



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

**LA SUSTANCIA VITAL DE LAS PALABRAS:
EL PAPEL DE LOS EPIGRAFES EN LA OBRA
JOSE SARAMAGO**

TESINA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS PORTUGUESAS**

PRESENTA

ENRIQUE GARCIA MORENO



ASESORA
DRA. ALMA DELIA MIRANDA AGUILAR

CIUDAD UNIVERSITARIA, 2023.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LA SUSTANCIA VITAL DE LAS PALABRAS ¹: EL PAPEL DE LOS EPÍGRAFES EN LA OBRA DE JOSÉ
SARAMAGO.
Enrique García Moreno

¹ Inspirado en *A Viagem do Elefante* de José Saramago.

*As palavras são novas: nascem quando
No ar as projectamos em cristais
De macias ou duras ressonâncias*

*Somos iguais aos deuses, inventando
Na solidão do mundo estes sinais
Como pontes que arcam as distâncias.*

-José Saramago, «As palavras são novas»

Introducción	4
Origen de este trabajo	4
Objetivos	7
Presupuestos teóricos	9
CAPÍTULO 1	14
1.1 Paratextos y epígrafes	14
1.2 Estado de la cuestión	17
CAPÍTULO 2	23
2. Origen, desarrollo y clasificación de los epígrafes en la obra de José Saramago	23
2.1 Primer motor: una guía para la elaboración de novelas	23
2.2 Segundo motor: Fernando Pessoa, Jorge Luís Borges y la <i>ficcionalidad</i>	28
2.2.1 Fernando Pessoa y la heteronimia	30
2.2.2 Jorge Luís Borges y Herbert Quain	32
2.3 Tercer motor: la oralidad, refranes y proverbios	35
CAPÍTULO 3	42
3. Desarrollo y clasificación de los epígrafes en la obra de José Saramago	42
3.1. Epígrafes alógrafos	42
3.1.1 <i>Terra do Pecado</i>	42
3.1.2 <i>Os Poemas Possíveis</i>	44
3.1.4 <i>O Ano de 1993</i>	46
3.2 Epígrafes ficcionales	50
3.2.1 Contenedores ficticios	50
3.2.2 <i>História do Cerco de Lisboa</i>	53
3.2.3 <i>Ensaio Sobre a Lucidez</i>	55
CONCLUSIONES	61
BIBLIOGRAFÍA	64
Fuentes y escritos de referencia	64
Trabajos críticos	70

Introducción

Origen de este trabajo

Como es bien sabido, la obra de José Saramago es ampliamente reconocida por su particular estilo y forma; diferentes prácticas y ejercicios literarios se conglomeran en los textos del autor, creando así, un *corpus* que, aunque ya bien estudiado por diferentes instituciones y estudiosos, continúa siendo una fructífera fuente de diálogo y reflexión. Al ya haberse cumplido el centenario del natalicio del escritor portugués, no queda más que persistir en las investigaciones y análisis del que fue uno de los mayores escritores del siglo XX.

Existe una gran variedad de trabajos y estudios sobre las temáticas y tópicos que Saramago abordó en su obra literaria; las ideas y reflexiones de este escritor han sido examinadas durante décadas enteras, en varios lugares del mundo. Por la parte del estilo, en especial a lo que se refiere a la construcción de este y la manera en la que se nutre y, al mismo tiempo, rinde homenaje al habla popular, se pueden encontrar, también, diversos ensayos y disertaciones. ¿Por qué, entonces, es necesario agregar un trabajo más a la gran lista de investigadores que reflexionan sobre la obra de este autor? ¿Qué más se puede decir sobre José Saramago?

A mi parecer, estudiar la literatura de José Saramago es, hoy en día, aún más relevante. Desde cualquier ángulo, perspectiva o aproximación, los textos del Nobel portugués pueden conducir a conclusiones pertinentes y necesarias. No obstante, aunque se hable de una figura de tal renombre, existen temas que apenas se han examinado en la producción literaria del autor lusitano.

Desde que me adentré hace varios años en la obra de Saramago, uno de los aspectos que llamaron más mi atención, además de las novelas *per se*, era lo que se encontraba antes de ellas; cada vez que abría un libro diferente de este autor, siempre me encontraba con unas enigmáticas palabras que yacían solitariamente en el blanco de una página, antes de que el texto comenzara. A veces, podía reconocer al autor de dichas frases, otras no, pues el único indicio de autoría que existía me conducía a unos libros imposibles de encontrar. No fue sino hasta mucho tiempo después que supe que dichas palabras eran un tipo de enunciados, los cuales contaban con un nombre –epígrafe–, al igual que una clasificación, dentro de una gran familia de textos especiales –paratextos–, y una función determinada. Fue una gran sorpresa para mí encontrar que, de tantos artículos, ensayos y estudios en torno a la obra de José Saramago, pocos fueran los que analizaran la cuestión del epígrafe. Por este motivo, resolví en mi trabajo descubrir el papel de los epígrafes en la literatura del escritor portugués, además de proponer un posible origen de esta práctica.

En su célebre obra *Ensayos y poemas* (1917), el escritor mexicano Julio Torri define al enunciado que “viste” al texto de una obra —el epígrafe—, como “una lejana nota consonante de nuestra emoción” (9). Dicha nota, la cual vibra en nuestro tiempo pasado, tiene la propiedad de ser una “misteriosa comunicación inmediata con la realidad” (9). Aun teniendo en cuenta las diferencias tanto espaciales como temporales, sería posible declarar que el escritor portugués José Saramago tenía una concepción que vibra de una manera similar.

José Saramago fue y es una de las plumas más importantes en el mundo literario contemporáneo. Su gran trayectoria literaria, que comprende más de 60 años, continúa por ser una influencia en el paradigma artístico mundial. Las distintas parábolas que creó a lo largo de su vida son, en un muy breve resumen, ventanas que nos permiten vislumbrar un

futuro más humano. Son estas mismas parábolas las cuales han sido introducidas, en casi todos los casos, con un artefacto textual al cual el teórico francés Gérard Genette le otorgaría la capacidad de hacer un comentario dentro y fuera del texto (230): el epígrafe.

Carlos Reis, en su *Diccionario de Narratología*, define a este texto, perteneciente a la familia de los paratextos, como una:

Inscripción de carácter conmemorativo y, en términos estrictamente literarios, breves metatextos, de origen autoral o ajeno, ubicados antes del inicio de la obra o de una de sus partes o capítulos; de ahí su sentido etimológico de «escrito sobre/por encima». (336).

Estos paratextos eran, para Saramago, algo fundamental en la constitución, tanto de sus narrativas –entiéndase con esto ideas, conceptos, reflexiones, etc.–, como del libro en sí. Es decir, tanto del *espacio textual*, como del *texto* (nociones de las cuales hablaré más adelante). Su importancia es tal, que el escritor comenta en el primer volumen de sus *Cuadernos de Lanzarote*, que los epígrafes son el elemento más importante de los libros, pues fungen como credencial y carta de navegación (Saramago 640).

Aunque esta práctica paratextual date de, por lo menos, el siglo XVII (Genette 144), es verdad que existe una clara alteración de esta tradición en la obra de José Saramago. Además de tener una importancia elemental, y hasta constitutiva, pues el mismo Saramago imagina, crea, y elabora ese pequeño gran mundo, estos artefactos textuales cuentan con un factor ficcional, lo cual problematiza su constitución. Debido a estos elementos particulares, el objetivo de este trabajo es analizar los epígrafes, tanto autógrafos como ficcionales, pues estas categorías son las de más relevancia en la obra de Saramago. Asimismo, observaré su concepción, y, en el caso de los paratextos ficcionales, las posibles influencias para su

creación. Además, estudiaré su estilo, y su impacto en la obra saramaguiana. Por último, demostraré cómo Saramago extiende la ficción al paratexto, remitiendo a una ficción precedente e inexistente, en el espacio extratextual, con la ayuda de la mimesis de las paremias como los proverbios y refranes.

Objetivos

Mi análisis se centrará en tres preguntas clave: 1) ¿De qué forma los epígrafes ficcionales – y, por ende, sus respectivos libros– actúan, en la obra de José Saramago? Este eje estará focalizado en la función de dichos epígrafes tanto dentro como fuera del texto. En segundo lugar, es necesario hacer un examen a nivel narratológico para observar cómo es que este tipo de textos tienen en el *espacio textual* y al *texto*. 2) ¿De qué manera el autor construye su particular imagen discursiva mediante los epígrafes ficcionales? Es decir, de qué manera se construye el *ethos* –definido por el lingüista francés Patrick Charaurdeau como: “la imagen de sí que construye el locutor en su discurso para ejercer influencia sobre su alocutario” (246)– saramaguiano. Esto va de la mano con los procesos efectivos de construcción de imágenes por medio del discurso, los cuales, propongo yo, son formados con los epígrafes. 3) ¿Cómo es que dichos epígrafes conducen a una reflexión metalingüística sobre el papel del escritor en el mundo y la función social de la literatura? Saramago, en conversaciones con Carlos Reis, declara que es el escritor quien se convierte en una potencia, que su papel está conjugado en un presente subjuntivo, en el cual “transporta às costas a possibilidade de ser esta voz” (Reis 56); una voz que influya en la sociedad. Mi objetivo es demostrar que los epígrafes autógrafos ficticios, debido a su construcción inspirada en los proverbios y refranes del habla popular, tienen la capacidad de despertar un estado de acción en el lector. Así, me inclino más a la postura del teórico literario alemán Wolfgang Iser, quien propone la figura

del «lector implícito», el cual es “una estructura textual que incluye al receptor en tanto que ofrece y marca unas determinadas pautas de lectura y constitución de sentido.” (Valles et al. 141). Esto es posible, gracias a que el proceso de lectura es una interacción dinámica entre texto y lector, en donde los signos lingüísticos del texto ganan su finalidad debido a su capacidad de estimular actos en el transcurso de los cuales el texto se traduce para la consciencia del lector (Iser 10). De esta manera, Saramago al utilizar estas estructuras pertenecientes al lenguaje paremiológico, genera una partitura de fácil acceso para que la obra, junto con la capacidad de cada lector, orqueste el significado de la obra. Eso es posible, gracias a la familiaridad de los refranes y proverbios con el público en general.

Existe en este trabajo un objetivo más, el cual, a mi parecer, es el más enigmático. Saramago, en las páginas de sus *Diarios*, cuenta la curiosa anécdota de un crítico anónimo quien, en un ensayo sobre su novela *História do Cerco de Lisboa* (1989), “confirmaba con toda la seriedad, movido, probablemente, por una reminiscencia, de directa o indirecta vía” (Saramago 640) que el epígrafe de dicho libro pertenecía al *Leal consejero* de Don Duarte. Hecho totalmente erróneo, pues “El libro de los consejos no existe.” (640). Es por este motivo que realizaré una breve genealogía de estos epígrafes “ficticios”, para encontrar su posible origen y función. Como mencioné algunas líneas más arriba, acerca de la influencia del habla popular y los proverbios, la catedrática de filología gallega y portuguesa, María Josefa Postigo Aldeamil, explica este fenómeno:

Saramago usa estas fórmulas lapidarias, concisas, verídicas, por medio de las que la sabiduría popular expresa su experiencia de la vida. A veces las utiliza como las ha oído, otras, transformadas, en un esfuerzo por mantenerlas hoy vivas y actualizadas. Con ellas, en situaciones muy diversas, satiriza, argumenta o explica. (297).

No obstante, ésta no es la única raíz probable. Otro elemento clave es la *ficcionlaidad*, conjugada con las producciones borgiana y pessoana, evidentemente nutridas por la tradición cervantina, las cuales podrían haber influido la creación de los epígrafes saramaguianos. Ambas posibles influencias convergen en una sola obra del autor lusitano, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984). Es evidente el diálogo que Saramago efectúa con la obra de Pessoa, específicamente con su heteronimia. De igual manera, es posible observar el “efecto Borges” en el trabajo de José Saramago, pues en esta novela, existe una relación de intertextualidad.

Presupuestos teóricos

Además de los 3 ejes mencionados anteriormente, también es necesario hacer explícita la base teórica de este trabajo. Serán, en este caso, 5 los conceptos que guiarán el análisis: el epígrafe y sus funciones, la paratextualidad, el espacio textual y texto y la ficcionalidad. Con base en el examen de estas 5 nociones, podré fundamentar mis argumentos y demostrar la veracidad de mis objetivos.

Primeramente, es menester revisar, de nuevo, la definición de lo que es un epígrafe, para después exponer sus cuatro funciones principales. Según Gérard Genette:

Definiré *grosso modo* el epígrafe como una cita ubicada en *exergo*, generalmente al frente de la obra o de parte de la obra: “en exergo” significa literalmente *fuera* de la obra, pero quizás aquí el exergo es un *borde* de la obra, generalmente cerca del texto, después de la dedicatoria, si la hubiera. De donde esta metonimia hoy frecuente: “exergo” por epígrafe, lo que no es muy feliz porque confunde la cosa con su lugar. (123)

Es necesario remarcar el carácter fronterizo o liminar de este paratexto, pues esa característica permite una función tanto dentro como fuera del texto. De igual manera, las palabras de Genette resultan esclarecedoras a la hora del estudio del epígrafe, pues evidencia una clara confusión en cuanto al lugar y al nombre de este paratexto. Esto sugiere el carácter relativamente joven de este tipo de análisis y crítica.

De la misma manera que otros paratextos, como el título o ilustraciones, el epígrafe sitúa al texto en referencia al mundo físico, otorgándole una presencia en la realidad. No obstante, esta no es su única función. Genette apunta en *Paratextos* (2001) que existen 4 funciones para este texto:

La más directa no es ciertamente la más antigua: todos los ejemplos que destaqué datan de nuestro siglo. Es una función de comentario a veces decisiva -de esclarecimiento y por ello de justificación, no del texto sino del *título*. [...] La segunda función posible del epígrafe es sin duda la más canónica: consiste en un comentario del *texto*, que precisa o subraya indirectamente su significación. [...] Ya dije de la tercera función que es la más oblicua. [...] Esta función evasiva, más afectiva que intelectual, y a veces más decorativa que afectiva, puede ser asignada a la mayor parte de los epígrafes de tipo (digamos) románticos. [...] en un epígrafe, lo esencial a menudo no es lo que dice, sino la identidad del autor y el efecto de garantía indirecta que su presencia determina en el límite de un texto -garantía menos costosa, en general, que la de un prefacio, y aun que la de una dedicatoria, ya que se puede obtener sin solicitar su autorización. [...] La presencia o la ausencia de epígrafe es signo, con pocas fracciones de error, de la época, del género, o de la tendencia de un escrito. (133-136).

Si bien Gérard Genette evidencia en las cuatro funciones que propone el carácter liminar del epígrafe, pues este ejecuta o, por lo menos, invita a un diálogo con el lector y el mundo físico,

no va más allá de una mera sugerencia o justificación de ciertos elementos textuales o hasta personales. Visto desde esta primera perspectiva, el epígrafe sería más como un artefacto estético –casi un capricho–, y menos un recurso que dialogue con el lector activo. Como se verá más adelante, el epígrafe para Saramago sirve más como una guía o una propuesta, que un ornamento.

En segundo lugar, trabajaré con la idea del paratexto, el cual es la matriz original del epígrafe, pues este pertenece a dicha familia. Gérard Genette, inspirado en la disección de la “anatomía” del libro físico iniciada por el escritor irlandés, Laurence Sterne, define al paratexto como:

[...] what enables a text to become a book and to be offered as such to its readers and, more generally, to the public. More than a boundary or a sealed border, the paratext is, rather, a threshold, or - a word Borges used apropos of a preface - a "vestibule" that offers the world at large the possibility of either stepping inside or turning back. It is an "undefined zone" between the inside and the outside, [...] (1).

Genette caracteriza a este tipo de textos –los cuales comprenden, por ejemplo, los títulos, dedicatorias, títulos, prefacios y epílogos, epígrafes, etc.– con una naturaleza liminar; son los paratextos los que yacen en la frontera del libro, en ese umbral no concreto, que les da la ambivalencia de no ser el contenido, pero tampoco el contenedor (Macksey XVII). De esta manera, el paratexto es definido más por su lugar físico en el libro, pues “its being depends upon its site.” (Genette 69). En consecuencia, los paratextos yacen tanto en *espacio textual* y el *texto*.

Para este segundo concepto, trabajaré con las definiciones sobre el *espacio textual* (peritexto) y *texto* (epitexto) de Jenaro Talens y J.M. Company. Como si se tratase de un

ejercicio borgiano, en donde un lector real, activo, es el autor del texto actualizado –“Pierre Menard, autor del Quijote”–; es decir, otorga el “verdadero” significado a la obra, estos autores distinguen entre:

espacio textual, que remite al objeto dado, como lugar portador de la significación objetiva, y el texto, relacionado con el receptor, como sentido subjetivo que se otorga a ese lugar y que se constituye diferentemente en cada lectura; [...] la «novela» se inscribiría en el primero de ellos, estaría previamente fijado como espacio textual entre dos límites. (21-30).

El último fragmento de la cita anterior es bastante pertinente para el presente análisis, pues, aunque no todos los libros que contienen epígrafes ficticios son novelas –puesto que en la poesía, el teatro y las memorias están presentes–, sirve para entender el carácter casi ambiguo de estos textos; si las obras anteriormente mencionadas contienen este particular tipo de epígrafes, es plausible declarar que tienen una función tanto dentro como fuera del texto, influyendo en la composición dual de sus contenedores.

Ficcionalidad, como previamente mencioné, es la tercera noción que este trabajo procura definir para tener un panorama claro a la hora del análisis. Es necesario tener en cuenta que este último aspecto puede ser dado por hecho, pues ha sido la columna vertebral del origen y la historia de la literatura. No obstante, es fundamental hacer una revisión de este concepto, para poder comprender todas sus acepciones e implicaciones. Carlos Reis y Ana Cristina Macário Lopes, en su obra *Dicionário de Teoria da Narrativa* (1988), definen la *ficcionalidad* como:

A ficcionalidade pode ser concebida em termos de *intencionalidade*: neste sentido, diz-se que "o critério de identificação que permite reconhecer se um

texto é ou não uma obra de ficção deve necessariamente residir nas intenções do autor"; [...] entende-se que o fator primeiro da *ficcionalidade* é a colocação ilocutória do autor e o seu intuito de construir um texto na base de uma atitude de *fingimento*. A esta perspectiva de abordagem pode associarse outra, de tipo *contratualista*: neste caso, vigora um acordo tácito entre *autor* (v.) e *leitor* (v.), (43-44).

El carácter intencional de la *ficcionalidad* es vital para el análisis, pues evidencia que la naturaleza de los epígrafes saramaguianos, y los “libros” de los cuales provienen, no es fortuita. Claramente, como más adelante se observará, este tipo de textos tiene varias funciones; sin embargo, una de la más mencionadas es la “conmemorativa”, la cual sirve para simple y llanamente introducir al texto. En Saramago, esto no es así. Aunque también sus epígrafes trabajan en ese plano, no se detienen ahí. Por esto es importante notar que la *ficcionalidad*, además de tener una dimensión intencional, cuenta con una “dimensão perlocutória, designadamente no que toca a eventuais injunções ideológicas exercidas sobre o receptor.” (Reis y Lopes 44). La ficción, según el propio Saramago, “es, sobre todo, la expresión ambiciosa de una parcela identificada de la humanidad, es decir, de su autor.” (347).

CAPÍTULO 1

1.1 Paratextos y epígrafes

La definición, tanto de epígrafe, como de sus funciones se hará a partir de *Umbrales* (2001) de Gérard Genette. No obstante, es necesario tener presente el concepto de paratexto, pues el epígrafe es uno de los componentes de esta “familia” de textos. Fue en *Umbrales* (2001) que Gérard Genette, de hecho, nombró de esa manera a:

[...] aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral* o [...] de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. “Zona indecisa” entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto) [...]” (7-8).

Como ya mencioné antes, es necesario entender que esta “familia” comprende textos como el título de una obra, intertítulos, prefacios, dedicatorias, el propio nombre de la autora o del autor y, efectivamente, el epígrafe. De igual manera, Genette enfatiza la intencionalidad de los paratextos, los cuales siempre son portadores de un comentario autoral que, en cierta medida, está legitimado por el autor (8). Así, esta frontera no sirve simplemente como una zona de transición, sino de *transacción*, en la que, mediante el intercambio de signos, resulta en una acción hacia el público, a favor de una lectura más pertinente y atenta del texto en cuestión (8).

Hablando específicamente del epígrafe, el autor lo estableció como una cita ubicada en limen del texto, y localizó su origen en el siglo XVII (123). Esto sienta las bases para la comprensión general de este paratexto. Asimismo, utilizaré el apartado que lleva el nombre

de *El epigrafiado* el cual introduce tres posibilidades esenciales para este trabajo: 1) la atribución de un epígrafe a un autor imaginario o “imaginado” (151); 2) la opción de que el epígrafe pueda ser autógrafo y 3) el anonimato del epígrafe:

La alternativa teórica al epígrafe alógrafo es evidentemente el epígrafe autógrafo explícitamente atribuido al epigrafista mismo, es decir, *grosso modo*, al autor del libro. No conozco ninguna ilustración perfecta de este tipo de autoatribución, que pecaría de total falta de modestia. [...] La alternativa al epígrafe alógrafo es el epígrafe anónimo, es decir no atribuido, categoría fáctica en la que se reúnen realidades tan diferentes como [...] un proverbio muy conocido. (129-130).

El comentario final de Genette resulta bastante irónico, por una parte, pues, aunque es una verdad que Saramago nunca se adjudicó la autoría de ningún epígrafe en sus textos – no así en entrevistas y diálogos–; y, en un segundo punto, evidencia que la práctica que el escritor portugués había iniciado con *A Bagagem do Viajante* (1973) fue innovadora, cuando se piensa en la tradición literaria portuguesa. Aclaro esto debido a que Genette utiliza ejemplos como el de Walter Scott, quien atribuye citas ficticias a autores existentes; o Sollers, quien coloca un fragmento anónimo en su obra *Drame* (129). Es claro que la experimentación, al igual que el diálogo sobre las limitaciones de la naturaleza del epígrafe, ha pasado por distintas épocas y autores. No se trata de una práctica aislada. Sin embargo, José Saramago trajo a su tradición literaria y, después de ganar el Premio Nobel en 1998, al mundo, una alternativa más para el epígrafe. Una que, como se verá en este trabajo, está compuesta de una compleja red de relaciones literarias, sociales y políticas.

Utilizaré el trabajo “Postmodern paratextuality and history” (1987) de la teórica canadiense Linda Hutcheon, para situar este análisis en un contexto posmoderno, pues esta práctica es consecuencia inminente de este movimiento cultural y filosófico. Así, la

académica declara que la posmodernidad, dentro de la ficción, “signifies metafiction, or texts which are in some dominant and constitutive way self-referential and auto-representational.” (301). Como se verá más adelante, los epígrafes “ficticios” no solamente son autorreferenciales –pues sintetizan la idea elemental de cada libro–, también metaficticios, al jugar con la idea de la autoría y al insertar un fragmento de un libro inexistente en uno real.

Este estudio introduce, también, el concepto de “transtextualidad”; definida como todo lo que posibilita la relación de un texto con otros (Miquel-Baldellou 192). Este concepto es actualizado por Miquel-Baldellou para comprender la función fuera del texto del epígrafe, y evidencia la importancia de los paratextos para un ejercicio de lectura consciente.

El recorrido histórico para encontrar las motivaciones de José Saramago y las posibles influencias para la práctica de los epígrafes ficcionales se apoyará en la revisión de *Cuadernos de Lanzarote 1*. Además, textos como *Diálogos con José Saramago* (2007) de Carlos Reis y “José Saramago y los proverbios” de María Josefa Aldeamil servirán como un segundo soporte para esta genealogía. El trabajo de Aldeamil da una breve explicación sobre el origen de los epígrafes; la autora sostiene que estos provienen de la influencia que Saramago tuvo en su obra del habla popular. Aldeamil propone que los epígrafes son un “intento” de paremias o enunciados sentenciosos fijos, pues tienen su estructura, pero fallan en convertirse en expresiones fijas del repertorio de la comunidad. El saber anónimo, según este artículo, sería la principal fuente de inspiración para los epígrafes ficcionales, al tratar de imitar el habla popular.

El análisis de los epígrafes ficcionales, en el cual remarcaré tanto sus similitudes como diferencias, se construirá a partir de las *estrategias* de Wolfgang Iser (1987); estas presentan una transversalidad que puede entenderse desde el diálogo que el paratexto sostiene con el afuera del texto, la “realidad extratextual”, y el adentro del texto (122). De esta manera,

puedo demostrar que, tanto el espacio discursivo como el propio discurso, efectúan una comunicación con el exterior. Así, es posible declarar que, al traspasar a estos dos espacios, Saramago extiende la ficción al paratexto, que, a su vez, remite a una ficción precedente e inexistente, en el espacio extratextual. Además, la transtextualidad influye en el rol del lector, llamando a un ejercicio consciente y evidenciando la función social de la literatura: quien lee, por ende, participa en la edificación de dicho universo.

1.2 Estado de la cuestión

Gérard Genette, en *Umbrales*, trazó las líneas genealógicas del paratexto al encontrar su origen hasta mediados del siglo XVII, localizando el antepasado directo del epígrafe: el “lema autoral” (138). Genette destaca el carácter autónomo de este texto como un elemento fundamental para la comprensión del epígrafe, pues en los “lemas autorales” (al igual que en los editoriales), el texto se encuentra al frente de la(s) obra(s), ubicando al autor en *exergo* a su carrera literaria.

Genette, a continuación, define al epígrafe como una “cita” que contiene a un “epigrafiado”, es decir, el autor de dicha cita. Sin embargo, el escritor que cita el epígrafe abre la puerta a un posible juego autoral. De esta manera, después de aclarar que pueden existir varias razones para esto, ya sea un fragmento mal citado –a propósito, o no– o un simple descuido, Genette habla sobre la viabilidad de un autor ficticio:

Frecuentemente el epígrafe alógrafa, es decir, atribuido a un autor que no es el de la obra, digamos Erasmo por La Bruyère: ésta es la “cita por experiencia”, como dice Antoine Compagnon. Si esta atribución es verídica, el epígrafe es auténtico;

pero la atribución puede ser falsa, y de muchas maneras: sea porque el epígrafista [...] simplemente ha creado la cita para atribuirla a un autor real o imaginario; [...] Sería igualmente falso o ficticio, si, [...] hubiera sido atribuido a un autor imaginario o “supuesto”. (128-129).

Para estos dos casos, Genette rastrea lo que, según su experiencia, son los primeros epígrafes reconocidos. Para el epígrafe alógrafa, apunta, como es posible ver en la cita anterior, al trabajo del escritor francés Jean de La Bruyère, específicamente su obra *Les Caractères* (1688), en la cual el autor coloca una frase de Erasmo: “Admonere volumus, non mordere: prodesse, non laedere: consulere moribus hominum, non officere.” (124). Es necesario prestar atención a este ejemplo, pues es la primera vez en la que el epígrafe es una cita textual atribuida correctamente a otra autoridad, con la intención de comentar la obra en la que está inserta. En el caso del epígrafe autógrafa, localiza al primer caso (al menos, en la literatura francesa) en las *Reflexiones o sentencias y máximas morales* (1665) de François de La Rochefoucauld. “Nuestras virtudes, frecuentemente, no son más que vicios disfrazados” es la frase que antecede al texto de La Rochefoucauld, pero no aparece como una cita alógrafa, proveniente de alguien más, sino que suena más como a una máxima del propio autor. De esta manera, La Rochefoucauld constituye su máxima, condensando toda la doctrina de su obra en un epígrafe autógrafa (124). Es posible notar en este segundo ejemplo, un cierto espíritu innovador, pues el escritor francés, antepone su visión tanto dentro como fuera del texto. Este diálogo entre los espacios intra y extratextuales suponen, entonces, una cierta posibilidad transformadora que yace en la escritura, una que puede influir más allá del espacio físico del libro.

Linda Hutcheon habla sobre la posibilidad transformadora de la escritura, específicamente en el caso de la forma de la novela: “To write of the past as either historian or as novelist would seem to be equally a matter of constructing and reconstructing” (312). En el caso anteriormente mencionado, La Rochefoucauld destruye el paradigma del epígrafe como comentario de una autoridad. Es de esta manera que logra (re)construir la manera en la que este paratexto impacta en la interacción entre texto y lector. Ligando estas palabras con el concepto previamente definido de la *ficcionalidad* y el papel que cumple en los paratextos, es posible constatar una de las funciones aplicadas en el *espacio textual* de, por ejemplo, el epígrafe que se encuentra en *História do Cerco de Lisboa*: “Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigí-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes.” (Saramago 3). Teniendo en cuenta la postura revisionista y posmoderna de Saramago ante la Historia, este paratexto, como se verá posteriormente, crea una alteridad positiva (Fernández 5), que distingue a la Historia de la historia ficcional. Además, Saramago, perfeccionando el ejercicio de La Rochefoucauld, reconstruye la finalidad del epígrafe, crea una posible germen para la narración.

En su obra *El acto de leer* (1987), el teórico alemán Wolfgang Iser, hace un intento de pensar el modelo de la interacción entre el texto y el lector. De ahí derivan las *estrategias* de diálogo transversal entre estas dos figuras antes mencionadas, las cuales deben:

(...) indicar las relaciones entre los elementos del repertorio, y esto significa proyectar determinadas posibilidades de combinación de tales elementos con el fin de producir la equivalencia. Pero también deben fundar relaciones entre el contexto de referencias del repertorio que organizan y el lector que tiene que organizar el sistema de equivalencia. Consecuentemente, las estrategias organizan la previsión

del tema del texto, así como sus condiciones de comunicación. Por tanto no deben equivaler exclusivamente ni a la presentación ni al efecto del texto. (...) En ellas coinciden la organización inmanente al texto con la indicación de los actos de comprensión del lector. (143).

De esta manera, aplicadas al epígrafe, las estrategias remiten a un dispositivo situado en el propio texto que anticipa el movimiento del lector, presentando una transversalidad que se dirige al diálogo que el paratexto sostiene con la “realidad extratextual” de la obra y su interior (122).

Sobre la figura del autor –noción necesaria para este análisis–, Michel Foucault en su texto *¿Qué es un autor?* (1969), declara que su función ideológica es la de “regulador de la ficción” (8); gracias a que este concepto se piensa como algo más allá de lo “humano”, la proliferación de sentido se construye alrededor de él. Foucault aboga por un “anonimato del murmullo, en el cual la ficción no esté regulada por la figura del autor y, por ende, circule en un estado de libertad (12-13). Así, Foucault propone un futuro posible, sin jerarquías, en el que:

[...] la función-autor va a desaparecer de un modo que permitirá una vez más a la ficción y a sus textos polisémicos funcionar de nuevo según otro modo, pero siempre según un sistema coactivo, que ya no será el del autor, pero que queda aún por determinar, o tal vez por experimentar. (16).

De esta manera, mi análisis pretende responder a las preguntas que el filósofo francés plantea al final de su texto: “¿Cuáles son los modos de existencia de este discurso? ¿Cuáles

son los lugares reservados para posibles sujetos? ¿Quién puede cumplir estas diversas funciones de sujeto?” (34). José Saramago, mediante el carácter ficticio y anónimo de los epígrafes, emancipa a la ficción, utilizando a la escritura como, según Foucault, una “apertura de un espacio en donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer”, transgrediendo sus propios límites y proyectándose hacia el exterior (4).

El tema del epígrafe no cuenta con mucha bibliografía dentro de la crítica comentada del autor. De hecho, después de exhaustivas búsquedas, no pude encontrar un solo artículo, tesis, o ensayo que hablara directamente sobre este tema. Sin embargo, pude encontrar algunos trabajos, los cuales tocan este tópico, pero de una manera breve.

En su libro *Diálogos com José Saramago* (2015), Carlos Reis conversa brevemente con José Saramago sobre la cuestión de los epígrafes y el papel que tienen en su obra (Reis 125-127). Como expondré más adelante, Saramago explica que los epígrafes para él funcionan como una propuesta; es decir, que el desarrollo de sus novelas se ejecutaba alrededor de este paratexto (126).

Los primeros dos ensayos que interesan a este trabajo son de la misma autora, Bianca Rosina Mattia. Ambos textos discuten la función de los paratextos editoriales en la obra inacabada de José Saramago, *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas* (2014). Ambos – “Do texto ao paratexto, do autor ao editor: uma leitura de "Alabardas", de José Saramago” y “Os paratextos editoriais em “Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas”, o romance inacabado de José Saramago.”, hablan sobre la función de los paratextos, como las ilustraciones y la utilización de entradas del diario personal del autor en esta obra. Sin embargo, el epígrafe apenas es mencionado. El otro trabajo, “*História do cerco de Lisboa: a prosa teórico-histórica experimental de José Saramago*” de Bruno Marques

Duarte, habla brevemente de la función del epígrafe de esta novela dentro del texto como comentario de la temática central del mismo.

Beatriz Berrini, en su libro *Ler Saramago: O Romance* (1998), analiza la obra que, hasta entonces, Saramago había publicado. Además de hablar sobre los orígenes de su escritura, la influencia del habla popular y la importancia de la figura femenina en los textos del portugués cuenta con un capítulo intitulado “A escrita do texto”. En esta parte, Berrini analiza el título, y menciona que forma parte de los paratextos estudiados por Gérard Genette, no construyendo la obra *per se*, mas sí estando íntimamente ligada a ella (190). Por desgracia, es el único paratexto que analiza.

De una manera similar, Diana Almeida Lourenço examina *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) en su trabajo “O narrador em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago”; en su texto, habla sobre los epígrafes de la novela, destacando su carácter “subversivo”, los cuales preparan al lector para la temática paródica del libro. De esta manera, Almeida Lourenço, coloca la dimensión política en estos paratextos.

Deivis Jhones Garlet y Maria Rosani Ketzer Umbach en “A política em José Saramago: forma e conteúdo” amplían esta dimensión al declarar que el epígrafe de *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995) cuenta con una postura cargada de inflexión axiológica. En otras palabras, no solo sirve de comentario para el texto, sino como una orientación para el lector hacia la *praxis* transformadora, dentro y fuera del texto; esto es acentuado por la ficcionalización de este paratexto, pues al pertenecer a un *Livro dos Conselhos*, impulsa de una manera velada, no panfletaria, a la acción. Concluyen que, mediante un movimiento dialéctico, el epígrafe revela al texto y éste es revelado por él, no de una manera definitiva e impuesta, sino como una posible valoración (153).

CAPÍTULO 2

2. Origen, desarrollo y clasificación de los epígrafes en la obra de José Saramago

En este segundo capítulo, expondré el posible origen de la práctica de los epígrafes ficticiales en la obra de José Saramago. Éste cuenta con tres motivadores, o “motores” como yo los denominé: 1) la “guía”, el cual se refiere a la importancia que el autor les otorga a estos paratextos; 2) “Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges y la *ficcionalidad*”, en donde hablo sobre el posible diálogo entre la obra de estos escritores y la de Saramago; y 3) “la oralidad y los proverbios”. En este apartado hablo sobre la ya conocida influencia que el habla popular tiene en la obra del portugués; no obstante, ahondo en el aspecto de las paremias, específicamente los refranes y proverbios.

En el desarrollo, iré revisando la evolución de la funcionalidad de los epígrafes en las obras de Saramago; cómo es que el escritor comienza a conferirle más y más importancia y peso. Y, por último, haré una clasificación entre los epígrafes autorales y los ficticios, señalando sus semejanzas y disimilitudes.

2.1 Primer motor: una guía para la elaboración de novelas

La idea del “genio” en la literatura –y en todas las demás artes–, aunque antigua y cuestionable, continúa prevaleciendo en el imaginario general. Se trata de una visión extraordinaria, de súbita inspiración, en la que la creación alcanza un plano casi divino. No obstante, la perspectiva en la que José Saramago concebía el ejercicio literario difiere totalmente; de hecho, no es gratuita la palabra “ejercicio”, pues el autor lo concebía como una actividad orientada a un fin.

Para el autor portugués, la diferencia entre el campesino que pasa su vida entera produciendo bienes, y el escritor que se sienta a escribir una novela es mínima, puesto que

nadie puede hacer nada fuera del trabajo (96). Saramago, en consecuencia, no es un “genio”, sino un trabajador cumpliendo su tarea. De esta manera, como se observa en *Diálogos com José Saramago* de Carlos Reis, el escritor no tiene “secretos” para nadie, en especial si se trata de sus epígrafes. Páginas atrás, expuse brevemente la importancia que estos paratextos tienen en la obra del autor portugués. Sin embargo, creo necesario ahondar más en la propia visión del autor para entender tanto su origen como su función. Saramago declaró:

Eu já disse alguma vez, numa entrevista ou num dos *Cadernos*, que de certo modo a coisa pode ser resumida desta forma, embora isto também seja uma piada: é como se eu escrevesse os romances para justificar, para arredondar ou para desenvolver aquilo que já está contido numa epígrafe. (Reis 126).

Yace aquí presente el primer motor de los epígrafes, tanto autorales como “ficticios”, en la obra del autor portugués. Contrariamente a las cuatro funciones propuestas por Gérard Genette –justificar el título, comentar el texto, refuerzo intelectual o remarcar el contexto del libro–, el epígrafe en este primer momento funciona como un elemento guía y constitutivo. La relación paratexto-texto se vuelve, entonces, vital e inseparable, pues sin uno, no existe el otro. De esta manera, es posible vislumbrar una primera función en su obra, la cual es ser el germen de la narración. Así, José Saramago, invierte la idea del paratexto establecida por Genette; si bien el epígrafe continúa siendo una zona de transición y transacción, el autor lusitano no lo utiliza como un inocuo “vestíbulo” que ofrece solamente la posibilidad de entrar o salir (Genette 8), sino sirve como una llave indispensable para la comprensión de la obra.

Ahora bien, Saramago habla desde su trabajo como escritor, no como público lector. De hecho, sus palabras se deben tomar con precaución, a pesar de ser el autor de su obra, el

misticismo que envuelve a un artista siempre puede ser propiciado por él mismo. El escritor lusitano llama al paratexto como una propuesta, pues: “é como se a epígrafe já me apresentasse o campo de trabalho onde depois a narrativa vai desenvolver.” (127). No obstante, en los mismos *Diálogos*, José Saramago explica la relación entre el epígrafe y el lector: “No caso de *Ensaio sobre a Cegueira*, isso é claríssimo: «Se podes olhar vê, se podes ver repara». Ou seja: caro leitor, dê atenção aquilo que eu lhe vou contar.” (127). Así, la función antes mencionada se aplica, también, para el lector. El lector se inserta en lo que llama su atención, mientras que el acto de leer se convierte, según Wolfgang Iser, “en “hacer” que la obra se comunique y [...] ser uno de los dos polos entre los que surge, por mutua atracción y repulsión, la violencia esclarecedora de la comunicación, acontecimiento que los atraviesa y los constituye en virtud de su propio pasaje.” (249). Es de esta forma, que el texto se convierte en un acontecimiento (207), en el cual el lector capta figuras y símbolos –en este caso, el epígrafe– que *hace* al texto mientras es leído. De esta manera, es necesario pensar el acto de leer no como un juego en el que se intenta descifrar el significado oculto de las cosas. Al contrario, los significados literarios son creados en el proceso de la lectura, un juego en el que son el producto de una interacción activa entre el texto y el lector (Iser 10). Los textos literarios siempre están conformados por aspectos estimulantes, los cuales generan en el lector una reacción, permitiéndole que pueda ejercer sus capacidades, lo que deviene en la producción de significado (10). No obstante, dichas reacciones no siempre son las que el autor o la autora necesariamente buscaban. En varias ocasiones, existen vacíos indeterminados en los textos; la función del lector en el proceso de lectura es, entonces, la de intervenir y actualizar en una co-realización la posible intención del autor (Herrera). Dichos vacíos permiten al lector convertir, durante la lectura, en una experiencia privada la experiencia ajena del texto. La privatización de una experiencia ajena significa que la

naturaleza del texto permite añadir algo, hasta ahora desconocido, a la propia “historia de las experiencias” (Iser 119). Iser se anticipa a buscar un lector implícito, en cuanto a tipología del receptor, que se adentra también a la hermenéutica. Esto, debido a que la actividad de co-ejecución en el proceso de lectura provoca que el autor configure el texto de acuerdo con una “imagen”, siendo esta un “término medio” entre un objeto experimentado y un pensamiento que se desarrolla hasta convertirse en idea, permitiéndole al objeto, en este caso al lector implícito, aparecer y ser representado (Dufrene 345). Iser observa que es necesario construir cierto tipo de lector, que cumpla con determinado sistema de referencias (81). Es cierto que es el autor quien crea las reglas de este “juego”, pues sin ellas no sería posible que la relación generadora texto-lector existiese en un primer lugar. Sin embargo, es el lector quien debe apropiarse de las ideas del texto para poder unificarlas con sus ideas y de este modo darle coherencia al texto. Así, el texto literario se vuelve parte de nuestra experiencia, ya que afecta a la consciencia existente, pues la incorporación de lo nuevo se confiere a medida que la consciencia comienza a asumir otra forma (94).

Cuando Saramago declara que el epígrafe sirve como una propuesta para sus obras, significa que este paratexto, debido a su colocación anterior y previa al texto, no solamente es una simple guía o comentario, sino un generador, tanto de escritura como de lectura. La presencia de este paratexto, junto a los contenedores –libros– ficcionales, generan un universo, el cual es explorado en las páginas de las diferentes novelas. El lector, se convierte en co-creador de sus textos, puesto que “estar implicado es el modo por el que nos situamos en presencia del texto, y mediante el que el texto se convierte para nosotros en presencia.” (Iser 212). Así, el epígrafe nace como una forma generativa de un universo literario en el que el lector es espectador y actuante al mismo tiempo.

Para ejemplificar esta función, me gustaría llamar la atención sobre otro de los escritores contemporáneos más reconocidos en lengua portuguesa, el mozambiqueño Mia Couto. En su primera novela, *Terra Sonâmbula* (1992), este escritor emplea, de una manera similar a la de José Saramago, los epígrafes y su función generativa. Couto coloca tres epígrafes al principio de su obra, lo cual es práctica común en la literatura; no obstante, lo que lo diferencia de otros escritores, es la autoría de dichos paratextos. Los primeros dos epígrafes dicen lo siguiente:

Se dizia daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços e tempos afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia do sonho. (Crença dos habitantes de Matimati).

O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro. (Fala de Tahir). (Couto 6).

El primer punto que se debe destacar es la autoría de ambas citas. La primera, como bien lo esclarece el autor, se trata de la creencia de un pueblo. El segundo epígrafe está conformado por las palabras de un ser llamado Tahir. Ambos, tanto pueblo como personaje pertenecen a la narrativa de *Terra Sonâmbula*; son ficciones que, nutridas por la cultura del autor, viven en las páginas de su novela. El lector, al enfrentarse con ambas citas sin este conocimiento, podrían pasarlas por alto, sin darles mayor importancia. No obstante, después de leer la novela, ambos epígrafes tienen un significado totalmente diferente. Mia Couto utiliza al lector implícito de una manera bastante asertiva, pues estructura el texto de acuerdo con un tipo de lector que, después de que cumpla ciertas características (la lectura del texto), pueda “descifrar” a los misteriosos epígrafes. La función generativa también es utilizada de una

manera bastante peculiar, pues el primer epígrafe contiene el título de la novela; este no está presente en el *corpus per se* de la obra, solamente en este paratexto. Así, es factible decir que ambos epígrafes tienen una función constitutiva, tanto de la propia narración como de otro paratexto.

Del lado de la teoría del efecto estético de Wolfgang Iser, en donde la lectura es un proceso activo pues implica actividad mental e ideológica por parte del receptor, en el cual la estructura intersubjetiva de la construcción de sentido depende del código sociocultural (Iser 81), el análisis de ambos epígrafes resulta pertinente. Como lo aclaré líneas arriba, *Terra Sonâmbula* cuenta con tres paratextos de este tipo. Ya revisados los primeros dos, queda develar el tercero: una cita del filósofo griego Platón: “Há três espécies de homens: os vivos, os mortos e os que andam no mar.” (Couto 6). Si bien este epígrafe también se relaciona con las temáticas del texto, lo que resulta más importante para mi investigación es la colocación de esta cita en el libro, pues ocupa el último lugar. Mía Couto, literalmente, coloca antes las palabras de su propia obra que, de nuevo, han sido inspiradas por la cultura y sabiduría de su país natal; así, estas ocupan un lugar de privilegio en relación con la cita de Platón. Como la lectura es activa, el lector al pasar sus ojos por estos paratextos privilegia la información y autoridad de los primeros epígrafes.

2.2 Segundo motor: Fernando Pessoa, Jorge Luís Borges y la *ficcionalidad*

Hasta ahora, he discutido el concepto del epígrafe y lo he contextualizado en la obra Saramago; esto, con el apoyo de aspectos teóricos, como las teorías de la recepción y del efecto estético de Wolfgang Iser. Esta última, trata de establecer la lectura como un evento fenomenológico, en donde el texto es un potencial de efectos que el lector debe actualizar (Iser 15). Como expliqué hace unas líneas, el significado se hace presente mediante la

relación entre el texto y el lector. Al respecto de la propuesta de Iser, Gerardo Vargas comenta:

La obra literaria es demasiado compleja como para que el receptor la pueda abarcar. De la misma forma en que el autor no puede recurrir a todas las tradiciones literarias ni a todas las normas históricas y sociales de que dispone -simplemente porque la memoria humana es limitada-, el lector tampoco puede agotar toda la información que el texto pone a su disposición. Es obvio, pues, que ambos participantes de este proceso comunicativo realizan una selección de entre diversas posibilidades. (...) De esto se desprende que la lectura no es un proceso pasivo; implica actividad mental por parte del receptor. (Vargas 142).

La hipótesis del trabajo que propongo sostiene que los epígrafes en la obra de José Saramago ya sean alógrafos o ficcionales, evidencian este proceso activo que Vargas describe, resumiendo la postura de Iser. En lugar de que se utilicen estos paratextos como un mero “anuncio” de la narrativa de una obra, Saramago revela el carácter activo de la lectura, al utilizarlos como elemento constitutivo de sus narrativas.

Con esta información en mente es posible agregar otro tipo de motor para esta práctica; un motor que, como se verá a continuación, es parte de todo texto: la intertextualidad, concepto creado por la filósofa Julia Kristeva (1978). En la introducción, definí esta idea brevemente; no obstante, es pertinente agregar un elemento más a esta definición. José Enrique Martínez Fernández distingue la intertextualidad externa o simplemente intertextualidad cuando la relación textual se produce entre obras de distintos autores (Valles et al. 416). La noción del “mosaico de citas” de Kristeva continua, no obstante, Martínez Fernández declara que esta relación de mosaico puede ser entre autores directamente. Más allá del vago término de “influencia”, lo que está presente aquí es la

posibilidad de conectar directamente dos o más autores y sus correspondientes obras. Este es el caso entre José Saramago, Fernando Pessoa y Jorge Luis Borges.

2.2.1 Fernando Pessoa y la heteronimia

No es un secreto que el trabajo de Saramago se nutrió del diálogo que tuvo con la escritura de estos autores; fue esta misma “conversación”, y la adquisición de una nueva significación, que ayudó a construir una de las novelas más conocidas del portugués, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (Bueno 145). Las relaciones intertextuales con las obras pessoana y borgiana – específicamente el cuento “Examen de la obra de Herbert Quain”, proveniente de sus *Ficciones* (1944)– son vitales para poder comprender el concepto de la *ficcionalidad*. No obstante, es menester revisar, primero, el vínculo que Saramago tuvo con Fernando Pessoa.

Primeramente, el nexo más evidente entre ambos autores es la nacionalidad y, por ende, la tradición literaria a la que pertenecen; es decir, la portuguesa. Es claro que, en estos tiempos presentes, Fernando Pessoa es un escritor no solamente consagrado en su literatura, sino mundialmente. Sin embargo, su reconocimiento fue tardío; de hecho, el propio Pessoa no viviría para ver su obra celebrada a tal escala. Fue hasta las décadas de los años 70 y 80 del siglo pasado, que su literatura empezó a ser estudiada y celebrada. Prueba de ello es la publicación de su obra más conocida, *O Livro do Desassossego*, en 1982, 47 años después de la muerte del autor. Simultáneamente, José Saramago publicaría en 1984, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, una novela que dialoga claramente con la obra de Pessoa, específicamente con su tan conocida heteronimia. Saramago, mediante lo que Iser denomina como “efecto estético”, construye un laberinto intertextual. Utilizando los “lugares vacíos” que Fernando Pessoa dejó en la biografía de Ricardo Reis, “Saramago entra en este juego recepcional de la

obra de Pessoa, una vez que llena los vacíos dejados por éste [...] y reconstruye la imagen de Ricardo Reis a partir del efecto experimentado en cuanto lector.” (Iturrieta 46). De esta manera, la intertextualidad, para esta novela, sirve como un principio generador, y no es solamente un recurso estético. Una ficción de otra ficción, lo cual encarna el espíritu de los epígrafes ficcionales.

Unas líneas atrás, ya expuse la manera en la que el Nobel portugués utiliza el “mosaico de citas”, o, mejor dicho, “espacios vacíos”, de la obra pessoana, como la base de una de sus obras más conocidas y aclamadas. No obstante, aunque esta sea la relación más directa entre ambos escritores portugueses, no es la única. La heteronimia antes mencionada, autores ficticios que componen versos de diferentes maneras, junto con el drama pessoano, es otra posibles fuerzas que impulsó la creación de los epígrafes ficcionales.

La práctica heteronímica de Pessoa deviene, según Eduardo Lourenço, de un “juego metafísico”, en el que “asumiendo la quiebra de sentido en el que se funda y agoniza la modernidad, hace del fingimiento la materia esencial del pensar poético.” (19). Algunos de los productos/seres más reconocidos de este fingimiento son Ricardo Reis, Álvaro de Campos y Bernardo Soares, autor del ya mencionado *Livro do Desassossego*. Sin embargo, es al heterónimo de Alberto Caeiro a quien Lourenço adjudica la necesidad primaria de recuperar el sentido de las cosas y devolverle al lenguaje su poder ontológico; a través de la poesía, en donde exista “la aceptación de la ficción del ser pero también [...] la exigencia de un sentido positivo que se pueda habitar.” (López 273). Sin embargo, es preciso aclarar que el sentido *per se*, no yace en la poesía, sino la satisfacción del misterio procurado, pues el sentido y el “poema están separados para siempre, puesto que el yo no es más que una pura ficción.” (Lourenço 35).

Es esta misma sustancia ontológica, colmada de una naturaleza permanentemente indagadora, la que sirve como otra posible fuente, de la que Saramago tomó para la creación de sus epígrafes, específicamente los ficcionales. El fingimiento, en el caso de dichos paratextos, es ejemplificado por los contenedores ficticios de donde provienen, como el *Livro dos Conselhos*, por ejemplo. Y, aún más importante, esta necesidad constante de recuperar el sentido, impulsada por el pensar poético pessoano, el cual podría sugerir la imitación de paremias como los refranes, que tienen su origen en el habla popular. La recreación de la oralidad, como se expondrá después, es un elemento esencial en la obra de Saramago pues, según él mismo, el texto sólo se entiende si alguien está “dentro” de él, prestando mucha atención a este tipo de “extrañamientos” narrativos. Sin embargo, es pertinente recalcar que los epígrafes ficcionales no solamente replican a los refranes, sino también a los proverbios, paremias de una jerarquía mucho más “erudita”, pues lo que transmiten es sabiduría. Esta práctica posmoderna, al “reemplazar” fuentes tan milenarias como la Biblia, como en el caso de *Caim* (2009) o al “fingir” un conocimiento alternativo, crea nuevos espacios, en los que es posible habitar un sentido positivo. Como en los poemas de Alberto Caeiro, la respuesta no existe en los epígrafes, sino en la perpetua búsqueda del misterio.

2.2.2 Jorge Luís Borges y Herbert Quain

El encuentro en la novela entre Ricardo Reis y la obra de Herbert Quain sucede cuando el primero está a bordo del Highland Brigade, en camino a la ciudad de Lisboa. Reis olvida el libro, que alquiló en la biblioteca de la embarcación y, en consecuencia, lo tiene en sus pertenencias durante todo ese fatídico año. Así se narra su primera confluencia:

Pôs o livro na mesa-de-cabeceira para um destes dias o acabar de ler, apeteendo, é seu título *The god of the labyrinth*, seu autor Herbert Quain, irlandês também, por não singular coincidência, mas o nome, esse sim, é singularíssimo, pois sem máximo erro de pronúncia se poderia ler, Quem, repare-se, Quain, Quem, escritor que só não é desconhecido porque alguém o achou no Highland Brigade, agora, se lá estava em único exemplar, nem isso, razão maior para perguntarmos nós, Quem. (Saramago 11).

Esta coincidência inicial deja entrever las relaciones fundamentales de la intertextualidad en la novela. Primeramente, se hace la conexión entre ambos personajes ficticios, quienes se encuentran en el mar. La dicotomía ficción/realidad junto con mar/tierra es bastante clara en la novela, sobre todo si se recuerda el inicio y el final camoniano de esta: “Aqui o mar acaba e a terra principia [...] Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (Saramago 7, 494). Este encuentro en el mundo de la ficción (mar) repercutirá en la realidad (tierra). En un segundo lugar, el juego de palabras que Reis hace con el apellido de Quain es central, puesto que “simboliza uno de los grandes problemas de Ricardo Reis, el de no saber quién es en este mundo que no le permite mantener la olímpica distancia que tanto deseaba en sus odas [...]” (Bueno 150). Igualmente, también está presente la clara coincidencia que estos dos personajes tienen en común: ambos son ficciones, que se encuentran prisioneras en las páginas de una obra. Es preciso pensar que la presencia de *The God of the Labyrinth* en la novela de José Saramago funciona como una especie de espejo de esta “irrealidad” que quiere fingir ser real más allá de los límites de la propia ficción (150).

No se trata de una simple “influencia” de Borges hacia Saramago, pues esta intertextualidad no se utiliza para homenajear y/o ironizar la escritura del argentino; además, el elemento intertextual está inserto directamente en la trama, no como una simple alusión. *The God of the Labyrinth* de Herbert Quain está dentro de este libro para recordarnos no

solamente la calidad ficcional de Ricardo Reis, sino también su propio destino, pues siempre es tratado de manera *enigmática* y, de la misma manera que la novela de Quain, al ser una novela policial y *laberíntica*, donde no encuentra salida alguna.

De una manera similar, el diálogo intertextual entre la metaliteratura de Borges y el posmodernismo del escritor portugués, generaron la práctica de los epígrafes ficcionales. El propio Saramago admite este intercambio: “Se calhar tudo isto é um pouco borgiano, suponho eu, com todo o jogo de referências e de citações e de falsas citações, até.” (127). Empero, resulta importante prestar bastante atención a la suposición del autor de la cita, pues este supone, no afirma. Esto quiere decir que, basándose en los indicios de su propia historia como escritor, conjetura esta declaración. No obstante, Gérard Genette sostiene que existen un tipo de prácticas hipertextuales en su obra *Palimpsestos* (1982). La que concierne a este análisis es la que él apoda como “Imitación seria” (*forgerie*), la cual es un:

texto hecho a imitación estilística de otros (exclúyanse aquí las obras que se inscriben en un mismo género, por ser casos de imitación que encuentran su lugar en la problemática de la architextualidad). Su función dominante es el homenaje admirativo (caso particular es el de tantos principiantes en quienes se aprecia un mimetismo, más o menos involuntario, hacia el estilo de sus maestros más admirados) [...] (Quintana 177).

La clave recae en entender la importancia de que todo tipo de prácticas intertextuales e hipertextuales, a menudo, son inconscientes y hasta inesperadas. No es mi objetivo, con esta exposición sobre la relación y diálogo entre estos dos escritores, el manifestar que la realización de los epígrafes “ficcionales” por parte de José Saramago es un mero tributo a Jorge Luis Borges. Esto sería una afrenta directa a mi propio trabajo. Se trata, de manera paralela a los epígrafes, de una guía, una experimentación, de un escritor en pleno proceso

de descubrir su voz: “[...] esta tineta das epígrafes, retiradas de livros que não existem, é do tempo em que eu não sabia muito bem ainda o que é que eu iria ser...” (Saramago 127). De esta manera, mediante la ficcionalidad, expuesta en el trabajo de Borges, es que José Saramago consiguió las herramientas necesarias para construir su propia literatura, en especial sus epígrafes.

Por último, es necesario recalcar que, como mencioné brevemente líneas arriba, la obra pessoana, borgiana y saramagiuna, así como la misma literatura occidental, han sido influenciadas por la tradición Cervantina: el ejercicio *metaparódico* existente en *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* y sus respectivos epígrafes yace, también, en los paratextos de José Saramago. Esto se debe a que ambos escritores imitan o transforman las fórmulas morfosintácticas (Paz Gago 764) de diferentes tipos de enunciados. Saramago y Cervantes comparten un modelo similar, colmado de una fuente de simulación y fingimiento, la cual Thomas Mann llamaría como “la quintaesencia del humor” (43). No obstante, aunque ambos escritores coinciden en este rubro, creo yo que la influencia de Pessoa y Borges es mayor, específicamente hablando de los epígrafes.

2.3 Tercer motor: la oralidad, refranes y proverbios

La cuestión de la lengua en Saramago, en especial la relación que sostiene con el habla coloquial es un tema que cuenta con bastantes análisis y teoría². No obstante, aun con una gran cantidad de textos, este asunto está todavía lejos de marchitarse. Se estudia la concepción de la lengua y cómo la utilizó el escritor portugués en sus novelas, cuentos, teatro y poesía; mas son pocas las publicaciones las que se enfocan en los aspectos paratextuales.

² Véase de José Enrique Finol, “Las semióticas del nombre: Identidad y anonimato en la obra de José Saramago” (2014); María Isabel Zwanc: “Lengua Labrada La influencia de Saussure en la narrativa de José Saramago” (2015); Javier Martínez Villaroya: “Saramago y sus discursos. O de la oralidad como proyecto literario” (2020), entre otros.

Considero a la lengua y el uso que el autor le dio como un tercer motor para la práctica ficcional de sus epígrafes.

La lengua, al ser un sistema basado en signos, es ideológico, pues como pensaba el lingüista soviético, Valentín Volóshinov, “sin signos, no hay ideología.” (19). No obstante, Volóshinov también creía en la neutralidad de la palabra, una tabula rasa en donde las ideologías luchan por el privilegio de la significación. La lucha política, entonces, no acontece solamente en las trincheras, también en el terreno de la lengua. Puedo aventurarme a declarar que Saramago era partícipe de este principio, pues él se consideraba un trabajador, más que un escritor. Él rescató el valor de la palabra en el lenguaje literario y su poder ontológico, creando realidades y cuestionando al mundo, al ser humano, a la Historia y, parafraseando a Mirian Braga, a la propia Literatura (18). De hecho, Beatriz Berrini, llama a Saramago un “auténtico contador de historias”, pues el escritor se coloca en el mismo lugar del contador popular (55). Esta posición ayudó al autor a encontrar su propio –y ahora alabado– estilo. El propio Saramago declara:

[...] se eu não tivesse ido para o Alentejo, talvez não tivesse nascido o meu modo de escrever hoje, a partir desse discurso oral, dessa conversa contínua, disse que não está escrito, mas que é a comunicação das pessoas umas com as outras. [...] o discurso tal qual se apresenta no meu estilo, tem que mover-se de uma forma que eu diria “descontraída”, em que tudo o que vai acontecendo resulta do que já foi dito, a palavra que vem liga-se à palavra que está, como se eu não quisesse que houvesse nem rupturas nem cortes e que o discurso pudesse ter uma fluidez tal que ocupasse todo o espaço narrativo. (Reis 103-104)

Esta forma “descontraída”, en la que el discurso fluye a través de relaciones que integran al texto, es la misma que corre por las venas de los epígrafes “ficticios” o

“ficcional” saramaguianos. Solamente que, en este caso específico, las raíces de dichos paratextos yacen en dos particulares formas de la oralidad: los proverbios y refranes. Maria Helena Sampaio Sereno define a los primeros, en su libro *Saramago Proverbial* (2019):

O provérbio é um texto fixo sem criador conhecido, com um significado convencional figurado que representa uma situação humana geral. Tem uma dimensão reduzida e, na oralidade, obriga a uma mudança de entonação que marca o seu carácter citacional. Consiste num ato de fala que alberga uma estrutura implicativa que lhe confere potencial argumentativo e didático, exercendo sempre uma função mnemónica e de reforço do dito. (2019 6-7).

Aunados a esas características, el proverbio cuenta con dos factores más pertinentes para este análisis. El primero, que se relaciona con la naturaleza didáctica y argumentativa, es la capacidad que tiene este texto de vehicular mensajes de referencia temporal y personal genérica; esto permite que dichos mensajes se puedan aplicar a una multiplicidad de situaciones, personas y épocas (Zuluaga 196-197). El segundo factor se relaciona con los aspectos autorales y mnemónicos. Debido a que el creador de cierto discurso (enunciador primero), nunca coincide con el locutor (enunciador segundo), el resultado es la indeterminación del proverbio, lo cual implica a toda la comunidad lingüística (Lopes 56-58); de cierta manera, como es apreciado en nuestra realidad, los proverbios se vuelven “universales”.

Por último, el proverbio cuenta con propiedades frecuentes, en distintos niveles. En el prosódico, se encuentra el ritmo (marcado por la estructura rítmica binaria); regularidad métrica, cadencia acentual, rima, asonancia y aliteración (Sampaio 85). En el plano léxico-semántico, cuenta con sentido figurado y un léxico establecedor de contrastes y repeticiones

(85). Refiriéndose a la configuración sintáctica, esta unidad discursiva puede contener paralelismos, encontrando verbos en presente y/o en imperativo (Greimas 59).

El estilo tan característico de Saramago, como ya mencioné, tiene sus raíces en la oralidad, pues su obra es atravesada por la Literatura Tradicional/Oral/Popular (Duarte 21). A primera vista, podría parecer que este se resume a la característica más perceptible, en un aspecto visual: la cual consiste en puntuar, sin las marcas introductorias del discurso directo, lo cual crea una lectura aparentemente sin pausas ni blancos, siendo absolutamente fiel a sus propias reglas convencionales (Aldeamil 271). Sin embargo, la figura del proverbio en su obra –a partir de *Levantado do Chão* (1980)–, está integrada tanto en el discurso del narrador como en los diálogos de los diferentes personajes (272), independientemente de su sexo, clase, nacionalidad, etc. Postigo Aldeamil nombra dos funciones que el proverbio tiene en la narrativa saramaguiana:

Por una parte, cada obra de Saramago constituye un acto de enunciación con muchos enunciados apropiados a la situación y la utilización reiterada de proverbios resulta uno de los ejemplos puntuales que confirma la cohesión de la obra saramaguiana. Por otra parte, desde la perspectiva de la comprensión y respuesta del receptor, el discurso saramaguiano, con técnicas de expresión que suplen la insuficiencia del lenguaje ante la complejidad del pensamiento, consigue, mediante el uso del proverbio, una gran efectividad en la comunicación. (272).

Ambas aplicaciones son empleadas en los epígrafes ficcionales, pues al mimetizarse con los proverbios y todas sus propiedades, alcanzan tanto a ser, en primer lugar, enunciados guías, tanto para el escritor y el lector –más que ser simplemente “apropiados”–; en segunda instancia, al servir como un medio efectivo, sencillo, mnemónico y, también, enigmático, de

comunicación, el texto se convierte en acontecimiento, y el lector, en una relación recíproca de presencia con la obra, hace que la obra se pueda comunicar.

Casi todas las características del proverbio están presentes en los distintos epígrafes ficcionales creados por Saramago. La única propiedad que, evidentemente, no comparte con esa unidad discursiva es la no concordancia entre autor y locutor. No obstante, la *ficcionalidad* –ejemplificada en los diferentes libros ficticios que “contienen” dichos paratextos– crea una ilusión de anonimato, la cual ha confundido a algunos teóricos y críticos (Saramago 641).

Es verdad que los proverbios están más arriba que los refranes en la jerarquía de las paremias, pues estos tienen un estatus más culto, especialmente por su proveniencia ; en este caso, el contenedor más conocido en la tradición occidental es la *Biblia*. Sin embargo, ambos comparten cualidades importantes en lo que se refiere a los epígrafes ficcionales. Tanto los proverbios como los refranes, afirma Sampaio, son de naturaleza corta y popular, convirtiéndolos en estructuras fáciles de recordar (11). En este aspecto, podría decirse que el refrán es más memorizable pues, normalmente, su estructura cuenta con verso y rima. Además de sus características estructurales, también comparten funciones, las cuales son morales y didácticas (11). Con esto, me gustaría ilustrar que la esencia de los epígrafes ficcionales se nutre de estas dos fuentes aquí presentes; sin embargo, no declaro aquí que el ejercicio saramaguiano sea una simple imitación y/o hibridación de dichas paremias. Se trata, por consiguiente, de una práctica que no teme exponer sus influencias, pues no hay ninguna vergüenza en ello; un experimento que, con espíritu posmoderno, abraza la tradición oral. Sin embargo, no hay que creer que la sustancia de ese abrazo es solamente la pertinaz inocencia. Como el propio Saramago creía, “a las palabras hay que arrancarles la piel. No hay otra manera para entender de qué están hechas.” (Saramago 275). Este ejercicio

mimético, como toda la obra del portugués, es por esencia irónico y crítico. No se trata de un zalamero homenaje a las palabras y al lenguaje, sino un cuestionamiento al discurso de la cultura oficial. Además de las características antes mencionadas con las que, tanto los proverbios como los refranes cuentan, estas paremias también comparten funciones contestatarias y transgresivas, cuyo objetivo es el de criticar, parodiar o desenmascarar a lo que está instituido.

Quisiera en este momento llamar la atención al que, quizá, sea el epígrafe más conocido de José Saramago, el cual abre *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), para analizar brevemente su relación al proverbio: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (7). Como si se tratase de refranes como “En tierra de ciegos el tuerto es rey” u “Ojos que no ven, corazón que no siente” –los cuales, de hecho, están incorporados en las líneas de esta novela– este epígrafe nos remite a un espacio de enseñanza y acción. No se trata simplemente de una sugerencia, o de una frase que solamente sirva para “ilustrar” la temática del libro. Cuenta con un juego de cadencia y ritmo, pues genera una aliteración, mediante la repetición de verbos. Es paralelístico, pues son dos oraciones que tienen exactamente el mismo número de elementos. Asimismo, la conjugación se repite –imperativo–, al igual que el uso de la segunda persona del singular. Así, el epígrafe nos interpela, y hace un llamado a la acción.

Al mismo tiempo, existe otro juego, esta vez de significación: la sinonimia existente entre los verbos “olhar”, “ver” y “reparar”. El escritor portugués coloca estos verbos en una jerarquía, de menor a mayor importancia. “Olhar” se entiende como “percibir”, mientras que “ver” implica una intención activa. El enigma se profundiza aún más al saber que, en portugués, “reparar” significa tanto “observar”, como también puede ser “mejorar”. Se trata, entonces, de un juego polisémico. Sin embargo, la incógnita se resuelve cuando, por fin, se termina de leer *Ensaio Sobre a Cegueira*. Es de esta manera que, con el mismo didactismo

de la oralidad popular, José Saramago plantea en este epígrafe una posibilidad para mejorar el mundo. Postigo Aldeamil, tiene una crítica:

[...] en estos epígrafes faltan alguna de las características definitorias (anonimato del creador, uso común, brevedad, etc.) de las paremias o enunciados sentenciosos fijos. Algunos de estos epígrafes son fraseologismos de autor y, aunque tengan estructura de paremias, no se han convertido en expresiones fijas del repertorio de la comunidad, no están institucionalizados socialmente, y no son parte del repertorio común lingüístico de la comunidad. (273).

Verdad es que yo no defiendo la idea de que la intención de Saramago haya sido la de crear proverbios o refranes para que se immortalizaran en los anales de la historia ni en el inconsciente colectivo. No obstante, mediante mi exposición, es posible observar que, hasta ahora, el epígrafe de *Ensaio Sobre a Cegueira* –en el siguiente capítulo se analizarán todos los epígrafes ficcionales restantes–, cumple con la mayoría de las propiedades de dicha unidad discursiva. Es un hecho que este epígrafe no reside en la memoria colectiva, como sí lo hacen los proverbios antes citados; Postigo Aldeamil acierta en ese y muchos aspectos. Sin embargo, creo que, como se ha visto al pasar los años, la influencia de José Saramago continúa expandiéndose en el mundo literario. Han pasado casi 27 años desde la publicación de esta, su más célebre novela, y aunque quizá ese epígrafe nunca llegue a institucionalizarse, ha sobrevivido como una de las frases más conocidas del escritor.

CAPÍTULO 3

3. Desarrollo y clasificación de los epígrafes en la obra de José Saramago

El proceso de epigrafiar, como previamente expliqué, cuenta con diversos factores, los cuales convierten a este paratexto en un aspecto tan merecedor de estudio como las propias novelas de Saramago. Al colocar la palabra “desarrollo” en este subtítulo, mi intención es referirme al proceso gradual y paulatino de la construcción de los epígrafes, tanto alógrafos como ficcionales, en la obra de José Saramago. Esta breve revisión se hará en orden cronológico, revisando trabajos selectos que contienen algún epígrafe.

3.1. Epígrafes alógrafos

Como ya se explicó anteriormente, se denomina al epígrafe alógrafo como el que es atribuido a un autor que no es el de la obra en el que está inserto (Genette 128). Con esto en mente, me parece pertinente empezar este breve estudio por este tipo de epígrafes, los cuales tuvieron una función esencial en la primera etapa de la carrera literaria de José Saramago. Esto debido a las distintas maneras en las que el autor los utilizó. Es decir, la autoridad que esas frases le otorgaban a sus textos, los distintos tipos de diálogos entre diferentes literaturas, la necesidad de su propia obra de contar con distintas llaves que los epígrafes le proporcionaban, etc.

3.1.1 *Terra do Pecado*

Originalmente titulada *A Viúva, Terra do Pecado* el primer libro de José Saramago, fue publicado por la Editorial Minerva 1947, cuando el autor tenía 24 años. En las páginas que conforman este texto, existen pistas apenas discernibles de su estilo tan característico. Más allá de hacer un breve resumen sobre la trama de la novela, o de repetir el ya conocido fracaso

del portugués con este primer trabajo, mi intención es llamar la atención sobre dos aspectos esenciales.

La primera peculiaridad recae en el epígrafe o, antes, en la ausencia de éste. *Terra do Pecado*, por lo menos en su edición original, no cuenta con ningún texto que siquiera se asemeje al paratexto antes mencionado. Existe el caso de ediciones posteriores, como la de la Editora Porto del año 2015, en la que un “Aviso” de un Saramago ya consagrado –el cual tomaría el lugar de un prefacio, que también forma parte de la familia de los paratextos– está presente. Al leer esto, es posible que surja la pregunta: ¿por qué incluir una obra que no contiene el objeto de estudio del presente trabajo? En mi opinión, es importante colocar en este análisis esta novela, pues, como ya expliqué, fue la primera del autor; por ende, es el primer eslabón en su cadena narrativa. De esta manera, mi objetivo final es iluminar la cuestión de que la práctica paratextual de Saramago no fue creada *ab origine*, sino fue un proceso que tomó bastantes años, tanto en concebirse, como en practicarse.

El segundo elemento es el cambio –sin el consentimiento del autor– del título original de la novela. Como hace unas líneas señalé, originalmente este libro debería haberse publicado con el nombre de *A Viúva*, pero, debido a que, según el editor “el título del libro, sin atractivo comercial, debería ser sustituido.” (Saramago 730). De esta manera, el escrito fue rebautizado como *Terra do Pecado*. Quiero evidenciar aquí, además de los abusos de la industria literaria, que el cambio de título –otro paratexto– denota tanto la falta de interés por este tipo de textos por parte de las editoriales, como la todavía inocente pero efervescente perspicacia que definiría la carrera literaria del autor.

3.1.2 *Os Poemas Possíveis*

Diecinueve años después de la publicación de su primera obra, en 1966, Saramago cambia la narrativa por la poesía, publicando *Os Poemas Possíveis*. Este libro conserva el título otorgado por Saramago y, aún más importante, sería su primer trabajo en contener un epígrafe. Este entra en la categoría de los alógrafos, pues proviene de una poesía del poeta español perteneciente a la Generación del 98, Antonio Machado:

Demos tiempo al tiempo:
para que ele vaso rebose
hay que llenarlo primero
(Saramago 17).

Es menester tener en cuenta que dicha generación, conformada por autores como Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Pio Baroja, Valle Inclán, Jacinto Benavente, etc., era definida por la rebeldía frente a las corrupciones políticas de la Restauración borbónica española (Arteaga 33). Si bien es cierto que siempre ha existido un debate sobre lo que conforma a la Generación del 98, dado que algunos escritores asociados a esta corriente negaron ser parte de una “unidad” como tal, es posible encontrar cuatro características comunes entre ellos. La cuestión religiosa; el tema de España; el distanciamiento con respecto a la generación realista; y la cultivación “de un lenguaje natural y antirretórico, con predilección por las palabras apegadas a la tierra, capaces de reflejar ajustadamente las formas de vida tradicionales” (34). Este último rasgo es evidente en la citación que Saramago hace de Machado.

Antes de hacer el análisis pertinente a la obra de Saramago, es necesario apuntar la evidente modificación y/o error que se encuentra en este epígrafe. En el segundo verso de

esta breve poesía, el artículo determinado, masculino, de la tercera persona del singular – “el”– se encuentra mal escrito; dado que la citación se encuentra en español, este detalle se podría confundir con su contraparte portuguesa, “ele”. Para este análisis, comparé 4 versiones diferentes de este mismo libro: la sexta edición de la editorial portuguesa Caminho, de 1997; la versión en español publicada en 2005 por Alfaguara como *Poesía Completa* –la cual está constituida por este libro, junto con *Provavelmente Alegria* y *O Ano de 1993*–; la edición digital de la editorial Porto de 2014 y, finalmente, de la misma editora, la edición física de 2018. En todas estas publicaciones, exceptuando la de Alfaguara, existe este error y/o modificación. De hecho, en la versión de Caminho el tercer verso cuenta con otra errata: “hay que elenarlo primero.” (Saramago 18). Mientras pienso que esto último es un factor totalmente accidental, llama la atención que el primer error, a través del tiempo y las distintas ediciones, permanezca, excepto en la española. Quizá sería muy aventurado declarar que se trata de una modificación intencional, especialmente porque no existe, hasta ahora, ninguna fuente que lo confirme. El escenario más posible es el de un mal editor, que no revisó el epígrafe en otro idioma. Sin embargo, siempre hay que tener en cuenta lo que Genette dice sobre el carácter ficticio de los epígrafes, pues existe la posibilidad de citar erróneamente, con la intención de adaptar la cita a su contexto (129).

En lo que se refiere al diálogo con la obra, tanto particular como general, sobresale el hecho que esta poesía provenga de las series tituladas por el propio Machado como “Proverbios y cantares”, las cuales están contenidas en su obra *Poesías Completas* (1917). Resulta bastante interesante que el nombre de esta sección contenga la palabra “proverbios” pues, como ya expuse, esta unidad discursiva es fundamental en la obra de Saramago, especialmente para los epígrafes. Además, el propio título de la serie del poeta español remite indudablemente a la cultura y folclor popular. Este rasgo en la poética de Machado no es

inusual, puesto que su fascinación con estas formas poéticas populares fue influenciada por su padre, quien sostenía la idea de construir “una verdadera ciencia del folclore” (Cruces Roldan 12). El padre del poeta, Antonio Machado y Álvarez «Demófilo», fue quien heredó este amor por la cultura popular (13); y fue en la *Revista Mensual* –una de sus tantas publicaciones en torno a este tema–, que declaró «¿Queréis conocer la historia de un pueblo? Ved sus romances. ¿Aspiráis a saber de lo que es capaz? Estudiad sus cantares” (Machado 175). Sin ánimo de hablar por el autor portugués, arriesgo a declarar que sería partidario de esta idea, especialmente porque tanto él, como Antonio Machado, tuvieron proyectos paralelos. Ambos escritores encontraron en la tradición oral –los proverbios y refranes– una herramienta útil para transmitir sus preocupaciones y reflexiones fuera del espacio textual.

Ya hablé de la lengua “descontraída” de Saramago y de la adhesión de los proverbios a su obra; no obstante, es necesario ilustrar que el poeta sevillano tenía ambiciones semejantes, pues existe en su obra la presencia de refranes en los poemas y las técnicas para insertarlos (López Martínez 189).

3.1.4 *O Ano de 1993*

El tercer y último libro cercano a la poesía que el autor publicaría en toda su carrera literaria, *O Ano de 1993* (1975), sirve como una contestación a su previo trabajo poético. Mientras que los dos libros de poesía anteriormente mencionados estaban compuestos por varias composiciones que tocaban distintos temas, el presente está conformado por 30 fragmentos que narran la reconquista de una ciudad decadente. Dicha urbe es ocupada en el año –aun lejano para la época en la que este libro fue escrito– de 1993, por un ejército tirano y absolutista, y por lobos feroces, siempre listos a afligir a la población desprotegida. La única

defensa y esperanza de los desplazados yace en los campos, desiertos y montañas. De esta manera, mediante la hibridación del estilo poético con la prosa narrativa, Saramago diseña un mundo futurístico y, también, distópico, con el que crea una interesante crítica político-social. Es evidente el diálogo que existe con obras como *1984* del escritor británico George Orwell pues, como recalca el crítico brasileño Horácio Costa:

[...] a intenção de José Saramago ao escrever *O Ano de 1993* parece, justamente, ter sido a de re-trabalhar, nos seus próprios termos – inovadores em relação ao modelo escritural de Orwell e Huxley –, o discurso futurante-distópico presente na ficção contemporânea. (Costa 216).

El discurso que apunta Costa, además de distópico y futurista, también resulta singular y diferente en lo que se refiere a obra poética anterior de Saramago. Además del seguro diálogo con los trabajos de Orwell o Huxley –el cual enriquece la poesía del presente libro–, es evidente la evolución que existe en las palabras y versos del autor. De ejercicios intertextuales y conmemorativos como “Epitáfio para Luís de Camões” de *Os Poemas Possíveis* o meditaciones reflexivas de la vida como “Na ilha por vezes habitada” de *Provavelmente Alegria* (1970), Saramago entrega una poesía mucho más visceral, violenta, cruda y hasta profética. Y el autor se asume de esta manera, evidenciándolo en los dos epígrafes que abren *O Ano de 1993*. Ambos todavía alógrafos, cumplen una función similar; el primero proviene de un antiguo documento portugués *Crónica de D. João I*, escrita por Fernão Lopes:

porque screvendo homem do que nom he çerto, ou contara mais curto do que foi, ou fallara mais largo do que deve; mas mentira em este volume, he muito afastada da nossa voomtade. (in Saramago 147)

Es posible apreciar en este breve fragmento la declaración de valores y principios de Fernão Lopes; como si se tratase de un manifiesto, la *Crónica de D. João I* comienza su discurso abogando por la veracidad, colocando la mentira como algo ajeno a la voluntad del escritor. El cronista, mediante esta aclaración, enriquecida por figuras retóricas como la hipérbole, hace un compromiso con el lector; dicho acuerdo es decir nada más que la verdad, aun cuando Lopes estuviese siendo “patrocinado” por la realeza portuguesa. Es sabido, que Fernão Lopes, a través de sus escritos, defendía las nociones de organicidad social y del discurso como fuente de autoridad política e intelectual (Barbosa 156). De hecho, fue un gran crítico de la adulación y lisonja a los señores que financiaban la creación de este tipo de documentos (156). Se trata, entonces, de una proclamación que, basada en la necesidad de declarar la verdad, evidencia la ilegitimidad del rey D. João I y, al mismo tiempo, quiebra veladamente los paradigmas de los cronistas del siglo XV.

José Saramago, al extrapolar esta cita de su ubicación original y colocarla como el epígrafe que abre la cruda narrativa de su poesía, coloca esta última en el campo semántico de la verdad. Esto es posible, debido al contraste que existe entre las palabras apegadas al concepto de la “verdad”, como “*certo*”, en relación con su contrario, “*mentira*”.

Siguiendo a Wolfgang Iser, este primer epígrafe sirve como un dispositivo que, colocado por Saramago, activa el movimiento del lector, presentando un diálogo que el paratexto sostiene con la “realidad extratextual” de la obra y su interior (122). Saramago construye la figura del “lector implícito” de una manera interesante, pues las orientaciones que el epígrafe ofrece a sus posibles lectores se dividen en dos ramas. En primer lugar, como escribí anteriormente, coloca a *O Ano de 1993* en el “espacio” de la verdad. Por otro lado, el autor crea un diálogo de transtextualidad con una de las obras más elementales en la literatura portuguesa. Así, existe un mensaje tanto en el espacio discursivo como en el propio discurso;

una declaración de verdad ante cualquier costo, el cual es comunicado al exterior, con ayuda de las palabras de Fernão Lopes.

El segundo epígrafe de esta obra pertenece a la novela de Denis Diderot, *Jacques el fatalista* (1796). Se trata de un fragmento del habla del personaje del “amo”, superior de Jacques, quien, dentro de una breve escena de confusión y discusión entre ambos personajes, exclama estas palabras: “Me está pareciendo que tu voz no es ya tan ronca y que hablas con mayor facilidad” (444).

Este epígrafe alógrafo incide de dos maneras diferentes en *O Ano de 1993*. Primeramente, y de manera similar a la cita de Fernão Lopes, Saramago utiliza este fragmento de Diderot como una alusión a la verdad; el uso de la metáfora es interesante aquí, pues Saramago utiliza un texto ajeno y lo resignifica. De nuevo, existe una dicotomía entre dos conceptos contrarios: la ronquera que dificulta el entendimiento de la voz y la facilidad con la que se habla y, por lo tanto, se entiende algo. Al extrapolarse los significados, es posible observar que la imagen de la voz ronca se puede asociar con la obscuridad (mentira), y, de la misma manera, la facilidad se relaciona con la honestidad (verdad). Esta cita supone un ejercicio de reiteración, en el que Saramago utiliza las estrategias que Iser propone como un dispositivo situado del propio texto que, mediante la figura del lector implícito, presenta un diálogo extratextual sobre la veracidad de su poesía.

Al mismo tiempo, el autor lusitano emplea la cita de Diderot como un “anuncio” o diálogo directo con el lector. Saramago se apropia de las palabras del amo y consigue efectuar un ejercicio autorreferencial a su obra. Es necesario recordar que el último trabajo de poesía del autor, antes de *O Ano de 1993*, databa de 1970. Pasaron cinco años en los que Saramago maduró su pluma poética y esto él mismo lo sabía. La “mayor facilidad” del habla hace una clara alusión al distinto estilo que conforma la poesía de *O Ano de 1993*, mucho más crítico

y directo. Además, siguiendo con la dicotomía de la obscuridad y la luz, este simbolismo también concuerda, pues según Jean Chevallier y Alain Gheerbrant, la luz representa la maduración de la personalidad (606). Es de esta manera que el diálogo presentado por Saramago no es solamente sobre la veracidad de sus palabras, también tiene que ver con su calidad.

3.2 Epígrafes fictionales

La práctica de los epígrafes fictionales se nutre de las fuentes de la *ficcionalidad*, del diálogo con la obra de Fernando Pessoa y Jorge Luis Borges y de paremias como los proverbios y refranes, como ya expuse anteriormente. Con estos conceptos en mente, es posible revisar algunos de los ejemplos más interesantes de la obra de José Saramago. No obstante, es menester, primero, examinar el concepto de los “contenedores ficticios”, los cuales, conforman no solamente al epígrafe ficcional en sí, también el universo literario de José Saramago.

3.2.1 Contenedores ficticios

Mientras que los epígrafes alógrafos, en la generalidad, cuentan con sus distintas fuentes de origen, ya sea libros de diferentes autores, canciones o hasta citas de películas, los contenedores de los epígrafes fictionales de José Saramago tienen una característica particular. Si bien es cierto que estos epígrafes también provienen de libros, la realidad es que ninguno de estos existe, por lo menos en el plano de la realidad normal (Saramago 640). Con esto, me refiero a que estos libros contenedores no es posible consultarlos, mucho menos tener una copia física de ellos. Los *Livros dos Conselhos, das Evidências, das Vozes*, entre

otros, solamente están presentes en las respectivas obras en las que están insertos. Es decir, si el epígrafe de *Ensaio Sobre a Cegueira* proviene del *Livro dos Conselhos*, entonces ése es el único espacio en el que, tanto epígrafe como *livro*, existen. No obstante, esto no significa que su origen, como el de los epígrafes, sea fortuito. En este apartado, me propongo teorizar las posibles fuentes de dichos contenedores.

La primera raíz deviene de la relación que tienen los epígrafes ficticiales de Saramago con la expresión oral, en especial con las paremias del refrán y el proverbio. No obstante, para el caso de los contenedores, mi análisis se centrará en la segunda paremia.

Como expuse anteriormente, ambos, proverbios y refranes pueden tener un carácter anónimo. No obstante, el proverbio cuenta con una excepción a esta regla pues el grupo más conocido de este tipo de paremias se encuentra en *La Biblia*, en el libro de los *Proverbios* (Duarte 32), el cual consiste en una serie de colecciones que, en forma de refranes, dichos y poemas, transmiten la sabiduría de Israel. Es necesario prestar atención a la intención de esta colección, pues busca transmitir sabiduría, propósito que comparte con los epígrafes ficticiales. De esta manera, existe una relación de transtextualidad con el texto bíblico. No obstante, también es posible asegurar que, dentro de esa relación transtextual, está presente una intención paródica, huella característica de la posmodernidad; puesto que el arte posmoderno expone el formalismo residual de cualquier forma artística radical de la que identifica la des-institucionalización del arte y su re-integración con otras prácticas sociales, como un intrínseco movimiento revolucionario. (Eagleton 147). Los *livros*, por lo tanto, replican la forma del libro de los *Proverbios* bíblico y, al mismo tiempo, parodian la autoridad que este tiene. Helena Vaz Duarte comenta esta cuestión: “(...) o escritor se apropria destas formas rígidas e as inova, alterando-as, parodiando-as, amplificando-as. Cruzando-as com textos eruditos, num processo de constante (re)criação, num processo dinâmico entre tradição

e inovação.” (34). No se trata de una simple mofa; más bien, es la intención de Saramago de colocar al proverbio coloquial en el mismo lugar que el bíblico.

Una situación similar sucede con la segunda posible fuente de los contenedores ficticios, el *Livro dos conselhos ou Livro da Cartux de D. Duarte*. Dicha obra se conforma, resumidamente, de “uma recolha de anotações próprias e testemunhos de outrem, acerca de assuntos diversos, que o monarca registrava ou mandava registrar” (Muniz 574). Si bien sus obras *Leal conselheiro* y *Livro Da Ensinança de Bem Cavalgar Toda Sella* son más conocidas, relegando el estudio del *Livro dos conselhos* (Muniz 573), la importancia de este documento es innegable. Como diría el historiador Oliveira Marques: “quase se poderia refazer a nossa visão da época [o início do século xv] utilizando como fonte exclusiva o Livro da Cartuxa” (VII). Si bien no existe, hasta la fecha, ningún indicio de que Saramago haya estado en contacto con este texto resulta muy probable su existencia haya sido una posible inspiración. Debido a que pertenecen a la misma tradición literaria y, aún de mayor importancia, que esta obra guarda una íntima relación con *Leal conselheiro* (574), es posible afirmar que los contenedores de los epígrafes ficticios tienen, también, una relación de transtextualidad paródica. Esto es más evidente al observar el epígrafe de *História do Cerco de Lisboa* (1989). Es cierto que este epígrafe ficcional no es el primero en la carrera literaria de José Saramago, empero, sí es el primer epígrafe que cuenta con un contenedor, el *Livro dos Conselhos*. Ambas obras comparten un nombre casi idéntico, al igual que las funciones. De esta manera, propongo que los contenedores, o, por lo menos, el origen de todos los *livros*, el *Livro dos Conselhos*, es una parodia de *Livro dos conselhos ou Livro da Cartux de D. Duarte*, pues, siguiendo a Hutcheon, cualquier forma codificada puede ser tratada en términos de repetición con una distancia crítica (28).

3.2.2 *História do Cerco de Lisboa*

Después de analizar su contenedor, me gustaría pasar al epígrafe *per se*. Estas son las palabras que componen al paratexto, el cual yace en las primeras páginas de la novela:

Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigí-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes. *Livro dos Conselhos*. (Saramago 3).

Es interesante ver que el primer epígrafe que cuenta con un contenedor propio habla sobre cuestiones familiares para la literatura de Saramago: la verdad y la acción. Los epígrafes alógrafos de *O Ano de 1993*, como escribí líneas atrás, también reflexionaban sobre esta cuestión. No obstante, mientras que en la obra poética el autor lusitano hablaba sobre la veracidad y crudeza de su nueva poesía, la novela genera un diálogo sobre la verdad en el discurso histórico.

En el aspecto morfosintáctico, es interesante ver cómo es que este epígrafe está construido. Similar al caso de *Ensaio Sobre a Cegueira*, existe un juego de palabras, específicamente entre verbos. Mediante la repetición de estos, se genera una aliteración, lo cual causa un juego de ritmo y sonoridad. No obstante, existen dos grandes diferencias entre los paratextos de *História do Cerco de Lisboa* y *Ensaio Sobre a Cegueira*.

La primera es la articulación de los tiempos verbales. En la primera oración del epígrafe, se encuentra el verbo “*alcançar*” conjugado en la segunda persona del singular del

*Infinitivo Pessoal*³. De igual manera, están presentes los verbos “corrigir” y “alcançar” en futuro del subjuntivo. La suma de ambos verbos genera una frase que entra en el reino de lo hipotético, un espacio de oportunidad en donde es posible conseguir algo. Lo mismo sucede con la segunda oración, la cual es un juego paralelístico, en donde el orden de los verbos es invertido. Con este ejercicio, el epígrafe da a entender que la relación de la verdad con esas dos acciones, alcanzar y corregir, es recíproca y casi intrínseca. La verdad, entonces, no puede existir sin estos dos factores.

La segunda diferencia es la introducción de un tercer verbo en la última oración de este paratexto. Se trata del verbo “resignar”, el cual está conjugado en presente del subjuntivo. Cabe destacar que, aunque “resignar” esté en el modo verbal del subjuntivo, solamente este verbo se encuentra en presente, denotando el carácter permanente de esta acción. De igual manera, se trata del único verbo que no se repite en el epígrafe. “Resignar” es introducido por el adverbio “*entretanto*”, el cual indica un intervalo de tiempo en el que se ejecuta una acción, que en este caso es la corrección y el alcance de la verdad. Al tener presente esto, es posible observar que, en la jerarquía de estos tres verbos, “resignar” es el que tiene el lugar más alto pues, además de ser el único verbo en presente, generando un notable contraste, cierra la sentencia de manera definitiva. Por lo tanto, siguiendo las palabras del autor portugués en su epígrafe, lo que debe imperar en la búsqueda de la verdad es la fuerza para continuar su pesquisa, la no resignación.

Este epígrafe, como ya lo expliqué anteriormente, imita las paremias populares. En este caso, es posible notar que su construcción se origina más en la fuente del proverbio que

³ Conjugación propia del idioma portugués. Esta es considerada, por analogía con la gramática latina, continuación del imperfecto del subjuntivo latino, que se supone no ha desaparecido del uso lusitano (Rodrigues).

del refrán, debido a que cuenta con cadencia acentual, asonancia y aliteración, mas no rima (Sampaio 85). A causa del tema de *História do Cerco de Lisboa*, que se podría resumir groseramente como la crítica a la historia única, unilateral, y el ejercicio del revisionismo histórico, este epígrafe tiene un impacto bastante interesante. Primeramente, debido a la indeterminación que caracteriza al proverbio, la cual implica a toda la comunidad lingüística, el presente epígrafe, que se nutre de esta naturaleza, hace un llamado a la colectividad (85). El lector implícito que se busca aquí es uno que se sienta identificado con este tipo de paremias que el epígrafe imita. Es de esta manera que, siguiendo a Wolfgang Iser, la obra se comunica al exterior (207). Resulta llamativo, y pertinente al mismo tiempo, el hecho de que Saramago utilizase como base una paremia popular para el epígrafe de esta novela. Lo que consigue es una identificación por medio del lenguaje, el cual crea comunidad. Y es necesario recalcar que las paremias, en especial los proverbios, tienen, además de las funciones morales, funciones contestatarias:

Caso a linguagem parémica seja utilizada com intenções contestatárias do discurso da cultura oficial, assume então também uma função transgressiva cujo objectivo é o de criticar, de parodiar ou desmascarar o que está instituído. Reafirma-se assim a dicotomia entre cultura popular e cultura erudita. (Duarte 33).

Ese objetivo, el cual es el principal de *História do Cerco de Lisboa*, se refleja en el epígrafe que introduce su lectura. Al utilizar lenguaje *parémico*, Saramago organiza el texto con la indicación de los actos de comprensión del lector. De nuevo, la teoría del efecto estético de Wolfgang Iser se hace presente, pues el autor lusitano utiliza al epígrafe para revelar el carácter activo de la lectura, al utilizarlo como elemento constitutivo de la narrativa de esta obra.

3.2.3 *Ensaio Sobre a Lucidez*

De una extensión mucho más breve, el epígrafe que abre *Ensaio Sobre a Lucidez* (2004) se nutre más de la naturaleza del refrán y hasta del dicho, que del proverbio. Es necesario denotar que el refrán y el dicho comparten varias características, pues ambos son populares, tradicionales, didácticos y comunes (Sampaio 11). La única diferencia existente entre estas dos paremias es la rima, pues el dicho no cuenta con esta (11). A continuación, el epígrafe:

Uivemos, disse o cão. Livro das Vozes. (Saramago 6)

Este epígrafe cuenta con una construcción mucho más sencilla que el anterior. Cuenta con dos verbos, “uivar”⁴ y “dizer” accionados por el mismo sujeto, un perro. El primer verbo está conjugado en la primera persona del plural del imperativo afirmativo; Saramago, nuevamente, coloca un llamado inmediato a la acción. La conjugación del segundo, en cambio, es en la tercera persona del singular del pretérito perfecto. El epígrafe va, por consiguiente, de lo colectivo a lo individual y del presente al pasado. En un primer momento, esta frase puede ser interpretada como una orden o, por lo menos, como una enérgica sugerencia.

Hablando específicamente del verbo “uivar”, este cuenta con polisemia en el idioma portugués. Si bien tiene el significado de “aullar”, también se puede entender como “ulular”; es decir, vociferar o gritar. El aullido es la voz predominante de los lobos, y “secundaria” de los perros, la cual tiene funciones comunicativas, emotivas y/o sociales. Podría decirse que

⁴ Aullar.

el aullido, entonces, posee una connotación más neutral. No obstante, si uno se inclina más al juego polisémico, es posible comprender que se trata de una metáfora para el grito, una voz que demanda, como en la novela, justicia. Además, resulta interesante la personificación que Saramago utiliza para construir esta sentencia, pues es el perro quien da la orden del verbo, no un ser humano.

En el caso de su antecesor, *Ensaio Sobre a Cegueira*, su epígrafe se plantea como una posibilidad para mejorar el mundo. No obstante, en *Ensaio Sobre a Lucidez*, esa propuesta tiene una connotación mucho más activa y/o agresiva. De la misma manera en la que refranes como “Poco se gana al hilar, pero nada se gana al mirar.” (Flores-Huerta 31); o dichos mexicanos como “Pa’ luego es tarde.” (31), este epígrafe remarca el carácter de urgencia con la que una cosa necesita ser hecha. En definitiva, se puede entender este epígrafe como un llamado a la acción. La obra se comunica al exterior de una manera mucho más directa, comparado al epígrafe de *Ensaio Sobre a Cegueira*. Una vez más, Saramago evidencia que la relación entre texto y lector se caracteriza por el hecho de que este último está directamente involucrado y, al mismo tiempo, trascendido por aquello en lo que se involucra (Iser 13). Es mediante la identificación, la cual se localiza en la utilización del lenguaje *parémico*, y la apelación colectiva que el epígrafe efectúa, que el lector puede apropiarse de las ideas del texto para poder darle coherencia al texto. Leer, de nuevo, es un proceso activo.

Al observar estos dos ejemplos que coloqué, es posible percatarse de la evolución que existe en la práctica de epigrafiar en la obra de José Saramago. Es cierto que la utilización de epígrafes alógrafos constituye un diálogo con el lector pues, como ya expuse, Saramago utiliza estos paratextos como un mensaje tanto en el espacio discursivo, como en el propio discurso. No obstante, al acercarse a un análisis lingüístico, en especial a las seis funciones

de la lengua propuestas por Roman Jakobson (1984), resulta interesante ver que los epígrafes alógrafos son más cercanos a las aplicaciones emotivas y poéticas.

La función emotiva (o expresiva) se enfoca en el emisor y denota una expresión directa de la actitud de quien habla sobre su propio mensaje (Jakobson 66). Dicha función está presente en los ejemplos que coloqué en el apartado de epígrafes alógrafos, específicamente en los paratextos de *O Ano de 1993*. Claramente, esos epígrafes no son palabras de José Saramago; no obstante, el autor las utiliza con varios propósitos que expuse anteriormente. Si se revisa nuevamente, verbigracia, la cita de *Jacques el fatalista* de Diderot, resulta evidente que estas palabras en sí mismas, además de comunicar un mensaje, agregan un matiz expresivo a dicho mensaje. Un caso similar es el de la cita de la *Crónica de D. João I* de Fernão Lopes, pues exterioriza la voluntad y el deseo, elementos con los que el discurso –en este caso, la transmisión de la verdad– puede ser comunicado, pues el texto materializa una serie de signos significantes, los cuales son recibidos por el lector (Iser 124). Sin embargo, este epígrafe, junto con el de *Os Poemas Possíveis*, entran en el ámbito de la función poética.

Por parte de la función poética, la cual se centra en el mensaje y pretende, además de enfatizar la estética, asignar la mejor forma posible a aquello que se desea transmitir (Vargas 147), ambos paratextos utilizan mecanismos para crear un efecto particular en el destinatario (García 6). Nuevamente, aunque no se trate de las palabras directas de José Saramago, los autores de cada epígrafe meditaron en torno a la selección de las palabras y su combinación, para así atraer la atención sobre su misma forma. Es importante mencionar, también, que la función poética cuenta con formas lingüísticas que la caracterizan, como los juegos de palabras, las figuras literarias y las repeticiones; estas, por su parte, le asignan una forma más llamativa al mensaje (Maybin y Swann 512). Tanto la cita de Antonio Machado como la de

Fernão Lopes utilizan estos recursos con el objetivo de otorgarle al mensaje singularidad (512).

En el caso de los epígrafes ficcionales, debido a su construcción metafórica y paralelística, entran en el espacio de la función poética. Es debatible si este tipo de paratextos caben dentro de la función emotiva pues, por lo menos, los ejemplos existentes en este trabajo no agregan un matiz expresivo en mi opinión. Es verdad que enfatizan la intención de un mensaje, pero creo que eso es debido a otra función del lenguaje de la cual hablaré a continuación, la función apelativa. Quizá el epígrafe de *Caim* (2009) podría acercarse más a los preceptos de la función expresiva, sin embargo, esa discusión merece su propio trabajo.

Es posible hablar sobre un desarrollo en el ejercicio de epigrafiar dentro de la obra saramaguiana, dado que los epígrafes que el autor lusitano fabricó en su carrera literaria se volvieron, a cada libro que publicaba, más complejos. Los ejemplos que yacen en este trabajo, los epígrafes de *História do Cerco de Lisboa* y *Ensaio Sobre a Lucidez*, sirven como una buena ilustración de dicho progreso puesto que, además de tener en su estructura la función poética de la lengua, también cuentan con las funciones metalingüística y apelativa.

La función metalingüística parte del propio código de la lengua, pues para poder obtener “una decodificación efectiva del mensaje, hay que compartir un mismo código: la misma lengua, dialecto, registro y jerga” (Vargas 147). Según Vigara-Tauste, esta función cuenta con una dualidad: Es explícita cuando “el lenguaje es fuente de conocimiento acerca del propio lenguaje” (131). Se considera implícita si es utilizada como una herramienta con fines lúdicos como el humor, con la cual se establece un juego “con las posibilidades de relación significante-significado-sentido” (131). Ambos epígrafes ficcionales utilizan la función metalingüística como un instrumento tanto autorreferencial como paródico. Saramago, al mismo tiempo que evidencia los hechos del lenguaje, en este caso, el lenguaje

paremiológico, replican la forma de este y parodian su autoridad, en especial, la de los proverbios.

Como expuse hace unas líneas, ambos ejemplos también cuentan con la función apelativa (o conativa), la cual se orienta hacia el receptor, pues “se busca influir en su pensamiento o en sus acciones y halla su más pura expresión en el vocativo y el imperativo. El mensaje se emite para provocar una reacción en quien lo recibe, de lo contrario, no se considera efectivo.” (Vargas 147). El imperativo, como expuse anteriormente, está presente tanto en el epígrafe de *Ensaio Sobre a Cegueira* como en el de *Ensaio Sobre a Lucidez*, haciendo un urgente llamado a acción. En el caso de *História do Cerco de Lisboa*, si bien este tiempo verbal no está presente, es claro que este paratexto utiliza la función apelativa como un mecanismo para generar una frase que, sugerente, trata de influir al lector.

Del nulo empleo de los epígrafes en su primera obra, pasando por el uso de palabras ajenas que le proporcionaron a la temprana producción del autor recursos para adentrarse en el mundo literario, Saramago desarrolló y perfeccionó la manera en la que creaba y utilizaba a los epígrafes. Este constante progreso desembocó en la concepción de epígrafes ficticiales que, además de servir como comentario y guía para sus respectivas novelas, transgreden el espacio literario, comunicando la obra al exterior.

CONCLUSIONES

Es posible decir que los epígrafes para la obra de José Saramago son tan esenciales como el mismo contenido de sus libros. El analizar un aspecto tan específico y que, en muchas ocasiones, es simplemente dado por hecho, podría parecer, en un primer momento, un estudio que no vale la pena. No obstante, el estudio de los epígrafes, a pesar de ser extraliterario a final de cuentas, sirve para entender tanto sus funciones dentro de la obra de Saramago, como su propia problematización. Gérard Genette habla sobre la importancia del estudio de los paratextos y sus características:

La más esencial de estas propiedades es el carácter funcional. Cualquiera que sea la intención estética que quiera provocarse, el paratexto no tiene como principal tarea la de “hacer bonito” el texto, sino de asegurarle una suerte conforme al propósito del autor. Con este fin, se ubica entre la identidad ideal y relativamente inmutable del texto, y la realidad empírica (sociohistórica) de su público, una suerte de esclusa que le permite permanecer “a nivel” o, si se prefiere, una cámara que ayuda al lector a pasar sin dificultad respiratoria de un mundo al otro, operación a veces delicada, sobre todo cuando el segundo es uno de ficción. (352)

Al analizar los epígrafes, tanto alógrafos como ficcionales, que Saramago utilizó a lo largo de toda su producción literaria, el carácter funcional de dichos paratextos se hace más que evidente. “El paratexto para el texto es un instrumento de adaptación” (352), declara Genette en sus *Umbrales*; al observar la manera en que el escritor portugués utilizó los epígrafes como guías, anuncios y, aún más importante, como exhortaciones con un ángulos éticos y morales, no solamente es posible confirmar la tesis del teórico francés, sino también agregar otro postulado: el paratexto puede ser un instrumento de comunicación. Es decir, puede emplearse

como un transmisor de ideas e intenciones, haciendo partícipe al lector. Esto es posible, pues Wolfgang Iser declaró que:

[...] es claro que la obra misma no puede ser idéntica al texto o a la concretización, sino que debe ser situada en algún lugar entre los dos. Debe ser inevitablemente virtual en carácter, en la medida en que no puede ser reducida a la realidad del texto o a la subjetividad del lector, y es de esta virtualidad de dónde deriva su dinamismo (Iser 21).

Este lugar entre el texto y el lector es habitado por los paratextos y, específicamente hablando de la obra saramaguiana, lo ocupa el epígrafe. El mismo Iser, con sus *estrategias*, propone una transversalidad que puede entenderse desde el diálogo que el paratexto sostiene con el afuera del texto, la “realidad extratextual”, y el adentro del texto (122). De esta manera, tanto el espacio discursivo como el propio discurso efectúan una comunicación con el exterior. Así, al traspasar estos dos espacios, Saramago extiende la ficción al paratexto, que, a su vez, remite a una ficción precedente e inexistente, en el espacio extratextual. Se trata, entonces, de una práctica en la que quien lee participa en la construcción de dicha ficción, otorgándole al lector una *soberanía* sobre el texto. Además, la transtextualidad influencia el rol del lector, llamando a un ejercicio consciente y evidenciando la concepción saramaguiana de la función social de la literatura. El autor lusitano crea un “artivismo”, que, con su origen en una ética de la acción y una raíz performativa, toma al mundo y lo devuelve observado (Baltrusch). La sustancia vital de las palabras a la que se refería Saramago en *A Viagem do Elefante*, es, de hecho, una combinación entre lo poético, lo político y lo ontológico. Es esta misma sustancia de la que los epígrafes saramaguianos se nutren.

Los paratextos, al adaptar el modo de presencia en el mundo de los proyectos en la vida del autor (352), sirven como generadores —o, motores, si se prefiere— para los

universos literarios de cada autor. En el caso de la literatura de José Saramago, es posible declarar que los epígrafes, además de adaptar y comunicar su literatura más allá del espacio textual, como puentes que ciñen las distancias, generan un espacio particular, en el cual su obra puede existir, comunicarse y permanecer. Si el epígrafe es la consagración de un escritor, con el cual elige su lugar en el Panteón (Genette 136), José Saramago escogió descansar bajo la sombra del olivo del habla popular y su sabiduría.

FUENTES

Fuentes y escritos de referencia

- ALDEAMIL, María Josefa Postigo. “José Saramago y los proverbios”. *Revista de Filología Románica*, volumen 2, 267-299, 2001.
- ALMEIDA LOURENÇO, Diana. “O narrador em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago.” *Dossiê Literatura Portuguesa: trânsito*, volumen 4, número 2, 175-189, 2015.
- ARTEAGA, José Manuel Cabrales. “El ambiente cultural y literario del 98”. *Monte Buciero*, núm. 2, 29-44, 1998.
- BALTRUSCH, Burghard. “Os persas da história: o poético e o político de Saramago em Chiapas”, conferencia dada en las I Jornadas Internacionales de Estudios Afro-luso-brasileños en memoria de José Saramago de la FFyL, UNAM, YouTube, subido por Cartelera Cultural FFyL, 13 de diciembre de 2022, www.youtube.com/watch?v=5k2mAVxGW4A. Accedido el 17 de enero de 2023.
- BARBOSA, Rodrigo Schiavinato. “Historiografia e legitimação de poder na baixa idade média peninsular (Portugal e Castela)”. *História Revista*, vol. 23, núm. 1, 148-162, 2018.
- BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: O Romance*. Editorial Caminho, 1998.
- BRAGA, Mirian Rodrigues. *A concepção de língua de Saramago: confronto entre o dito e o escrito*. Arte e Ciência, 1999.
- BUENO, Aparecida de Fátima. “Borges revisitado en *O Ano da Morte de Ricardo Reis*”, *Variaciones Borges*, núm. 26, 145-156, 2008.

- CIPRIANO, Rita. “Fernando Pessoa e o "Livro do Desassossego": 40 anos da obra impossível”, *Observador*, 13 de febrero de 2022, <https://observador.pt/especiais/fernando-pessoa-e-o-livro-do-desassossego-40-anos-da-obra-impossivel/>
- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Caminho, 1997.
- COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. Caminho, 2013.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina. “Antonio Machado y Álvarez «Demófilo»: ciencia del folclore y copla flamenca”. *Cultura, Lenguaje y Representación*, Vol. XXIV, 2020, pp. 7–23
- CHEVALLIER, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los Símbolos*. Traducido por Manuel Silvar, Arturo Rodríguez, Herder Editorial, 2000.
- DIDEROT, Denis. *Jacques el fatalista*. Traducción de María Fortunata Prieto Barral, BlackList, 2012.
- DUARTE, Helena Vaz. *Provérbios segundo José Saramago*. Edições Colibri, 2006.
- DUFRENNE, Mikel. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Trad. Edward S. Casey et al. Evanston, 1973.
- EAGLETON, Terry. “Capitalism, modernism and postmodernism”. *Against the Grain, Essays 1975-1985*. Verso, 1988.
- FINOL, José Enrique. “Las Semióticas del Nombre: Identidad y anonimato en la obra de José Saramago”. *Revista Chilena de Literatura*. Núm. 87, 2014.
- FOUCAULT, Michel. “¿Qué es un autor?” *Dialéctica*, traducción de Corina Yturbe, Año IX, número 16, 4-18, 1984.
- GARCÍA WIEDEMANN, Emilio J. “Proverbios y cantares de Antonio Machado no incluidos en *Poesías completas*”. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 165-179, 1995.

- - -. “Año de publicación de "Proverbios y Cantares" de Antonio Machado”. *Biblioteca de Andalucía*, 2018, http://www.bibliotecasdeandalucia.es/web/la-biblioteca-responde/preguntas-frecuentes//asset_publisher/h5CIUEDs6veO/content/anodepublicacion-de-proverbios-y-cantares-de-antonio-machado-/maximized?inheritRedirect=false

GENETTE, Gérard. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Traducido por Jane E. Lewin. Cambridge University Press, 2001.

- - -. “Discurso del Relato” en Figuras III. Traducido por Carlos Manzano, Lúmen, 1989.

- - -. *Umbrales*. Trad. Susana Lage, siglo veintiuno editores, 2001.

GREIMAS, Algirdas. “Idiotismes, proverbes, dictons”. *Cahiers de Lexicologie*, núm. 2, 41-66, 1960.

HERRERA, Gabriela. “El lector implícito y sus condiciones en el proceso de lectura.” *Odisseas Narrativas*, 3 de febrero de 2019, <https://narrativa245703577.wordpress.com/2019/02/03/el-lector-implicito-y-sus-condiciones-en-el-proceso-de-lectura/>

HUTCHEON, Linda. “Postmodern paratextuality and history”. *Texte* 5-6. 1987.

ISER, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Taurus, Trad. J. A. Gimbernat, 1987.

- - -. *O Ato da Leitura. Uma teoria do efeito estético, vol. 2*. Trad. Johannes Krestchmer. Editora 34, 1996.

- - -. *O Ato da Leitura. Uma teoria do efeito estético, vol. 2*. Trad. Johannes Krestchmer. Editora 34, 1999.

ITURRIETA, Claudia Leal. *El viaje de Reis: de Pessoa a Saramago*. 2010. Universidad de Chile, Tesis de Maestría.

JAKOBSON, Roman. *Language in Literature*. Ed. Krystyna Pomorska y Stephen Rudy. Belknap Press, 1987

JHONES GARLET, Deivis y Maria Rosani Ketzer Umbach. “A política em José Saramago: forma e conteúdo.” *Via Atlântica*, número 31, 141-154, 2017.

- LOPES, Ana Cristina Macario. Texto proverbial português – elementos para uma análise semântica e pragmática. 1992., universidade de Coimbra, tesis de doctorado.
- LÓPEZ, Pablo Javier Pérez. “Sin Fausto no hay heterónimos”. *Pessoa Plural*, núm. 6, 272-275, 2014.
- LOPÉZ MARTÍNEZ, María Isabel. “El género en los proverbios y cantares de Antonio Machado”. *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXVI, 189-202, 2003.
- LOURENÇO, Eduardo. Acerca de Fernando Pessoa. Selección, traducción y epílogo de Carlos Vásquez; introducción de Carlos Ciro. Editorial Universidad de Antioquia, 2013.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio. «Apuntes para un artículo literario». *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla*, número 1, 1869, pp. 165-175
- MACKSEY, Richard. “Foreword” *Paratexts: thresholds of interpretation*. Eds. Richard Macksey y Michael Spinker, Trad. Jane E. Lewin, Cambridge University Press, XI-XXIII, 1997.
- MANN, Thomas. “A bordo con Don Quijote”, *Cervantes, Goethe, Freud*. Trad. Ramón de la Serna Espina y Felipe Jiménez de Asúa. Losada, 2004.
- MARQUES A . H . Oliveira. “Livro da Cartuxa como fonte histórica”, *Livro dos conselhos de El-Rei D. Duarte*, estampa, 1982.
- MAYBIN, Janet. y Swann, Joan. “Everyday Creativity in Language: Textuality, Contextuality, and Critique.” *Applied Linguistics*, 28 (4), 497-517, 2007.
- MIQUEL-BALDELLOU, Marta. “That Was Poe, The Great American Hack”: Retracing Echoes of Poe’s Gothic Tales in Stephen King’s *The Shining*.” *Revista de Estudios Norteamericanos*, núm. 22, 189-210, 2018.
- MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. “Leal conselheiro e Livro dos Conselhos de El-Rei Dom Duarte: diálogos”. *Actes del X Congrés Internacional de l'Associadó Hispánica de Literatura Medieval*, 573-585, 2005.

- QUINTANA, Francisco Docio. “Intertextualidad genética y lectura palimpséstica”. Castilla: Estudios de literatura, núm. 15, 169-182, 1990.
- PAZ GAGO, José María. Texto y paratexto en el «Quijote». Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro. Vol 2, 761-768, 1993.
- REIS, Carlos. *Diálogos con José Saramago*. Traducción de Susana Gil Llínás, La Umbría y la Solana, 2018.
- REIS, Carlos y Lopes, Ana Cristina Macario. *Dicionário de Narratologia*. Trad. Ángel Marcos de Dios. Almar, 2002.
- REIS, Carlos y Lopes, Ana Cristina Macario. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. Atica, 1988.
- RODRIGUES, Renata Viegas. “O emprego do infinitivo pessoal”. *Ao Pé da Letra*, vol. 1, núm. 1, 1999, <https://periodicos.ufpe.br/revistas/pedaleta/article/view/230878>
- ROSINA, Matia. “Os paratextos editoriais em “alabardas, alabardas, espingardas, espingardas”, o romance inacabado de José Saramago.” *Anúario de Literatura*, v.21, 2016. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2016v21n2p178/32949>
- SARAMAGO, José. *Las Pequeñas Memorias*. Trad. Pilar del Río. Alfaguara, 2006.
- - - . *Cuadernos de Lanzarote I*. Trad. Eduardo Naval. Alfaguara, 2002.
- - - . *Ensaio Sobre a Cegueira*. Porto Editora, 2019.
- - - . *Os Poemas Possíveis*. Porto Editora, 2014.
- - - . *Os Poemas Possíveis*. Porto Editora, 2018.
- - - . *Poesía Completa*. Alfaguara, 2005.
- - - . *Terra do Pecado*. Porto Editora, 2019.
- - - . *Ensaio Sobre a Lucidez*. Companhia das Letras 2004.

- - - . *História do Cerco de Lisboa*. Porto Editora, 2019.
- - - . *O Ano de 1993*. Porto Editora, 2018.
- SAMPAIO, Maria Helena Sereno. *Saramago proverbial*. Escrytos|Ed. Autor, 2019.
- TALENS, Jenaro y Juan Miguel Company Ramon. “El espacio textual: tesis sobre la noción de texto.”
Cuadernos de Filología 1, 35-48, 1979.
- VALLES, R. et al. *Diccionario de teoría de la narrativa*. Alhulia S.L., 2002.
- VARGAS, Gerardo del Rosal. “Por una teoría de la respuesta estética”. *Anuario de Letras Modernas*,
vol. 1, 141-141, 1984.
- VIGARA TAUSTE, Ana María. “Función metalingüística Y Uso Del Lenguaje”. *Epos: Revista De
filología*, n.º 8, 123-142, agosto de 1992.
- VOLÓSHINOV, Valentín. *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*. Trad. Tatiana Bubnova, Ediciones
Godot Argentina, 2009.
- ZULUAGA, A. *Introducción al estudio de las expresiones fijas*. M.-Bern-Cirencester/U.K., Studia
Románica et Lingüística, Verlag Peter D. Lang, 1980.

Trabajos críticos

- ARRIETA, Eduardo. "José Saramago. Reflexiones sobre la historia y otros enunciados." *Revista de Estudios Históricos*, núm. 42, 2005.
- CHARAUDEAU, P., & Maingueneau, D. *Diccionario de análisis del discurso*. Amorrortu, 2005.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore "«Da capo»: o texto como palimpsesto na «História do Cerco de Lisboa." *Revista Colóquio/Letras.*, n.º 151/152, Jan. 1999.
- GUSMÃO, Manuel. "Linguagem e história segundo José Saramago." *Blimunda*, núm. 6, 21-24, 2012.
- KOLEFF, Miguel. *Diccionario de personajes Saramaguianos*, Santillana, 2008.
- MONTANARO, Oscar. Los Paratextos en la producción lírica de Jorge Luis Borges.", Memoria del III Congreso nacional de Filología, lingüística Y Literatura "Víctor Manuel Arroyo". Heredia, 1995.
- SPOTURNO, María Laura. "En la frontera del decir: los epígrafes en la narrativa de Sandra Cisneros." *Estudios Filológicos*, núm. 47, 149-167, 2011.