sólo se conserva una, en la biblioteca del Cigarral del Carmen (cf. LUCÍA MEGÍAS, 2018).

el impreso de 1613<sup>24</sup>. No interesa ahora relatar pormenores de ese manuscrito. Baste con reseñar que la crítica cervantina considera que ese códice presenta una versión previa a la impresa. Geoffrey Stagg considera que “the texts of the two stories in the Porras MS. are revisions of originals written earlier by Cervantes and printed by Cuesta in 1613” y llega a afirmar que las versiones manuscritas de Porras poseen sólo un limitado interés para conocer el proceso creativo de Cervantes (STAGG, 1984, p. 153). En realidad, todo borrador (*brouillon*) del *dossier génétique* es importante para conocer mejor el proceso creativo de un autor. La comparación que se pueda establecer entre una versión previa de un texto y la versión autorizada por el autor empírico es siempre de capital valor para la crítica genética.

El argumento de la novela *El celoso extremeño* es simple y retoma el tópico del marido celoso casado con una esposa mucho más joven, a la que conoció cuando la divisó asomada a una ventana, es decir, en directa alusión a una peyorativa moza “ventanera” (cf. MOLHO, 1990, p. 751-752). El marido es rico, de edad avanzada y muy celoso y encierra en su casa a su esposa, poniéndole múltiples trabas para que pueda ver o conversar con cualquier varón. Ello no impide que un joven pretendiente, más por curiosidad que por otra cosa, consiga introducirse en la casa e incluso mantener un encuentro con la joven esposa. Ambos jóvenes (Isabela/Leonora y Loaysa) se duermen y el marido los sorprende en el mismo lecho. Sobre lo que aconteció en ese momento de intimidad divergen radicalmente ambas versiones de la novela. En la primera versión el adulterio se consuma, o así lo puede interpretar el lector: “No estaba ya tan llorosa Isabela en los brazos de Loaysa, a lo que creerse puede [...]” (CERVANTES, 2013d, p. 708). En la segunda versión, la impresa en 1613 y por lo tanto la autorizada por Miguel de Cervantes, el adulterio no fue consumado, no hubo acto sexual entre ambos jóvenes (Leonora y Loaysa): “Pero con todo esto, el valor de Leonora fue tal, que en el tiempo que más le convenía, le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, pues no fueron bastantes a vencerla, y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora, y entrambos dormidos” (CERVANTES, 2013b, p. 362).

24. Sigo la magnífica edición de Jorge García López (2013). Para un estado de la cuestión sobre la interpretación de la novela *El celoso extremeño*, cf. GARCÍA LÓPEZ, 2013, p. 975-1002.

Desde el punto de vista de la crítica textual estamos ante una variante ciertamente importante, que Maurice Molho ya definió como una “*lectio difficilior*”, con relevante valor en el plano interpretativo, al proponer una concepción más abstracta y simbólica del adulterio (MOLHO, 1990, p. 777 y ss.). Se trataría de una variante de lectura (“variante de lecture”), según la *critique génétique*, pues el autor empírico tuvo tiempo de leer lo escrito, encuadrarlo en el conjunto del texto y modificarlo. No se trata de una variante realizada al correr de la pluma, sino tiempo después, tras una lectura de lo ya escrito y que ya corría manuscrito. Ahora bien, del punto de vista de la tipología de variantes que aquí se propone, se trata de una variante de poética, pues no se trata de una variante que constatare una simple preocupación por el lenguaje, por la adecuación de la lengua al discurso (variante de elocución), sino que se trata de un cambio radical: se consumó o no se consumó el acto sexual. En concreto, se trata de una variante de poética, especialmente porque permite interpretar que existe una motivación poética, metaliteraria, en el proceder del autor empírico, permite considerar que Cervantes sabía, desde un punto de vista de la poética de su texto, lo que perseguía con este cambio<sup>25</sup>.

En el primer caso se cometió un adulterio, hecho muy verosímil, pues se trata de dos jóvenes con intenciones libidinosas que se encuentran voluntariamente en la intimidad, tras superar no pocos escollos. En el segundo caso, la joven esposa, no obstante haya facilitado el encuentro, decide no consumir el acto sexual, se resiste a los envites del joven. Ella vence: “ella quedó vencedora, y entrambos dormidos” (CERVANTES, 2013b, p. 362). Es más, ella misma es consciente de que, mentalmente, sí le fue infiel a su esposo, pues deseó y buscó el encuentro con Loaysa, por mucho que no haya consumado el acto sexual: “sabed que no os he ofendido sino con el pensamiento” (CERVANTES, 2013b, p. 368). No obstante lo dicho por ella, el caso es absolutamente inverosímil y el final tiene un desenlace dramático: el marido fallece del disgusto, aunque consciente

25. Otra divergencia importante entre el manuscrito de Porras de la Cámara y el impreso de 1613, que se encuadraría en la tipología de variante de poética, sería la más concisa descripción del virote Loaysa en el texto de 1613, lo cual elimina cierto componente social (y picaresco) y permite que lo simbólico y lo diabólico ganen mayor protagonismo (cf. MOLHO, 1990, p. 761, nota 8; SPITZER, 1931, p. 200 y ss.).

de su culpa por haber querido encerrar a su esposa y por no confiar en ella, Leonora se entra a monja en un monasterio muy recogido y Loaysa pasa a las Indias<sup>26</sup>. Se podría pensar que la segunda versión pierde en verosimilitud y gana la moral católica tridentina y en este caso Cervantes se habría autocensurado, quizás por presiones religiosas. Esa interpretación ya fue avanzada por Américo Castro en 1925 (aunque luego la matizase), entrando en disputa incluso personal con Leo Spitzer, cuya posición ha sido la que ha acabado por imponerse (cf. GARCÍA LÓPEZ, 2013)

En ambas novelas el narrador comenta al final los hechos narrados (una variante de poética más, pues el autor empírico sabe que necesita afianzar su particular desenlace para alcanzar el artificio y la invención capaces de convencer al lector). En la primera versión, su comentario es muy escueto, pero reconoce que el caso, “aunque parece fingido y fabuloso, fue verdadero” (CERVANTES, 2013d, p. 713). El narrador tiene que acreditar la veracidad de los hechos: encierro de la esposa, encuentro con el amante, etc. En la segunda versión el comentario del narrador es algo más extenso. Por un lado, lamenta que el marido haya confiado en “llaves, tornos y paredes” y no en la “voluntad libre” de la esposa y, por otro, se interroga sin encontrar respuesta por el motivo por el que Leonora, la esposa y juzgada como adúltera, no haya insistido más para probar su inocencia: “qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en disculparse y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso” (CERVANTES; 2013b, p. 368–369). Hubo un deseo de adulterio, pero no se consumó en acto sexual. Y no obstante, a pesar de saberlo, el narrador denomina a Leonora y Loaysa “los nuevos adúlteros” (CERVANTES; 2013b, p. 363). Edwin Williamson propone la siguiente explicación: “Leonora no habrá caído plenamente en el adulterio, pero se ha prestado a un enredo adúltero. Cuando la descubre su marido en la cama con un extraño, no será fácil convencerle de que se trata solamente de un malentendido” (WILLIAMSON, 1990, p. 806; cf. SPITZER, 1931, p. 217–219). Werle es más explícito y considera que el narrador, voluntariamente, desea mantenerse en la

26. En el manuscrito de *Porras de la Cámara*, a Loaysa lo mata “un arcabuz que se le reventó en las manos” (CERVANTES, 2013c, p. 713), mientras que en la versión de 1613 pasa a las Indias, introduciendo una estructura circular en la novela (variante de poética).



ambigüedad sobre el adulterio: o fue consumado o sólo tuvo lugar en grado de tentativa (cf. WERLE, 1984, p. 268 y ss.). El carácter de ejemplaridad de esta novela sobre el adulterio queda, obviamente, trunco, pero no la reflexión sobre la dificultad de narrar y convencer.

Así, ¿cómo confiar en la versión de la joven esposa? ¿Cómo creer que Leonora, joven y bella, habiendo estado en la intimidad con Loaysa, su amante de una noche, también joven y bello, haya optado por no consumir el acto sexual y resistir a las embestidas o asaltos de su astuto engañador? La joven no tenía argumentos convincentes para defenderse y era muy consciente de ello, sabía que su marido nunca creería su versión, pues no había confianza entre ellos, ni como marido y mujer, ni como narrador y oyente/lector. Esta confianza y discreción, en el sentido de ingenio o agudeza, no es fácil de lograr, como el propio personaje don Quijote le comenta a Sancho Panza tras la “jamás vista ni oída aventura” de los estruendosos batanes: “No niego yo –respondió don Quijote– que lo que nos ha sucedido no sea cosa digna de risa, pero no es digna de contarse, que no son todas las personas tan discretas, que sepan poner en su punto las cosas” (I, cap. XX; CERVANTES, 2015, p. 240–241). La propia novela *El celoso extremeño* ofrece un ejemplo en el que se incumple de forma evidente lo dicho, incluso lo jurado, por haber una clara divergencia entre intención y palabra. Leonora le exige dos veces a Loaysa que, al adentrarse en los aposentos, jure que “no ha de hacer más de lo que nosotras le ordenáremos” (CERVANTES, 2013b, p. 354), hecho que el joven virote cumple con un juramento cómico e irónico en demasía, pero hay voluntad de creerle y el caso sigue adelante<sup>27</sup>.

Desde un punto de vista literario, sólo un pacto de confianza entre el narrador y el lector, sin la presencia de un narrador autoritario (por ejemplo, autodiegético, como el narrador de la picaresca) o superior jerárquicamente puede mantener activa la comunicación. Tiene que ser el propio texto el que permita al lector captar el artificio y la invención, por volver a las palabras del licenciado Peralta en el *Coloquio de los perros*. Como afirma Williamson, el texto puede ser interpretado como la imposibilidad de “certificar y

27. Sobre la inutilidad de un juramento o documento notarial para, fehacientemente, constatar un hecho, dar fe de verdad, vale la pena recordar el encuentro de don Quijote y Sancho Panza con don Álvaro Tarfe (II, cap. LXXII; cf. RODRIGUES-MOURA, 1999).

autorizar la verdad a través del texto literario”, a no ser que el “‘misterio escondido’ del arte”, la confianza comunicativa, logre imponerse (WILLIAMSON, 1990, p. 815).

Esta variante cervantina aquí estudiada viene a ser una variante de poética atribuible al autor empírico –sólo él tenía la capacidad de introducirla y autorizarla en la versión de 1613–, que nos permite ver que Cervantes era muy consciente de su proyecto literario –una preocupación constante sobre el cómo narrar, cómo crear un vínculo entre narrador y lector–; por lo menos en este pasaje. El simple caso de un marido celoso y un posible adulterio permiten a Cervantes mostrar las dificultades que existen a la hora de establecer una comunicación confiable entre narrador y lector, sin la presencia de narradores autoritarios. Esta variante de poética supone, pues, una prueba fehaciente de una consciente reflexión metaliteraria de Miguel de Cervantes Saavedra sobre la dificultad y responsabilidad que implica el acto de narrar.

## Referencias

- ARAGON, L. D'un grand art nouveau: la recherche. In: HAY, L. (ed.). *Essais de critique génétique*. Paris: Flammarion, 1979. p. 5–19.
- BALDERSTON, Daniel. Borges y sus precursores. *Itinerarios*. Vol. 14, 2011. p. 113–
- BARTHES, R. La mort de l'auteur. In: *Manteia*, 1968, p. 12–17
- BORGES, J. L. Kafka y sus precursores. In: BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1964. p. 145–148.
- BORGES, J. L. La superstición ética del lector. In: BORGES, J. L. *Obras Completas. 1923 – 1972*. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé, 1974. p. 202–205.
- BORGES, J. L. Pierre Menard, autor del Quijote. In: BORGES, J. L. *Obras Completas. 1923 – 1949*. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé, 1989. p. 444–450.
- CALERO, Francisco. *El verdadero autor de los «Quijotes» de Cervantes y de Avellaneda*. Madrid: UNED-BAC, 2015.
- CARVER, R. *Collected Stories*. Edited and with notes by William L. Stull and Maureen P. Carroll. New York, NY: Library of America, 2009.
- CASTRO, I. Constituição da Equipa (1988, Junho). In: CASTRO, I.

- Editar Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990. p. 31-32.
- CASTRO, I. Introdução. In: CASTELO BRANCO, C. *Amor de Perdição*. Edição genética e crítica de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007, p. 9-121.
- CASTRO, I. Para uma edição de «O Guardador de Rebanhos». In: CASTRO, I. *Editar Pessoa*. 2.a edição aumentada. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013a, p. 15-22.
- CASTRO, I. O corpus de «O Guardador de Rebanhos» depositado na Biblioteca Nacional. In: CASTRO, I. *Editar Pessoa*. 2.a edição aumentada. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013b, p. 23-41.
- CICERO, M. T. *De oratore*. Über den Redner. Über. von Harald Merklin. 4. Auflage. Stuttgart: Reclam, 2001.
- CERVANTES, M. Prólogo al lector. In: CERVANTES, M. *Novelas ejemplares*. Edición, estudio y notas de Jorge García López. Madrid: Real Academia Española, 2013a. p. 15-20.
- CERVANTES, M. Novela del celoso extremeño. In: CERVANTES, M. *Novelas ejemplares*. Edición, estudio y notas de Jorge García López. Madrid: Real Academia Española, 2013b. p. 325-369.
- CERVANTES, M. Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza. In: CERVANTES, M. *Novelas ejemplares*. Edición, estudio y notas de Jorge García López. Madrid: Real Academia Española, 2013c. p. 539-623.
- CERVANTES, M. Novela del celoso extremeño, que refiere cuánto perjudica la ocasión. Redacción del manuscrito Porrás de la Cámara. In: CERVANTES, M. *Novelas ejemplares*. Edición, estudio y notas de Jorge García López. Madrid: Real Academia Española, 2013d. p. 683-713.
- CERVANTES, M. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes (1605, 1615, 2015). Dirigida por Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, Gonzalo Pontón y el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles. Madrid: Real Academia Española, 2015.
- CERVANTES, M. Viaje del Parnaso. In: CERVANTES, M. *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*. Edición de José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, con la colaboración de Macarena Cuiñas Gómez. Madrid: Real Academia Española, 2016. p. 3-143.
- ECO, U. Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts.

- In: *The Tanner Lectures on Human Values*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 143–202.
- FEIJÓ, A. M. *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso. *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición, estudio y notas de Luis Gómez Canseco. Madrid: Real Academia Española y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014.
- FERNÁNDEZ, L.; RAMOS, R. Introducción. In: *Studia Aurea*, 14, 2020, p. 5–34.
- FOUCAULT, M. Qu'est-ce qu'un auteur? In: *Bulletin de la société française de philosophie*. Ed. Armand Collin, 22 février 1969, p. 75–104.
- GADAMER, H.-G. *Einander verstehen – Die letzte Epoche der Philosophie*. Stuttgart: Klett, 1974.
- GARCÍA LÓPEZ, J. Notas complementarias. El celoso extremeño. In: CERVANTES, M. *Novelas ejemplares*. Edición, estudio y notas de Jorge García López. Madrid: Real Academia Española, 2013. p. 975–1002.
- GARCÍA LÓPEZ, J. *Cervantes. La figura en el tapiz*. Barcelona: Ediciones de Pasado y Presente, 2015.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Cien años de soledad*. Madrid: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Le Seuil, 1987.
- GRÉSILLON, A. *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris, PUF, 1994.
- GRÉSILLON, A. « Nous avançons toujours sur des sables mouvants. » Espaces et frontières de la critique génétique. In: Gifford, P.; Schmid, M. (eds.). *La création en acte. Devenir de la critique génétique*. Amsterdam, New York, NY: Rodopi, 2007, p. 29–40.
- GRÉSILLON, A. Erfahrungen mit Textgenese, ‚critique génétique‘ und Interpretation. In: LUKAS, W.; NUTT-KOFOTH, R.; PODEWSKI, M. *Text - Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*. Berlin: De Gruyter, 2014. p. 67–79.
- GRÉSILLON, A. Schreiben ohne Ende? Fragen zur Textgenese. In: KRÜGER, K.; MENGALDO, E.; SCHUMACHER, E. (eds.). *Textgenese und digitales Edieren. Wolfgang Koeppens „Jugend“ im Kontext der Editionsphilologie*. Berlin: De Gruyter, 2016. p. 9–17.

- HARVEY, G. The Two Raymond Carvers. In: *The New York Review of Books*. 27 de mayo de 2010.
- HAY, L. Critique génétique et théorie littéraire : quelques remarques. In: Gifford, P.; SCHMID, M. (eds.). *La création en acte. Devenir de la critique génétique*. Amsterdam, New York, NY: Rodopi, 2007, p. 13-27.
- HORAZ. *Ars poetica / Die Dichtkunst*. Übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben von Eckart Schäfer. Stuttgart: Reclam, 2011.
- JANNIDIS, F.; LAUER, G.; MARTINEZ, M; WINKO, S. *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Max Niemeyer, 1999.
- KRAFT, H. *Editionsphilologie*. Zweite, neubearbeitete und erweiterte Auflage mit Beiträgen von Diana Schilling und Gert Vonhoff. Frankfurt am Main et alii: Lang, 2001.
- LLUCH-PRATS, J. Las variantes de autor en el proceso genético y editorial del texto literario contemporáneo. In: *Lapurdum. Revista de estudios vascos*, XIII, 2009, p. 233-244.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. *Aquí se imprimen libros. La imprenta en la época del Quijote*. Madrid: Ollero y Ramos, 2005.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. Cervantes en el siglo XXI: dos reivindicaciones para un nuevo acercamiento biográfico. In: *Revista de Occidente*, n.º 427, diciembre de 2016a, p. 25-51.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. *La juventud de Cervantes: una vida en construcción (1547-1580)*. Madrid: EDAF, 2016b.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. *La madurez de Cervantes: una vida en la corte (1580-1604)*. Madrid: EDAF, 2016c.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. El código Porras (casi) recuperado (la copia del Cigarral del Carmen de *La tía fingida*). In: *Anales Cervantinos*, vol. L, 2018, p. 333-351.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. *La plenitud de Miguel de Cervantes: una vida en papel (1604-1616)*. Madrid: EDAF, 2019.
- LUKÁCS, G. *Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. 3. Auflage. Neuwied / Berlin: Luchterhand, 1965.
- MAURIAC DYER, N. Proust entre deux textes : réécriture et « intention » dans « Albertine disparue ». In: GIFFORD, P.; SCHMID, M. (eds.). *La création en acte. Devenir de la critique génétique*. Amsterdam, New York, NY: Rodopi, 2007, p. 83-96.

- MÉRIMÉE, P. A propos de l'expression « ingenio lego » appliquée à Cervantes. In: *Bulletin Hispanique*, t. 49, n.° 3-4, 1947, p. 452-455.
- MOLHO, M. Aproximación al *Celoso extremeño*. In: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1990, p. 743-792.
- MONTERO REGUERA, J. Miguel de Cervantes: el Ovidio español. In: ARELLANO AYUSO, I.; PINILLOS SALVADOR, C.; VITSE, M.; SERRALTA, F. *Studia aurea: Actas del III Congreso de la AISO*, 1993, vol. 3. Toulouse: Université de Toulouse, 1996, p. 327-334.
- NIEMEYER, K; MEYER-MINNEMANN, K. Cervantes y la picaresca. In: MEYER-MINNEMANN, K.; SCHLICKERS, S. *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2008, p. 223-262.
- Nota al texto. In: GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007, p. CXXIX-CXXXVIII.
- PAZ GAGO, J. M. *Semiótica del Quijote: teoría y práctica de la ficción narrativa*. Amsterdam: Rodopi, 1995.
- STUSSI, A. *Introduzione agli studi di Filologia Italiana*. Bologna: Il Mulino, 1994.
- RICO, F. *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Destino; Centro para la Edición de los Clásicos Españoles; Universidad de Valladolid, 2005.
- RICO, F. ¡Dios no quiera que aparezca el manuscrito del *Quijote*! [entrevista concedida a Juan Cruz]. In: *El País*, 22 de abril de 2007.
- RODRIGUES-MOURA, E. Cervantes y Avellaneda: la declaración ante el alcalde de don Álvaro Tarfe. In: *Philologica*, n.° L, 1999, p. 71-78.
- RODRIGUES-MOURA, E. Para uma interpretação hermenêutica de uma edição crítico-genética: emendas de elocução e emendas de poética. In: CARRILHO, E.; MARTINS, A. M.; PEREIRA, S.; SILVESTRE, J. P. (eds.). *Estudos Linguísticos e Filológicos oferecidos a Ivo Castro*. Lisboa: Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 2019. p. 1339-1353.
- SANTANA-ACUÑA, Álvaro. *Ascent to Glory. How One Hundred Years of Solitude Was Written and Became a Global Classic*. New York, NY: Columbia University Press, 2020.
- SPAGGIARI, B.; PERUGI, M. *Fundamentos de Crítica Textual*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

- SPITZER, L. Das Gefüge einer cervantinischen Novelle. In: *Zeitschrift für romanische Philologie*, LV, 1931, p. 194–225.
- STAGG, G. The Refracted Image: Porras and Cervantes. In: *Cervantes*, IV, 1984, p. 139–153.
- TAMAYO DE VARGAS, T. *Junta de libros, la mayor que España ha visto en su lengua, hasta el año 1624*. Biblioteca Nacional de España, ms. 9753, t. II, 1624.
- VARGAS LLOSA, M. Vargas Llosa: “La pornografía es erotismo mal escrito” [entrevista concedida a Javier Rodríguez Marcos]. In: *El País*, 5 de marzo de 2016.
- WERLE, P. *El celoso extremeño*. Überlegungen zu Text und Kontext in den *Novelas ejemplares* des Cervantes. In: *Romanistisches Jahrbuch*, 35, 1, 1984, p. 258–277.
- WILLIAMSON, E. El ‘misterio escondido’ en *El celoso extremeño*: una proximación al arte de Cervantes. In: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1990, p. 793–815.

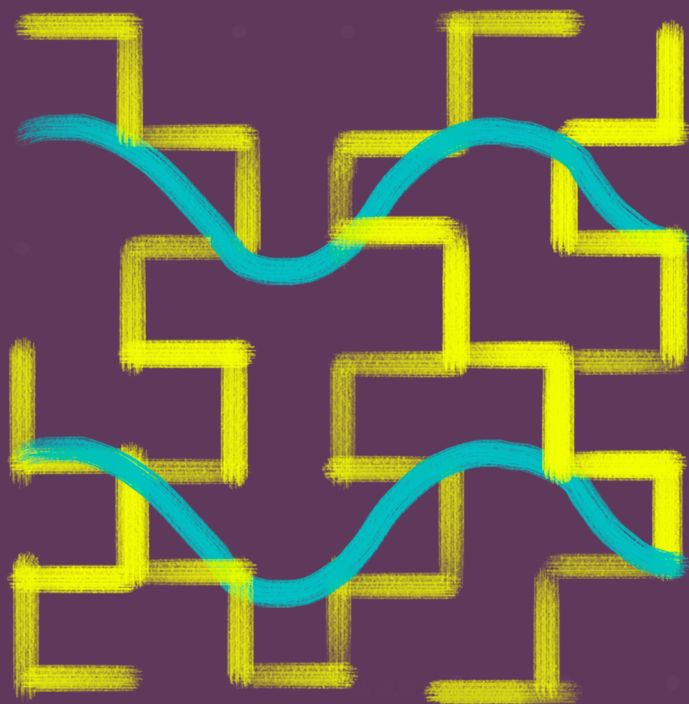
**(2021) Rodrigues-Moura, Enrique. «El celoso extremeño de Miguel de Cervantes: variantes de elocución y variantes de poética». In: Gerson Roberto Neumann / Cintea Richter / Marianna Ilgenfritz Daudt (eds.). *Literatura comparada: ciências humanas, cultura, tecnologia*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 97–127.**

**ISBN: 978-65-88865-84-2 (Ebook)**

---

# Literatura comparada

ciências humanas,  
cultura,  
tecnologia





**Todos os direitos desta edição reservados.**

Copyright © 2021 da organização:

Gerson Roberto Neumann, Cíntea Richter e Marianna Ilgenfritz Daudt.

Copyright © 2021 dos capítulos: suas autoras e autores.

**Coordenação editorial**

Roberto Schmitt-Prym

**Conselho editorial**

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

**Projeto gráfico**

Mário Vinícius

**Capa**

Mário Vinícius

Larissa Rezende (estagiária)

**Diagramação**

Mário Vinícius

**Equipe de revisão**

Marcos Lampert Varnieri

Luisa Rizzatti

Bruna Dorneles

**Como citar este livro (ABNT)**

NEUMANN, Gerson Roberto; RICHTER, Cíntea; DAUDT, Marianna Ilgenfritz.

*Literatura comparada: ciências humanas, cultura, tecnologia.* Porto Alegre:

Bestiário / Class, 2021.

BESTIÁRIO



Rua Marquês do Pombal, 788/204

CEP 90540-000

Porto Alegre, RS, Brasil

Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223

[www.bestiario.com.br](http://www.bestiario.com.br)

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD**

L776      Literatura comparada, ciências humanas, cultura, tecnologia [recurso eletrônico] / organizado por Gerson Roberto Neumann, Cíntea Richter, Marianna Ilgenfritz Daudt. - Porto Alegre : Class, 2021. 572 p. ; PDF ; 3,6 MB.

Inclui bibliografia e índice  
ISBN: 978-65-88865-84-2 (Ebook)

1. Literatura brasileira.
2. Ensaio. I. Neumann, Gerson Roberto. II. Richter, Cíntea. III. Daudt, Marianna Ilgenfritz
- IV. Título.

CDD: 869.94

CDU: 82-4(81)

2021-3516

Elaborado por Wagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

**Índice para catálogo sistemático:**

1. Literatura brasileira : Ensaio 869.94
2. Literatura brasileira : Ensaio 82-4(81)



O presente trabalho foi realizado com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES), do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os organizadores deste volume não se responsabilizam pelo conteúdo dos artigos ou por suas consequências legais. Os textos que compõem este volume são de responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a linha programática ou ideológica da Editora Bestiário ou da Associação Brasileira de Literatura Comparada. A Associação e a Editora se abstêm de responsabilidade civil ou penal em caso de plágio ou de violação de direitos intelectuais decorrentes dos textos publicados, recaindo sobre os autores que infringirem tais regras o dever de arcar com as sanções previstas em leis ou estatutos.