

# Zaguanes, iberismos, alegorías

Antonio Fernández Ferrer

Universidad de Alcalá, España

**Abstract** Using some of elements of Gérard Genette's definition of thresholds (*seuils*), I will analyze several aspects in different editions of José Saramago's *Ajangada de pedra* (1986) and their Spanish translations (*La balsa de piedra*). The consideration of editorial designs such as covers and external texts linked to the literary nucleus, allows the comparison with Alejo Carpentier's *Concierto barroco* (1974), and the cinematographic transposition directed by George Sluizer (*La balsa de piedra*, 2002), leading to a reflection upon certain notions related to iberism and its derivations (*trans-ibericidade*) together with the study of allegorical discourse.

**Keywords** Thresholds. Paratexts. Iberisms. Saramago. Carpentier. Cinematographic transposition. Sluizer. Allegory.

**Índex** 1 Introducción. – 2 Epígrafe. – 3 Un apéndice. – 4 Cubiertas. – 5 Transposición cinematográfica. – 6 Conclusión.

## 1 Introducción

Um amador de provérbios, adágios, anexins e outras máximas populares, desses já raros excêntricos que imaginam saber mais do que aquilo que lhes ensinaram, diria que anda aqui gato escondido com o rabo de fora. (Saramago 2000, 243)

Zaguanes, vestíbulos, umbrales..., con tales palabras se pueden nombrar aquellos elementos fronterizos propios de la zona que separa «lo de adentro y lo de fuera» en los artefactos y soportes que denominamos libros para acompañar la *obra* entendida en sentido estricto. Mediante sus distintas funciones y estrategias, propician la conversión de un texto en libro y lo proponen como tal a sus posibles lectores. Su destino periférico no desdice cometidos de seducción comercial,

ideológica o esteticista (objetivos no necesariamente incompatibles). Gérard Genette delinó, a partir de sus pesquisas sobre la tipología de la *paratextualidad*, una taxonomía de tales componentes complementarios subrayando su relevancia. De su aportación parten las presentes anotaciones que tratan sobre varios zaguanes literarios vinculantes de novelas e iberismos.

Un Borges juvenil y conceptista habló en 1927 de *zaguán*, sonoro y tradicional vocablo hispánico de remotas raíces arábigas, anticipando el sentido que, muchos años después, le otorgó el estudioso francés (Genette 2001, 7):

¿Quién se anima a entrar en un libro? El hombre en predisposición de lector se anima a comprarlo -vale decir, compra el compromiso de leerlo- y entra por el lado del prólogo, que por ser el más conversado y menos escrito es el lado fácil. El prólogo debe continuar las persuasiones de la vidriera, de la carátula, de la faja, y arrepentir cualquier deserción. Si el libro es ilegible y famoso, se le exige aún más. Se espera de él un resumen práctico de la obra y una lista de sus frases rumbosas para citar y una o dos opiniones autorizadas para opinar y la nómina de sus páginas más llevaderas, si es que las tiene. [...] ¿Qué justificación la mía en este zaguán? (Borges 1997, 330)

## 2 Epígrafe

Saramago declaró en más de una ocasión, entre bromas y veras, que sus novelas se desarrollan a partir de los hallazgos de epígrafes o de títulos, ya sea por «inspiración sobrevenida» o por trabajoso estudio previo: «Yo diría que el epígrafe me ayuda en el sentido de que es ya una propuesta. Es como si el epígrafe me presentase el campo de trabajo donde después se va a mover la narración» (Reis 2018, 117).

De hecho, *A jangada de pedra* se inicia con un epígrafe que cita en su idioma original -sin traducirla al portugués ni especificar la obra a la que pertenece- una sentencia de Alejo Carpentier («Todo futuro es fabuloso») extraída de *Concierto barroco* (1974). La citación se encuadra en un diálogo entre el protagonista (quien, como en muchas narraciones del propio Saramago, carece aquí también de nombre propio), apodado simplemente «el Indiano» (antes «el Amo»), y su *partenaire*, el fascinante negro Filomeno:

[*El Indiano*.— «Regreso a lo mío esta misma noche. Para mí es otro el aire que, al envolverme, me esculpe y me da forma.» [*Filomeno*.—] «Según el Preste Antonio, todo lo *de allá* es fábula.» [*El Indiano*.—] «De fábulas se alimenta la Gran Historia, no te olvides de

ello. Fábula parece lo nuestro a las gentes *de acá* porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Llamen fabuloso cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer —marcó el indiano una pausa—: No entienden que lo *fabuloso* está en el futuro. Todo futuro es fabuloso». (Carpentier 1974, 77)

El citado epígrafe invita a la comparación de múltiples aspectos de la novela de Saramago con la de Carpentier: juego con el Tiempo a través de vertiginosas transiciones cronológicas; personajes arquetípicos propios del género alegórico; periplo gracias al cual los protagonistas «toman conciencia» de su distancia respecto a Europa; «voluntad utópica» de regeneración personal y social en ambos finales abiertos. Además, también coinciden en detalles como las menciones a Venecia y, en particular, al reloj de los «Mori» de la plaza de San Marcos, que en *Concierto barroco* cumple una función esencial en la estructura narrativa. Todo lo cual Saramago desarrolla en evidente relación estilística con los modos de aquello que Carpentier apodó, teorizando *pro domo sua*, «lo real maravilloso», marbete que, junto con el de «realismo mágico», acabó conformando uno de los tópicos más perezosamente frecuentados acerca de la cultura latinoamericana.

### 3 Un apéndice

Al final de la edición de bolsillo de *La balsa de piedra* (2015), se añaden diecinueve páginas con el título de «A modo de epílogo. De Orce a Castril por el camino más largo». Este *paratexto* se publicó inicialmente -con fotos de José Manuel Navia- en el catálogo de una exposición, comisariada por el fotógrafo Ricardo Martín Morales, en la que participó Saramago junto a colaboraciones de otros siete escritores acompañadas cada una de fotografías sobre paisajes andaluces.

El apéndice traza una lectura no supeditada a la misma determinación alegórica que predomina en el texto de la novela aparecida años atrás. La búsqueda del nacimiento de los ríos Guadalquivir y Castril, unida a la descripción del implacable paisaje que va apareciendo en el itinerario de los asombrados peregrinos, culmina en el homenaje al pueblo de Castril y su entorno. Todo lo cual, junto con las disquisiciones existenciales (incluida la cita manriqueña: vida-ríos, mar-morir) caracteriza este «epílogo» en el que están ausentes las reiteradas visiones críticas con respecto a la Unión Europa que guían buena parte de las intenciones de la novela precedente.

Escrito por el propio Saramago en 2002, este apéndice resulta particularmente significativo a la hora de compararlo con el texto de *A jangada de pedra*, y lo mismo sucede con otros «paratextos» de comen-

tarios anexados al libro en segundas ediciones: el «Posfácio» de Luís de Sousa Rebelo (1986) o la «Introducción» de Basilio Losada (1988).

#### 4 Cubiertas

La primera edición (1974) de *Concierto barroco* constituye un libro singular cuyo diseño estuvo al cuidado, con colaboración del propio Carpentier, de una figura relevante en la cultura mexicana: Martí Soler i Vinyes (Gavá, 1934-Ciudad de México, 2018; llegado a México en 1947).

Con su formato inusual, esa primera edición luce en portada [fig. 1] su barroca decoración y en las páginas siguientes conviven, junto a otros numerosos adornos, el bufón de *La nave de los necios* (la *Narrenschiff* de Brant, 1494) con las viñetas rococó y los ornamentos exóticos, sin que falte la famosa xilografía de Francanzano de Montalbodo con la panorámica de la plaza de San Marcos. Elaborado diseño editorial que ha ido menguando en ediciones posteriores. Una vertiginosa conjunción de épocas y estilos felizmente acorde con el sentido proliferante del texto que conforma y presenta [figs 2-6].

Tanto en *A jangada de pedra* como en *Concierto barroco* se exhiben rotundas perspectivas reivindicativas, si bien Carpentier procura que, ante todo, predomine lo artístico. Lo cual queda reflejado en las cubiertas de las sucesivas ediciones que reproducen elementos esencialmente celebratorios de lo que se considera genuinamente latinoamericano; por ejemplo, el cuadro de Botero en la edición inglesa. [fig. 7]. También, por descontado, abundan los temas carnavalescos y, desde luego, como la primera edición italiana con su detalle de Canaletto [fig. 8], los motivos venecianos gozosamente festivos.

En la sobrecubierta trasera de esta edición italiana de 1991 reza un anuncio que sería difícilmente concebible como paratexto editorial en el libro de Saramago: «Una *jam session* oltre il tempo in sei racconti per musica», pues la seriedad de la alegoría novelesca de *A jangada de pedra* no deja de transmitirnos una melancólica sensación que podría relacionarse con la acedia benjaminiana (*Die Traurigkeit*). Nada raro, si se recuerda que Borges ya subrayó la tristeza como una tendencia de lo alegórico al encomiar la excepcionalidad de la *Relación de viajes por las tierras occidentales* (*Xī Yóu Jì*) de Wu Ch'eng-en, colosal alegoría china del siglo XVI: «El género alegórico propende a la tristeza y al tedio; en este libro excepcional encontramos una irresponsable felicidad. Su lectura no nos recuerda el *Criticón* o los autos sacramentales: nos recuerda el último libro de *Pantagruel* o las *Mil y una noches*» (2001, 203).

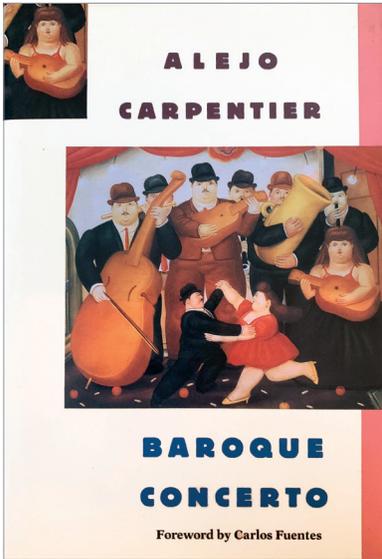
Sin embargo, en el caso de Carpentier, la fiesta, textual e iconográfica, preside el abigarrado carnaval narrativo sin renunciar a la crítica mordiente. Para lograrlo, la novela del cubano depuró aquellos ele-



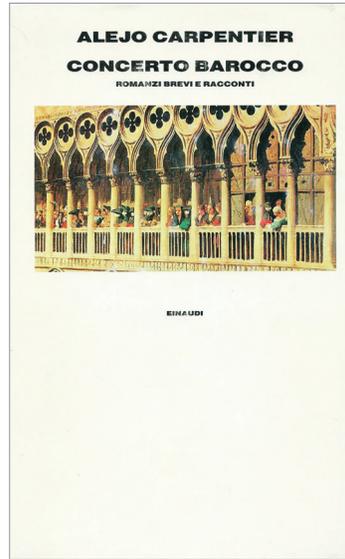
**Figura 1**  
Cubierta de la primera edición (Carpentier 1974)



**Figuras 2-6** Algunas de las Ilustraciones de *Concierto barroco*  
(Carpentier 1974, 28; 19; 35; 65; 9, 17, 27, 33, 41, 49, 59, 75)



**Figura 7** Cubierta (Carpentier 1991) con Fernando Botero, *Bailando en Colombia* (1980, óleo sobre lienzo, Metropolitan Museum of New York)



**Figura 8** Cubierta (Carpentier 1991) con Canaletto, *Ricevimento dell'ambasciatore imperiale a Palazzo Ducale (detalle)* (1729, óleo sobre tela, Milán, Colección Aldo Crespi)

mentos más crudamente programáticos: por ello, sin duda, debió de suprimir en la edición definitiva de *Concierto barroco* la página de una versión anterior –que anota Rodríguez Beltrán (Carpentier 2016, 149)– referida al episodio de Playa Girón finalmente trasladado, ampliándolo, a su siguiente novela: *La consagración de la primavera* (1978).

Por su parte, las cubiertas de las sucesivas ediciones de *La bal-sa de piedra* suelen responder a la voluntad vindicativa que su autor frecuente sin ambages. Correspondientemente, la tapa diseñada por Miguel Estrada [fig. 9] muestra la zozobra de la «vieille dame» Europa descabezada, con su collar de perlas y un vestido, vetustamente aristocrático, repleto de los rótulos del iberismo («We are iberians too», «Nous aussi, nous sommes ibériques», «Anche noi siamo iberici») que exhiben en la novela de Saramago las enfervorizadas masas del viejo continente ya «desiberizado». Por su parte, la edición de bolsillo [fig. 10] propone el clásico icono de las manos «solidarias».

Según solía manifestar en incontables entrevistas, diálogos o declaraciones, Saramago tuvo perfectamente claros y determinados los fundamentos de su alegoría. Un solo ejemplo resulta suficiente:

No que toca a mim e *A Jangada de Pedra* há três partes. A primeira, é que a península Ibérica não pertence à Europa por uma questão de identidade. A segunda, e que para mim é vital, é que é necessário nos aproximarmos daqueles povos que são resultado de nossas aventuras pelo mundo. E a terceira, ja num nível existencial, é a relação entre o novo e o velho, o antigo e o moderno. Isto tudo está representado nos meus personagens, um dos quais representa o homem antigo europeu. (Pimenta 1986)

En consecuencia, los decididos propósitos del novelista se verán reflejados inequívocamente en las cartografías frecuentadas por las cubiertas de sus libros. Hay, ya de entrada, conceptos inseparablemente vinculados con mapas que coinciden en el trazado de conjuntos ideológicos de vocación identitaria: *iberismo*, *ibero-americanismo* (con o sin guion), *trans-iberismo* (*trans-ibericidade*) y similares. Los mapas constituyen, en ese sentido, dispositivos alegóricos por excelencia, y para constatarlo no hace falta remontarse a los símbolos que frecuentaban las cartografías antiguas (leviatanes oceánicos, mofletudos vientos soplando nubes, animales exóticos, tribus pintorescas, etc.) La cubierta de la primera edición española de *La balsa de piedra* –otras muchas incorporarán después la misma ocurrencia– exhibe una panorámica satelital de la península convertida en isla navegante rodeada de procelosas olas de tintes apocalípticos [fig. 11].

Nada tiene de extraño que el programa del Coloquio titulado *Iberismo(s)*, celebrado el 29 noviembre de 2021 en la Università Ca' Foscari de Venecia estuviera ilustrado [fig. 12] con la reproducción de una fotografía satelital de la península ibérica en la línea de los primeros diseñadores (Miguel Parreño Méndez y Pedro Romero) de la cubierta que lucía la primera edición española (1987) de la novela de Saramago.

También la película del director holandés George Sluizer (*La balsa de piedra*, 2002) incluye un colosal zum inverso [fig. 13] que muestra, en impactante alejamiento desde la torre de una iglesia volteando las campanas para celebrar el parón de la pétrea balsa ibérica, hasta alcanzar la vista satelital (el panóptico sideral a lo «God's eye view» de Google Maps).

## 5 Transposición cinematográfica

Por lo demás, la referencia a múltiples aspectos de la transposición filmica realizada por Sluizer [fig. 14] puede ejemplificar las peculiaridades de la esquemática alegórica de *A jangada de pedra*, máxime teniendo en cuenta que, como señalaron buena parte de las críticas del momento, numerosos componentes del film resultan excesivamente planos, sin elaboración estética más allá de los palmarios propósitos

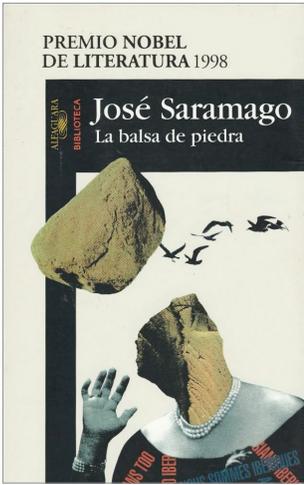


Figura 9 Cubierta ilustrada por Miguel Estrada (Saramago 1999)



Figura 10 Cubierta ilustrada por Álvaro Domínguez (Saramago 2015)

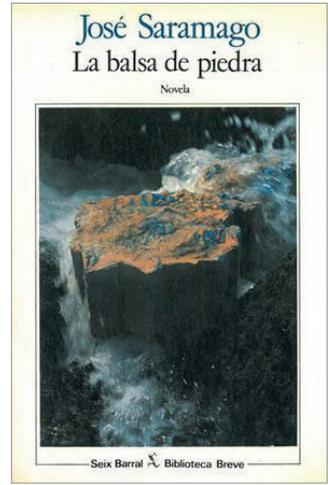


Figura 11 Cubierta de la primera edición española (Saramago 1987)

bienintencionados. Así mismo, los problemas del tratamiento cinematográfico de lo fantástico se multiplican exponencialmente si se tiene en cuenta que, bajo el imperio de Internet, todo *paratexto* no deja de suponer, ya de raíz, una difuminación de los límites entre la denominada «realidad» y lo que se considera «ficción» (Vitali-Rosatti 2015).

Tanto para un análisis de temas y estilos de la novela de Saramago (visión crítica de Europa, retóricas del «realismo mágico», utopismos, crítica social, modelos narrativos, personajes arquetípicos), como para la propia consideración de sus diferencias y cambios, resulta provechosa la comparación con los procesos de transposición semiótica llevados a cabo en la película. Podría elaborarse, al respecto, un prolijo inventario de detalles originados por la realización fílmica. Por ejemplo, las permutaciones de nombres irónicos como el hotel «Borges» (transmutado en «Hotel Jorge») [fig. 15] o el Bragança, que en la película se sustituye por el gag del letrero luminoso «Hotel Siglo XXI» en el que parpadea, amenazando fundirse, con un guiño de presagios apocalípticos, el número romano «I» [figs 16-7].

Pero baste mencionar dos aspectos: los cambios derivados del *casting* con respecto a los personajes de la novela<sup>1</sup> o el tratamiento del

1 Al enfático y sobreactuado Pedro Orce se le añade ascendencia argentina. Cambia, también, la procedencia de otros protagonistas: María muda de gallega a asturiana de

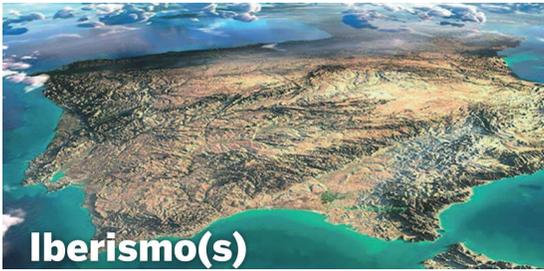


Figura 12 Coloquio *Iberismo(s)*, detalle del programa

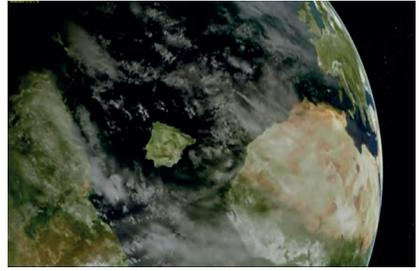


Figura 13 Sluizer 2002, 01:31:06

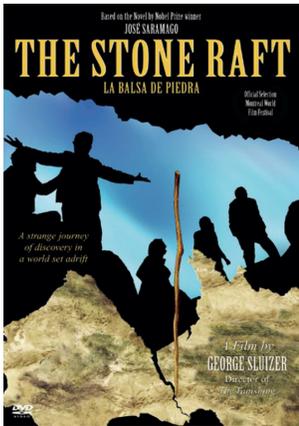
esquema del viaje en peregrinación, serie acumulativa de aventuras relacionada con la narrativa picaresca clásica.<sup>2</sup> Este último aspecto cobra relevancia especial si se tiene en cuenta la apreciación de Italo Calvino (2007, 428): «La carta geografica insomma, anche se statica, presuppone un'idea narrativa, è concepita in funzione d'un itinerario, è Odissea». Sin embargo, ni Saramago ni mucho menos Sluizer, alcanzan lo logrado por Buñuel en *La voie lactée* (1969) con parejo modelo narrativo.

La crítica sobre el film de Sluizer acusó inmisericorde de la empresa fallida ya lastrada por un exceso de didactismo y un tratamiento de «lo fantástico» difícil de manejar. Sólo una muestra:

El propio realizador ha aludido al cine de Buñuel y de Medem para explicar esta especie de *road movie* en la que los protagonistas emprenden una serie de aventuras dominadas por un realismo mágico que enmarca un viaje de carácter tanto físico, exterior, como psicológico, interior. [...] Alusiones a los medios de comunicación y a los acartonados discursos oficiales del poder completan este film que no logra profundizar, sin embargo, en las propuestas formuladas, resultando demasiado ambiguo su discurso sobre la homogeneización o diferencias en la vida de los países eu-

Meré y José, a extremeño de frontera. Tales detalles fueron cuidadosamente calculados en la novela: «Algunos críticos han notado la falta de otros especímenes de la variedad ibérica, de un catalán, por ejemplo, o de un vasco, pero conviene resaltar que no se trata de poblar las páginas de la novela con personajes de un tipismo más o menos aberrante, ni de presentar una galería de particularismos regionales» (Losada 1988, 10).

**2** En la transposición semiótica de novela a film, se malogran los matices esenciales del lenguaje señalados por Rebelo (1986, 339): «Temos aqui, portanto, quatro personagens que são quatro enigmas, a que outras mais se juntarão numa trama tecida dentro o espaço interior da própria linguagem, onde o vínculo, que liga a palavra àquilo que ela designa, se pode metamorfosear sem esta ter de mudar de forma».



**Figura 14** Cubierta del DVD de la versión inglesa del film *La balsa de piedra*



**Figura 15** Sluizer 2002, 00:26:47



**Figura 16** Sluizer 2002, 00:44:42



**Figura 17** Sluizer 2002, 00:44:43

ropeos. La insuficiente fuerza expresiva limita un relato poético apoyado en situaciones, personas y paisajes de absoluta cotidianidad que no siempre logra convertirse en convincentes metáforas. (Vanaclocha, 2003)

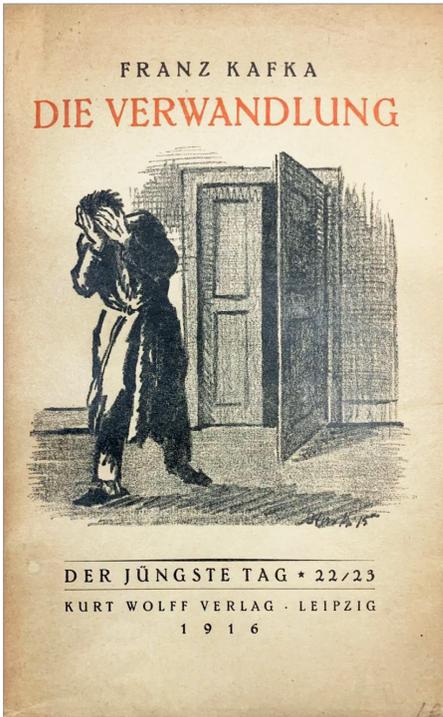
## 6 Conclusión

Los *umbrales* de las distintas ediciones, así como las correspondientes alegorías (incluidas las derivadas del proceso de transposición cinematográfica), nos pueden ofrecer, al confrontar *A jangada de pedra* con otras obras, significativas observaciones.

A diferencia de las alegorías que proponen novelas como las de Saramago, con mensajes reiteradamente explícitos, por más que el motivo desencadenante de los respectivos prodigios (separación del continente, epidemia de ceguera, decisión de voto en blanco por parte del electorado) permanezca inexplicado, algo muy diferente ocurre con la novela de Carpentier o en el máximo ejemplo de los relatos de Kafka. En *Concierto barroco* predomina, en forma, fondo e incluso en maqueta editorial, la jovial fiesta carnavalesca; en el caso del autor de *El proceso*, las observaciones explícitamente moralizantes brillan por su ausencia.

Los principios de las novelas de Kafka pueden presentarnos una catástrofe inesperada, como sucede también en *A jangada de pedra*, pero en ésta las posteriores intervenciones de lo que el propio autor denomina «a voz desconhecida» (Saramago 1986, 75) son constantes y, en consecuencia, cabría pensar que viene decididamente determinada una voluntad de plasmar sin ambages en las cubiertas la cartografía delineada por el relato originario. No es de extrañar, por lo tanto, el predominio de su interpretación como alegoría del iberismo en la mayoría de las tapas publicadas de las numerosas ediciones. Proceso inverso, por ejemplo, al mandato expresado por Kafka que impidió figurar en la cubierta de *Die Verwandlung* [fig. 18] el dibujo del bicharraco (*Ungeziefer*) en el que, ya desde las primeras líneas de la novela, se nos ha convertido su protagonista. El propio Kafka se lo advirtió a su editor (Kafka 2003, 994), aunque, como en el caso del título de la obra (tradicionalmente traducido por *La metamorfosis* frente al más adecuado, pero infrecuentísimo, de *La transformación*), los innumerables editores sucesivos, confirmando los temores del autor, raramente se han abstenido de colocar en la tapa del libro el escarabajo de marras.

Los arquetípicos protagonistas de *A jangada de pedra* también contrastan, por su explícita ejemplaridad, con los ominosamente inclasificables de Kafka, sin dejar de atenerse a lo señalado por De Quincey, y recordado por Borges, con respecto a los personajes de las alegorías tradicionales: [allegoric characters] They are meant to occupy a mid-



**Figura 18**

Kafka: *Die Verwandlung*  
[*La transformación*],  
cubierta de Ottomar Starke

way station between the absolute realities of human life and the pure abstractions of the logical understanding» (De Quincey 1897, 199).

Por lo demás, la amplia bibliografía sobre Saramago reitera la importancia de la alegoría en un literato que incluso glosó el mito alegórico por excelencia: la caverna platónica. También sobre los avatares de la «trans-ibericidad» hay una copiosa bibliografía en la que el escritor brega por desmarcarse del iberismo puro y duro. Autor, editores y lectores, postulan la lectura alegórica y «trans-iberística» (balsa de piedra como alegoría del *transiberismo*, de la conciencia y reivindicación del «Sur»), pero sin abandonar, en definitiva, las posibilidades de interpretarla como la aventura de un periplo al estilo del «realismo maravilloso»: «Pese a las inequívocas sugerencias de este entramado alegórico, desde mi punto de vista, *La balsa de piedra* es una novela de aventuras antes que cifra de un mensaje universal capaz de aglutinar rigurosamente el sentido del iberismo como sustancia histórica diferenciadora» (Vilas 1992, 23).<sup>3</sup> Todo lo cual se

**3** Otras lecturas también subrayan una cierta inadecuación de la novela con su trasfondo alegórico: «La novela parte de una idea magnífica muy difícil de desarrollar lite-

evidencia, a menudo con insistente afán ejemplarizante en los intencionados y explícitos *umbrales* de las distintas ediciones.

En definitiva, podría imaginarse que la *alegoresis* traza una línea de intensidad con máximos y mínimos. Hacia el primer extremo se inclinaría la novela de Saramago; en el opuesto, se situaría la de Carpentier. Por una parte, la tendencia a colmar ideológicamente la alegoría; por otra, la determinación de aligerarla mediante la fiesta y el carnaval. Y aquí surge de nuevo el gato del epígrafe inicial, también presente en otras novelas de Saramago: «iria escondido aquele sobre todos famoso gato que sempre arranja modo de deixar a ponta do rabo de fora quando quer que o descubram» (Saramago 2005, 65). Se diría que el propio concepto de iberismo y sus variantes, ya sea transubstanciado novelescamente o mediante otras manifestaciones artísticas, alberga un problemático felino alegórico que no se deja acariciar con facilidad, sea *gato escondido*, a la portuguesa, *encerrado*, a la española, o, cambiando de frase hecha, *gato por liebre*. Convendría recordar, por lo tanto, que el estudio de Antoine Compagnon acerca de la alegoría en Montaigne se titula *Chat en poche*, y, en consecuencia, su traductor español decidió traducir la expresión francesa por «gato encerrado» o, alternativamente según los contextos, como «gato por liebre».

## Bibliografía y filmografía

- Borges, J.L. [1927] (1997). «Palabras finales (Prólogo breve y discutidor)». *Antología de la moderna poesía uruguaya, 1900-1927*, seleccionada por I. Pareda Valdés, Buenos Aires: El Ateneo; en *Textos recobrados 1919-1929*, edición de S. Luis del Carril. Buenos Aires: Emecé Editores, 330-1.
- Borges, J.L. [1949, 1952] (1974). «De las alegorías a las novelas». (*La Nación*, Buenos Aires, 7 agosto 1949, 2ª sección, 1). *Otras inquisiciones (1937-1952)*, Buenos Aires: Sur, 1952; y en *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 744-6.
- Borges, J.L. [1942] (2001). «Sobre una alegoría china». (*La Nación*. Buenos Aires, 25, octubre, 1942, 2ª sección, 1; *ibíd.*, 22 de agosto, 1999). *Textos recobrados 1931-1935*. Edición de S. Luisa del Carril, M. Rubio de Zocchi. Buenos Aires: Emecé Editores, 200-3.
- Buñuel, L. (1969). (dir). *La Voie Lactée* (1969) [*La Vía Láctea*]. France. 102 min.
- Calvino, I. [1980] (2007). «Il viandante nella mappa». *Collezione di sabbia. Saggi. 1945-1985*. A cura di M. Barenghi. Tomo primo. Milano: Mondadori, 426-33.
- Carpentier, A. (1974). *Concierto barroco*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

---

rariamente. Como sabemos muy bien, sólo con ideas brillantes e intuiciones, no se escribe. Y *La balsa de piedra* parece ser dos novelas distintas en vez de una. Saramago pretende contarnos una utopía y, desgraciadamente, a medida que avanza su discurso, acaba conduciendo al lector a la descripción de un cataclismo geológico. Esta obra hubiera sido un extraordinario relato de prescindir, por innecesarias, de todas esas páginas». (Molina, 287)

- Carpentier, A. (1991). *Concerto Barocco. Romanzi brevi e racconti*. Trad. di V. Martinetto, A. Morino. Torino: Einaudi.
- Carpentier, A. (1991a). *Baroque Concerto*. Transl. by A. Zatz; C. Fuentes (Foreword). London: André Deutsch Books.
- Carpentier, A. (2011). *Concierto barroco*. Edición de A. Fernández Ferrer. Madrid: Akal.
- Carpentier, A. (2016). *Concierto barroco*. «Prólogo» y edición de R. Rodríguez Beltrán. La Habana: Instituto Cubano del Libro; Editorial Letras Cubanas.
- Compagnon, A. (1993). *Chat en poche. Montaigne et l'allégorie*. Paris: Éditions du Seuil.
- Compagnon, A. (2011). *Gato encerrado. Montaigne y la alegoría*. Trad. de M. Arranz. Barcelona: Acantilado.
- De Quincey, T. (1897). «Laocoon. An Essay on the Fine Arts and Their Limits. From the German of Lessing With Notes by the Translator». Masson, D. (ed.), *De Quincey's Collected Writings*, vol. XI, *Literary Theory and Criticism*, London: A. & C. Black, 164-214.
- Fletcher, A. [1964] (2002). *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. New York: Ithaka; Cornell University Press. Trad. esp. Carmona Sánchez, V. (2002). *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. París: Éditions du Seuil.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. Trad. de S. Lage. Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- González Echevarría, R. (1980). «Historia y alegoría en la narrativa de Carpentier». *Cuadernos americanos*, 39(1), enero-febrero, 200-20.
- González Echevarría, R. (2004). *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. Segunda edición corregida y aumentada. Madrid: Gredos.
- Íñigo Madrigal, L. (2013). «Alegoría, historia, novela (a propósito de *Casa de Campo*, de José Donoso)». *Propios y próximos: Estudios de literatura chilena*. Santiago: Ediciones LOM, 49-73.
- Kafka, F. (2003). *Obras completas*. III. Edición dirigida por J. Llovet. Trad. de A. Kovácsis, J. Parra Contreras y J.J. del Solar. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores.
- Losada, B. (1988). «Introducción». Saramago. *La balsa de piedra*. Barcelona: Círculo de Lectores, 5-15.
- Molina, C.A. (1990). *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*. Prólogo de J. Saramago, epílogo de Á. Crespo. Madrid: Akal.
- Pimenta, Â. (1986). [Declaraciones]. «Na rota da latinidade». *Folha de S. Paulo*, 2 diciembre 1986, 28.
- Rebello, L. de Sousa (1986). «*A Jangada de pedra* ou os possíveis da História». Posfácio a Saramago 1986, 2ª ed., 331-49.
- Reis, C. (2018). *Diálogos con José Saramago*. Trad. de S. Gil Llinás. Madrid: Editorial La Umbría y la Solana.
- Sáez Delgado, A. (2020). «José Saramago, transiberista». Reis, C. (coord.). *José Saramago. Nacido para isto*. Lisboa: Fundação José Saramago, 47-61.
- Saramago, J. (1986). *A Jangada de Pedra. Romance*. Lisboa: Caminho.
- Saramago, J. [1986] (2016). «Saramaguiana: Meditação sobre uma Jangada». *Blimunda*, (Lisboa), 55, dezembro, 96-105 [reedición en portugués de entrevista en *Libération* (1986)].
- Saramago, J. (1987). *La balsa de piedra. Novela*. Trad. de B. Losada. Barcelona: Seix Barral.

- Saramago, J. (1989). «Acerca do (meu) Iberismo». *Encontros: Revista Hispano Portuguesa de Investigadores em Ciências Humanas y Sociales*, 1, Olivenza; Badajoz, 29-31.
- Saramago, J. (1990). «Mi iberismo». Molina, C.A. (1990), 5-9 [Prólogo]; «Entre- vista», 247-75.
- Saramago, J. (2000). *A caverna. Romance*. Lisboa: Caminho.
- Saramago, J. (2002). «De Orce a Castril por el camino más largo» (trad. de P. del Río). *Una geografía. Ocho viajes andaluces = Catálogo de la exposición* (Sevilla, noviembre 2002-enero 2003). Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 113-28. [Texto incluido con el título de «A modo de epílogo» en: Saramago 2015, 397-415].
- Saramago, J. (2005). *As Intermittências da Morte*. Romance, Lisboa: Caminho.
- Saramago, J. (2015). *La balsa de piedra*. Trad. de B. Losada. Barcelona: Penguin Random House; Debolsillo S.A.U.
- Sluizer, G. (2002). *La balsa de piedra* (2002) [*The Stone Raft*]. Coproducción España-Portugal-Holanda. 1h57 min.
- Vanaclocha, J. (2003). «Realismo mágico». *Vanavisión*. <https://vanavision.com/2003/05/2-la-balsa-de-piedra-de-george-sluizer>.
- Vilas, M. (1992). «Casi una utopía: Saramago en su *Balsa de piedra*». *José Saramago: iberismo y ficción histórica*. Zaragoza: IberCaja; Dirección Provincial del Ministerio de Educación y Ciencia, 21-9.
- Vitali-Rosatti, M. (2015). «Paratexte numérique: la fin de la distinction entre réalité et fiction?». *Littérature et résonances médiatiques: nouveaux supports, nouveaux imaginaires. Cahier ReMix*, 5. Montréal: Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. <http://oic.uqam.ca/fr/remix/paratexte-numerique-la-fin-de-la-distinction-entre-realite-et-fiction>.