ESQUEMAS DEL IMAGINARIO EN LA NOVELA HIJOS SIN HIJOS *DE ENRIQUE VILA-MATAS*[1]

Abstract: *We intend to identify in the Barcelonan contemporary writer's novel, Enrique Vila-Matas, both the symbolic images, as well as its own symbolic constellation, and then, the schematics that govern the movements of the imaginary of the writer. Thus, we use the means of the semantics, such as the syntax and those of the pragmatics of the imaginary, meaning the instruments of the Rhetoric of the imaginary, following the route established by Gilbert Durand, Jean Burgos and by Antonio García Berrio. In the analyzed novel,* Hijos sin hijos*, the central symbolic image, a metaphor of the descent and of its interruption, a constellation of parables unfolds which refer to the destiny of the grey characters, the trivial. The pulsations of the imaginary belong to the Nocturnal digestive and copulative regime and to the Diurnal regime, and we notice a fluid alternation between these two. In conclusion, in this novel there are alternations or rapid movements, there are imaginary pulsations, that correspond to its own construction of the novel, and with its schematics of its linguistic material*

Key words: *Enrique Vila-Matas, Hijos sin hijos, imaginary pulsations, regimes of the imaginary.*

1. Introducción

En el análisis de esta novela vila-matiana, utilizaremos el análisis retórico-general propuesto por Antonio García Berrio que reúne la Semántica del Imaginario y su Sintaxis y propone una visión abarcadora, como se verá más adelante.

1.1. La Semántica del Imaginario

Gilbert Durand, discípulo y continuador de Gaston Bachelard, pone de relieve la conexión natural entre el esquema lingüístico y las pulsiones imaginarias, ya que lo estético y la relevancia de la función poética o retórica reside más allá de las meras formas o fórmulas lingüísticas. Los conceptos fundamentales en la semántica de lo imaginario, establecidos y definidos por Durand, son los de: símbolo, constelación, arquetipo y esquema de lo imaginario, pero a estos se pueden añadir los de imagen, de mito y otros también. Pero los conceptos no nos pueden ayudar si no podemos concebir una dinámica o dialéctica específica, un tipo de movimiento, desplazamiento, cambio permanente dentro del universo ficticio. En la concepción de Gilbert Durand, el símbolo no pertenece a la semiología, sino a una semántica especial, y "posee más de un sentido artificialmente dado, […] cuenta con un poder especial y espontáneo de resonancia" (Durand, 1982: 26), colocándose en un plano delocutorio "que asegura cierta universalidad en las intensiones del lenguaje de una especie dada y el que sitúa la estructuración simbólica en la raíz de todo pensamiento." (Durand, 1982: 27) El mundo de los símbolos es pluridimensional, es decir, espacial, desprovisto de linealidad y arbitrariedad, y supone la existencia de una agrupación en unos centros de interés dictados por el pensamiento perceptivo, y a base de este isomorfismo o polarización de las imágenes, las constelaciones trazan esquemas generalizadoras, dinámicas y afectivas de las imágenes: el Régimen Diurno, estructurado por la dominante postural, el Régimen Nocturno, estructurado por la dominante digestiva o la dominante causal copulativa.[2]

---

[1] Sorina Dora Simion, Colegio Nacional "I. C. Brătianu", Piteşti, sorinadora@yahoo.com

[2] Durand, 1982: 27-52.

BDD-A6153 © 2012 Universitatea din Piteşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:55 UTC)

1.2. La Sintaxis del Imaginario

Pero lo más importante es ver las conexiones que se establecen entre las imágenes, y es Jean Burgos que está concretando las líneas directrices de una poética de la imagen y de una poética del Imaginario. La obra literaria resulta de un juego lingüístico (de este juego lingüístico del texto literario surge la función poética o retórica), y su referente no es la realidad, así que su especificidad reside en el juego formal del que se sirve y que crea discontinuidad, rupturas, que imponen un modo propio de la descodificación de la obra literaria. La imagen hace posible el encuentro entre el escritor y el lector, porque la imagen es el punto de partida de cualquier experiencia del lenguaje, y no puede ser de otro modo, dando vuelta a la representación intelectual del mundo.

Considerando como punto de partida el lenguaje, la Poética de la imagen se basa en las fuerzas de desviación del lenguaje a medida que éste tiene las funciones de representación y derealización mientras el proceso de significación ; y esta Poética se propone ver «comment s'opère l'épaississement du mot-image, mais plus encore d'explorer le champ de réalité neuve ouvert par cet épaississement, d'examiner les rapports qu'entretient cette réalité langagière avec la réalité du monde et des choses.» (Burgos, 1982: 11-12) El papel funcional que desempeña la imagen en los textos es aquello de no separarlo de la realidad lingüística que contribuye a pulir la imagen y a darle sentido, y lo importante es prestar atención a las fuerzas vectoriales de la imagen, a sus calidades intrínsecas y a sus posibilidades de reversibilidad. La fuerza de la imagen consiste en subrayar no el contenido, sino el dinamismo que la anima y no separarla de su texto y de las demás imágenes, es decir, reemplazar una Poética de la imagen por una Poética del Imaginario, identificar las fuerzas que crean la imagen, los esquemas de la estructuración dinámica. En función de los remedios buscados por el hombre ante el terror causado por el paso irreversible del tiempo, esta clasificación de los esquemas dinámicos está constituida por tres modalidades específicas de escaparse al miedo provocado por el correr del tiempo: de conquista, de repliegue y de progreso (Burgos, 1982: 126-128).

1.3. La Pragmática del Imaginario

Gráficamente, los esquemas propuestos por Durand, en el marco de su Semántica del Imaginario, por Burgos, dentro de esta Sintaxis del Imaginario, y por García Berrio, que identifica ritmos y fluencias y esquemas textuales de convergencia, equilibrio, centramiento, pero también esquemas de divergencia y expansión[1], dentro de una Pragmática del Imaginario, se pueden representar como dinámica ascensional, basada en una antítesis fundamental (*abajo*/*arriba*), en una ruptura, como dinámica del descenso o de la caída, que se apoya en la antífrasis o como dinámica circular, del eterno retorno, que se basa en la repetición; es decir, vectores ascendentes o descendentes y círculo o curvas repetitivas. Cada una de estas actitudes fundamentales de enfrentar el tiempo representa una táctica específica de ocupación del espacio textual de la que han hablado los antropólogos del imaginario como modalidad esquemática del impulso de conquista, de repliegue o de progreso y trasunto de la conjuración verbal de los terrores inherentes al cálculo temporal (García Berrio, 1985: 302).

El análisis, la investigación formalista del material verbal literario son imprescindibles, pero no suficientes, y la utilización de la lengua poética como práctica

[1] García Berrio, 1985: 43 y sig.

BDD-A6153 © 2012 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:55 UTC)

sistemática de la excepción lingüística, como conjunto definido de hábitos lingüísticos excepcionales, no pueden explicar el complejo fenómeno literario de elaboración significativa imaginaria y de comunicación fantástica. El cauce material del texto, al que García Berrio llama esquema textual o material, se encuentra en permanente contraposición con la pulsión o impulso imaginario como representación imaginativa y preverbal:

> "Un impulso imaginario traduce casi siempre un movimiento de ordenación espacial, de orientación cosmológica, de afirmación de las más hondas y elementales raíces biológicas del ser concreto e individual con la totalidad ajena, con lo que llamamos el mundo. En definitiva, cualquier sentimiento […] es antes un *sentirse* de algún modo bien o mal, centrado o exocéntrico, ascendiendo o cayendo, en cómoda expansión o rudo choque […] que un *sentir algo* determinado. Al recubrirse de consistencia semántica y recibir sus nombres específicos, las pasiones se reducen a alojar y personalizar *esquemas de orientación* y tendencia. Los sentimientos poéticos traducen, en tales términos, impulsos afectivos – imaginarios, cuya génesis última se conecta con el principio espacial de orientación antropológica del mundo." (García Berrio, 1985: 260)

El texto poético resulta ser una red espacial complicada que está constituida por espacios concéntricos, del espacio material plano hasta el de "espesor" textual, así que este espacio material "aloja y representa el espacio antropológico de la dimensionalidad imaginaria concebida como área o dominio generador en términos de régimen"(García Berrio, 1985: 260-261). Cualquier texto artístico generado como material total, o sólo acústico o visual, revela sustratos espirituales subconscientes comunes tanto para el escritor como para sus lectores, y este ritmo general y la orientación espacial, a través de menciones y alusiones, crean un conjunto de momentos destacados que contribuyen al efecto general dinámico-subconsciente.

2. Análisis de la novela vila-matiana

Los mundos se constituyen a través de un juego ingenioso, un juego que supone un balance entre los dos ejes, entre el eje sintagmático y el paradigmático, una permanente combinación, una cambiadiza opción entre la mirada metafórica y la mirada metonímica y un ovillo de relaciones analógicas y de contigüidad en las cuales se basa la construcción de los mundos ficticios. El sujeto, que mira y crea, se está definiendo permanentemente, y elige la antítesis, la paradoja, la ironía o el oxímoron para expresar sus propias contradicciones constitutivas fundamentales. Opta por la mínima cantidad o por la redundancia, se esconde para mostrar por una vía indirecta a través de interrogaciones e inferencias, fragmenta la expresión, prefiere el silencio o la expresión elíptica, concentrada, o al contrario, la redundancia, la acumulación, la amplificación, para dibujar la estructura de los niveles de sentido, las isotopías, las obsesiones que organizan el mundo creado a través de los ecos de las repeticiones. El juego consiste en hacer presente un mundo ausente, en fragmentar el sujeto único y ofrecer alternativas para una interpretación múltiple y creadora. Las figuras retóricas sirven para marcar las líneas directrices de este espejismo sutil del texto narrativo.

En el caso concreto de Enrique Vila-Matas, la metáfora constituye una clave en la interpretación, pero no la metáfora aislada, sino integrada en la red creada por los símbolos, emblemas, alegorías y parábolas, perteneciendo al eje paradigmático y caracterizándose por el recurso a la analogía, por las relaciones dentro de la misma cadena lógica, pertenecientes al eje sintagmático, por elipsis o redundancias sistemáticas. Todo esto refleja el hecho mismo de asumirse los límites y las contradicciones inherentes a la condición humana. La fuerza organizadora del texto

BDD-A6153 © 2012 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:55 UTC)

vila-matiano es la redundancia regida por una metáfora inicial basada muchas veces en antítesis (oxímoron o paradoja) ("hijos sin hijos", "exploradores del abismo", "el viaje vertical"); por una metáfora formada de un único sustantivo ("impostura") o de un sintagma nominal en cuya composición entran determinantes diversos, y que puede ser de complejidad variable ("historia abreviada de la literatura portátil", "una casa para siempre", "suicidios ejemplares", "recuerdos inventados", "extraña forma de vida", "el mal de Montano"). La metáfora central aparece muchas veces en el título mismo de la novela, y se despliega, circularmente, en parábolas que amplifican el impacto inicial de la metáfora, constituyéndose de este modo en el plan dispositivo de la macroestructura un movimiento circular basado en simetrías y paralelismos.

A esta representación gráfica circular, paradójicamente, le corresponden unos impulsos imaginarios, que figuran la caída, y pertenecen al Régimen Nocturno Digestivo, en los términos de Jean Burgos de repliegue, simbolizando una actitud pasiva, conservadora y perseverante, del centramiento. Es la reclusión simbolizada por elementos recurrentes en la obra del escritor, como *la tumba*, *la crisálida*, *la isla*, *la barca*, *el valle*, etc. —espacios cerrados figurativos del *regressus ad uterum*—. Es un artificio que se realiza recurriendo a los símbolos de los espacios cerrados, concéntricos, y el personaje se está adentrando en círculos cada vez más pequeños hasta su total anulación, negación, realizándose una metamorfosis necesaria y deseada. Es una metamorfosis que da paso a la inmovilidad total, y crea la impresión de que el tiempo se ha suspendido, se ha detenido en un punto fijo. El paso del tiempo se sugiere por símbolos como *el río* o por las menciones de las etapas de la vida humana, sobre todo de *la infancia* que es un topos en la narrativa del escritor, por alusiones o menciones de los eventos históricos determinados. La reclusión parece la única forma de protegerse uno de la muerte, a la que se asocia una cadena de subordinaciones fijadas en las novelas por recurrencias, que dan la dimensión de la intratextualidad: *la enfermedad*, *la vejez*, *la locura*. A esta cadena, que sugiere el miedo ante el paso del tiempo e implícitamente ante la propia muerte, se añade la cadena de la desesperación. Se perfila el esquema de la caída dramática, del vector descendente del temor a lo nocturno, un esquema bosquejado por la inserción de los topos recurrentes: *el abismo*, *el viaje vertical*, *el buceo* al mar para descubrir la Atlántida, *el sondeo* del subconsciente o del ser humano, *el sondeo* de las raíces o de las fuentes del imaginario, de la obra literaria. Este esquema de la caída se relaciona, paradójicamente, con la búsqueda, marcada repetitivamente, la búsqueda del refugio, en una combinación rara, pero perfectamente justificada en el universo narrativo vila-matiano.

Se puede identificar, en contraposición, el esquema ascensional del Régimen Diurno, figurado por los símbolos de *la mirada* o por la mención de *Dios*, sea éste mujer, sea divinidad creada por y para los solteros, o por la alusión a un tipo de *ascensión mística* posible sólo viviendo el éxtasis de la Belleza. Sin la Luz del día no pueden existir las Tinieblas de la noche, y sólo la solución cómoda, que no requiere un tipo cualquiera de construcción en el punto de la interrupción de la linealidad del transcurso del tiempo, es decir, la solución de la reclusión, repliegue o centramiento, no es suficiente. De esta manera, se impone la necesidad de una construcción compensatoria en el punto o momento del estancamiento del tiempo: *el ojo*, *la escalera*, *el campanario*, *la espiral*, como vectores ascendentes o como aperturas verticales del círculo, curvas ascendentes abiertas, que siguen el mismo patrón o modelo.

La combinación de los esquemas es interesante e inestable, puesto que la dominante sigue siendo la del Régimen Nocturno (preferencia puesta de relieve recurriéndose a la reclusión en los espacios protectores —digestivo— o a una síntesis

BDD-A6153 © 2012 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:55 UTC)

que favorece la *coincidentia oppositorum* —copulativo—), pero hay casos donde aparece una antítesis que realiza el contraste tajante entre Diurno y Nocturno. Además, el ritmo mismo del texto está creado por alternancias realizadas por las repeticiones en todos los niveles lingüísticos. Relevante es, también, la preferencia del escritor por las equivalencias como operaciones lingüísticas y no por las licencias lingüísticas, así que a una primera vista, lo que llama la atención son los fenómenos recurrentes y no las figuras que se construyen por supresión, adición, permutación, sustitución. Éstas últimas parecen situarse, disimuladamente, en un segundo plano para crearse la impresión deseada de prosaísmo, de escritura sin relieve estilístico, gris como el mismo universo o mundo creado. Todo es engaño: el modo de disfrazar la ausencia en el discurso narrativo o las actitudes ante el tiempo y la muerte, como recursos que sirven para seducir el Mal. La ausencia, la fragmentación de la expresión, pero también, la búsqueda de la continuidad, de la presencia de los lazos tanto en los niveles sintácticos (polisíndeton – la repetición de la conjunción *y*) como en los niveles de la significación representan formas antinómicas de la manifestación de una obra que está ilustrando la condición paradójica del ser en el mundo. Es la condición del escritor como ser humano desgarrado por impulsos contradictorios, viviendo plenamente sus límites y haciendo esfuerzos de superarlos a través de su propia escritura, que representa el vector determinante de la conquista. Pero los mundos ficticios salen del caos de unas enumeraciones o aglomeraciones sin ningún sentido, sin ninguna conexión lógica, salen del *agua*, como símbolo recurrente también, salen de *la nada* y del *abismo*. Y expresar todo lo que es sin forma, caótico, representa el triunfo de lo que tiene forma: crear o escribir significa ordenar el caos, instituir un orden en el desorden primordial. Luz y Tinieblas se juntan, coexisten, y el discurso da fe de esta unión de los contrarios: las figuras retóricas aunque parezcan pocas son relevantes para describir las pulsiones imaginarias del autor. Él se encuentra preso en la red de su propio decir: nada es más humano que caer, progresar, replegarse o subir, pero lo más difícil es escribir sobre estos límites de la condición humana y de la condición del escritor.

La metáfora central, del título mismo de la novela analizada, "hijos sin hijos", se despliega en parábolas, representadas por cada capítulo, se concreta en símbolos de esta situación, mejor dicho en personajes que encarnan tal tipología predefinida en el segundo capítulo. Los personajes son facetas concretas de los seres autosuficientes, grises, que casi han perdido el contacto con la realidad, a la que les une un hilo muy débil. Cada historia se centra en otro "hijo sin hijo", en otro aspecto del tema central. Kafka, el escritor, Rita y Juan, Olga y Benito, Antonio Massimo, Espoz, el Estudiante Caído, Fermín, Leiriñas, Parikitu, Esteva, el soltero del valle, Dantito, la embustera, José Ferrato, los dos hermanos y los niños son "hijos sin hijos". Tienen la vocación de la soledad y del aislamiento, una visión distinta sobre la vida, la historia, sobre sus propios destinos, pero son también voces, ecos y títeres, en un mundo ficticio fragmentado y constituido como una telaraña, un laberinto, un producto heterogéneo, una resultante de corrientes muy diversas.

La creación de sus mundos supone imaginario e imaginario cultural, por lo tanto, la confrontación permanente en el libro entre la naturaleza y la cultura es significativa. El mar, la selva navarra, la tormenta son símbolos de lo natural, y las odiseas de los personajes, sus extravíos a lo largo de paseos o caminos, la recuperación voluntaria o no de la memoria o del tiempo, las metamorfosis, la catedral o la recuperación de los mitos son elementos culturales, librescos, que abren otros horizontes hacia la Literatura. Podemos citar algunos nombres que aparecen explícitamente o sólo a través de alusiones: Kafka, Joyce, Azorín, Cervantes, Dante,

BDD-A6153 © 2012 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:55 UTC)

Hugo, Márquez, Borges, Cortázar, Benedetti, Hemingway y otros, o "collage" de sintagmas, frases o situaciones. El torbellino de esta mezcla, de este mosaico, nos arrastra, y nos lleva a sacar la conclusión de que naturaleza y cultura fusionan en una escritura fluida, "escritura manifiestamente ajena, una voz narrativa hecha de ecos. Es el triunfo de la estética manierista del calco y del retazo." (García Berrio, 2009: 650) La presencia de las tres notas fundamentales de la estética postmoderna: el imaginario cultural, el discurso intertextual manierista y la convención diferencial (García Berrio, 2009: 651), se subsume a la estética manierista mencionada.

El discurso polifónico y los calcos de lenguajes individuales surgen de un impulso declarado desde el principio y reforzado en el capítulo *Señas de identidad*, como deseo fundamental de "ser de muchos lugares al mismo tiempo, pues sólo una persona me parecía muy poco." (Vila-Matas, 1993: 111), y también, el temor de ser "demasiado parecidos a nosotros mismos, y el riesgo estriba en que acabemos pareciéndonos demasiado. A medida que uno vive, progresivamente, se afianza el mismo maniático, el mismo nimio personaje." (Vila-Matas, 1993: 111) Las pulsiones fundamentales son de explorar la alteridad y perder su propia identidad, pero a la vez, de vivir el horror de esparcirse por completo en los demás y perder definitivamente su identidad, el horror al vacío, a la nada y al mismo tiempo la atracción terrible, que está ejerciendo el vacío. Nocturno y Diurno, al mismo tiempo: vivir, simultáneamente, la historia de la identidad y de la alteridad, vivir la unión, la confusión y la separación, vivir las experiencias fundamentales del repliegue, del progreso o de la conquista.

Cada uno de los "hijos sin hijos" vive los extremos, y se siente prisionero en una red, se siente enredado, enmarañado, perteneciendo a un mundo–ovillo. Todos son prisioneros: el escritor no puede salir del mundo creado, otros no pueden salir de la vida rutinaria y monótona, del trabajo continuo, del enredo de secretos, de sus estudios interminables, de la infancia, de la tumba o de las ciudades pequeñas, de los laberintos de calles o de las pesadillas, del columpio de hierro, del valle y de la casa, del opio de su amor o de la indiferencia total e infantil; es decir, de sí mismos, de sus propio destinos. El Mal fundamental de cada uno es la incapacidad de comunicar directa y sinceramente con los demás, son como vasos incomunicantes. Al mismo tiempo, cada uno puede romper, en un gesto de rebeldía, sus lazos, sus cordeles o desprenderse de su trabajo, de su vida, de su mundo, de las personas que ama, de la tradición, de la realidad y de la historia; es decir, poner entre paréntesis todo, corriendo cualquier riesgo, trastornando todo. Pero sus gestos de rebeldía son pura ilusión, y lo que ellos hacen es irrelevante: ya es demasiado tarde, y no se pueden salvar.

En esta novela, la antítesis, como procedimiento o recurso, es fundamental en todos los niveles. El sentido global concuerda con ésta, y el escritor declara que: "sin el peso muerto de los recuerdos de mis primeros y de aburridos años me siento más ágil para alcanzar esa madurez que nos lleva a escribir sobre el mundo y no sobre el yo" (Vila-Matas, 1993: 86), asentando que la alteridad se sitúa en primer plano. En este conflicto permanente: identidad – alteridad, podemos encontrar un rasgo característico del universo vila-matiano, y se pueden notar las correspondencias, ya que en las novelas basadas en alegoría sí se habla sobre el *yo*, y la identidad se está cuestionando a sí misma, y en las novelas construidas a base de la antítesis, la alteridad se sitúa en el primer plano. Pero nos referimos a procedimientos fundamentales, utilizados con preferencia, sin olvidar que hay tantos matices, tantas vacilaciones, tantas confusiones y mezclas. El mundo y el tiempo son ovillos, y el movimiento es de reclusión permanente. La identidad fijada al principio (Kafka como "hijo sin hijos" por excelencia) se despliega en facetas concretas a través de parábolas, y la alteridad es la principal

BDD-A6153 © 2012 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:55 UTC)

preocupación, pcero para volver después a la isla, a una paradójica identidad sin nombre o hasta sin identidad, pues ya nadie quiere recordar los nombres de los lugares y de las personas. Se hace un esfuerzo mostrado por la circularidad de la escritura y la regresión.

3. Conclusiones

El lector tiene la última palabra o no. Sin embargo, puede opinar que, en este mundo ficticio agobiante, tal vez no haya salidas, esperanzas, horizontes abiertos, alegría y felicidad. Pero más allá de lo que es aparente, el lector puede divisar otros mundos, que están naciendo, que asoman en un sinfín de cadenas: "¿Y?", todo se abre hacia otro mundo…Estamos nadando por entre las olas de la ficción vila-matiana, y no hay una dirección preestablecida, sino que hay un ovillo de direcciones que abren tantas posibilidades. La incertidumbre se apodera de nosotros mismos, tanto como el temor de no poder seguir todos estos caminos que no convergen en un centro bien definido. Asimismo, el laberinto no tiene sentido, y no podemos salir de él si no podemos alcanzar el centro mismo...entonces, nunca saldremos de la selva, del laberinto de las calles, "del circo de Oklahoma", de las pesadillas, de las redes concéntricas y de esta espiral…La escritura es el Gran Relato *trans*-, y se pueden añadir otros y otros cuentos. Todo se repite, y los cuentos se integran en la geometría del conjunto, lo reproducen a su escala. El lector mira desconcertado el fractal–concha.

Bibliografía

Albaladejo Mayordomo, T., *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante, 1998.

Albaladejo, T., *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1993.

Azaustre, A. y Casas, J., *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 2007.

Chico Rico, F., *Pragmática y construcción imaginaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante, 1988.

García Berrio, A. y Hernández Fernández, T., *Crítica literaria. Iniciación en el estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra, 2006.

García Berrio, A. y Huerta Calvo, J., *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1995.

García Berrio, A., "Retórica como ciencia de la expresividad (presupuestos para una Retórica General)", en *Revista de la Lengua Española*, Alicante, 1984.

García Berrio, A., *El centro en lo múltiple* (Selección de ensayos), tomo I, *Las formas del contenido* (1965-1985), Barcelona, Anthropos, 2008.

García Berrio, A., *El centro en lo múltiple* (Selección de ensayos), tomo II, *El contenido de las formas* (1985 – 2005), Barcelona, Anthropos, 2009.

García Berrio, A., *La construcción literaria en "Cántico"*, Limoges, U.E.R. des Lettres et Sciences Humaines, 1985.

García Berrio, A., *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1994.

Mayoral, J. A., *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994.

Oñoro Otero, C., *El universo literario de Enrique Vila-Matas*, Tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense Madrid en 2007.

Pujante, D., *Manual de Retórica*, Madrid, Castalia, 2003.

Pozuelo Yvancos, J. M.ª, "Enrique Vila-Matas en su red literaria", en J. M.ª Pozuelo Yvancos, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, 2004, 264-276.

Vila-Matas, E., *Hijos sin hijos*, Barcelona, Anagrama, 1993.

BDD-A6153 © 2012 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:55 UTC)