

ARCHIVO ANIMADO

Estudios sigüencistas

Facundo Ruiz (Dir.)

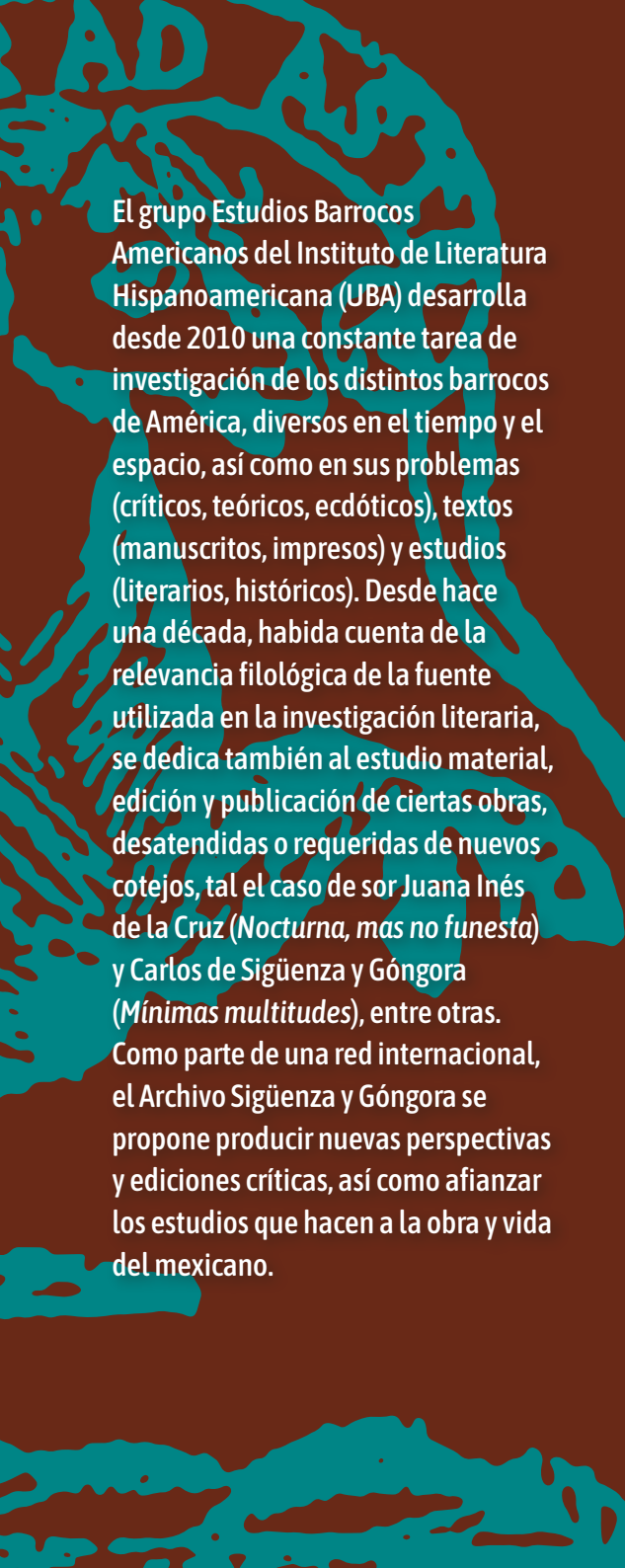


Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

ARCHIVO
SIGÜENZA
Y GÓNGORA



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras



El grupo Estudios Barrocos Americanos del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA) desarrolla desde 2010 una constante tarea de investigación de los distintos barrocos de América, diversos en el tiempo y el espacio, así como en sus problemas (críticos, teóricos, ecdóticos), textos (manuscritos, impresos) y estudios (literarios, históricos). Desde hace una década, habida cuenta de la relevancia filológica de la fuente utilizada en la investigación literaria, se dedica también al estudio material, edición y publicación de ciertas obras, desatendidas o requeridas de nuevos cotejos, tal el caso de sor Juana Inés de la Cruz (*Nocturna, mas no funesta*) y Carlos de Sigüenza y Góngora (*Mínimas multitudes*), entre otras. Como parte de una red internacional, el Archivo Sigüenza y Góngora se propone producir nuevas perspectivas y ediciones críticas, así como afianzar los estudios que hacen a la obra y vida del mexicano.

ARCHIVO ANIMADO

Estudios sigüencistas

Facundo Ruiz (Dir.)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

ARCHIVO
SIGÜENZA
Y GONGORA



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras



Instituto de Literatura Hispanoamericana

Ruiz, Facundo

Archivo animado : estudios sigüencistas / Facundo Ruiz. - 1a ed
- Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Facundo Ruiz, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-631-00-5208-3

1. Literatura Colonial. 2. Barroco. 3. Crítica Literaria. I. Título.
CDD 860.9972

Este libro se publica con el apoyo de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, a través del Fondo para la Investigación Científica y Tecnológica (PICT-2021-GRF-TI-00414) y del Programa de Promoción de la Ciencia en el Exterior de la Universidad de Buenos Aires (EX-2023-02012552-UBA-DME#REC).

Diseño de tapa e interiores: Juan Pablo Fernández

Corrección de estilo: Guillermo Saavedra

©Lxs autorxs, 2024

©Archivo Sigüenza y Góngora, 2024

Con el permiso previo y escrito del editor y la adecuada cita de la fuente, se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, la transmisión o la transformación de este libro.

Decanato

DECANO: Lic. Ricardo Manetti

VICEDECANA: Dra. Graciela Morgade

Secretaría General

SECRETARIO: Lic. Jorge Gugliotta

SUBSECRETARIES: Lic. Gabriela Kantarovich, Lic. Nicolás Lisoni

SUBSECRETARIA DE COMUNICACIÓN INSTITUCIONAL: Lic. Rocío Rovner

SUBSECRETARIO DE TECNOLOGÍAS: Lic. Julián Dunayevich

Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

SECRETARIA: Dra. Ivanna Petz

SUBSECRETARIES: Mag. Florencia Faierman, Catalina Kaplan, Julián Ariel Ali

Secretaría de Asuntos Académicos

SECRETARIA: Dra. Sofía Thisted

SUBSECRETARIES: Prof. Julia Name, Prof. Ángel Maldonado, Lola Moletta

Secretaría de Posgrado

SECRETARIA: Dra. Claudia D'Amico

SUBSECRETARIES: Lic. Ana Camarda, Mgr. Juan Manuel Romero

Secretaría de Investigación

SECRETARIO: Dr. Jerónimo Ledesma

SUBSECRETARIA: Lic. Marcela Woods

SUBSECRETARIA DE INVESTIGACIÓN, MUSEOS Y PATRIMONIO ARTÍSTICO Y CULTURAL:

Dra. Lucila Iglesias

Secretaría de Hacienda y Administración

SECRETARIO: Ctdor. Leandro Iglesias

SUBSECRETARIA: Dra. Noelia González

SECRETARIO DE HÁBITAT E INFRAESTRUCTURA: Arq. Nicolás Escobari

SECRETARIO DE TRANSFERENCIA Y RELACIONES INTERINSTITUCIONALES E INTERNACIONALES:

Lic. Martín González

SUBSECRETARIA DE POLÍTICAS DE GÉNERO Y DIVERSIDAD: Dra. Ana Laura Martin

SUBSECRETARIO DE POLÍTICAS AMBIENTALES: Dr. Jorge Blanco

SUBSECRETARIA DE BIBLIOTECAS: Lic. María Rosa Mostaccio

SUBSECRETARIO DE PUBLICACIONES: E. Matías Cordo

Índice

Prólogo	7
Carlos de Sigüenza y su círculo íntimo, por Clementina Battcock y Patricia Escandón	15
Anagrafías: la escritura de lo similar en la obra de Carlos de Sigüenza y Góngora, por Gina Del Piero	41
Los vaivenes de la autoría <i>en los Infortunios</i> de <i>Alonso Ramírez</i> : extensión, expansión, expresión, por Carla Fumagalli	79
“Una colección que me ha costado sumo desvelo y cuidado, y suma muy considerable de dinero”. Notas sobre la biblioteca de Carlos de Sigüenza y Góngora, por Idalia García	107
Frente al motín, la fábrica caritativa del hospital. Reestructura simbólico-urbana en dos obras de Carlos de Sigüenza y Góngora, por Mariana Rosetti	145
El escritor mexicano y la tradición, por Facundo Ruiz	171

Los vaivenes de la autoría *en los*
Infortunios de Alonso Ramírez:
extensión, expansión, expresión

Carla Fumagalli

Carla Fumagalli es Doctora en Letras (Universidad de Buenos Aires), becaria posdoctoral e investigadora asistente del CONICET (a la espera del alta). Con una beca del mismo organismo cursó el Doctorado en Literatura. Forma parte de la cátedra de Fundamentos de los Estudios Literarios (A-Ruiz) de la Universidad de Buenos Aires, donde también integra el equipo de la cátedra de Literatura Latinoamericana I (A-Añón). Se especializa en los paratextos y las ediciones antiguas de sor Juana Inés de la Cruz y actualmente investiga la autoría como problema en el siglo XVII. Realizó estancias de investigación en la Universidad de Córdoba (España) y en la Universidad de California, Berkeley. Obtuvo la Reese Fellowship de la Biblioteca Bancroft (UC Berkeley). Su tesis doctoral obtuvo la mención honorífica del Premio LASA Maureen Ahern Doctoral Dissertation Award. Participó como investigadora asistente en la edición *Nocturna, mas no funesta. Poesía y cartas* (2014) de sor Juana Inés de la Cruz, del Dr. Facundo Ruiz. Ha publicado numerosos capítulos de libros y artículos académicos en revistas nacionales e internacionales. Co-organizó el ciclo *Más allá del libro: encuentro entre materialidades y literatura* en el Instituto de Literatura Hispanoamericana. Es, además, correctora de estilo para distintas editoriales.

El nombre de las cosas

En *Apostillas a El nombre de la rosa*, Umberto Eco dice: “Por desgracia, un título es, ya, una clave interpretativa”. Luego, explica por qué su novela policial desarrollada en la Edad Media se llama así: “La idea [...] se me ocurrió casi por casualidad, y me gustó, porque la rosa es una figura simbólica tan densa que, por tener tantos significados, ya casi los ha perdido todos” (2005, 3-4). En este libro, Umberto Eco toma como epígrafe la glosa en décimas de la amiga de Carlos de Sigüenza y Góngora, sor Juana Inés de la Cruz “¿Ves, de tu candor que apura”. Lo que cita Eco no es de sor Juana, sino la glosa o letrilla ajena que sirve de estribillo para sus décimas. El problema de la autoría, los sentidos de la rosa y los títulos se (con) funden también desde este epígrafe.

No en vano el título de este capítulo lleva cursivas en dos preposiciones, ya que es en estas partículas donde se cifra el problema de la autoría en el libro de Carlos de Sigüenza y Góngora publicado en 1690, conocido hoy simplemente como *Infortunios*. Y llamará la atención que el título que aparece en la portada de dicho libro no coincida tampoco con aquel que domina el de este texto. Tampoco es casual que así sea, ya que la forma en que se *nombra* el libro de Sigüenza tiene por lo menos tres variantes, una más reducida que la anterior: la que aparece en la portada, la que aparece en la portadilla y aquella

de uso común en la crítica actual.¹ Sobre los títulos y las implicancias y cruces que estos tienen y generan en las figuras de la autoría tratará este capítulo.

El título de un libro es el paratexto que más evidentemente transforma textos sueltos en algo más y, en simultáneo, es el que garantiza su ingreso en la esfera pública.

A su vez, puede anticipar el género, el tipo de libro y orientar las primeras expectativas del lector, cuyo contacto inicial con el trabajo es a través de los títulos. No es solo el primer elemento que se percibe de un texto, sino una pieza autoritaria y programadora de lecturas que influye en toda interpretación posible.

Gerard Genette, en *Umbrales* —libro en que clasifica y analiza elementos paratextuales (categoría inaugurada en este libro, en 1987)—,² propone que las funciones de un título son primero identificar una obra; segundo, describir su contenido; tercero, tener un valor connotativo; y cuarto, seducir al público; cuatro funciones no simultáneas, no obligatorias y no siempre interdependientes. Y si bien hay una retórica de la titulación, codificada hasta cierto punto, con valores prag-

¹ *Infortunios*, como título, no será analizado en este texto, pero sí es útil invocar la “erosión” que nota Genette en casos como éste: “Ya que el principal agente de la deriva titular no es probablemente ni el autor, ni siquiera el editor, sino el público, y más precisamente el público póstumo, la aun y muy bien llamada posteridad. Su trabajo —o más bien su pereza— es el de una disminución, una verdadera erosión del título” (2001, 63). Luego Genette precisa respecto del público: “Pero el público de un libro es una entidad de derecho más vasta que la suma de sus lectores, porque engloba personas que no lo leen necesariamente o enteramente pero participan de su difusión y, por lo tanto, de su ‘recepción’” (2001, 67).

² Si bien el aporte de Genette es invaluable, principalmente por llamar la atención hacia estos significativos elementos y desplegar una serie de características más o menos descriptivas de ellos, también es cierto que su enfoque y ejemplos parten de una perspectiva estructuralista y considerablemente ahistórica. Sigo mas de cerca en este sentido, la visión de Roger Chartier (2016) quien sí considera las incidencias históricas de los elementos paratextuales que describe. Otros estudiosos como Anne Cayuela (1996), Ignacio García Aguilar (2009), y el volumen coordinado por Michel Moner, Ma. Soledad Arredondo y Pierre Civil (2009) son ejemplares en este sentido también.

máticos que se actualizan y que adquieren nuevos sentidos y funciones, es, también, un espacio pleno de condensación y de proyección. Volviendo a *El nombre de la rosa*, los significados infinitos de la rosa son los que obturan parcialmente la proyección, aunque ilustran cabalmente la condensación que ejerce el título sobre los posibles sentidos del libro que inaugura.

El título que aparece en la portada del libro de Carlos de Sigüenza y Góngora impreso por los herederos de Paula Benavidez, viuda de Bernardo Calderón, es como sigue: *Infortunios que Alonso Ramírez natural de la ciudad de San Juan de Puerto Rico padeció, así en poder de ingleses piratas que lo apresaron en las islas Filipinas como navegando por sí solo, y sin derrota hasta varar en la costa de Yucatán, consiguiendo por este medio dar vuelta al mundo. Descríbelos Don Carlos de Sigüenza y Góngora, Cosmógrafo y Catedrático de Matemáticas del Rey Nuestro Señor en la Academia Mexicana*. Este título funciona casi como el opuesto a *El nombre de la rosa*. Parece condensar poco por su extensión, pero proyectar mucho por su contenido. No solo anticipa la lectura de lo que padeció un tal Alonso Ramírez (que incluye la paradójicamente exitosa vuelta al mundo),³ sino que promete, al estilo de la retórica titular del siglo XVII, que quien describe tales peripecias es un famoso cosmógrafo y catedrático llamado Carlos de Sigüenza y Góngora. La ubicación del nombre del autor es propia de esa retórica, no protagonizando las portadas, sino formando parte del título que se inscribe en ellas. El título completo del texto de Sigüenza cumple con otra distinción de Genette. Según el crítico francés, aquellos que

³ Ver la entrada “Discurso del fracaso y retórica del infortunio” de Sarissa Carneiro en el *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina* (2021) para profundizar en la retórica presente en este texto, que logra transformar fracasos en triunfos haciendo uso, además, de la providencia divina que asiste al protagonista permanentemente. Carneiro toma algunas ideas de Invernizzi (1986) y las proyecta hacia otras posibilidades discursivas.

describen la propia materialidad del texto —como aquellos llamados *Poemas*, *Historia*, *Sátira*— serán remáticos y los que describen el contenido serán temáticos. El caso de *Infortunios* es claramente el segundo.⁴ La historia del protagonista está resumida en este paratexto cumpliendo con todas las funciones descritas por el crítico estructuralista: identifica la obra, describe su contenido, connota algo externo al texto, y seduce al público.⁵ Genette llama a este tipo “títulos-sumarios” o “títulos-argumento”, ya que constituyen una suma de asuntos distintos de la designación de una obra. Estos se extinguen al comienzo del siglo XIX (2001, 64).

Este largo título no se mantiene en el resto del libro, también siguiendo las prácticas editoriales del siglo XVII de alternar rótulos incluso al interior de los mismos objetos. La portadilla, así, solamente indica *Infortunios de Alonso Ramírez etc.* igual que la Aprobación de Francisco de Ayerra Santa María (aunque sin el sugestivo etcétera). Facundo Ruiz propone que esa variación no tiene que ver tanto con un sentido desplazado (aunque significativo) sino que “puede que solo señale las distintas instancias (facturas o ‘manos’) por las que pasaba usualmente la publicación de un libro, i.e. el editor/impresor

⁴ El “claramente” es algo a revisar, ya que si consideramos la “retórica del infortunio” (Carneiro, 2015; 2021), podría pensarse que “*Infortunios*” describe tanto un tema como un tipo de escritura o texto.

⁵ Justamente el valor connotativo de los títulos es lo que se analizará en este trabajo. En el caso del título *in extenso*, un ejemplo de aquello que connota radica en esa vuelta al mundo o en la advertencia sobre los peligros de la piratería en las costas americanas, motivo por el cual Alonso Ramírez es resarcido luego por la Corona y también hipótesis de la existencia misma del texto. Dice López Lázaro: “No es de extrañar, por consiguiente, que la aparición de Alonso Ramírez, víctima de piratas y heroico sobreviviente español (es decir hispano-puertorriqueño), le sugiriera al virrey la composición de un libro que pudiera distribuir a la camarilla política de los Infantado en Madrid como propaganda que destacaba la importancia de sus planes para la defensa de Nueva España” (2007, 100). Ver, también, Zinni (2012).

y el autor” (2018, 53) —y, es necesario añadir, el censor—. ⁶ Sin embargo, ese significativo sentido desplazado es síntoma y prueba de una dislocación discursiva que tiene lugar en este texto. Desplazamiento de sujetos, funciones y procedimientos comienzan en esta variación titular.

En primer lugar, el nombre de Sigüenza, quien “describe” las desgracias que “padeció” Ramírez, es eliminado y su participación borrada completamente. Pero también es con el cambio de preposiciones que, desde la portadilla, se inaugura esa primera persona de Alonso Ramírez con la que se narrarán sus aventuras y que fundamenta los conflictos en torno a la autoría que aparecen con este libro. Es en el vaivén entre la naturaleza genitiva de la preposición y el padecimiento del protagonista que connota pasividad en la portada que, otra vez, puede manifestarse, concentrada, la naturaleza incómoda de la autoría en este texto. La discordancia entre experimentar y soportar es la misma que entre contar y describir. ⁷

Si en la portada son los infortunios que padeció Ramírez y que describe Sigüenza, en la portadilla los infortunios no fueron padecidos, sino experimentados y, por lo tanto, también contados en estas páginas. Así, la autoría de Sigüenza es puesta en duda, primero desde el verbo que se eligió en la portada: “describir” y luego en esa portadilla que pone la

⁶ Para citar otro ejemplo, el famoso título del primer libro de sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación Castálida* (Madrid, 1689) tampoco se repite en licencias y aprobaciones. Allí se lee, con variantes, *Poemas...*, el título que luego llevará la reedición de 1690, mismo año de publicación de *Infortunios de Alonso Ramírez*...

⁷ Gimbernat propone que al interior del texto, los verbos que alternan las identidades subjetivas presentes en el discurso —que ella llama “autobiografía re-contada” (1980, 390)— son “saber” y “creer”. En su artículo, la autora analiza el espacio de tensión entre los discursos, que, sugiere, no se resuelve (1980, 389). Por otro lado, en la portada de *Trofeo de la justicia española en el castigo de la alevosía francesa* de 1691, impreso también por los Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón, se lee “Escribelo D. Carlos de Sigüenza y Góngora” ya que en este caso el cosmógrafo escribe su “propia versión-resumen de los hechos, utilizando las variadas fuentes escritas” (Sacido Romero, 1992, 129).

responsabilidad en Ramírez y elimina a Sigüenza. En ese cambio se cifra el dilema de la autoría en los *Infortunios de Alonso Ramírez*, que, como la rosa de Umberto Eco, es una figura con tantos significados que casi los ha perdido todos.

Esos dos puntos, entonces, serán el centro de la primera parte de este trabajo: el verbo usado en la portada para definir qué hace Sigüenza, y cómo la portadilla actúa sobre el propio texto. El verbo “describir” está definido en el *Diccionario de Autoridades* con tres acepciones. La primera y la segunda lo asocian al dibujo y a la representación detallada: “referir alguna cosa menudamente y con todas sus circunstancias [iii.143] y partes, representándola con las palabras, como si la dibuxara” (*D. Aut.*, 1732). La tercera, por el contrario, implica definir a grandes rasgos, por una idea general. La contradicción de las acepciones entre el detalle y la descripción sin particularidades es comparable a lo que ocurre con los títulos. Mientras el primero dibuja una escena e incluso un mapa, el segundo solo define la idea general de que lo que sigue es una historia de calamidades que tiene como protagonista a un sujeto en particular. Ni más, ni menos.

Svetlana Alpers, en *El arte de describir* propone que el arte descriptivo (en su estudio, el holandés) tiene una cualidad instantánea, detenida, que supone cierta tensión entre los supuestos narrativos del arte y la atención a la presentación descriptiva. Dice Alpers “parece haber una proporción inversa entre la descripción atenta y la acción: la atención a la superficie de la realidad descrita se logra a expensas de la representación de la acción narrativa” (1987, 22). La portada de *Infortunios*, entonces, dice que Sigüenza describe ciertos acontecimientos. Pero la primera persona gramatical utilizada en el texto —que insiste en su protagonismo en el comienzo “Quiero que se entretenga el curioso que esto leyere por algunas horas con las noticias de lo que a mí me causó tribulaciones de muerte por

muchos años” (2018, 53)— transforma completamente la cualidad detenida de la anticipada descripción en acción narrativa. *Infortunios de Alonso Ramírez* es un texto de plena acción y aventuras, es una narración prácticamente sin pausas, de capítulos cortos, apresurada y cargada de sucesos. Y, sin embargo, el texto tiene algunas pocas zonas de detención en que el narrador pinta con trazos gruesos algunas escenas:

Estuve en Madrastapatán, antiguamente Calamina o Melia-por, donde murió el apóstol Santo Tomé [...]. Estuve en Batavia, ciudad celeberrima que poseen los [holandeses] en la Java Mayor [...]. Sus murallas, baluartes y fortalezas son admirables. El concurso que allí se ve de navíos de malayos, sares, sianes, bugises, chinos, armenios, franceses, ingleses, dinamarcos, portugueses y castellanos no tiene número. Hállase en este emporio cuantos artefactos hay en la Europa y los que en retorno de ellos le envía la Asia. [...] Pero con decir estar allí com-pendiado el universo, lo digo todo (2018, 64-65).⁸

La representación detiene la narración que, de hecho, recién está comenzando, para pintar un mundo nuevo, ajeno a los lectores, sorprendente y protagonista de toda la historia que ocurrirá principalmente en el Pacífico asiático.⁹ Pero hay otros momentos en que la mano de Sigüenza afila el lápiz de cosmógrafo y apunta, corrige y precisa datos sin detener el pulso narrativo, sino anotando en los márgenes del texto. El hallazgo de la relevancia de estas apostillas marginales es de

⁸ Esta misma cita es tomada por Gimbernat para ilustrar la “insubordinación” de la palabra de Sigüenza en la misma producción del texto: “las series enumerativas son dadas como descriptivas, pero en su desmembramiento se vuelven una intimidación, un modo de juicio sobre la palabra contada” (1980, 398). La crítica destaca también que las descripciones son narradas en presente, mientras que la acción, en tiempo futuro (1980, 395), lo que sustenta la emergencia de la palabra de Sigüenza en estos párrafos y —como se verá— en las apostillas marginales.

⁹ Sobre el descentramiento imperial del mapa que traza la peripecia de Ramírez, ver Zinni (2012).

Facundo Ruiz y Gina del Piero, quienes las consignan en su edición como tales, y no integradas en el cuerpo principal del texto, como hicieron ediciones anteriores.¹⁰ Excepcionalmente, la de Ayacucho a cargo de William Bryant dice en la nota 76: “Para facilitar la lectura, hemos incluido en el texto los nombres de las islas del Caribe, los cuales figuran en el margen de la primera edición. Es posible que el autor descubriera los nombres después de haberle entregado el manuscrito al impresor” (1984, 45). Pero la inclusión evita el asunto de la postergación de esas aclaraciones, datos que debieron ser reunidos luego de la entrevista a Alonso Ramírez, luego, incluso, de la entrega a la imprenta.

El hecho de que haya anotaciones geográficas¹¹ cuando Ramírez narra su intento de volver al continente americano por el mar Caribe muestra una voluntad de precisión y detalle propias de la descripción, del detenimiento.¹² Dice el narrador: “por esta derrota a los tres días di vista a una isla, y de allí, habiéndola montado por la banda del Sur y dejando otra por la de babor después de dos días que fuimos al noroeste y al oesnoroeste me hallé cercado de islotes entre dos grandes islas”. Anota Sigüenza que la primera isla avistada es “La Barbada”, la segunda, “La Antigua” y la tercera “San Bartolomé

¹⁰ Se hace necesario, una vez más, insistir sobre la noción de edición crítica como hipótesis de trabajo de Gianfranco Contini (1986) que señala las implicancias críticas y no solo filológicas que este tipo de decisiones tiene sobre la lectura de un texto. Las apostillas marginales aparecen impresas en el texto en su edición de 1690 lo que hace suponer que fueron incluidas luego de la impresión, pero antes de la venta. De todos modos, no se cuentan con suficientes ejemplares como para cotejar esta hipótesis temporal. Tampoco se cuenta con los manuscritos, aunque esto no era infrecuente en la época por las prácticas mismas del proceso de impresión que los volvía obsoletos.

¹¹ Muchos otros textos han reparado en las inclusiones de navegación y geografía en el cuerpo del texto, incluso como elemento fundamental en el género jurídico de la relación y a raíz también del “describelos” de la portada. Ver, por ejemplo, Colombi (1995), Ortiz Gambetta (2013), Trabulse (2001), entre otros.

¹² O de intimidación (Gimbernat, 1980, 398).

y San Martín" (2018, 91-92). Las anotaciones expanden, dilatan el texto, lo abren hacia otras zonas en blanco y hacen que la mirada se detenga en el detalle. Más concretamente, son las que permiten la creación de un recorrido geográfico que trasciende los límites del tiempo, empujando su propia crónica/relación/informe más allá de las fronteras jurídicas —un procedimiento muy propio de Sigüenza— convirtiéndolo en un texto posible de ser leído como ficción o no ficción, hasta nuestro presente. Las anotaciones marginales son las que, así, preparan este texto para la posteridad, la misma que erosionará su título de un largo compendio a un sencillito sustantivo.

Como la más moderna nota al pie, la anotación al margen desvía la lectura, la distrae y la reencauza con una nueva posibilidad interpretativa. Como la ha estudiado Anthony Grafton, la nota al pie prueba, mientras que el texto persuade (1999, 15). Las apostillas marginales, como forma de anotación, tienen un uso referencial. Los márgenes de los manuscritos y libros impresos de la época (y desde la Antigüedad) están llenos de envíos a otras obras que "permiten al lector trabajar hacia atrás, desde el argumento terminado a los textos en los que descansa" (Grafton, 1999, 30; mi traducción). Además, Grafton (1999) analiza las notas al pie en textos históricos como una forma de democratizar la escritura académica o erudita tanto porque suele incluir otras voces (que prueban lo que se dice) y por incluir al lector que, a partir de las notas puede convertirse en un verificador de hechos. En el caso de *Infortunios*, las apostillas marginales incluyen justamente otra voz, o más que incluirla, la distinguen. Se convierten en el espacio en el que la voz de Sigüenza definitivamente se diferencia y donde su autoría se reconecta con su autoridad. Sigüenza permite, también, que el lector verifique

en un mapa el recorrido, que lo pueda reconstruir y tomar por verdad. Autoría, autoridad y verdad se reconocen e hilvanan en este sector tangencial de la página.

Sin embargo, es necesaria una precisión mayor. Las apostillas marginales no funcionan como notas al pie (aunque ediciones modernas las han ubicado allí). Hay una jerarquía que establece la nota que la apostilla no ejerce. Las anotaciones de Sigüenza precisan la narración del protagonista, no explican ni rompen el hilo del discurso, describen, detallan, amplían y dilatan. Así lo indica él mismo en la dedicatoria al Virrey Conde de Galve, quien habiendo escuchado la historia de Alonso Ramírez mandó a escribirla: “Y si al relatarlos en compendio quien fue ahora paciente, le dio Vuestra Excelencia gratos oídos, ahora que, en relación más difusa, se los represento a los ojos, ¿cómo podré dejar de asegurarme atención igual?” (2018, 47-48). La oralidad compendiada del protagonista se convierte en relación difusa que, en el *Diccionario de Autoridades* se define como un “escrito demasiadamente dilatado y superabundante de palabras y digresiones” (1732).

Volviendo también al vaivén entre el título extendido de la portada y el resumido de la portadilla, este manifiesta asimismo cierta condición de la escritura de Sigüenza, porque si el título largo tiene todos los elementos necesarios para atraer a un público en busca de aventuras (piratas, naufragio, vuelta al mundo) es porque consigue lo que Ayerra Santa María entiende en su censura como “limar la materia para lograr la obra”. *Infortunios de Alonso Ramírez* es el resultado del trabajo de un Sigüenza que “al laberinto enmarañado de rodeos le halló el hilo de oro” (2018, 50). El laberinto es, también, el mapa innominado del naufragio sobre el que el cosmógrafo escribe nombres, como una enmienda que prueba una vez más la vacilación entre la extensión y la síntesis

que supone este texto (y cómo esa vacilación se proyecta sobre y desde la(s) autoría(s)).

En su aprobación es sugestivo el juicio de Ayerra Santa María quien discierne al “sujeto de esta narración” del “autor de esta relación”. De acuerdo con el censor, quien no halla conflicto en esta separación, Sigüenza y Alonso Ramírez replican el modelo pagano de Eneas que encontró a su Homero o bíblico de un Job finalmente redimido en la escritura (Ruiz, 2016, 84). Pero no es solo que Sigüenza “describió” lo que Ramírez “narró”, sino que el autor *hizo* algo más con esa maraña de rodeos que supone el relato oral.¹³ El título abreviado de la portadilla, *Infortunios de Alonso Ramírez etc.* es, entonces, *también* representativo de la escritura del cosmógrafo, ya que de la materia enmarañada no solo es capaz de limar la obra que se dilata en la portada, sino de condensarla, abreviarla y resumirla nuevamente, como se distingue en la portadilla. Y, sin embargo, porque las contradicciones o los vaivenes son el principio constructivo de este texto, la preposición que borra a Sigüenza y cede la voz a Ramírez en *Infortunios de Alonso Ramírez* une lo que el censor había hábilmente separado. El “sujeto de la narración” y el “autor de la relación” se confunden y abren paso a los numerosos estudios sobre la autoría en este texto. Pero no es solo la preposición la que evidencia esa (con)fusión. El “etc.” también vuelve a problematizar aquello que parecía dilucidado.

Como sugiere Facundo Ruiz en su edición, la cuestión de la autoría “vertebra los estudios de *Infortunios* desde 1911 cuando Menéndez y Pelayo (...) resaltara las diferencias estilísticas entre *Infortunios* y la *Libra [Astronómica y Filosófica]*” (2018,

¹³ Sobre las relaciones entre el origen exclusivamente oral de la narración y su posterior transformación en un texto escrito, ver Sacido Romero (1992).

36) publicada el mismo año, porque entonces, esa molestia o disonancia de *Infortunios* no radica solo en lo que lo ancla en cierta escena de realidad (un náufrago que cuenta sus padecimientos a un cosmógrafo que los describe para su mecenas), sino también, y en simultáneo, en una forma de la escritura. El “etc.” de la portadilla, “como palabra y como conjunción”, dice el *Diccionario de Autoridades*, dan “más émphasis a lo que se dice, y (...) son expressivas para lo que conviene ocultar”. La expresión protagoniza la disonancia porque es ahí, entonces, donde se oculta lo que conviene (no hay duda de que algo quedó fuera del resumen del cosmógrafo), pero donde también se lee un estilo distinto de la *Libra* donde no hay resumen, recorte, ocultamiento, laberinto, confusión ni reducción.

La tensión entre el resumen y la dilación vuelve a incomodar en el “etc.” que implica un más allá al mismo tiempo que lo niega. Ese más allá de la historia de Alonso Ramírez, o la “funestidad confusa” a la que Sigüenza “dio alma” (nuevamente, la aprobación de Ayerra Santa María) existe solo en la “vicisitud que con el tiempo se olvida” porque lo dicho “se reduce en escritura” (2018, 50). Reducir en escritura es, a secas, el opuesto del “describe” de la portada y de la “relación difusa” de la dedicatoria.

Los vaivenes entre los títulos de la portada y de la portadilla evidencian una manufactura que expande la confusión enmarañada de la oralidad, al mismo tiempo que la reduce, reencauza, precisa y detalla. Detención y movimiento, expansión y contracción son los procedimientos que exhiben, condensan y proyectan estas palabras que, leídas como claves interpretativas, pueden mostrar un proyecto de obra y una autoría no estáticos, sino múltiples y oscilantes.

Expresión, estilo, extensión, expansión

Es cierto que ya existen numerosos y excelentes artículos y capítulos de libros que se centran en el problema de la autoría en *Infortunios de Alonso Ramírez*, desde procedimientos discursivos de envergaduras menores —como la alternancia del título— o mayores —como capas variables de voces e identidades en el texto—, hasta hipótesis sobre las condiciones históricas de producción de esta relación.¹⁴ No obstante, en esta segunda sección del capítulo se profundizará en estos problemas a partir de las nociones de estilo y expresión, y se propondrán términos teóricos nuevos para pensar y analizar la autoría y los vaivenes considerados en la primera parte.

Volviendo a la cita de Ruiz, cuando recuerda que es Menéndez y Pelayo quien detecta esa vibración discordante en *Infortunios* al encontrar “diferencias estilísticas” con la *Libra astronómica y filosófica* publicada el mismo año, es necesario volver a precisar que no es solo el cruce —más o menos evidente— del registro oral y el escrito en el texto lo que produce esa tensión entre voces manifiesta en el estilo, sino que es también en la diferencia —y las coincidencias— entre el estilo y la expresión donde la escena de escritura se opaca. Lo que Menéndez y Pelayo muy tempranamente describe es un estilo diferente, una expresión disonante, una vibración desentonada o quizás, una armonía forzada que se sintetiza —paradójicamente— en el etcétera del título de la portadilla, una conjunción que revela y oculta y que expande y reduce a la vez.

Pero estilo y expresión no definen el modo de composición en los mismos términos. En la *Retórica* de Aristóteles, el

¹⁴ Moraña (1998); Ortiz Gambetta (2013); Lorente Medina (1996); Pérez Daniel (2004); Buscaglia (2011); Gimbernat González (1980); Colombi (1995); entre otros.

estilo se vincula con la adecuación entre materia tratada, la intención comunicativa y las características socioculturales del emisor, algo que más tarde devendrá en el estilo sencillo, pleno e intermedio, clasificación difundida en la retórica latina de Cicerón que también reconoce un estilo grave, medio y leve asignados según el tema a tratar. Cuando definitivamente en la Edad Media retórica y poética dejen de diferenciarse, justamente cuando sean el estilo y la composición —y no la prueba— los que identifiquen el arte de la retórica (Barthes, 1993, 96), estos tres estilos se asociarán a los tres grandes géneros: la épica, la lírica y la comedia, especialmente en el prescriptivo Siglo de Oro. Barthes asocia esta evolución y unión de la retórica y la poética aristotélicas con la aparición de la idea misma de que “la literatura (acto total de escritura) se define por escribir bien” (Barthes, 1993, 96).¹⁵

La evolución de la teoría de los estilos¹⁶ ha unido definitivamente el asunto tratado con cierta forma de composición (*lexis* y *taxis*, en la retórica aristotélica). Sin embargo, en la literatura y el arte en general, luego del siglo XVIII, el estilo se distinguió como un término asociado menos a reglas del decoro obligadas por ciertos temas o tópicos, que a una impronta personal. Si bien un campo de la lingüística analiza elementos discursivos para sistematizar estilos y principios estilísticos para un grupo de sujetos o para una serie

¹⁵ No es el propósito de este texto analizar las implicancias de la palabra “literatura” en la escritura de Sigüenza, pero es imposible no remitir al problema que supone para los estudios literarios un letrado criollo que puede ser asociado con el discurso histórico tanto precolombino como colonial; con la escritura de informes burocráticos; con la confección cartográfica; con el discurso científico; con la lírica y con la picaresca, el periodismo o la novela, para nombrar solo algunos.

¹⁶ Aunque sus límites sean puestos en crisis en algunos géneros del mismo período, como la picaresca, que también ha servido para analizar este texto, especialmente en su primer apartado. Ver, por ejemplo, González (1983); Arrom (1987) y Lagmanovich (1988).

de discursos, el vínculo con la marca personal no ha desaparecido. En otras artes, como la pictórica, si bien se llama muchas veces a los períodos históricos “estilos” (gótico, clásico, etc.), también es cierto que muchos historiadores del arte han atribuido el estilo a una individualidad; por ejemplo, en discusión con Heinrich Wölfflin, Ernst Gombrich argumenta que, en el estudio de las obras, el estilo no debe ser lo dominante, porque está asociado a lo individual (Arnaldo, 1992). Pere Salabert en *El pensamiento visible* (2003) propone que con el estilo el “yo” hurga en sí mismo en busca de un lugar en el que reconocerse. En el estilo, Salabert ubica y reconoce la autoría, porque en él actúa lo más íntimo de quien se expresa, la naturaleza del artista estaría, así, en el estilo.¹⁷

El término “expresión”, por otro lado, y muy especialmente en América Latina, tiene otra genealogía crítica. Ya en 1937 Luis Alberto Sánchez titula su capítulo V de la *Breve historia de la literatura americana* “La expresión barroca”, un capítulo en el que describe expresivamente un conjunto de autores (Ruiz, 2012, 22). Pero nueve años antes, en 1928, Pedro Henríquez Ureña escribe *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* en los que también quiere dar unidad a la variedad, aunque no como una unidad perdida en la historia colonial del continente. Su búsqueda constituye la utopía “de la persecución permanente y sostenida de la expresión diferenciadora, que se encuentra siempre desplazada hacia un futuro incierto, aunque anclada también en ciertos fundamentos que operan como condiciones de posibilidad: la fusión de lo americano con lo peninsular” (Sozzi, 2021, 371). Esa expresión propia, común y latinoamericana, permitirá la “reconstitución de la ‘magna patria’ como

¹⁷ Sin suponer por esto que la autoría sea clara o inteligible gracias a un reconocimiento de cierta impronta personal o individual.

propondrá Henríquez Ureña en ‘La utopía de América’” (Sozzi, 2021, 367). En 1957, Lezama Lima publica *La expresión americana*, un ensayo en el que, como Ureña, “se propone combatir ‘el complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver’ (LEA: 290)” (Silva, 2021, 196).

Mientras el estilo supone un horizonte regular de expectativa y se vincula al mismo tiempo con una individualidad, la expresión tiene carácter colectivo y emotivo. Para Gombrich, la expresión es la manifestación de emociones que alteran rasgos estables. Pere Salabert, por su lado, propone que con la expresión un yo consciente busca al otro en el que encontrarse y considera que la expresión actúa tanto para el emisor como para el receptor, al mismo tiempo que lo esencial de la expresión no es la representación, sino múltiples factores como la intención, el valor simbólico y la respuesta en el receptor. Pero Michel Foucault también llama “función de expresión” al principio común en los textos percibidos como parte de una obra (el que Menéndez y Pelayo no halló en *Infortunios*). Pero paradójicamente también es cierto que “la obra no puede considerarse ni como unidad inmediata, ni como una unidad cierta, ni como una unidad homogénea” (Foucault, 2002, 37). Es, nuevamente, la unión de lo común en la desunión de lo colectivo.

Pero, ¿por qué pensar las diferencias entre el estilo y la expresión en un texto sobre la autoría en *Infortunios de Alonso Ramírez*? Porque desde Menéndez y Pelayo se ha detectado una textualidad disonante, múltiple, *distinta* de otras firmadas por la misma mano. Esta, entonces, no tiene relación con un estilo de escritura propio de Sigüenza y Góngora, con una naturaleza individual que se reconoce solamente en sí misma, sino con una expresión que necesariamente manifiesta una autoría, en principio, no individual, sino única en su variedad.

En el texto firmado por Sigüenza y Góngora hay, entonces, desde sus títulos, una multiplicidad de sujetos explícita, aunque, como se vio, no necesariamente ajena al sistema de publicaciones o circulación de textos y libros en la época. Pero también es cierto que parte del problema es que en la textualidad del libro —y no solo en lo que el libro dice de sí mismo en la zona paratextual—, las cuatro manos se hacen dos y cuatro alternativamente, dejando al lector un tanto aturdido. ¿Quién relata?, ¿quien escribe, solo describe? y ¿quien relata, no describe? Estas preguntas derivan de una intención de separar sujetos en dos nombres (Ramírez y Sigüenza) y dos actividades (contar oralmente una historia y ponerla por escrito) —el sujeto de esta narración y el autor de la relación, como los había escindido y aunado el censor Ayerra Santa María—.

En *Los comienzos. Intención y método* (1975) Edward Said dice que el crítico comienza cada trabajo como si fuera una nueva ocasión. “Su comienzo —dice— toma (elige) un tema para comenzar, lo mantiene, lo crea” porque el crítico enfrenta la irregularidad en todas partes. En este texto hay irregularidades, efectivamente, en todas partes: en la incapacidad de definirlo como participante de un género solo (picaresca, testimonio, documento legal, relación, crónica, etc.), en la diversidad de tradiciones discursivas que lo entraman (discurso científico, geográfico y náutico, relato de aventuras, relato testimonial, biografía y/o autobiografía), y entre el yo y el que firma (Ortiz Gambetta, 2016, 3). Said define la literatura como un orden excéntrico de repeticiones. Estas irregularidades serían entonces repeticiones sin centro, de las que el crítico intentará formar un sistema. Sobre el autor, Said propone que es un término que denota una estructura, una clase de obra, un estilo, un tipo de lenguaje, una actitud y una colección de escritos misceláneos; y concluye que es un excelente ejemplo de

repetición y excentricidad (la repetición evita la idea del original y la copia y la excentricidad supone la posibilidad de diferencias en la repetición). Se vuelve necesario desgranar este asunto. El término “autor”, o mejor dicho, la “autoría” con el objetivo de despersonalizar o des-individualizarlo, es un término que se repite con cambios. Es decir que no es siempre igual, estable ni unívoco. No solo no refiere siempre al mismo ente/sujeto/subjetividad, marca textual o incluso obra, sino que en cada texto puede pensarse la autoría de un modo distinto, excéntrico. Siguiendo a Foucault, Said recuerda la conexión entre autoría y autoridad, y propone que esta última “es nómade, no está nunca en el mismo lugar, no está siempre en un lugar central ni es tampoco una condición ontológica para originar cualquier instancia de sentido” (1975, 14). La preocupación de Said en este capítulo de su libro sobre los comienzos es también la inexistencia de una categoría clara para pensar lo que sucedió antes de la escritura presente: “Nuestra experiencia de escritura es demasiado variada y compleja como para pedir alguna explicación integral de, por ejemplo, por qué y cómo *La feria de las vanidades* fue producida como una novela y no como una partitura musical o como una obra de teatro” (1975, 14).¹⁸

Ese momento previo de la escritura de Sigüenza, la entrevista, es cuando esa autoridad que brinda la experiencia pasa a la autoridad de la escritura o, mejor dicho, de una escritura sujeta a una formación discursiva (también en pugna).¹⁹ Pero

¹⁸ Quizás sea útil la categoría de “posición” que Raymond Williams propone en *Marxismo y literatura* para pensar esa posición de enunciación que se origina, justamente, en el mero origen. En la puesta en palabras de una experiencia, la posición es la que describe la primera decisión. En el texto de Williams, la posición puede dividirse entre narrativa, teatro y lírica: “un modo de organización social que determina un tipo de presentación” (Williams, 2009, 210).

¹⁹ Este paso de mando puede leerse en el artículo de Eugenia Ortiz Gambetta (2016) que propone leer *Infortunios* como una autobiografía en colaboración, con la escena oral de la entrevista del redactor y el modelo que Philippe Lejeune compone

siguiendo las orientaciones de Said, esa autoridad —la de la experiencia— tampoco es estable ni condición de sentido. Sin embargo, la pregunta por la autoría es, de hecho, una pregunta por la verdad. Muchos estudiosos de *Infortunios* han concentrado sus esfuerzos en cotejar ese relato mediado con la verdad del archivo²⁰ y han tenido mayor o menor éxito asegurando la existencia *verdadera* de Alonso Ramírez, aunque eso no signifique que todo lo que se cuenta en *Infortunios* sea *verdadero*. El texto de Sigüenza es donde esa verdad del archivo se transforma en el “no todo”. Porque “no todo” son palabras de Alonso Ramírez y, a la inversa, “no todo” lo escrito por Sigüenza y Góngora es producto de su imaginación. Es posible afirmar, entonces, que la búsqueda de un anclaje extratextual que fije un sentido es una versión de la pregunta por la autoría. Según Marcelo Topuzián, los autores no pueden cumplir una función sustancial respecto del sentido, aunque sí significativa (2011, 4) —considerando el sentido como una versión de la verdad—. De este modo, la respuesta histórica (o de archivo) por la autoría la convierte en una que presiona por una instancia trascendente de sentido, lo que, de todos modos, no resuelve el carácter múltiple de esta textualidad —y de todas—. Siguiendo a Topuzián (2011), si la crítica no puede prescindir de la autoría no es porque haya una referencia identitaria imprescindible. Lo que lo hace una instancia crucial

a partir de autobiografías escritas por etnólogos, sociólogos o lingüistas. Lo que es clave en el texto de Ortiz no es solo que proponga un género que describe una situación con mayor precisión que otros, sino que no se detiene solamente en la escena previa a la escritura, sino que analiza un estilo y una expresión resultantes de esa transferencia de autoridad.

²⁰ Un ejemplo es el estudio de Fabio López Lázaro en el que afirma luego de citar una carta del virrey Conde de Galve a su hermano en España en que le envía veinte impresiones de los *Infortunios* como el documento que “prueba de una vez por todas la historicidad fundamental de los *Infortunios*, es decir, el carácter eminentemente histórico de la creación del texto del libro, lo cual, empero, no constituye lo mismo que decir que debemos aceptar como verídicos todos los detalles que contiene” (2007, 101).

es su vínculo inalienable con la verdad manifestada en un texto literario que, en tanto tal, atraviesa y perfora cualquier orden de lo que corresponde a cada identidad. El autor es testimonio del carácter no total de la verdad del texto o de que la verdad tiene lugar aun cuando se ponen en crisis todos los anclajes textuales. Pero esa potencia de verdad se obtura cuando se vincula al autor con una identidad de escritor construible en un marco institucional determinado. Sin embargo, esa conexión no tiene por qué ser despreciada, siempre y cuando se tenga en cuenta que no se la puede asimilar con la verdad que el autor declara o con el autor en tanto portador de la verdad. Para simplificar, la autoría es una de las instancias críticas en que la verdad puede vincularse con la literatura de un modo no trascendental y no definitivo.

El problema con las reflexiones sobre la autoría es que generalmente asocian autoría con individuo sin considerar la posibilidad de una autoría múltiple y las implicancias que eso tiene en el equilibrio entre autoría, autoridad, verdad y sentido. Al mismo tiempo, las teorías de la autoría piensan en la literatura y no en textos premodernos, como la crónica o la relación. ¿Qué pasa entonces ahí con la verdad? ¿Y con la verdad del archivo? Pensar la autoría como una construcción es darle aun más espesor a una instancia crítica crucial. Si tanto la verdad como la autoridad son inestables y nómades, entonces ¿por qué la autoría podría anclar todo ese espesor en una sola realidad? Sucede que tanto la historia del libro en su materialidad como la teoría literaria piensan la autoría de modos distintos. Propongo entonces las nociones de *autoría expandida* y *autoría extendida* que pueden funcionar como términos que alberguen inquietudes de ambas disciplinas.

En primer lugar, la *autoría expandida* es aquella que *se origina* en la noción de una autoría individual, pero que en la

materialidad de los textos —es decir, en su circulación pública— se dilata en otros nombres que colaboran en ese objeto y que podrían compartir la responsabilidad de aquello que circula bajo un solo nombre propio. En el caso de *Infortunios*, la portada y la portadilla sostienen una expansión del nombre de Sigüenza y Góngora al de Alonso Ramírez —y viceversa—. Entonces, la díada que se forma entre entrevistado y entrevistador en la que otro nombre (propio en este caso) expande una autoría individual, exhibe cómo *un* nombre propio puede incluir otros. En este libro, esta expansión no ocurre solo en los títulos, como se ha analizado en el primer apartado, sino y principalmente, en la textualidad que revela un estilo individual y una expresión colectiva cuya tensión, hibridez o disonancia han sido ya analizadas.

La noción de *autoría extendida*, por otro lado, es aquella que *culmina* en la noción de una autoría individual que revela que en su construcción hubo un colectivo de sujetos que aportaron a que la percepción de sí fuera de cierta forma. Es un término que complementa el de la auto-figuración del autor.²¹ En un libro del siglo XVII, por ejemplo, quienes escribían los informes de aprobación para que obtuviera su licencia de impresión y pudiera venderse legalmente, aportaban muchas veces datos de los autores que los describían de cierto modo, o primeras interpretaciones de la obra. Los prólogos y los textos laudatorios que frecuentaban las páginas preliminares también hacen lo mismo: contribuyen en la construcción de esa obra y de la figura de autor que, como nombre propio, se proyecta desde el conjunto del libro. En el caso de *Infortunios*, la autoría individual de Carlos de Sigüenza y Góngora jamás es puesta en duda tanto por el censor en su aprobación como por

²¹ Ver Greenblatt (1980) y Luciani (2004).

el mismo Sigüenza en su dedicatoria (que funciona también como un prólogo),²² pero Ayerra Santa María colabora en la construcción de esa figura autoral que es Sigüenza y Góngora en *Infortunios*, como aquel hombre cuyo talento hace un texto imprimible de una serie desordenada de anécdotas: “No es nuevo en las exquisitas noticias y laboriosas fatigas del autor lograr con dichas cuanto emprende con diligencias” (2018, 50) sentencia el censor. Esta noción funciona como un punto de partida en reconocimiento de la labor creativa y colaborativa que tenían los *otros nombres* en lo que significaba la firma de un individuo en la materialidad de un libro en el siglo XVII.

En el texto *Infortunios de Alonso Ramírez* de Carlos de Sigüenza y Góngora la relación entre la autoría expandida, la autoría extendida y la expresión arma una red de términos productivo que posibilitan la salida de la pregunta por la autoría por la vía individual. Si cada nombre propio supone un estilo, entonces la autoría como término inherentemente plural presume una expresión textual de naturaleza colectiva y distintiva porque puede expandirse hacia o extenderse desde otros nombres propios.

²² Tanto Lucía Invernizzi como Alberto Sacido Romero bautizan esta dedicatoria de muchos modos. Mientras la primera lo llama exordio dedicatoria (1986, 106), el segundo lo nombra “carta-petición-dedicatoria-introducción” y argumenta que no cumple con los cometidos retóricos de un prólogo (1992, 122-123). Sin embargo, esto no es necesariamente así. En distintos estudios sobre géneros paratextuales, las dedicatorias —en el siglo XVII cada vez más ampliadas y polivalentes— cumplen algunas de las funciones de los prólogos (como la presentación del texto o sus circunstancias de producción).

Bibliografía

- Alpers, Svetlana (1987). *El arte de describir: El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume.
- Aristóteles (2010). *El arte de la retórica*. Trad., introd. y notas de E. Ignacio Granero. Buenos Aires: Eudeba.
- Arnaldo, Javier (1992). La pregunta por la expresión en el estilo: Gombrich y Wölfflin. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV, 341-350.
- Arrom, Juan José (1987). Carlos de Sigüenza y Góngora. Relectura criolla de los *Infortunios de Alonso Ramírez*. *Thesaurus*, XLII, 23-46.
- Barthes, Roland (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Buscaglia Salgado, José Francisco (2011). *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690), o del naufragio que le abrió a América el mundo. *La Habana Elegante*, 50.
- Carneiro, Sarissa (2015). *Retórica del infortunio. Persuasión, deleite y ejemplaridad en el siglo XVI*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Carneiro, Sarissa (2021). Discurso del fracaso y retórica del infortunio. En Colombi, Beatriz (coord.). *Diccionario de términos críticos en la literatura y en la cultura de América Latina* (pp. 175-184). Buenos Aires: CLACSO.
- Cayuela, Anne (2006). *Le Paratexte au siècle d'or: prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*. Ginebra: Droz.
- Chartier, Roger (2016). *La mano del autor y el espíritu del editor*. Buenos Aires: Katz.
- Colombi, Beatriz (1995). Escribir, describir, transcribir: Carlos de Sigüenza y Góngora. En Sylvia Iparraguirre y Elsa Noya (Eds.),

- Travesías de la escritura en la Literatura Latinoamericana* (pp. 251-259). Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Contini, Gianfranco (1986). *Breviario di ecdótica*. Milán/Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore.
- Eco, Umberto (2005). *El nombre de la rosa y Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- Foucault, Michel ([1966] 2002). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gimbernat, de González, Ester (1980). Mapa y texto: para una estrategia del poder. *MLN*, 95 (2), 388-399.
- González, Aníbal (1983). Los *Infortunios de Alonso Ramírez*: picaresca e historia. *Hispanic Review*, 51, 189-204.
- Grafton, Anthony (1999). *The Footnote. A Curious History*. Cambridge: Harvard University Press.
- Greenblatt, Stephen (1980). *Renaissance self-fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press.
- Henríquez Ureña, Pedro (1928). *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires: Babel.
- Henríquez Ureña, Pedro (1998). *Ensayos*. Edición crítica de José Luis Abellán y Ana María Barrenechea. Madrid: Colección Archivos.
- Invernizzi, Lucía (1986). *Naufragios e Infortunios*: Discurso que transforma fracasos en triunfos, *Dispositio* XI (28-29), 99-111.
- Lagmanovich, David (1988). Para una caracterización de *Infortunios de Alonso Ramírez*. En Cedomil Goic (ed.) *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* (pp. 411-416). Barcelona: Crítica.
- Lezama Lima, José (1993). *La expresión americana*. México: FCE.
- López Lázaro, Fabio (2007). Trasfondo histórico de los *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690). *Anuario de Estudios Americanos*, 64 (2), 87-104.

- Lorente Medina, Antonio (1996). *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la consciencia criolla mexicana*. México/Madrid: FCE/UNED.
- Luciani, Frederick (2004). *Literary self-fashioning in sor Juana Inés de la Cruz*. Lewisburg: Bucknell University Presses.
- Mañero Lozano, David (2009). Del concepto de *decoro* a la “teoría de los estilos”. *Bulletin Hispanique*, 111(2), 357-385.
- Moner, Michel, Ma. Soledad Arredondo y Pierre Civil (coords.) (2009). *Los paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Moraña, Mabel (1998). Máscara autobiográfica y consciencia criolla en *Infortunios de Alonso Ramírez*, de Carlos de Sigüenza y Góngora. En *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México: UNAM.
- Ortiz Gambetta, Eugenia (2016). *Infortunios de Alonso Ramírez*. Una autobiografía en colaboración. *Helix im Winter*. Heidelberg: Universitätsverlag im Winter GmbH.
- Pérez Daniel, Iván (2004). Título, dedicatoria y aprobación de los *Infortunios de Alonso Ramírez*. En Beatriz Mariscal Hay y Ma. Teresa Miaja de la Peña (coords.) *Actas del XV congreso de la AIH. Monterrey, 19-24 de julio de 2004* (pp. 387-400). México: FCE.
- Ruiz, Facundo (2012). *La forma barroca latinoamericana. Literatura, cultura urbana y criollismo en el siglo XVII*. [Tesis de doctorado]. Universidad de Buenos Aires.
- Ruiz, Facundo (2016). Literatura de-vuelta al mundo: *Infortunios de Alonso Ramírez* de Carlos de Sigüenza y Góngora. En Beatriz Colombi (coord.) *Viajes, desplazamientos e interacciones culturales en la literatura latinoamericana. De la Conquista a la Modernidad* (pp. 83-96). Buenos Aires: Biblos.
- Ruiz, Facundo (2018). *Mínimas multitudes. Infortunios, motines y polémicas. Carlos de Sigüenza y Góngora*. Buenos Aires: Corregidor.
- Sacido Romero, Alberto (1992). La ambigüedad genérica de los *Infortunios de Alonso Ramírez* como producto de la dialéctica

- entre discurso oral y discurso escrito. *Bulletin hispanique*, 94-1, 119-139.
- Said, Edward (1975). *Los comienzos. Intención y método*. Cap. I (trad. Verónica Delgado). Mimeo, p1-17.
- Sánchez, Luis Alberto (1937). *Breve historia de la literatura americana*. Santiago de Chile: Ercilla.
- Sigüenza y Góngora, Carlos (1984). *Seis obras*. Prólogo de Irving Leonard. Edición, notas y cronología de William. C. Bryant. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Silva, Guadalupe (2021). *Expresión americana y eras imaginarias*. En Colombi, Beatriz (coord.). *Diccionario de términos críticos en la literatura y en la cultura de América Latina* (pp. 195-208). Buenos Aires: CLACSO.
- Sozzi, Martín (2021). Nuestra expresión. En Colombi, Beatriz (coord.). *Diccionario de términos críticos en la literatura y en la cultura de América Latina* (pp. 365-378). Buenos Aires: CLACSO.
- Topuzian, Marcelo (2011). "Literatura, autor y verdad en los márgenes de la teoría literaria". *Badebec*, 1 (1), 1-24.
- Trabulse, Elías (2001). La obra cartográfica de don Carlos de Sigüenza y Góngora. *C.M.H.L.B. Caravelle*, 76/77, 265-275.
- Williams, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Zinni, Mariana (2012). *Infortunios de Alonso Ramírez*, de Carlos de Sigüenza y Góngora: aproximaciones a una geografía poscolonial. *Iberoamericana*, XII (46), 57-73.