

<http://doi.org/10.15446/lthc.v27n1.116732>

Bartleby y compañía*, una actualización del “*Exemplo xxxii*” de *El Conde Lucanor

Maite Pizarro Granada

Universidad de Barcelona, Barcelona, España

mmpizarr@gmail.com

Este artículo plantea que la novela *Bartleby y compañía*, de Enrique Vila-Matas, constituye una reescritura del mensaje moral que se desprende del “*Exemplo xxxii*” de *El Conde Lucanor*. La propuesta establece un diálogo intertextual que se apoya en elementos de la historia de la ejemplaridad literaria tradicional como el tópico literario (en este caso, el *Mundus vult decipi*) y de la ejemplaridad literaria contemporánea, como la teoría de la recepción. Asimismo, dicho diálogo se fortalece gracias a las coincidencias que ambos textos literarios tienen, por un lado, con un esquema narrativo de larga data (el esquema mistificador) y, por otro, con el fenómeno del principio de conformidad social.

Palabras clave: fama, ejemplaridad, esquema mistificador, reescritura, intertextualidad.

Cómo citar este artículo (MLA): Pizarro Granada, Maite. “*Bartleby y compañía*, una actualización del ‘*Exemplo xxxii*’ de *El Conde Lucanor*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 27, núm. 1, 2025, págs. 145-167.

Artículo original. Recibido: 28/04/2024; aceptado: 10/09/2024. Publicado en línea: 01/01/2025.



Bartleby y compañía*, an update of “*Exemplo xxxii*” from *El Conde Lucanor

This article posits that Enrique Vila-Matas’s novel *Bartleby y compañía*. constitutes a rewriting of the moral message that emerges from “*Exemplo xxxii*” of *El Conde Lucanor*. The proposal establishes an intertextual dialogue that draws on elements of the history of traditional literary exemplarity, as the literary topos (in this case, *Mundus vult decipi*), and of contemporary literary exemplarity, as reception theory. Likewise, this dialogue is strengthened by the coincidences that both literary texts share with a long-standing narrative scheme (the mystifying scheme), and the principle of social conformity.

Keywords: Fame; exemplarity; mystifying scheme; rewriting; intertextuality.

Bartleby y compañía*, uma atualização do “*Exemplo xxxii*” de *El Conde Lucanor

Este artigo propõe que o romance *Bartleby y compañía*, de Enrique Vila-Matas, constitui uma reescrita da mensagem moral que emerge do “*Exemplo xxxii*” de *El Conde Lucanor*. A proposta estabelece um diálogo intertextual que se apoia em elementos da história da exemplaridade literária tradicional, como o tema literário (neste caso, o *Mundus vult decipi*) e da exemplaridade literária contemporânea, como a teoria da recepção. Além disso, esse diálogo é fortalecido pelas coincidências que ambos os textos literários compartilham, por um lado, com um esquema narrativo de longa data (o esquema mistificador) e, por outro, com o fenômeno do princípio de conformidade social.

Palavras-chave: fama; exemplaridade; esquema mistificador; reescrita; intertextualidade.

NADIE QUE ESTÉ REALMENTE FAMILIARIZADO con la producción literaria de Enrique Vila-Matas diría que el autor es un moralista, no al menos en términos tradicionales. Es evidente que sus obras no imponen un juicio o una directriz moral ni atienden cuestiones relacionadas con la —tan veleidosa— decencia. Sin embargo, Jordi Llovet, ya en 1984, no dudaba en llamar al catalán “uno de los autores más malignos y peores enemigos de la moral pública de que jamás haya tenido noticia escrita” (41). El gesto está lleno de admiración e ironía y es parte de sus impresiones sobre la novela *Impostura*. En su comentario, Llovet aplaude la capacidad de Vila-Matas para invitar a que el propio lector desdibuje la línea fronteriza de la ficción y la realidad y participe en la difamación de los relatos oficiales, algo que, dicho sea de paso, se ha transformado en uno de los sellos del autor.

Dieciséis años después y durante el primer año del nuevo milenio aparece *Bartleby y compañía*, una novela galardonada con “múltiples premios en España y el extranjero” (Álvarez, Gil y Kunz 140) que también trabaja el tema de la impostura, pero que, además,¹ parodia el género del diario íntimo y del discurso enciclopédico. Con ella vuelve el tema de la moralidad literaria, aunque esta vez no sea como una opinión halagadora en un diario de renombre, sino como la declaración de principios de un narrador (Marcelo) que lucha contra los enemigos de lo literario. La novela insiste en que “cuando se usa el lenguaje para simplemente obtener un efecto, para no ir más allá de lo que nos está permitido, se incurre paradójicamente en un acto inmoral” (Vila-Matas 33).

Todas las cavilaciones de esta primera voz son notas al pie que, en principio, comentan un texto invisible. Por eso cada entrada tiene un número. El denominador común es el fenómeno de los escritores ágrafos, es decir, los bartlebys, personas que o bien han dejado de escribir o bien nunca se han animado a hacerlo. Y el factor moral parece atravesarlo todo. La ética de la escritura del porvenir se vuelve entonces una constante que se expresa a través de las críticas a la industria editorial, los malos escritores y las fórmulas trilladas. Y, precisamente, este rasgo tan peculiar permite establecer una serie de equivalencias con la literatura ejemplar. Concretamente, el hecho de que estas obras orbiten el discurso moral entrega una base para reflexionar en torno a la posibilidad de una reescritura en clave social.

1 Esta idea está desarrollada en “*Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas: centralidad y ficcionalidad del discurso de escolta” (Rodríguez de Arce, 2009).

A grandes rasgos, el ejemplo del siglo XIV trata sobre el consejo que un noble (Lucanor) recibe de su siervo (Patronio) y cuenta una historia sobre un rey moro a quien unos estafadores engañan para que crea que le han fabricado un traje con propiedades mágicas. El supuesto poder de este traje es volverse invisible frente a quienes sean hijos ilegítimos de sus padres, o sea, bastardos. El rey, primero conducido por la avaricia (la ley mora solo permitía heredar por sangre) y luego por el miedo a que le quiten el reino, prefiere fingir que puede ver el traje para que no lo tomen por bastardo, lo que genera un efecto dominó en todos los personajes. Al final la ilusión se rompe cuando un hombre sin ningún estatus reconoce que no ve nada y demuestra que todos han fingido.

Revisando la tradición literaria, don Juan Manuel, el autor de *El Conde Lucanor*, parece ser el primero en escribir en castellano una versión del cuento. Y aunque esto ya sea un motivo suficiente para marcar el punto de partida de una tradición hispana, no es el rasgo que la hace más especial para efectos de la reescritura. Según Taylor, “Juan Manuel ha creado lo que se convierte en la forma literaria clásica del cuento [...] El mérito del invento radica en la drástica utilización de la credulidad del rey para provocar la catástrofe” (Chávez Vaca 141-142). Esta ingenuidad trágica marca la diferencia y obliga a descartar otros antecedentes folklóricos del mismo tópico, aun cuando estos sigan una progresión temática similar. Al final, el ridículo como elemento trágico no está en el simple reconocimiento del embuste que hacen el monarca y sus caballeros, visires u oficiales (esto pasa en casi todos los casos con más o menor grado de humillación), sino en la histeria colectiva de un pueblo llano, supuestamente carente de honor y honra, que se comporta igual que su rey y que identifica en el miedo a perder su lugar en la sociedad, un agente capaz de universalizar los códigos del prestigio.

De hecho, a pesar de provenir de un libro escrito en el siglo XIV, la polémica que arrastra esta innovación narrativa es particularmente concerniente a los estudios literarios actuales. Después de todo, la validez de una honra no nobiliaria e independiente del concepto de linaje todavía se discute en el circuito académico culto,² aunque en esta versión del relato se asuma casi de inmediato. Ciertamente, supone un quiebre respecto de otras versiones

2 Hay quienes vinculan el honor y la honra con la sangre noble. En estos casos no solo se alude a la integridad personal o la reputación, sino también al linaje (Martínez 3). Sin embargo, esta concepción heredada del Siglo de Oro es debatible.

previas³ y, al no ser un quiebre puramente ornamental, funda una nueva tradición según la cual el miedo a la presión del grupo se vuelve transversal y no hace diferencias entre estatutos ni jerarquías sociales. Solo quien no tenga nada que perder estará libre de temores.

Es ampliamente sabido también que la ridiculización del personaje principal tiene versiones posteriores en otras historias como el entremés “El retablo de las maravillas” (1615), de Miguel de Cervantes; el cuento “Los trajes del emperador” (1837), de Hans Christian Andersen; y la reescritura con final alternativo del escritor chino Ye Sheng Tao⁴ (1930), entre otras más. Sin embargo, antes de Juan Manuel no había sido tan hábilmente planteada como conflicto, por lo que, de cierta manera, el “*Exemplo xxxii*” constituye una de las primeras versiones de este esquema narrativo en el mundo hispano y se puede considerar el padre de varias manifestaciones modernas.

Vistos los argumentos expuestos, es evidente que tanto el “*Exemplo xxxii*” como *Bartleby y compañía* construyen un mensaje moral a través de la problematización de las nociones de verdad y mentira. Si en el caso de la novela el influjo moral se expresa como conformación paródica de una ética de la literatura del porvenir, en el “*Exemplo xxxii*” lo hace como estructura genérica del *exemplum*. La tradición de una literatura persuasiva y didáctica se remonta a la corriente formativa de Ovidio, a las colecciones de Esopo y Aviano, y a los tópicos de la comedia y la tragedia clásicas en la Antigüedad. Pero cuando alcanza su punto de máximo desarrollo es con el *exemplum* medieval. El propio don Juan Manuel, autor de *El Conde Lucanor*, destacaba el hecho de que el atractivo del *exemplum* era parte de una estrategia didáctica, ya que el relato debía endulzar la enseñanza con “palabras falagueras et apuestas [...] segund la manera que fazen los físicos,

3 Los primeros relatos que siguen este esquema mistificador vienen de Turquía, India y Sri Lanka (Montaner y Cruz, 2014 61-62). Es probable que también hayan sido el referente principal para la versión alemana del siglo XIII (la más antigua registrada en Europa) y para el “*Exemplo xxxii*” de *El conde Lucanor*.

4 En esta versión extendida del cuento, el encargado del desarrollo del motivo literario del “mundo queriendo ser engañado” es el propio emperador pues se opondrá por orgullo a la constatación de la verdad por el ansia de ejercer su poner de forma despótica y tiránica [...] Este hecho hará que la situación se torne definitivamente insostenible y sean los soldados, junto con los propios miembros de la corte del emperador, los que apoyen una nueva revolución del pueblo que, esta vez, se va a llegar a buen término. El emperador se verá así solo y se verá acorralado por las gentes que se abalanzarán sobre él para quitarle un traje que realmente nunca ha llevado (Montaner y Cruz 66-67).

que cuando quieren hacer alguna melizina [...] mezclan con aquella melizina [...] açucar o miel o alguna cosa dulce” (Blecua 12-13). Y por eso no es raro que, tanto los versos de cierre⁵ como la propia fábula nuclear proyecten una moraleja explícita.

Considerando este panorama, el diálogo intertextual entre los mensajes morales de las obras comparadas se apoya en elementos de la historia de la ejemplaridad literaria (tanto del plano tradicional como del contemporáneo) y se evidencia en la serie de coincidencias que ambos textos tienen con un esquema mistificador de larga data, el mismo que vertebra los antecedentes folklóricos del “*Exemplo xxxii*” y que también se expresa en obras posteriores. Esto sugiere que la actualización del ejemplo medieval no es tanto un mensaje encriptado que debe ser descubierto como sí una construcción de sentido a partir de un rasgo literario transversal.

1. Diálogos con la tradición ejemplar

Del plano ejemplar tradicional la propuesta recurre al tópico, mecanismo argumentativo literario que constituye un motivo común y que se basa en la idea del principio compartido. De acuerdo con Slomkowsky, “es una prótasis o proposición universal que actúa como hipótesis de los silogismos hipotéticos elaborados a partir de la misma” (Escobar 127). Y desde la antigüedad clásica la dimensión argumentativa de los tópicos constituye un primer acuerdo entre la audiencia y el emisor, una especie de respaldo desde el que se construye el mensaje moral y una manera sistematizada de tratar un tema para que el orador pueda ganar en parte el apoyo de la audiencia antes incluso de exponer sus argumentos.

En el caso de *Bartleby y compañía* y el “*Exemplo xxxii*”, el tópico que se expresa es el del mundo queriendo ser engañado, también conocido por la frase latina “*Mundus vult decipi [ergo decipiatur]*, erróneamente atribuida a Petronio” (Cuenca 372). La oración está cargada de pesimismo y sugiere una predisposición generalizada a creer en ilusiones por ignorancia, conveniencia o cualquier otro motivo. Y su segunda parte, *ergo decipiatur* (entonces, engañémoslo), encierra la arenga a contribuir a dicho estado de ilusión permanente.

5 “Quien te conseja encobrir de tus amigos, sabe que más te quiere engañar que dos figos” (Gómez 157).

Asimismo, el tópico se actualiza en la novela de Vila-Matas a través de lo que Baños llama relaciones interdiscursivas, es decir, reajustes de “temas, motivos, recursos literarios que ejercen de síntomas estilísticos (metáforas, metonimias, alegorías, símbolos, etc.), tópicos” (288). Si bien este reajuste tópico no se vincula con las dimensiones satelitales de la narración, es decir, con el plano en que Lucanor pide consejo a Patronio y con el plano en que Juan Manuel manda a escribir los versos educativos; sí lo hace con el relato nuclear del rey moro.

Por otro lado, la ejemplaridad contemporánea establece un diálogo con la tradicional a partir de un rasgo actual propio de la psicología de los lectores identificado por Florenchie y Touton, a saber, la necesidad de extraer una enseñanza. Según estas autoras, “el lector muchas veces busca un mensaje moral, aunque ni siquiera sea consciente de ello” (43), pues existiría una sed natural por generar algún tipo de aprendizaje a partir de la experiencia narrada. La lectura del panorama ejemplar que ofrecen Florenchie y Touton, además, dialoga muy bien con el potencial exegético del lector o con la teoría de la recepción de Wolfgang Iser, de acuerdo con la que la obra literaria involucra tanto la creación del autor como la interpretación que pueda llegar a hacer el lector, es decir, remite “al acto de fijar la estructura oscilante del texto en significados que, por lo general, se producen en el proceso mismo de la lectura” (104). Y esto es algo que, llevado al plano del análisis discursivo, se conecta con los marcos cognitivos de George Lakoff, según los que el pensamiento está condicionado por estructuras ideológicas previas: “One of the major results in the cognitive and brain sciences is that we think in terms of typically unconscious structures called ‘frames’ (sometimes ‘schemas’). Frames include semantic roles, relations between roles, and relations to other frames” (Lakoff 71). En otras palabras, tanto la necesidad del lector de extraer una enseñanza moral como la interpretación que realiza de la obra se ven influenciadas por estas estructuras cognitivas inconscientes, que actúan como filtros ideológicos y semánticos.

Por último, la idea de la reescritura del mensaje moral necesita que el tópico se proyecte en un plano más concreto, es decir, de mayor especificidad. Y esto es algo que se consigue a través de la constatación de ciertas coincidencias con el esquema mistificador del “*Exemplo xxxii*”. Lo que separa al *mundus vult decipi* de otros tópicos que orbitan la impostura, como el *ludibrium oculorum* (el engaño a los ojos), es la predisposición de abrazar la ilusión. La verdad

en este tópico está conformada por acuerdos temporales y relaciones de conveniencia, lo que evoca las reflexiones de Nietzsche en *Verdad y mentira en sentido extramoral*⁶ y encuentra una correspondencia casi perfecta con un esquema mistificador de orígenes folklóricos muy antiguos.

Tal como señala Molho, la estructura narrativa de este esquema de larga data es la de la mistificación,⁷ lo que implica la presencia más o menos constante de un estafador (mistificador), un engaño (mistificación en sí), una víctima (mistificado) y un revelador del misterio (desmitificador) (48). El objeto mágico y los criterios que operan para descubrir la valía o la ilegitimidad de los observadores puede cambiar, pero los demás factores suelen mantenerse estables. He aquí el esqueleto primigenio que subyace a todas las actualizaciones. “Corresponde al tipo 1620 de la clasificación de Aarne-Thomson y figura en el *Motif Index* de Stith –Thomson con el número K 445” (47).

De acuerdo con este esquema, y en un sentido amplio, la mistificación está representada por el traje y el texto invisibles; el agente mistificador por las notas al pie que comenta el narrador y por los burladores que llegan a palacio; el bloque de los mistificados por los lectores de la novela y los súbditos del reino; y, por último, la acción desmitificadora por el narrador en primera persona y el cochero sin estatus social.

2. Esquema mistificador

Roles	Mistificación	Mistificador	Mistificado	Desmitificador
“ <i>Exemplo xxxii</i> ”	Traje invisible	Burladores	Rey y súbditos	Cochero
<i>Bartleby y compañía</i>	Texto invisible	Narrador y notas al pie	Lectores	Narrador

Esencialmente el texto invisible en *Bartleby y compañía* desempeña la misma función que la del rey desnudo en el “*Exemplo xxxii*”. Ambas son

6 Refuerza la idea de que “el intelecto, como un medio para la conservación del individuo, desarrolla sus fuerzas primordiales en la ficción” (3).

7 Las versiones previas de Turquía, India y Sri Lanka (Montaner y Cruz 61-62) incluyen turbantes, templos y pinturas en vez de un traje con propiedades maravillosas, pero el objeto invisible es una constante del esquema narrativo mistificador.

entidades incompletas que exigen ser acabadas a través del fingimiento. En los dos casos la verdad constituye una ilusión socialmente validada en el uso del colectivo. Y los dos apelan a la invisibilidad. Aunque los lectores sean conscientes de que la novela está constituida por los pies de página, se ven forzados a establecer un pacto de verosimilitud lleno de dudas y, por ende, caracterizado por un extrañamiento similar al de los formalistas rusos.

El juego literario refleja una tendencia a rellenar con ficción aquello que no se comprende. Y esta tendencia, como se verá más tarde, no solo involucra a los lectores, sino al propio narrador. El texto sin escritura, el mismo que viene a encarnar la pulsión negativa de las letras contemporáneas, no existe hasta que se concreta en la mente del lector a través de las interpretaciones que inspiran los pies de página. Y esto es lo que revela más elocuentemente su condición de mistificación. De momento, basta con tener presente que el narrador no proporciona más datos sobre el texto comentado y que, por ende, su existencia se valida únicamente en su testimonio.

Si en el cuento medieval el traje invisible se constituye a partir de los halagos de los súbditos, es decir, a través de ilusiones que buscan desviar la atención, en la novela de Vila-Matas pasa exactamente lo mismo. El contenido de los comentarios constituye una ilusión en sí misma que busca desviar la atención y activar la confianza. Además, está orientada al concepto de la fama, pues todo el corpus está compuesto de citas célebres, personajes célebres y hechos célebres que, con más o menos alteraciones, remiten al mundo del canon literario. Es decir, a la historia de la literatura, un campo que resulta particularmente fértil para la mistificación y que, como pocos, es un tejido de reputaciones que han logrado vencer a la muerte.

De alguna forma, la actualización que hace *Bartleby y compañía* del “*Exemplo xxxii*” plantea una relación de equivalencia entre los conceptos de honra y reputación. Es decir, sugiere que ambos apuntan al mismo rasgo social, pero usando diferente nomenclatura y manifestándose en contextos culturales diametralmente distintos. Esto significa que tanto honra como reputación responderían a un rasgo psicológico connatural al ser humano que, además, se encuentra atomizado en el tópico literario del mundo queriendo ser engañado, la conformidad.

Lo cierto es que más allá de la distancia cultural y temporal, el concepto de reputación está profundamente emparentado con el de honra, lo que se ha visto explícitamente reflejado en el plano literario (predominantemente

de corte decimonónico o más antiguo) y en el jurídico, donde alcanza el estatus de derecho humano. Tal como ocurre en la dimensión literaria, en la dimensión jurídica, las definiciones de honor y honra manifiestan un vínculo fuerte que orbita el concepto de virtud. Así, por ejemplo, según la primera versión electrónica del *Diccionario de Ciencias Jurídicas, Políticas y Sociales* de Manuel Osorio, el honor se define como: “Vocablo con diversas acepciones, entre ellas: Estima y respeto de la dignidad propia. | Buena opinión y fama adquirida por la virtud y el mérito” (Osorio 462). Mientras que, según el mismo documento, la definición de honra es:

Cualidad moral que nos lleva al más severo cumplimiento de nuestros deberes respecto del prójimo y de nosotros mismos. | Gloria o buena reputación que sigue a la virtud, al mérito o a las acciones heroicas, la cual trasciende a las familias, personas y acciones mismas del que se la granjea. (462)

Aunque a veces incluso puedan llegar a usarse como sinónimos, apuntan, en estricto rigor, a distintos fenómenos. Y así también lo deja claro, desde el terreno literario, Ramón Menéndez Pidal, para quien la diferencia más importante se entiende en términos de responsabilidad individual versus responsabilidad grupal: “Honor es loor, reverencia o consideración que el hombre gana por su virtud o buenos hechos. La honra, por su parte, aunque se gana con actos propios, depende de actos ajenos, de la estimación y fama que otorgan los demás” (Martínez 1).

Igualmente, para explicar esta discrepancia sirve remitirse a la etimología latina de las dos palabras: “el honor en latín proviene de las palabras *honor*, *honoris* cuyo significado es de rectitud, decencia, dignidad, fama, respeto, etc. Cualidades necesarias que las personas debían poseer para ejercer actividades públicas” (Echeverría 211). Esto implica que, aunque se lo asocie con cierta fama, reputación o reconocimiento merecido, dicha valoración pública es solo consecuencia esperable o deseada de aquella virtud, no un requisito o una condición *sine qua non*. El honor, entonces, se conecta mucho más directamente con la esencia moral de la persona.

La honra, por otro lado, proviene de *honorare*, que en latín quiere decir:

demostración de afecto de una persona hacia a otra en razón de sus virtudes o méritos [...] tiene un carácter subjetivo, ya que se relaciona con las virtudes que el ser humano posee y con las cuales actúa frente a una colectividad. (211)

Esta última está fuertemente ligada a la noción de creencia, razón por la que, desde su origen mismo, toma distancia del honor. Es decir, la idea del grupo y de la imagen que frente a este se proyecta es lo que separa ambos términos más tajantemente.

De todas maneras, el gesto de la ofensa al honor ha estado históricamente conectado con la honra y a menudo su reparación se ha asociado con la reivindicación de la imagen pública de los sujetos. Quizá por ello resulte curioso pensar que, desde una perspectiva cronológica evolutiva, no siempre la estima social haya sido digna de todos. Es cierto que en el derecho romano este reconocimiento social se les negaba a los extranjeros, pero ya existía para los ciudadanos romanos y adoptó el nombre de *extimatio*, parte del “repertorio específico de conceptos que describían recompensas y ‘premios’ por logros relevantes y éxitos personales (una vez más, en la política y en la guerra): reputación y fama” (Hölkeskamp 83).

Y puesto que, al menos desde la Constitutio Antoniniana (212 d. C.) en adelante la ciudadanía era otorgada a todos los hombres y mujeres nacidos en el territorio romano, la institución jurídica de la *extimatio* estaba pensada para regular el honor de todos. Sin embargo, durante la Edad Media esto deja de ser así: “El honor toma otro matiz, ya que la civilización occidental estaba regida por el cristianismo [...] Entre los cambios que se dieron en relación con los romanos éste (el honor) era considerado como un patrimonio exclusivo de las clases nobles” (Echeverría 213). Este es precisamente el mundo del “*Exemplo xxxii*”.

La literatura castellana medieval, como cualquier otra expresión cultural que se encontrara bajo el dominio de la cristiandad, adhería indudablemente a esta noción restrictiva del honor y de la honra. Y, aunque los códigos asociados fueron evolucionando con el tiempo, el que aún exista la discusión literaria sobre si la nobleza es o no un requisito indispensable en la configuración del honor y la honra, da luces sobre cierta variabilidad mínima en épocas posteriores.

En el contexto en que le tocó vivir a Juan Manuel, la separación entre nobles y plebeyos era una certeza que iba más allá de lo meramente literario. Esta

era una condición de mundo, un reflejo del orden divino y de la jerarquía que la Edad Media establecía a partir de las dinámicas entre señores y siervos. El rey temía y respetaba a Dios, su señor; el noble temía y respetaba al rey, su señor; y el siervo temía y respetaba al noble que le brindara protección, pues era su señor. No había nada en este férreo equilibrio que pudiera entenderse de otra manera, razón por la que, en principio, el cuento no parece rebatir estas ideas. De hecho, el compendio entero está dedicado a otros nobles y los únicos personajes que se mantienen constantes son el conde Lucanor (noble) y Patronio (su siervo).

La cosmovisión medieval se refleja en *El Conde Lucanor* y no parece acusar recibo de aquellas reflexiones que formuló ya hace tanto tiempo la Antigua Roma. Sin embargo, sería ingenuo suponer que la dignidad de las personas y su imagen social hayan desaparecido simplemente porque se les negara un nombre. La vida en comunidades se siguió desarrollando y solo por pertenecer a un colectivo las personas mantuvieron una imagen social, una especie de honra no reconocida como tal al no ser dignos de honor, al menos en un sentido legal. En otras palabras, una fama o reputación que, sin ser de la calidad o del virtuosismo atribuidos a la nobleza, manifestaba un comportamiento bastante similar al que la gente muestra en la actualidad.

Considerando lo anterior, es posible afirmar que las relaciones de prestigio y desprestigio que se dan en el “*Exemplo xxxii*” —esas mismas que apuntan al concepto de honra—, se configuran desde el rey hacia abajo. Después de todo, cada uno de los súbditos, a excepción del cochero que rompe la ilusión, imita la conducta del monarca e identifica en la desaprobación pública una amenaza a su imagen social. Esto se da incluso en el pueblo llano, que, en teoría, carece de honor y honra.

Sin duda, la reputación de los bartlebys no tiene carácter nobiliario, pero constituye una especie de honra no reconocida legalmente, es decir, representa un tipo de fama contemporánea que deviene en la conformidad social. Este es un fenómeno proveniente del ámbito de la psicología clásica que está dentro de los procesos de influencia y que da cuenta de “la adaptación de nuestra conducta o nuestro pensamiento a las normas de algún tipo” (Myers 704). A grandes rasgos, plantea que “cuando existe una presión real o imaginaria capaz de modificar opiniones o conductas, entonces se está hablando de conformismo” (Matus 43). Esto es justo lo que sucede en los dos textos comparados. La conformidad de una jerarquía nobiliaria no es tan diferente de la aceptación

de una red de prestigios literarios. Y, en *Bartleby y compañía*, el narrador es consciente de ello.

A través de la evocación del canon artístico e intelectual de Occidente, la novela reflexiona en torno el carácter literario de la imagen social de las celebridades, en este caso, de los escritores ágrafos. Y, pese a la ironía que arrastra esta reflexión, los bartlebys se presentan como la clave prestigiosa de la literatura del porvenir. Fundamentalmente, la relación de equivalencia entre el traje nuevo del rey moro y el estatus que proporciona el canon intelectual hace referencia directa a la naturaleza artificial de la buena fama y honra que rodea al canon artístico de Occidente. Desde esta perspectiva, el texto invisible debe ser percibido como una ilusión compuesta no solo por obras literarias y artísticas recordadas y reconocidas, sino también por las reputaciones míticas de sus creadores.

Por otro lado, las notas al pie son el instrumento del narrador para mistificar a los lectores y equivalen al plan de los timadores del cuento medieval, es decir, al trabajo fingido, las conversaciones sobre la belleza del material y las actuaciones. En este punto es necesario destacar la importancia del pacto de verosimilitud en literatura, pues solo a través de él se puede dar a la ficción apariencia de realidad. Ya en el plan de los burladores del “*Exemplo xxxii*” se advierte la importancia de construir ciertas condiciones creíbles, pues los estafadores son conscientes de que su mentira solo será efectiva mientras el rey y sus súbditos —guiados por la conveniencia borreguil— establezcan un acuerdo colectivo. Es imprescindible, por ende, que su actuación sea convincente (verosímil) y para lograr ese efecto fingen trabajar en la confección del traje inexistente: “et ellos pusieron sus telares et dauan a entender que todo el día texían en el panno” (Gómez 154). Los pillos calculan todo y, sospechando que el rey podría querer corroborar, a través de algún siervo, las propiedades mágicas de la tela esperan que llegue el enviado de la corte. Frente a este personaje, que ignora todo, fingen sostener un diálogo en que se describe la hermosura del material y la condición necesaria para que esta se vuelva invisible:

El rey queriendo provar aquello ante en otro, envió un su camarero que lo viesse, pero non le aperçibió quel desengañasse. Et desque el camarero vio los maestros et lo que dizían, non se atrevió a dezir que non lo viera. (154)

En *Bartleby y compañía*, este trato de fe es aún más significativo, pues no remite simplemente al convencimiento que puede llegar a inspirar una situación fraudulenta, sino al pacto de credibilidad clásico, que es una de las reglas más importantes de la historia de la literatura. Por esta razón, es crucial la acción mistificadora de las notas al pie. No hay mistificador sin mistificado. De acuerdo con este planteamiento, el narrador, encarnando la autoridad del erudito, es quien genera la ilusión a través de su testimonio. Lo anterior supone una confusión de los roles clásicos del emisor y del receptor, pues confiere cierto poder *poiético* al lector que, en calidad de mistificado acaba legitimando ilusiones a partir de su fe en ellas.

Al menos en términos estructurales, queda bastante claro que la ficción es la que escribe el texto invisible y, de esta manera, la novela negocia la verdad con cada receptor, es decir, con cada mistificado. Si los lectores no logran ver la esencia de la renuncia a la escritura es quizá porque ellos no están a la altura de lo que exige el prestigioso mundo de las artes y las letras o porque no son lectores lo suficientemente preparados. Puede que, recurriendo a la metáfora del esquema mistificador que vertebra este análisis, los lectores que no logren ver el texto invisible sean hijos ilegítimos, lectores de segunda, tercera o cuarta categoría. Entonces, frente al temor que inspira la pérdida del prestigio y la aceptación de la nada, rellenar el texto con ficción es una medida lógica.

Ciertamente, las notas al pie son el gran mistificador de la novela, la reescritura de los timadores del “*Exemplo xxxii*”. Ellas recuerdan la importancia del pacto de verosimilitud que establecen súbditos y lectores. Su función es engañar a estos últimos, ya que no confieren ninguna cita real a la autoridad. De hecho, las declaraciones en torno a los bartlebys suelen ser bromas, excentricidades de la historia de la literatura e invenciones verosímiles que el narrador desarrolla a partir de la falta de información, por lo tanto, la voz del narrador de la novela es la de un burlador.

Son los lectores, inclinados por los mecanismos mistificadores del género referencial, quienes validan la ficción del texto invisible, y esto también los vuelve mistificadores. Es decir, de una forma similar a la que el rey moro y los súbditos engañados se vuelven creadores conjuntos del engaño en el “*Exemplo xxxii*”, los lectores persuadidos de *Bartleby y compañía*, se vuelven escritores. Y puede que, como ya ha pasado, su pacto de verosimilitud trascienda las fronteras de lo literario lo suficiente como para hacer que la

leyenda bartleby despierte una credibilidad que vaya más allá del mundo que encierra la novela. Por otro lado, la estructura abierta de la investigación bartleby le permitiría expandirse hasta el infinito y añadir cada vez más casos curiosos de escritores ágrafos. Y en tal caso, el narrador, como gran timador que es, podría renovar continuamente la verosimilitud que en el cuento de don Juan Manuel se resquebraja a causa de la observación del cochero.

Sin embargo, junto con el rol del mistificador (capaz de transformar mistificados en mistificadores), el narrador de *Bartleby y compañía* se perfila como un desmitificador, en la medida en que deja pistas o huellas de impostura para que los lectores sean conscientes de la ilusión. Esto activa una duda permanente. El escritor bartleby se vuelve así un modelo de impostura y de impostor al mismo tiempo.

Esencialmente, la reputación mezcla tanto datos reales como rumores inventados. Por ello, es el material principal de las leyendas. En este caso el lector se enfrenta nada más y nada menos que a las leyendas de la literatura. Lo más significativo que hace el narrador en términos de desmitificación es activar la duda luego de haber sentado las bases referenciales de la confianza. Esto lo consigue de la siguiente manera: (a) exponiendo la naturaleza artificial del relato que envuelve a escritores reales, (b) apuntando la performatividad de escritores sin obra como parte de un discurso literario y (c) mezclando autores reales y ficticios.

En este punto, hay que recordar que desde el principio la fama de los bartlebys —incluidos los que se pueden encontrar en el canon literario real— se asocia con la ficción. Como aparece apuntado en el apartado sobre los cuestionamientos a la originalidad, el mismo apelativo de bartleby viene de un personaje de Herman Melville, protagonista del relato *Bartleby, el escribiente*. Y este gesto perfila a la estirpe de los escritores ágrafos como personajes literarios. En pocas palabras, la figura del bartleby, en tanto celebridad del mundo de la literatura es la gran mistificación argumental de la novela y por eso no es extraño que el narrador concentre sus esfuerzos en desmitificar la credibilidad en torno a ella.

Respecto del primer punto, es probable que el fragmento más ilustrativo sea el referente a la escritora Marguerite Duras, quien niega que la historia de su vida tenga la estructura necesaria para ser comprendida como suelen ser comprendidos los relatos biográficos tradicionales. La novela está llena de datos reales (aunque a veces increíbles) de escritores que figuran en la

historia de las letras; pero cuando el narrador se refiere a Duras recurre a una crítica estructural formulada por ella misma. Al parecer, la escritora francesa solía decir: “La historia de mi vida no existe. No hay centro. No hay camino, ni línea. Hay vastos espacios donde se ha hecho creer que había alguien, pero no es verdad, no había nadie” (Vila-Matas 29). Eso supone una diferencia bastante explícita entre la vida y la historia que se levanta alrededor de ella. Mientras la vida es caótica, desordenada y presente, la historia suele estar articulada por una estructura narrativa común, ausente (temporalmente desfasada) y coherente.

Esta cita demuestra que los ordenamientos más simples de hechos y personajes —cuestión imprescindible en cualquier biografía— son una ilusión. Si la vida tiene forma y es comprensible es porque antes se ha transformado en una historia y, por tanto, ha sufrido un proceso mistificador de edición y adaptación a partir de códigos compartidos y ampliamente reconocibles, por ejemplo, espacio, tiempo, conflicto, protagonista, antagonista, etc. Todos los autores célebres (tanto los bartlebys como los escritores activos) son figuras públicas que el colectivo no conoce directamente, pero que cree conocer a través de su representación. En este orden de ideas, sin duda, las biografías son parte de dicha representación. La memoria misma lo es porque atreverse a recordar es como atreverse a imaginar.

Cuando el narrador, por ejemplo, plantea que “Hasta 1836 no se atrevió nadie a recordar cuál era la verdadera personalidad de Sócrates” (22) sugiere que la rememoración es un acto consciente y deliberado, una facultad que se activa o se desactiva dependiendo de las circunstancias y que exige una voluntad de representación altamente creativa. No la ve como un reflejo espontáneo o una imagen estática que se preserva. Tal como se plantea en la propia novela, “La literatura, por mucho que nos apasione negarla, permite rescatar del olvido todo eso sobre lo que la mirada contemporánea, cada día más inmoral, pretende deslizarse con la más absoluta indiferencia” (34) y esto, sin duda, refleja una identidad literaria.

El hecho mismo de que la historia de cualquier vida aluda por definición al pasado da cuenta de una realidad ausente, por lo que aquellos “vastos espacios donde se ha hecho creer que había alguien” (29) están en consonancia con la invisibilidad del traje del rey moro y del texto comentado por notas al pie. Estos espacios, en definitiva, constituyen el momento previo a la construcción social de cualquier reputación fundada en el acuerdo espontáneo.

Y, al mismo tiempo, aportan las condiciones necesarias para que se exprese el modelo de impostura que aquí se ha venido trabajando.

Ahora bien, sobre la performatividad de los artistas sin obra —segunda forma de perfilar la reputación como un modelo de impostura con identidad literaria—, destaca el vínculo entre la biografía y lo que el narrador llama literatura en suspensión. Ciertamente, la leyenda de los ágrafos depende en gran medida del rumor, algo que se comporta de manera similar a la literatura folklórica porque se sostiene en la creencia popular, la cultura colectiva, la liquidez y la informalidad. Aquí, de hecho, cobra sentido la noción de discurso líquido, es decir, lo que está constantemente cambiando porque no se halla cristalizado. Para abordar el concepto, el narrador cita al escritor francés Marcel Bénabu:

Como escribe Marcel Bénabu en *Por qué no he escrito ninguno de mis libros*: “Sobre todo no vaya usted a creer, lector, que los libros que no he escrito son pura nada. Por el contrario (que quede claro de una vez), están como en suspensión en la literatura universal”. (25)

Igualmente, este mismo concepto de literatura en suspensión es el que usa para definir la literatura del porvenir, por lo que se deduce que el canon literario del futuro propuesto por la novela ve en la leyenda o en el potencial legendario un elemento imprescindible. Es más, hay un momento en que el narrador dice “Pero también los ágrafos, paradójicamente, constituyen literatura” (25) y algo muy importante de esta declaración es que permite entender que los personajes sin obra no son concebidos como agentes de silencio por no ser productores de literatura, sino como producciones literarias en sí mismos. En otras palabras, ellos son la creación del colectivo social, aunque sean parte del discurso historiográfico y no del literario. La figura del *bartleby*, desde esta perspectiva, es un modelo del impostor socialmente validado y sujeto a las reglas de la verosimilitud del mundo real, no del mundo realista, lo que se refleja perfectamente en el retrato que la novela hace de Pepín Bello.

José Bello Lasierra, más conocido como Pepín Bello, es el miembro más longevo de la Generación del 27. Según el testimonio del narrador, destaca por haberse hecho un lugar en la historia de la literatura sin haber producido una obra tan sólida como sus congéneres y por haber trascendido como el

escritor de los diccionarios y las entrevistas por excelencia: “Bello figura en todos los diccionarios artísticos, se le reconoce una actividad excepcional, y sin embargo carece de obras, ha cruzado por la historia del arte sin ambiciones de alcanzar alguna cima” (29). El alcance que ha demostrado tener su performatividad como miembro de la Generación del 27 lo vuelve el modelo del bartleby por antonomasia.

Por último, la tercera forma en que el narrador perfila la reputación como un modelo de impostura con identidad literaria es la mezcla de referencias a autores reales y ficticios. Son muchos y muy célebres los escritores reales que el narrador compila como parte de la tradición bartleby: Juan Rulfo, Franz Kafka, Arthur Rimbaud, etc. A veces sus historias aparecen tergiversadas como ocurre con Jerome David Salinger —a quien el narrador asegura haber visto en un autobús y escoge como protagonista de una larga divagación ucrónica (81-87)— y otras simplemente constituyen peculiaridades fáciles de confirmar. Pero esta lista también está repleta de casos provenientes del mundo de la ficción como Clement Cadou y Ritta Malú, invenciones originales de *Bartleby y compañía*; o el barón de Teive, creación del escritor portugués Fernando Pessoa y uno de los casos que mejor ilustran la confusión deliberada de planos entre ficción y realidad.

El barón de Teive es el “heterónimo menos conocido de Fernando Pessoa, el heterónimo suicida. O, mejor dicho, el semiheterónimo” (89), es decir, un *alter ego*. Aparece en el *Libro del desasosiego* y es un ejemplo de metaliteratura bastante consolidado en el canon artístico occidental moderno. Además, pone en el centro de la discusión el concepto de identidades múltiples, pues el heterónimo (otro nombre), igual que el pseudónimo (nombre falso), constituye un juego literario en que se construye una voz diferente a la propia para enunciar un discurso determinado.

Hay que añadir que lo único que realmente mantiene a estas otras identidades encadenadas al mundo de la ficción es la consciencia, por parte de los lectores, de enfrentarse a un personaje ficticio. De otra manera el barón de Teive podría circular sin problema con valor de verdad, lo que evidencia la facilidad con la que se construye la verosimilitud del contexto extraliterario. En otras palabras, los personajes de la memoria colectiva historiográfica no son tan diferentes a los que están circunscritos al marco de referencia artístico. Al menos desde un punto de vista estético, la credibilidad del

heterónimo podría activarse extraliterariamente, lo que implica que ficción y realidad pueden llegar a ser indistinguibles.

Ciertamente, la reflexión en torno al canon de autores puede interpretarse como una advertencia sobre las semejanzas entre lo literario y lo no literario. A su vez, la reputación que subyace a dicho canon se perfila como una mistificación que se puede expresar de distintas maneras, pero que, ante todo, parodia la fragilidad de la verosimilitud extraliteraria. Ya sea (a) exponiendo la naturaleza artificial del relato que envuelve a escritores reales, (b) apuntando la performatividad de escritores sin obra como parte de un discurso literario o (c) mezclando autores ficticios con el canon histórico, siempre se parodia la separación presuntamente confiable entre verdad y ficción. Esto es algo que se refuerza con la presencia de los pies de página en tanto garantes de confianza desactivados. No obstante, el tipo de parodia que se expresa está orientado a los métodos y procedimientos de los que se vale el discurso historiográfico para crear y consolidar un canon, pero no al canon mismo. Hay incluso admiración a la gran mayoría de las figuras de la historia de la literatura que figuran en el compendio *Bartleby*, de modo que el influjo paródico se entiende a partir de la subversión de valores en la red de prestigios o desde la aceptación del carácter literario de la propia historia. Entonces, esto quiere decir que la novela plantea una parodia no denigrante, como la propuesta por Linda Hutcheon a finales del siglo xx. En otras palabras, “(Postmodernism) clearly attempts to combat what has come to be seen as modernism’s hermetic, elitist isolationism that separated art from the ‘world’, literature from history. But it often does so by using the very techniques of modernist aestheticism against themselves” (Hutcheon 28).

En este análisis, tanto el canon de autores legendarios sin obra como el prestigio intelectual derivado de él se proyectan como construcciones sociales antes que descubrimientos, lo que confirma la equivalencia entre el traje y el texto invisibles. Después de todo, ambos son entidades que cumplen con todos los rasgos formales de lo literario, pero que circulan en la realidad con valor de verdad. La historia de la literatura, de esta manera, se levanta como una certeza socialmente acordada que coexiste, contradice o secunda otras verdades, pero que, bajo ningún punto de vista, responde a la idea de verdad única y descubierta de la modernidad temprana.

3. Conclusión

Visto el análisis de los roles mistificadores a la luz de la tradición ejemplar, *Bartleby y compañía* no solo encarna el tópico del mundo queriendo ser engañado a través de la reescritura del mismo esquema narrativo del “*Exemplo xxxii*”, sino también de la propia función moral del género literario del *exemplum*. La novela actualiza la función educativa del cuento medieval, definiendo la literatura del porvenir a partir del silencio como acto prestigioso. Y esto se refuerza en la elección del epígrafe: “La gloria o el mérito de ciertos hombres consiste en escribir bien; el de otros consiste en no escribir” (Vila-Matas 9). La frase es de un célebre moralista, Jean De La Bruyère, y está en sintonía irónica con la moral del narrador, aquella ligada a la toma de riesgos en literatura. Ante todo, aplaude la valentía de los escritores que desafían el *statu quo* y se atreven a rechazar las fórmulas trilladas, pero, además, permite extender las reflexiones sobre la moral con las que arrancó este artículo. Aquellas primeras impresiones de Llovet en 1984 sobre el trabajo de Vila-Matas en *Impostura* ya encomiaban la rareza de un escritor queriendo alejarse del rebaño: “Convertirse en un ser normal, en nuestras sociedades cultas, equivale a dejarse guiar, como un estúpido por esa fantástica memoria de todos y de nadie que es el sentido común” (41). Y en *Bartleby y compañía* este espíritu díscolo no solo se celebra, sino que se magnifica. El canon se revela como una gran ficción, una realidad convenida que renueva votos borreguilmente. Y por ello llevarlo al plano de la creación literaria es un acto subversivo.

Por otro lado, al abordar el esquema narrativo mistificador como el denominador común del *mundus vult decipi* y del principio de conformidad social, lo que se equipara en realidad son los conceptos de honra y reputación. Esto significa que el tópico se podría identificar como un hipotexto del principio de conformidad social y reflejar el propio funcionamiento de la credulidad humana. Aplicarlo a una reflexión sobre la literatura ejemplar implica situar el análisis en el contexto del control de masas y, lógicamente, interpretar en clave social los mecanismos morales de la narración medieval. Esto significa que, al llevar a cabo una aproximación contemporánea del cuento, los dispositivos sociales de conformidad y obediencia reemplazan el código de conducta del siglo XIV, lo que conduce a una modificación de la tradición castellana didáctica.

En el prefacio de su último libro, Cass R. Sunstein vincula el fenómeno social de la conformidad con la esencia misma de los seres humanos. Entre

los ejemplos que escoge está el *Génesis*, como antecedente mítico-literario del primer hombre siguiendo a la primera mujer; o el surgimiento de religiones, civilizaciones y grandes ismos producto de conductas imitativas (17). Básicamente, el libro describe el fenómeno de la presión social reconociendo su tremendo potencial tanto para el bien como para el mal, de modo que su postura no es moral. Aun así, responde a los principios de obediencia (o de reproducción literaria) borreguil que critica Vila-Matas. Lo que se busca al transformar un código moral en un código social es reconocer la coexistencia de la tradición y de la originalidad en un mismo motivo literario, que ha sido constantemente revisitado y que quizá hoy más que nunca sirva de espejo de la realidad.

Asimismo, el grado de conocimiento del lector —tan estrechamente vinculado con el oscurecimiento de la frontera entre ficción y realidad— es lo que termina de hacer posible la interpretación de *Bartleby y compañía* como una reescritura del mensaje moral de la fábula de don Juan Manuel. Esto porque, a partir de la distancia irónica dada por el contexto de producción y el tono paródico que el propio autor le imprime a la narración, se puede abordar la problematización de las nociones de verdad y mentira como una expresión actual del *mundus vult decipi* y como una crítica a la manera en que se conforma, consolida y perpetúa la confianza en torno a un panorama literario determinado. Los puntos de contacto que ofrece el esquema mistificador son parte de una materialidad visible, pero la conexión con el siglo XIV es evidentemente más escurridiza. Poco importa que Vila-Matas haya sugerido estos vínculos deliberadamente o que, por el contrario, hayan sido fruto del azar, pues el análisis también da pie a una reescritura inconsciente o accidental. En otras palabras, es el lector de comienzos de siglo XXI, a partir de las sugerencias del narrador, quien termina de construir el mensaje y puede establecer puntos de contacto intertextual con la tradición medieval del *exemplum* castellano.

El diálogo intertextual —o interdiscursivo para emplear la terminología de Baños— que establece *Bartleby y compañía* respecto del “*Exemplo xxxii*” es una caricatura paródica de la historia de la ejemplaridad porque exagera y subvierte la función didáctica del tópico, reformulando las pautas de validación social; se concreta en la necesidad contemporánea de extraer moralejas y juega con el conocimiento de mundo de los lectores (Lakoff 71). Si la interpretación del texto se apoya en la historia de la ejemplaridad, no es para descubrir un mensaje moral encriptado, sino para actualizarlo de manera activa. Es decir, para plantear una interpretación cuyo mensaje

ya no constituya una apología de la sinceridad, sino la normalización de la ficción como comportamiento humano clave dentro de la red de códigos de prestigio literario. De esta forma, las leyendas de la literatura que trascienden el tiempo, así como el aura mítica que arrastra la fama bartleby se revelan como construcciones literarias con circulación extraliteraria, verdades validadas en el acuerdo social y perpetuadas en la autoridad institucional de la historiografía, igual que el traje invisible del rey moro.

Finalmente, la consideración de que no hay un canon previo a la mirada en *Bartleby y compañía* equivale a pensar que el rey moro del cuento medieval está en realidad desnudo. Por ende, tanto la definición de lo que se considera literatura como las formas de recordarla son ejemplos de un acuerdo social que constantemente se está renegociando. He aquí el desafío y el riesgo de la escritura del porvenir que plantea la novela. Habría que reconfigurar los límites entre ficción y realidad o aceptar derechamente que no hay un discurso que logre escapar de su naturaleza ficticia, pues la acción misma de reconocer que la fama es una convención implica aceptar que, como decía Nietzsche, “las verdades son ilusiones” (6).

Obras citadas

- Álvarez, Gil, and Kunz. “Apuntes sobre las estrategias metaficcionales en *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas”. *Metanarrativas hispánicas*, vol. 2, 2012, págs. 139-164.
- Baños, Juan. “La dinamicidad de los textos literarios: Hacia una tipología de la transreferencialidad.” *Signa: Asociación Española de Semiótica*, vol. 31, núm. 31, 2022, págs. 271-292. Web.
- Chávez-Vaca, Wilfredo. “La deuda de H. C. Andersen. Lazos entre “El traje nuevo del emperador” (1837) y El conde Lucanor (1330-1335)” *Imposibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, vol. 21, 2021, págs. 135-155. Web.
- Escobar, Ángel. “Hacia una definición lingüística del tópico literario” *Myrtia*, vol. 15, 2000, págs. 123-160. Web.
- Echeverría-Muñoz, David Eduardo. “El derecho al honor, la honra y buena reputación: Antecedentes y regulación constitucional en el Ecuador”. *Ius Humani. Revista de Derecho*, vol. 9, núm. 1, 2020, págs. 209-230. Web.
- Florenchie, Amélie, and Isabelle Touton. *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea, 1950-2010*. Iberoamericana, 2011.

- Hölkeskamp, Karl-Joachim. *La cultura política de la República romana. Un debate historiográfico internacional*. Vol. 1. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.
- Hutcheon, Linda. *Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History*. University of Toronto, 1988. T-Space, University of Toronto. Web.
- Juan Manuel, Infante de Castilla. *Libro del Conde Lucanor*. Castalia didáctica, 1987.
- Lakoff, George. “Why It Matters How We Frame the Environment”. *Environmental Communication*, vol. 4, núm. 1, 2010, págs. 70-81. Web.
- Llovet, Jordi. “Lo verosímil como impostura”. *La Vanguardia*, 1984, pág. 40. Web.
- Londoño, Luis Fernando. “Expolios, deportaciones e internamientos: el destino de los alemanes residentes en Latinoamérica durante la Segunda Guerra Mundial”. Oxímora. *Revista Internacional de Ética y Política*, vol. 11, 2017, págs. 4-24. Web.
- Nietzsche, Friedrich. “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”. *La Caverna de Platón*. Web.
- Martínez, Javier. “*Mundus vult decipi*”. Reseña de Luis Cuenca. *Estudios interdisciplinarios sobre falsificación textual y literaria*. Madrid, Ediciones Clásicas, 2012.
- Martínez, María Victoria. “A vueltas con la honra y el honor. Evolución en la concepción de la honra y el honor en las sociedades castellanas desde el medioevo al siglo XVII”. *Revista Borradores*, vol. 7-9, 2008, págs. 1-10. Web.
- Montaner, Alberto, y Manuel Cruz. “Un recorrido histórico y cultural por el relato de ‘El traje nuevo del emperador’. Análisis y posibilidades didácticas en las aulas de Educación Secundaria Obligatoria”. *Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura*, núm. 12, 2014, págs. 57-78. Web.
- Matus, G. Lorena. *Manual de psicología social*. Universidad Iberoamericana, Cuenca, México, 1993.

Sobre la autora

Maite Pizarro Granada es doctora en estudios literarios, lingüísticos y culturales por la Universidad de Barcelona; además, es máster en periodismo y licenciada en letras hispánicas con mención en literatura y lingüística por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se ha especializado en analizar los cruces entre la tradición y las producciones literarias contemporáneas, principalmente los ecos de la literatura medieval en el presente. Actualmente, vive en Barcelona, donde dicta clases de lengua y trabaja como editora y encargada de documentación en Somos Libros.