

LA ESCISIÓN DEL HÉROE COMO UN VIAJE INTERIOR DE (AUTO)CONOCIMIENTO

Aprehensión del mundo y del “yo” por la fragmentación, en
Miguel de Cervantes, Italo Calvino y Zigmunds Skujiņš

GIUSEPPE GATTI RICCARDI

Università degli Studi Guglielmo Marconi

g.gatti@unimarconi.it

Imaginaros [...] una figura que parece huir de un extraño paisaje vegetal, una figura que se sostiene en el aire, como si viniera de un mal sueño. En su rostro hay un ojo que rompe la cuenca, que se desborda como si fuese a reventar. Una nariz que es el pico afilado de algún pájaro exótico. Su brazo izquierdo se desliza por la manga hinchada y cae más allá de los zapatos, y en la mano derecha hay dos dedos pequeños y tres que crecen como espinos.

Luis Mateo Díez: *La fuente de la edad*

1. El presupuesto teórico de los tres viajes: una comparación dialogada que se desenvuelve en el tiempo

Cuando Mijail Bajtín (1895–1975), acuñó el término *dialogismo* para referirse a la interacción continua entre discursos y textos de épocas, espacios y contextos distintos, estaba realizando un doble ejercicio teórico: en primer lugar, estaba retomando el enfoque que –a principios del siglo XIX– había planteado Friederich Schleiermacher (1768–1834) acerca de la relación diacrónica entre obras textuales de diversas épocas. La relación entre la línea propuesta por Schleiermacher y la postura bajtiniana se apoya en el siguiente hecho: sostenía el teórico alemán que la interpretación de una obra moderna revelaba más dificultades que la de una obra clásica, pues para comprender el pensamiento de un autor clásico sería suficiente realizar un análisis estructural de la obra en sí misma, puesto que en su actividad creadora el intelectual estaba solo con su propio “yo”; en cambio, cuando se trataba de analizar una obra moderna, “ni el intérprete ni el crítico podían comprender de verdad el sentido de lo en ella realizado si no la ponían en relación con las obras anteriores del mismo género, forma o temática, con las que el escritor había dialogado y que habían determinado mucho de lo dicho o hecho por él” (Wahnón Bensusan 2012: 32).

Por otra parte, acuñando el término *dialogismo* estaba Bajtín conectando su reflexión teórica con la convicción de que la vida verbal de una comunidad se constituye sobre un conjunto de enunciados variados y superpuestos: es precisamente esta diversidad de enunciados lo que permite hablar de *heterología*. La construcción bajtiniana se apoya en la necesidad de ponderar el “discurso dialógico” presente en la que él define como “novela polifónica”, cuyo arranque formal se remonta al Renacimiento, si bien tiene sentados sus principios en la tradición clásica (pensemos en la tradición del diálogo satírico-moral, a imitación de Luciano de Samosata, retomada en parte por Erasmo de Rotterdam). Bajtín, al analizar el diálogo narrativo mediante la noción de *dialogismo*, pretende apuntar a que todos los discursos, los textos y los géneros literarios mantienen una suerte de diálogo entre sí; esto significa que todo productor de discurso (el emisor) ha tenido necesariamente que pasar por una fase previa en que ha sido receptor de otros muchos textos, que permanecen almacenados en su memoria y que asoman a la superficie en el momento en que este productor de discursos empieza a crear el suyo. De esta manera, el texto más reciente está fundado en otros textos anteriores con los cuales entra en conexión.

Lo que formula Bajtín es una conexión entre el “discurso propio” y el “discurso del otro”, y alude explícitamente a la capacidad discursiva que “abre las fronteras de la textura formal del diálogo y lo eleva a su máxima potencialidad expresiva; y cuya realidad explícita en el texto la constituye el *discurso referido* o *discurso del otro*, como posibilidad dialógica del locutor sujeto que refiere la narración” (Vicente Gómez 1983: 49).¹ Se plantea, así, la existencia de una polifonía textual, que permite el establecimiento de relaciones dialógicas en todos los niveles, no solo entre ideas, cosmovisiones y personajes, sino también en el plano de los géneros, los textos y los discursos literarios, todos ellos distintos entre sí. Años después de la primera formulación bajtiniana, la relación entre los enunciados fue rebautizada por Julia Kristeva en su artículo “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” (1967) con el término *intertextualidad*, manteniéndose inalterado el sentido que Bajtín pretendía transmitir usando la palabra *dialogismo*; es Tzvetan Todorov quien resume el pensamiento bajtiniano reelaborado por Kristeva, aclarando cómo “el discurso encuentra el discurso de otro en todos los caminos que llevan hacia su objeto, y no puede dejar de entrar en interacción viva e intensa

¹ Bajtín explica de este modo su idea de dialogismo del discurso novelesco: “Para buscar un camino hacia su sentido y su expresión, el discurso atraviesa diversas expresiones y acentos extraños; está de acuerdo con ciertos elementos, en desacuerdo con otros, y en este proceso de dialogización puede dar forma a su imagen y a su tono estilísticos” (1978: 101).

con él. Solo el Adán mítico, abordando con el primer discurso un mundo vírgen y aún no nombrado, podía verdaderamente evitar esta reorientación mutua en relación al discurso de otro” (1981: 98).

La idea clave que reside en el planteo bajtiniano, y que es necesaria para el arranque de nuestro estudio, es precisamente el de la reorientación mutua de todo discurso, puesto continuamente en relación al discurso de otro; en el caso concreto de la novela, el escritor es consciente de que el mundo está saturado de palabras ajenas, y su objetivo es el de orientarse en el marco de este campo de palabras. Se trata de una postura que se une a la de que todo enunciado tiene dos aspectos: uno, reiterable, que procede de la lengua; y otro que es único y que viene del contexto de la enunciación; y es allí donde reside lo individual, lo propio del texto.

Entre el discurso individual y los textos anteriores se establece, así, un diálogo que hace que en un discurso conviva una pluralidad de voces superpuestas que se suman a la voz del “emisor más reciente”. Esta convivencia de voces articula una dependencia mutua entre enunciados que remite a la distinción bajtiniana de las fuentes principales para el género novelesco: la epopeya, la retórica y el carnaval. Es bien sabido que, en la concepción del lingüista ruso, esta última –la fuente carnavalesca– es la “responsable” de alimentar la novela polifónica que había surgido a comienzos del siglo XVI y se había extendido cronológicamente desde el Renacimiento hasta caracterizar progresivamente la producción de Jonathan Swift, Fiódor Dostoievski o Franz Kafka, entre otros. En nuestro enfoque, el punto clave de la reflexión bajtiniana reside en dos aspectos conectados; en primer lugar, hay que considerar que la tradición carnavalesca reúne a una serie de géneros que acaban conformando una manera particular de percepción literaria: esta modalidad creadora no sólo dialoga con lo grotesco y lo esperpéntico, sino que también está marcada por un contacto cercano, libre y de proximidad con la realidad cambiante que rodea al escritor. Sin embargo, es el segundo aspecto el que nos interesa más: el hecho de que el texto más reciente esté fundado en otros textos anteriores presentes en la memoria del nuevo emisor conlleva la inclusión en esta dinámica intertextual de fenómenos como la cita, el diálogo interior, la parodia o la ironía, todos casos que remiten a la aparición en el discurso de una voz distinta de la del “emisor último”.

Sobre la base de este marco teórico apenas esbozado, nuestro objetivo consiste en examinar el diálogo intertextual que se establece entre un “texto anterior” y dos “textos posteriores” relacionados dialógicamente con el primero: se trata de poner en relación tres *discursos textuales* en los que los personajes cumplen un viaje de autoconocimiento y/o de comprensión de su propio entorno social e

histórico, a partir de un evento que desencadena la *fábula* y que es común a los tres héroes de la ficción. El diálogo que se pretende ensalzar es el que se establece entre algunos pasajes del *Quijote* de Cervantes y dos emisores posteriores, el italiano Italo Calvino (1903–1985) y el letón Zigmunds Skujiņš (1926), cuyos discursos –enunciados a partir de la segunda mitad del siglo XX– establecen una relación de dialogismo con el texto paródico del “productor inicial”. Cervantes sería el emisor primigenio en nuestra cadena, que se compone de *Il visconte dimezzato* (1952) y de *Como piezas de un dominó* (1999), según un modelo dialógico en el que el producto literario existente condiciona el texto más reciente.

El motivo común a los tres escritores es el del ser humano partido en dos mitades: una situación que pertenece a la esfera de lo fantástico y obliga a los protagonistas ficcionales a recorrer un camino de reconstrucción y comprensión del “yo”. La presencia del mismo motivo en los tres discursos textuales remite a la imagen simbólica del artista que visita el laboratorio de creación de otro artista, según un proceso que se desarrolla a lo largo de los siglos, tal como sugiere Javier Aparicio Maydeu: “Lo admita o no, en el transcurso de su creación cada creador acepta en su taller la visita imaginaria de cualquier otro creador que forme parte de su enciclopedia: lo creado conocido afecta y condiciona la creación en curso: tendrá la nueva creación siempre una deuda virtual con lo leído, lo visto y lo escuchado, que aflorará de forma consciente o azarosa” (2013: 103).

En las páginas que siguen, se intentará seguir dos líneas de análisis superpuestas: por un lado, se tratará de examinar de qué manera la redacción de los textos de Calvino y Skujiņš ha pasado por esa fase previa en la que se establecen vínculos con el discurso inicial a los que aluden Bajtín y Maydeu, y de qué manera las dos ficciones del siglo XX han sido receptoras del texto cervantino y de otros textos, que habían quedado en la memoria de sus autores. Por otro lado, a partir del motivo fantástico de la división en dos mitades del héroe de ficción, se intentará averiguar de qué manera el viaje de comprensión de sí mismo que cumple Alonso Quijano en el texto de Cervantes se asoma a la superficie en el momento en que los productores de discurso del siglo XX empiezan a crear sus sendas obras y les atribuyen el rol protagónico a personajes obligados a cumplir –ellos también– un viaje interior de aprehensión del mundo y de la propia interioridad.

2. *Las tres anécdotas textuales*

2.1. Un bálsamo prodigioso, en caso de muy probables despedazamientos

La primera “división del héroe” que se analiza es la alusión paródica que Miguel de Cervantes presenta en el capítulo X de la Primera parte del *Quijote* a la posibilidad de que un verdadero caballero andante pueda acabar despedazado en un duelo y recomponer sus partes. En ese capítulo, Don Quijote y Sancho Panza van discurrendo y el huesudo y pertinaz caballero alude a la necesidad de hacer una redoma del bálsamo de Fierabrás, pues con una sola gota de ese bálsamo prodigioso se ahorrarían tiempo y medicinas. Ante el estupor y la curiosidad de su escudero, así contesta el héroe:

Es un bálsamo –respondió Don Quijote– de quien tengo la receta en la memoria, con el cual no hay que tener temor a la muerte, ni hay pensar en morir de ferida alguna. Y así, cuando yo le haga y te le dé, no tienes más que hacer sino que, cuando vieres que en alguna batalla me han partido por medio del cuerpo (como muchas veces suele acontecer), bonitamente la parte del cuerpo que hubiere caído en el suelo, y con mucha sutileza, antes que la sangre se hiele, la pondrás sobre la otra mitad que quedare en la silla, advirtiendo de encajallo igualmente y al justo. Luego me darás a beber solos dos tragos del bálsamo que he dicho, y verásme quedar más sano que una manzana. (2016: 187)

En las palabras de Alonso Quijano “cuando vieres que en alguna batalla me han partido por medio del cuerpo (como muchas veces suele acontecer)”, la posibilidad de que los caballeros andantes se enfrenten a menudo a situaciones de despedazamiento aparece como una posibilidad concreta y consolida la presencia de la fuerza paródica del texto y el papel de lo cómico como eje de la novela cervantina. La centralidad de lo cómico en el *Quijote* parece estar vinculada, en particular, con la crisis de la relación entre la realidad histórica y el discurso clásico; el binomio que se había consolidado durante el *Quattrocento* y el Renacimiento entre *res* y *verba* ya no tiene más ninguna coincidencia en los primeros años del siglo XVII. La realidad del presente de Cervantes ya no refleja más lo que sostenían los clásicos. La investigación historiográfica a él contemporánea rompe la continuidad entre la tradición y la conciencia histórica del presente, y la búsqueda de los nuevos lenguajes ante esta ruptura lleva a Cervantes a utilizar la ironía, la parodia y su peculiar comicidad.

Alonso Quijano, al emprender sus viajes aventurosos, no es más que una figura fuera de lugar y de tiempo: su creencia en las virtudes prodigiosas del bálsamo lo convierte en un productor de un discurso anacrónico. No se puede negar que todos los viajes del caballero andante, es decir, sus salidas en busca de aventuras, lo dibujan como el perfecto “caballero de la fe” según la interpretación romántica (sobre todo alemana) del *Don Quijote* que iba a dominar la crítica a lo largo de todo el siglo XIX y la primera parte del siglo XX; Alonso Quijano vendría a representar, según esta interpretación “la fuerza espiritual de las aspiraciones humanas, moralmente superior a sus antagonistas” (Allen 2016: 37). Sin embargo, más allá de la idealización del protagonista y del error en el que incurrieron los románticos alemanes al rechazar el propósito satírico del libro, queda hoy en día la evidencia de que el caballero andante de Cervantes concentra en su figura, en sus actos, en su gestualidad muchas de las actitudes del humanismo decadente de finales del siglo XVI. Cuando le habla a Sancho de la posibilidad concreta de que el bálsamo de Fierabrás pueda revelarse útil en el caso en que “en alguna batalla el cuerpo del caballero acabe partido por medio”, se demuestra un gran orador, pero siempre formulando unos discursos que están fuera de contexto, que nunca están exigidos por el contexto.

Tal como el ciceronismo del siglo XVI, que ya era sólo retórica anquilosada, también las manifestaciones oratorias de don Quijote lo colocan en el papel de “un humanista fuera de juego”. En esta línea, hay que observar cómo, siempre que aparece un humanista en el *Quijote*, éste es un gran lector de libros de caballerías: esta coincidencia deliberada se debe a que Cervantes asocia el estilo macarrónico de los libros de caballerías con las últimas expresiones anacrónicas del humanismo en las postrimerías del siglo XVI. En suma, *Don Quijote* concentra toda una serie de intereses cervantinos –en términos intelectuales–, precisamente cuando algunos intelectuales europeos están buscando modalidades estéticas para alejarse del automatismo horaciano y del ciceronismo.

En el episodio que da origen a nuestro estudio comparativo, el del bálsamo prodigioso para caballeros despedazados, no queda patente sólo el propósito de Cervantes de representar a su héroe como una víctima de los nefastos efectos de la lectura de las novelas de caballerías, sino que se hace manifiesta la presencia de los que Francisco Ayala definió como “varios espacios espirituales, ámbitos imaginativos diferentes y en principio inconciliables” (1972: 605–606). Uno de los rasgos que caracteriza la actuación de Alonso Quijano es precisamente el creer en la continuidad entre el mundo de su experiencia diaria y el que describen los libros de caballerías: se trata de mundos, o ámbitos imaginativos, que se excluyen mutuamente y que, sin embargo, resultan inconciliables sólo desde la perspectiva

del lector. Desde el punto de vista de Alonso, la experiencia cotidiana y las aventuras de los caballeros andantes no se excluyen y este es el mensaje que quiere transmitir también a Sancho; es emblemática de esta postura la nueva reflexión que hace el Quijote a su escudero, siempre acerca del bálsamo mágico, que vuelve a aparecer en los discursos del hidalgo: “Vamos luego en busca de algún castillo donde alojemos esta noche y hagamos el bálsamo que te he dicho; porque yo te voto a Dios que me va doliendo mucho la oreja” (2016: 189). Hasta ese momento, y durante un largo tramo todavía, el viaje de Alonso Quijano es un espacio donde llevar a cabo aventuras fuera del tiempo: el bálsamo capaz de devolver la vida a las dos mitades de un caballero despedazado es la proyección de una imaginación exaltada, pero representa también un paso dado en el camino de la comprensión del propio “yo”.

2.2. Un visconde escindido y enamorado

La segunda “división del héroe” que se analiza es la que describe Italo Calvino en su novela *Il visconte dimezzato* (*El vizconde demediado*) que fue publicada en 1952 en la revista *I gettoni*, una colección de narrativa experimental dirigida por Elio Vittorini, con el que Calvino ya había colaborado en otra revista, *Il politecnico*, en los años cuarenta. Intelectual de gran empeño político, civil y cultural, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX Calvino ha sido capaz de acercarse a las principales tendencias literarias de su época, desde el Neorrealismo al Posmodernismo, siempre manteniéndose a una cierta distancia de todo maniqueísmo estético y llevando a cabo un camino de búsqueda personal cuya coherencia se refleja en su visión del mundo trasladada a la ficción. La visión de la realidad de Calvino no cae en la trampa de las simplificaciones políticas y sociales y esto le permite –desde una perspectiva cultural y filosófica que se alimentó también de las amistades con Cesare Pavese y Natalia Guinzburg, entre otros– madurar la exigencia de organizar formas políticas y estructuras sociales en defensa de los derechos de la dignidad humana y de la libertad. De ahí la sensación contradictoria que ofrece su obra literaria: por una parte, se vislumbra una gran variedad de posturas, que refleja el desarrollo y la evolución de las poéticas y de las tendencias culturales dominantes en los cuarenta años comprendidos entre 1945 y 1985; por otra, una sustancial unidad determinada por una actitud inspirada en un racionalismo más metodológico que ideológico, al que se suman el gusto por la ironía y el interés por las ciencias.

Tomando como punto de partida el traslado del interés por la dignidad humana a la ficción, el examen del diálogo intertextual que se establece entre Miguel de Cervantes y los dos “emisores de texto” del siglo XX resulta de inmediata aplicación sobre todo en el caso de *Il visconte dimezzato*; la asociación inmediata entre los dos textos se debe a una confesión del propio Calvino quien –en el año 1960– alude a la relación intertextual de su novela con el “productor inicial” cervantino. En su estudio sobre *Il visconte dimezzato*, Mario Barenghi –autor del *postfacio* de la edición italiana de 2016– subraya cómo “recopilando en el volumen *I nostri antenati* los tres “cuentos heráldicos” –además de *El vizconde demediado*, *El barón rampante* (1957) y *El caballero inexistente* (1959)– Calvino dirá que el punto de partida ha sido siempre una imagen, más que una idea: en este caso, añadimos nosotros, la figura del hombre dividido en dos mitades podría ser deudora de una página de Cervantes” (2016: 89).²

Hay, pues, una admisión por parte de Calvino acerca de la existencia de un diálogo intertextual entre la anécdota narrada en *Il visconte dimezzato* y el episodio cervantino; un diálogo que vuelve a hacerse patente en el texto del escritor italiano cuando pone en el centro de la trama a un ser humano partido en dos por una bala de cañón. Veamos brevemente la anécdota en que se sustenta el hilo narrativo: la trama de la novela está construida sobre la base del relato de un jovencito nacido de los amores ilícitos entre una noble y un cazador; al quedar huérfano, el niño se cría en la corte del tío, el Visconde Medardo de Terralba, señor de unas tierras no bien delimitadas geográficamente en los alrededores de Génova. La historia se desarrolla en la época de las guerras entre cristianos y turcos en la Europa central, allá por el ocaso del siglo XVI, y remite a un pasado cruento que es la causa del evento que da el título al libro: el Visconde es alcanzado por una bala de cañón. Al recuperarse milagrosamente de las heridas, se encuentra reducido a una mitad de su cuerpo, mientras que la otra –inicialmente perdida– es recuperada y salvada por algunos ermitaños que, aquí también, se sirven de bálsamos milagrosos para recomponer cuerpos humanos: “aquellos ermitaños, una vez encontrado el cuerpo demediado de Medardo, lo habían llevado a su gruta y, con bálsamos y ungüentos que ellos mismos habían preparado, lo habían curado y salvado” (Calvino 2016a: 60).³

² “Raccogliendo nel volume *I nostri antenati* i tre racconti ‘araldici’ –oltre al *Visconte dimezzato*, *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959)– Calvino dirà che il punto di partenza è sempre stata una immagine, piuttosto che un’idea; in questo caso, aggiungiamo noi, la figura dell’uomo spaccato in due potrebbe essere debitrice di una pagina di Cervantes” [la traducción al castellano es mía].

³ Así en la novela: “Quegli eremiti, trovato il corpo dimezzato di Medardo, l’avevano portato

El motivo literario del hombre despedazado representa, en la visión de Calvino, la expresión ficcional de un tema que el autor italiano considera ya actual en la década del 50 del siglo XX, es decir, la incapacidad del ser humano para salir de su condición de “individuo realizado solo a medias”. El propio Calvino aclara su postura en la presentación a la novela: “tenía esa imagen de un hombre cortado a la mitad y he pensado en que este tema del hombre partido en dos mitades fuera un tema significativo, que tuviera un significado contemporáneo: todos nos sentimos de algún modo incompletos, todos realizamos solo una parte de nosotros mismos y no la otra” (Calvino 2016b: V).⁴

En el plano de la fábula, el Visconde –una vez de regreso a sus tierras– empieza a portarse de una forma inexplicablemente cruel con todos los seres humanos que le rodean, incluyendo entre sus víctimas a sus seres más cercanos y queridos. Su antigua niñera se salva milagrosamente de un incendio causado por el mismo Visconde (que –mientras tanto– ha adquirido entre sus súbditos atemorizados el apodo de *Il Gramo*).

Los abusos y las violencias de Medardo provocan el abandono del castillo por parte de su nieto, el narrador del relato. El joven descubre, sin embargo, que Medardo sabe también actuar con bondad y dulzura; después de averiguar la verdad, descubre que este sujeto amable y dedicado a la asistencia de los menesterosos es la otra mitad del Visconde, que ha vuelto a aparecer después de la convalecencia en la cueva de los ermitaños, y que el pueblo comienza a apodar *Il Buono*. El mismo Calvino ha subrayado en más de una ocasión su búsqueda de una modalidad narrativa que permitiese una clara diferenciación de los caracteres: se trataba de crear el máximo contraste posible entre las dos mitades del personaje, con el fin de ensalzar la distancia entre la parte buena y la parte mala del mismo sujeto. Lo que se planteaba Calvino era poner en el centro del relato “el problema del hombre contemporáneo (del intelectual para ser más exactos) partido en dos, alienado. Si he decidido dividir en dos a mi personaje siguiendo la línea de fractura bien-mal, lo he hecho porque esto me permitía una mayor evidencia de imágenes contrapuestas” (Calvino 1991: 67).⁵

alla loro spelonca e lì, con balsami e unguenti da loro preparati, l'avevano medicato e salvato” [la traducción al castellano es mía].

⁴ Así en el texto original en italiano: “Avevo questa immagine di un uomo tagliato in due e ho pensato che questo tema [...] dell'uomo dimezzato fosse un tema significativo, avesse un significato contemporaneo: tutti ci sentiamo in qualche modo incompleti, tutti realizziamo una parte di noi stessi e non l'altra” [la traducción al castellano es mía].

⁵ Así se expresa Calvino en el texto original: “il problema dell'uomo contemporaneo (dell'intellettuale, per essere più precisi) dimezzato, cioè incompleto, alienato. Se ho scelto di

A partir del descubrimiento de la existencia de dos mitades de un mismo hombre, empieza en el relato una etapa en que las brutalidades de *Il Gramo* se ven compensadas por la generosidad y la caridad de *Il Buono*, hasta que su torpeza, su incapacidad para oponerse con fuerza a los abusos de *Il Gramo* muestran a los habitantes del vizcondado la dificultad de vivir y sobrevivir entre una maldad absoluta y una virtud torpe e igualmente deshumana en sus aburridos intentos moralizantes.

Un duelo entre las dos mitades del Vizconde, que pelean con el objetivo de ganarse los favores de la joven pastora Pamela, provoca en ambos una nueva abertura de las heridas, una circunstancia que el doctor Trelawney aprovecha para soldar juntas las dos mitades. Después del bálsamo milagroso de los ermitaños, ahora lo que puede unir de nuevo al héroe partido es sólo un conjunto de vendas, que –una vez sacadas– muestran finalmente a sus súbditos un hombre de nuevo íntegro.

A diferencia de lo que pueda parecer en una primera lectura, el motivo central del texto de Calvino no reside en la pugna entre el bien y el mal en el interior del sujeto, si bien no se puede descuidar el peso de las predecibles alusiones a dos textos de Robert Louis Stevenson como *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr Hyde* (1886) o *El señor de Ballantrae* (1888), en que la dicotomía entre bien y mal se configura como el eje del discurso novelesco. Parece más viable considerar que el eje temático de la novela se encuentra en la idea general de un sujeto dividido. En este sentido, queda claro que con *Il visconte dimezzato* Calvino opta por recurrir *in toto* el camino de la invención fantástica: la estructura narrativa se apoya definitivamente en el modelo de la fábula clásica y el hilo de la narración avanza siguiendo dos niveles de lectura: el de la función narratológica inmediata, y el alegórico-simbólico, en el que se hace patente la presencia de los elementos que nos interesa subrayar: los conflictos entre realidad e ilusión y la disputa entre ideología y ética. Ante lo ineluctable de un conflicto que no puede desaparecer de la existencia, la novela de Calvino parece invitar al lector, y al ser humano en general, a cultivar el don del equilibrio, dada la imposibilidad de poseer y seguir una verdad absoluta.⁶

dimezzare il mio personaggio secondo la linea di frattura bene-male, l'ho fatto perché ciò mi permetteva una maggiore evidenza d'immagini contrapposte" [la traducción al castellano es mía].

⁶ El hecho de que la narración avance siguiendo dos niveles de lectura (el de la función narratológica inmediata y el alegórico-simbólico) es un rasgo que caracteriza también las dos otras novelas que componen la trilogía calviniana *I nostri antenati* (*Nuestros antepasados*); el protagonista de *Il barone rampante* (1957) no es otra cosa sino un verdadero *alter ego* ficcional de Calvino quien

2.3. Mitad barón, mitad mercenario

El tercer texto, desde el punto de vista de la cronología editorial, es la extensa novela de Zigmunds Skujiņš *Como piezas de un dominó*, publicada por primera vez en Letonia en 1999 con el título de *Miesas krāsas domino*. Tal como ocurre en el *Quijote* y en la estructura canónica de las ficciones itinerantes, el autor crea una suerte de gran teatro en el que se mueven e interactúan personajes pertenecientes a las más variadas capas sociales y económicas: duques, campesinos, condes y mozos de cuadra; estos personajes se encuentran, sus historias se cruzan y sus peripecias se superponen hasta que la narración desemboca en el episodio clave del relato: un despedazamiento, esta vez de dos hombres, que se resuelve gracias a la intuición creativa de un médico militar. El evento se coloca en el marco de los enfrentamientos armados que a lo largo del siglo XVIII tuvieron lugar entre la caballería rusa y el ejército turco que estaba intentando expandir sus dominios –además de difundir el islamismo– en áreas de la Rusia meridional y en las áreas más sureñas de las regiones bálticas.

Skujiņš presenta una historia construida sobre dos planos cronológicos distintos: en un antiguo castillo en los alrededores de Riga vive una familia cuyos miembros son seres peculiares: en la mansión conviven el hijo de una artista circense trotamundos, y su hermanastro japonés; el excéntrico abuelo, que nunca abandona su chistera y que se ocupa de alquilar coches a caballo; un misterioso Aviador, además de la malincónica Baronesa propietaria del castillo y descendiente de una vieja familia cuyo linaje se remonta a la colonización alemana de esa área del Báltico. Los destinos individuales y cruzados de esta comunidad permiten reconstruir la historia de Letonia a lo largo del siglo XX, subrayando la alternancia de la presencia nazista y soviética en la región, además de la trágica persecución de los judíos letones. A esta saga familiar, que se despliega a lo largo de varias décadas del siglo XX, se suma otro hilo narrativo que se desarrolla en el siglo XVIII en la ciudad de Jelgava, antigua capital del ducado de Curlandia: en el suntuoso escenario de un palacio construido por el arquitecto Bartolomeo Rastrelli a mediados del siglo XVIII para el Duque Peter von Biron, se describe la aventura de una mujer perteneciente a la nobleza alemana, Waltraute von Brügggen, quien pierde a su marido, un barón adinerado y de antiguo linaje, despedazado en guerra por un golpe de artillería.

se encuentra en una etapa en que ha abandonado la concepción de la literatura como mensaje político. En cuanto a *Il cavaliere inesistente* (1959), se trata de una novela alegórica densa no solo de elementos irónicos sino también de alusiones cultas a la obra de Ludovico Ariosto, en particular el *Orlando furioso*.

Que una de las dos líneas cronológicas de la novela sea la que recorre el desarrollo turbulento de la historia de Letonia a lo largo del siglo XX, no debe tomarse como una casualidad: se trata de una época en la cual, refiriendo el punto de vista del propio Skujiņš, los libros encarnaban la lengua letona y eran una de las pocas fuentes de las que brotaban los pensamientos individuales. No es casual que el personaje que desempeña en la novela el rol de narrador y su hermano Jānis sean coetáneos de Skujiņš, que había nacido en la noche del 25 de diciembre del año 1926 en Riga, ciudad en la que vive todavía.

La superposición entre el plano histórico que se desarrolla a lo largo del siglo XX y el hilo narrativo ubicado en el siglo XVIII no solo da lugar a un viaje ficcional de tipo diacrónico, sino que permite la construcción de un contexto sociohistórico casi omnímodo, en el que se alternan conflictos militares, ideológicos y religiosos: en este torbellino de acontecimientos pertenecientes tanto a la Historia como a la infrahistoria, la figura del “héroe partido en dos” se desdobra, pues el médico recoge lo que queda del marido de la baronesa y se lanza en un atrevido intento de salvar lo que se puede rescatar tanto de él como de otro despojo humano, un soldado mercenario, a su disposición. El ingenioso cirujano decide soldar la parte de abajo del cuerpo del noble guerrero de Livonia a la parte de arriba del cuerpo del soldado, hombre grosero y dispuesto a luchar por quien mejor le pague.

Skujiņš plantea un viaje en el tiempo que se apoya en dos líneas históricas que no solo se mueven paralelas, sino que se superponen: ya se ha visto cómo la segunda línea de la novela precede cronológicamente la primera (ambientada en la segunda mitad del siglo pasado), colocándose en la época de difusión de las ideas ilustradas en las regiones de Livonia y Curlandia, que coinciden a grandes rasgos con el actual territorio nacional letón. Los avatares históricos que se describen en la ficción delimitan los pormenores de las sucesivas dominaciones extranjeras a las que se tuvo que someter el pueblo letón: después de casi doscientos años de dominación primero polaca y después sueca, las dos regiones de Livonia y Curlandia pasan a formar parte del imperio ruso en el año 1721 y en el año 1795, respectivamente. Y sin embargo, el juego de la alternancia había iniciado mucho antes, cuando –todavía en la baja Edad Media– esa zona del Báltico había empezado a verse sometida al control de los príncipes alemanes, quienes habían organizado verdaderas cruzadas redentoras contra las poblaciones paganas de aquellos lares. Una vez instalados los Caballeros Teutónicos en las costas bálticas, tuvo lugar una dinámica de perpetuación de un sistema feudal en el que la cumbre de la pirámide social estaba formada por el estamento dominante de los barones alemanes, quienes siguieron explotando a las poblaciones locales.

Se podría, así, evidenciar un primer camino interpretativo que ve el texto de Skujiņš utilizar el motivo del despedazamiento como una metáfora, convirtiéndose en una novela de denuncia de la explotación del pueblo letón a lo largo del tiempo, puesto que entre los siglos XIII y XVIII “el sistema feudal entonces instaurado perdura en los siglos y también a lo largo de las diversas dominaciones. La casta dominante de los barones alemanes sigue abusando de las poblaciones locales, en gran medida reducidas al estado de siervos” (Carbonaro 2017: 363).⁷ Sin embargo, afirmar que el objetivo de Skujiņš reside en la mera denuncia de un estado de explotación que ha marcado la historia nacional en épocas pretéritas, acabaría en una limitación interpretativa: al contrario, habría que leer la ficción del escritor letón como una reflexión literaria de carácter alegórico acerca de la identidad de un país cuya estructura sociocultural (y por ende, cuya alma) siempre ha sido dúplice, tal como ocurre, precisamente, en la alegoría de recomponer a un hombre a partir de identidades compuestas.

La presencia de estas identidades compuestas es el elemento que hace que –a lo largo de la novela– Skujiņš analice en varios pasajes el motivo del desdoblamiento desde un sesgo metafísico, esgrimiendo inquietudes que conectan con la existencia y el destino del alma humana. La baronesa Waltrute, que acaba de enviudar, se asombra frente a la posibilidad de que el ser humano pueda componerse de partes procedentes de distintos hombres y, sin embargo, sus cavilaciones no apuntan a desentrañar la cuestión con el cirujano desde el punto de vista operativo, sino que se dirigen a cuestiones de dudas metafísicas: “¿Qué les pasa a las almas? ¿Continúan a vivir las dos o solo una? Y si una sola sobrevive, ¿cuál? ¿Qué va a ocurrir el día del juicio universal? ¿Se despertarán las dos o sólo una? ¿Y la persona nueva quién es?” (Skujiņš 2017: 73).⁸

El tema de la inmortalidad del ser y de la posibilidad de un proceso de recomposición que reconstruya un alma partida vuelve a caracterizar los discursos de la joven viuda; el viaje que el lector acepta realizar al leer la novela es el que lleva no sólo a la comprensión de la Historia local, sino también a una búsqueda de

⁷ Así el texto en el original italiano: “Il sistema feudale allora instaurato perdura per secoli e anche nel succedersi delle diverse dominazioni. Il ceto dominante dei baroni tedeschi continua a signoreggiare sulle popolazioni locali, in massima parte ridotte in servitù della gleba” [la traducción al castellano es mía].

⁸ Se ha tenido acceso a la novela de Skujiņš gracias a la traducción al italiano que realizó en el año 2017 Margherita Carbonaro; así Carbonaro traduce del letón el fragmento citado: “Cosa succede alle anime? Continuano a vivere entrambe o una soltanto? E se una, quale? Cosa succederà il giorno del giudizio universale? Si risveglieranno entrambe o una soltanto? E la persona nuova, chi è?” [la traducción al castellano es mía].

carácter trascendente. Poco después de las dudas expresadas acerca del despertar del alma en el día del Juicio, la mujer muestra su vacilación acerca del destino que espera a los que ella define como “fragmentos del alma”: “Quiero saber: si la carne se puede cortar y recomponer según guste, ¿es posible hacer lo mismo con el alma? ¿Dónde quedan los pedazos de alma? ¿un ser humano puede estar medio vivo y medio muerto?” (Skujiņš 2017: 74).⁹ Es esta condición “en el medio” la que Skujiņš asocia a la identidad híbrida y compuesta de su país, y lo logra creando en *Como piezas de un dominó* una atmósfera de realismo mágico en versión letona, capaz de sorprender, obligar al lector a la reflexión y de componer como en un dominó literario las piezas esparcidas de la Historia europea.

3. *El aprendizaje de los héroes viajeros*

El examen del diálogo intertextual que se establece entre Miguel de Cervantes y los dos “emisores de texto” del siglo XX tiene que empezar por una reflexión acerca del desenlace de los textos examinados. En el *Quijote*, todas las andanzas de Alonso Quijano, a lo largo de las dos partes de la novela, nos hablan de la escisión epistemológico-estética del ser humano: sus movimientos han sido una serie de “pequeños viajes” (para nuestro héroe se trata de salidas en busca de aventuras caballerescas) que podrían definirse como “periplos propedéuticos”: sus desplazamientos e infortunios han sido parte de un proceso de aprendizaje necesario para que Alonso llegara a la comprensión de su estado, de su condición, y –ya en el lecho de muerte– recuperara la cordura aceptando que ya no era don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano el Bueno. El viaje de Alonso ha sido dúplice; por una parte, se ha movido por un espacio físico que Cervantes ha reconstruido en la ficción según un modelo de geopoética opuesto al de la novela de caballerías, puesto que “en lugar de la geografía fabulosa de los libros de caballerías, don Quijote vive y pretende llevar a cabo hazañas en la Mancha; y el espacio real que parodia el fantástico es a la vez la confirmación de su condición de ‘espacio novelesco’ (como había ocurrido en *La lozana andaluza* y en *el Lazarillo*) unido al ‘tiempo contemporáneo’ al autor” (Alvar et al. 2011: 314).

⁹ De nuevo, nos apoyamos en la traducción al italiano de Margherita Carbonaro, quien traduce así del letón el fragmento citado: “Voglio sapere: se la carne si può tagliare e ricomporre a piacere, è possibile fare lo stesso con l’anima? Dove rimangono i pezzi d’anima? Un uomo può essere mezzo vivo e mezzo morto?” [la traducción al castellano es mía].

Por otra parte, en ese espacio real que parodia el fantástico, el segundo viaje de Alonso Quijano es el de la paulatina comprensión de su condición, a través de un aprendizaje progresivo que culmina con su regreso a la aldea y su aceptación de haber sido vencido según las propias leyes de la caballería por el Caballero de la Blanca Luna. Sin embargo, aun cuando Alonso Quijano se rinde, desilusionado de su valor y de su heroicidad, su mundo de imaginación y denso de valores no se desvanece: Don Quijote no muere; simplemente se evapora.

Si es cierto que sus viajes, sus salidas y sus destemplados actos de heroísmo han sido necesarios para que renunciara a la andante caballería, no se puede olvidar que “tampoco [...] toda su fe y sus hechos fueron locura. Alonso Quijano, buen cristiano al fin y al cabo, abominó los disparates y artificios de los libros de caballería, no los valores eternos del ideal caballeresco” (Navarrete González 2005: en red). El camino de aprendizaje y de autoconocimiento de Alonso, no exento de un fondo de humor siempre latente, desemboca en la preservación de los valores positivos del mundo caballeresco, al tiempo que devuelve al héroe a la esfera de los valores más puros del cristianismo.

Esto permite establecer un nuevo diálogo entre la novela cervantina y el texto de Calvino; en la novela del italiano, el uso del humor como herramienta esencial para que su autor considere logrado su propio texto es un elemento que remite con toda claridad a la concepción de la literatura que tenía Cervantes. Los elementos cómicos presentes en el *Quijote* hacen de ella una novela cómica a medias: la obra maestra de Cervantes es sobre todo una compleja propuesta intelectual. Pero es verdad, asimismo, que don Quijote es una suerte de personaje de entremés, que su figura no surge de la postura erasmista de *El elogio de la locura*. Cuando decíamos que Alonso Quijano es sobre todo un “humanista loco” que propone discursos extemporáneos fuera de tiempo y de contexto, intentábamos subrayar cómo todos los episodios cómicos de la primera parte del *Quijote* son, en realidad, una reflexión de carácter estético acerca de la ficción de la época: es emblemático, en este sentido, el ejemplo de la pastora Marcela que, a diferencia de lo que hacen todas las protagonistas femeninas de la novela pastoril, no se enamora. En fin, sí hay una estructura cómica, pero es una estructura que está entrelazada por toda una serie de propuestas de carácter estético y de reflexiones metapoéticas sobre cómo se estaban modificando tanto las exigencias del público como el propio quehacer literario.

Calvino se plantea las mismas dudas, y sus inquietudes como creador literario coinciden con la definición del rol de la comicidad en la novela; en la ya mencionada presentación a *Il visconte dimezzato* alude explícitamente a este aspecto y señala:

Io credo che il divertire sia una funzione sociale, corrisponde alla mia morale; penso sempre al lettore che si deve sorbire tutte queste pagine, bisogna che si diverta, bisogna che abbia anche una gratificazione; questa è la mia morale: uno ha comprato il libro, ha pagato dei soldi, ci investe del suo tempo, si deve divertire. Non sono solo io a pensarla così, ad esempio anche uno scrittore molto attento ai contenuti come Bertolt Brecht diceva che la prima funzione sociale di un'opera teatrale era il divertimento. Io penso che il divertimento sia una cosa seria. (2016b: VII)

Siguiendo esta línea estética, en *Il visconte dimezzato* el acontecimiento que resuelve la intriga novelesca es una entretenida rivalidad amorosa: como se ha adelantado, las dos mitades del Vizconde están ambas enamoradas de la joven Pamela y llegan a desafiarse en duelo para lograr sus favores. En el enfrentamiento armado con el que las dos mitades pretenden definir la cuestión amorosa, se vuelven a abrir mutuamente las cicatrices convirtiendo en indispensable la intervención del doctor Trelawney (nombre que Calvino utiliza en homenaje a Luis Stevenson y al homónimo personaje de *La isla del tesoro*). Así como el humor es uno de los rasgos clave de la escritura del *Quijote*, también el texto de Calvino está salpicado de una sutil ironía que, en el caso del duelo, adquiere los rasgos evidentes de una reflexión paródica acerca de los duelos al arma blanca; el narrador nos informa de que las dos partes “llegaron a la conclusión común de que era imposible enfrentarse manteniéndose en equilibrio en una sola pierna. Se hacía necesario aplazar el duelo para poder prepararlo mejor” (2016a: 81).¹⁰

La intervención del doctor permite que las dos partes del Vizconde vuelvan a estar unidas: *Il Gramo* e *Il Buono* han vuelto a quedar estrechamente unidos por las vendas; así que, después de una fase de convalecencia, Medardo vuelve a ser un hombre entero. El desenlace, aparentemente feliz, en realidad oculta algunas sombras: la nueva serenidad que caracteriza la aldea de Terralba, después de la reunión de las dos partes del Vizconde, no impide al joven nieto de Medardo, ya en el umbral de la adolescencia, sentir una cierta tristeza, sobre todo un sentido de añoranza por algo que falta; una sensación de vida incompleta que el joven expresa así: “yo, en cambio, en el medio de tanto fervor de entereza e integridad, me sentía cada vez más triste y carente. A veces uno se cree incompleto y es,

¹⁰ Así en la novela: “Convennero che era impossibile battersi tenendosi in equilibrio su una gamba sola. Bisognava rimandare il duello per poterlo preparare meglio” [la traducción al castellano es mía].

simplemente, joven” (Calvino 2016a: 84).¹¹ Vuelve a quedar en primer plano el motivo de la alienación del hombre, al que aludía Calvino en sus propios escritos: el motivo de la división del ser humano, capaz sólo de realizar una parte de sí.

Esto permite afirmar que el tema principal de la novela no es el contraste entre el bien y el mal dentro del mismo sujeto, sino la idea general de una escisión ontológico-existencial, la de un sujeto dividido respecto al cual adquieren un valor relevante otras antinomias presentes en el texto; *Il visconte dimezzato* nace de un espíritu que rechaza toda interpretación maniquea de la realidad y que no busca la simplificación de los hechos; al contrario, en todas las oposiciones propuestas por Calvino en su novela se ocultan principios de ambivalencia o reversibilidad. Es suficiente reflexionar acerca del rechazo de ciertos tópicos como, por ejemplo, la identificación habitual de rasgos positivos con el color blanco y con el lado derecho, y de los rasgos negativos con el color negro y el lado izquierdo: para romper con esos lugares comunes, Calvino hace que en su novela los que se alimenten de los cadáveres de los soldados, al terminar la batalla, no sean buitres o cuervos sino cigüeñas; del mismo modo, la ruptura de las ideas preconcebidas se manifiesta también en el hecho de que la mitad derecha del Visconde es *Il Gramo* y la izquierda es *Il Buono*.

En el marco de esta interpretación, que atribuye preeminencia a la reflexión sobre el ser dividido, queda explícita la centralidad del desasosiego del ser humano frente a su incapacidad para alcanzar su plena realización; es emblemática en este sentido la confesión que *Il Buono*, hospedado en la cueva de Pamela, le hace a la joven: “esto es lo bueno de estar dividido en dos: el comprender, dentro de cada persona y de cada cosa en el mundo, la pena que cada cual siente por su propia condición incompleta” (Calvino 2016a: 61).¹²

En cuanto a la novela de Skujiņš, las dos historias cruzadas parecen estar llamándose mutuamente, según un modelo narrativo en el que las dos fábulas, como fue dicho, se alternan y avanzan de forma paralela, dando lugar a un texto que es al mismo tiempo un cuento de amor, de pérdida y de deseo, pero sobre todo una gran alegoría acerca del significado de la identidad. El mensaje alegórico que el autor transmite al lector alude a la fragmentación del ser humano como metáfora

¹¹ En el texto original: “Io, invece, in mezzo a tanto fervore d’interezza, mi sentivo sempre più triste e manchevole. Alle volte uno si crede incompleto ed è soltanto giovane” [la traducción al castellano es mía].

¹² Así en el texto en italiano: “Questo è il bene dell’essere dimezzato: il capire di ogni persona e cosa al mondo la pena che ognuno e ognuna ha per la propria incompletezza” [la traducción al castellano es mía].

de un país también escindido, en el que conviven dos identidades. La creación de personajes que viven la experiencia de la escisión se relaciona con la historia reciente de Letonia pues solo en el año 1990 el país llega a declarar su independencia de la entonces Unión Soviética. Los años 90 representan un período complejo para la sociedad letona, un momento de dificultades económicas y de desequilibrio social después de la inicial euforia, posterior a la independencia de la URSS. Es significativo que el proceso de gestación de la novela se remonte a mediados de los años 90, después de una etapa en la cual Skujiņš había desempeñado el cargo de presidente de la Radio y Televisión del país; cuando la novela se publica, en el año 1999, Skujiņš ya tiene 73 años y algunos rasgos de su biografía se trasladan a la ficción: el personaje del abuelo, por ejemplo, comparte muchos rasgos con la figura del anciano escritor, por su elegancia y sus modales al mismo tiempo refinados y desencantados.

Ahora bien, el momento histórico en el que se coloca la gestación de la novela tiene una gran relevancia en el proceso interpretativo del texto: la novela, a través del motivo de la disgregación del ser humano, plantea una reflexión sobre la identidad de una nación que vuelve a reaparecer de repente en el mapa de Europa. Los temas de la disgregación y de la duplicidad representan entonces una de las inquietudes básicas de los intelectuales letones de finales del siglo XX, tal como sugiere Margherita Carbonaro: “La reflexión acerca de la identidad de un país [...] que en aquellos años intenta orientarse en el nuevo estado de cosas se desarrolla en la novela a través de la utilización de la categoría de la duplicidad” (2017: 362).¹³ No quedan dudas, a esta altura, acerca de que el ejercicio de recomponer a un hombre a partir de fragmentos corporales de dos individuos representa el modelo alegórico que Skujiņš utiliza para simbolizar la identidad compuesta de Letonia.

Sin embargo, la reflexión de Skujiņš acerca de la duplicidad del alma letona se refuerza y se amplía gracias a la habilidad del autor para jugar con los valores semánticos de las palabras: el término *domino* que compare en el título original de la obra no remite solamente a la pieza de madera o plástico que se utiliza para el juego. Para comprender la alusión doble podemos apoyarnos en explicación que ofrece Skujiņš en la introducción a la novela en su edición letona: “En el juego del dominó se pone una pieza al lado de la otra, poniendo en contacto las caras afines; las piezas que no son afines desean unirse [...]. El dominó es también un

¹³ Así se expresa Carbonaro en el *postfacio*: “La riflessione sull’identità di una nazione [...] che in quegli anni difficili cerca di orientarsi nel nuovo stato delle cose si sviluppa nel romanzo utilizzando la categoria della duplicità” [la traducción es mía].

traje de carnaval que se lleva puesto junto con la máscara. ¿Qué es lo que se oculta debajo del capote?” (Skujiņš 2017: 362).

La respuesta es ardua, debido a que –según el autor letón– es el azar lo que fija el desarrollo de los acontecimientos humanos precisamente como en un partido de dominó, por lo que el margen de maniobra de la voluntad individual es limitado por el espacio que ocupa la sorpresa.¹⁴ De este modo, la identidad indefinida del ser letón, y del hombre en general, es una estructura compuesta de tres elementos, puesto que el ser humano “está hecho de tres partes. Lo que reside en él, lo que lo rodea y lo que depende de cómo Dios ha echado el dado” (Skujiņš 2017: 288).

Bibliografía

- Allen, J. J. (2016): Introducción. In: M. de Cervantes *Don Quijote de la Mancha* I. Madrid, Cátedra. 11–45.
- Alvar, C., J. C. Mainer & R. Navarro (2011): *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Alianza.
- Ayala, F. (1972): *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*. Madrid: Aguilar.
- Bajtín, M. (1978): Du discours romanesque. In: M. Bajtín *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard. 85–233.
- Barengi, M. (2016): Postfazione. In: I. Calvino *Il visconte dimezzato*. Milano: Mondadori. 87–92.
- Calvino, I. (1991): Lettera a Carlo Salinari. In: I. Calvino *Lettere: 1947–1981*. Torino: Einaudi.
- Calvino, I. (2016a): *Il visconte dimezzato*. Milano: Mondadori.
- Calvino, I. (2016b): Presentazione a *Il visconte dimezzato*. Milano: Mondadori. V–VII.
- Carbonaro, M. (2017): Accostando una tessera all'altra. In: Z. Skujiņš *Come tessere di un mosaico*. Milano: Iperborea. 355–364.
- Cervantes, M. de (2016): *Don Quijote de la Mancha* I. Madrid: Cátedra.
- Iadicco A. (2017): Troppi suonatori! Ma poi arriva Haydn. *Come tessere di un domino*, di Zigmunds Skujiņš. In: *La lettura – Corriere della Sera*, 3 de diciembre de 2017. 43–44.
- Maydeu, J. A. (2013): *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*. Madrid: Alianza editorial.

¹⁴ En un artículo en que analiza el trasfondo histórico de *Como piezas de un dominó*, Alessandra Iadicco subraya la importancia del destino en la poética de Skujiņš y señala cómo “El caso, o un diseño il cui rigore matematico è stabilito dal caso, decide il corso degli eventi. E anche su percorsi fatali, inesorabili –come il destino individuale o la storia di una nazione– vi è sempre un ampio margine lasciato alla sorpresa” (“El azar, o un diseño cuyo rigor matemático es definido por el azar, decide el desarrollo de los eventos. E incluso en recorridos fatales o inexorables –como el destino individual o la historia de una nación– siempre existe un amplio margen para la sorpresa”) [la traducción al castellano es mía].

- Navarrete González, C. (2005): La Dialéctica de la Muerte en el *Quijote* y Mersault: Análisis comparado entre *Don Quijote de la Mancha* y *El Extranjero* de Albert Camus. *Especulo: Revista de estudios literarios* 30. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/camusqyui.html> [consultado el 17 de marzo de 2018].
- Skujiņš, Z. (2017): *Come tessere di un mosaico*. Milano: Iperborea.
- Todorov, T. (1981): *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*. Paris: Seuil.
- Vicente Gómez, F. (1983): El concepto de «dialoguismo» en Bajtin: la otra forma del diálogo renacentista. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-concepto-de-dialoguismo-en-bajtn-la-otra-forma-del-dilogo-renacentista-o/> [consultado el 12 de abril de 2018].
- Wahnón Bensusan, S. (2012): Fundamentos teóricos de un estudio multidisciplinar de las literaturas eslavas desde un enfoque comparatista. In: E. Mironesko Bielova (coord.) *El crisol de las literaturas eslavas*. Granada: Editorial Universidad de Granada. 17–46.