

# Entre pantomima y *tableau vivant*: un acercamiento a la invisible Xemáa-el-Fna de *Makbara* de Juan Goytisolo y *Voces de Marrakech* de Elias Canetti

Javier SÁNCHEZ-ARJONA VOSER

Universidad Complutense de Madrid  
*jsanchezarjona@yahoo.es*

## RESUMEN

En este artículo pretendemos comparar dos espacios textuales –*Makbara* de Juan Goytisolo y *Voces de Marrakech* de Elias Canetti– construidos como teatros verbales. Sobre sus tablas ficticias se juega una composición de figuras que dan vida y forma a una plaza –la Xemáa-el-Fná de Marrakech– que asombra y maravilla al lector que configura Goytisolo y al narrador homónimo de Canetti. Los protagonistas de este mundo carnavalesco oriental representado por y para europeos no sólo son las figuras grotescas que son llamadas a escena: la voz y el espacio mismo juegan su papel en la creación estratégica de este “no lugar” textual que es un caleidoscopio a la vez fisonómico y tectónico, pero en todo caso invisible.

**Palabras clave:** palimpsesto, cronotopo, Xemáa-el-Fná, metamorfosis, lo grotesco, Juan Goytisolo, Elias Canetti.

## ABSTRACT

The article's proposal is to compare two textual spaces –Juan Goytisolo's *Makbara* and Elias Canetti's *The Voices of Marrakesh*– build as stages. Upon their fictional boards a figural composition is played, which gives life and form to a square –the Djemaa-el-Fna of Marrakesh–, which impresses and marvels the reader built up by Goytisolo and the Elias Canetti's homonym narrator. The main figures of this orientalist carnivalistic world represented by and for Europeans are not only the grotesque players which are placed on the stage: the voice and the space itself are part of the strategic creation of this textual “non-place”, which is a physiognomic and a tectonic kaleidoscope, that remains invisible.

**Keywords:** palimpsest, chronotope, Djemaa-el-Fna, metamorphose, grotesque, Juan Goytisolo, Elias Canetti.

## Planteamiento de la cuestión

El objetivo de este trabajo es analizar una serie de aspectos, fundamentales a las poéticas de Goytisolo y de Canetti, y que son los que producen la transfiguración de la plaza en texto. La base de nuestra argumentación, la que legitima la comparación entre los autores de *Makbara* y *Voces de Marrakech*, no es sólo la presencia de la plaza en ambas obras, sino la estrecha vinculación que ambos tienen con la obra del teórico ruso Mijail Bajtin. Goytisolo se basa explícitamente en él en el caso de *Makbara*: hay por tanto un contacto directo entre ambos autores<sup>1</sup>. Canetti comparte en su obra *Masa y poder* una problemática similar y nacida en el mismo contexto histórico, tal y como ha mostrado Tatiana A. Fedjaewa (2003): hay, en su caso, una relación indirecta entre ambos pensadores. Este sistema de relaciones entre los tres autores justifica que la comparación se haga en este artículo haciendo uso de conceptos claves de Goytisolo y

---

<sup>1</sup> La recurrencia a la obra del teórico de la literatura Mijail Bajtin es obligada cuando nos enfrentamos al Goytisolo de los años ochenta. Él mismo ha reconocido su deuda y es algo que se deja traslucir con relativa claridad en sus textos. *Makbara* no es una excepción (Vid. Gómez Mata 1994).

Canetti, relacionando sus obras mediante una vinculación con categorías entresacadas de la obra de Bajtin. De la siguiente manera:

- En relación con el análisis de la presencia del espacio de la Xemáa en ambas obras, vincularemos el concepto bajtiniano de *cronotopo*, expuesto en su *Teoría y estética de la novela* (Bajtin 1989), con la imagen del *palimpsesto* de Goytisolo, que ya aparece en *Makbara* y que desarrollará en su artículo "La ciudad como palimpsesto" (Goytisolo 1990).
- Para el estudio de la construcción de la identidad narrativa y de la caracterización de los personajes que en ambas obras configuran la plaza, relacionaremos el concepto bajtiniano de *lo grotesco* expuesto en su obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (Bajtin 1990) y el de *metamorfosis* desarrollado por Canetti en y a partir de *Masa y poder* (Canetti 2006).

Tanto la idea de palimpsesto como la de metamorfosis serán claves para analizar la transfiguración de la plaza de la Xemáa en texto. Pero antes de empezar a profundizar en nuestro análisis queremos adelantar una serie de ideas previas que, junto con las ya expuestas, van a conducir nuestro estudio.

En primer lugar observamos que tanto *Makbara* de Juan Goytisolo como *Voces de Marrakech* de Elias Canetti tienen como elemento tectónico central al zoco de Xemáa-el-Fná de Marrakech<sup>2</sup>. Es un lugar de paso, de encuentro, de asombro, en el que ambos autores encuentran el espacio físico y textual en el que y desde el que reivindicar la oralidad como categoría narrativa.

En segundo lugar hay que resaltar que, como decimos, los dos autores reivindican en sus obras la categoría literaria que tiene la oralidad. Ésta es personificada como la otredad del texto en las figuras –desde pintorescas hasta grotescas– que pueblan la plaza de Xemáa-el-Fná.

La forma fragmentaria en que se presentan estas figuras en ambos textos –si bien con estilos bien diferentes– y el carácter deslavazado de estas dos composiciones de imágenes, reconstruyen el lugar, convirtiéndolo en un "no lugar" –en terminología de Augé– ya no real sino textual. Un "no lugar" grotesco y marginal: carnavalesco, siguiendo a Bajtin. Un "no lugar" que es asimismo –de nuevo Bajtin– un cronotopo.

### **Un palimpsesto cronotópico: dimensiones espaciotemporales de la Xemáa-el-Fná**

"El tiempo no nos viene dado. El espacio sí" (Zumthor 1994: 13). Coincidimos con esta afirmación de Paul Zumthor sobre el espacio y el tiempo "físicos". Una afirmación que implícitamente define la posición de la literatura en relación a estos axiomas: porque la literatura es tanto espacio como tiempo. O, en palabras de Genette:

*[El relato] producido, como todas las cosas, en el tiempo, existe en el espacio y como espacio, y el tiempo necesario para "consumirlo" es el necesario para recorrerlo o atravesarlo, como una carretera o un campo. (Genette 1989: 90)*

Espacio textual que se recorre –el que enmarca al texto, el que éste ocupa y aquél en el que es representado– y tiempo de discurso que se emplea en atravesarlo. Esta combinación –el carácter espaciotemporal de lo literario– de ningún modo nos viene dada: es una construcción. Y en tanto que construcción, la literatura está cargada de intención: obedece a una estrategia, a una reflexión. En esta línea pretendemos dibujar en este apartado las líneas que delimitan el espacio construido a partir del espacio "físico" de

<sup>2</sup> En el caso de Canetti son dos los elementos tectónicos de Marrakech que aparecen en su libro: por un lado el barrio judío de la *Mellah* y la plaza de Xemáa-el-Fná. El primero es central respecto a la búsqueda de identidad, una de las líneas de fuerza de *Voces de Marrakech*; la otra sería la reflexión en torno al poeta como "guardián de las metamorfosis", tomando como modelo los narradores orales que actúan en la plaza de la Xemáa.

Xemáa-el-Fná y representado en *Makbara* y en *Voces de Marrakech*. Lo haremos basándonos en reflexiones de Mijail Bajtin y de los propios Juan Goytisolo y Elias Canetti.

Juan Goytisolo abre su artículo "La ciudad palimpsesto", dedicado a la ciudad de Estambul, con una cita del –en palabras del autor– "sugestivo análisis de la *Semiótica de la ciudad*" del lingüista Iuri Lotman, padre de la escuela de Tartu. Iuri Lotman observaba que la ciudad, "en cuanto mecanismo semiótico complejo [...] engendra perpetuamente su propio pasado, el cual dispone así de la posibilidad de confrontarse con el presente de un modo prácticamente sincrónico". En este sentido, la ciudad "se opone al tiempo" (Goytisolo 1990: 87).

La ciudad es, pues, un espacio privilegiado que se convierte en lugar por su fuerte carga semiótica<sup>3</sup>:

Un lugar en el que, por un lado, se da una sugerente alternancia de lo diacrónico y lo sincrónico, y que, por ese motivo, puede ser imaginado como palimpsesto, porque –en palabras de Lotman– "engendra perpetuamente su propio pasado".

Un lugar en el que, por otro lado, tiene lugar una curiosa poliglosia: distintos lenguajes a distintos niveles y de distintos órdenes configuran este texto especial del que hablan las piedras.

En el caso de Xemáa-el-Fná estas características no pueden ser aplicadas sin operar una serie de cambios en ellas. Exponemos primero las particularidades del espacio de la Xemáa-el-Fná. A continuación los cambios que implican. Por último las conclusiones a las que todo ello nos lleva.

Las particularidades del "escenario" de la plaza de la Xemáa con respecto al esquema expuesto por Lotman –y que Goytisolo relaciona con Estambul– serían a nuestro juicio las siguientes:

- Por un lado el carácter precario, inestable, casi se podría decir provisional, de las construcciones que la rodean y la delimitan –sobre todo cafés–. En estas condiciones es prácticamente imposible que "hablen las piedras". Es, por tanto, difícil aplicar al espacio una posible semiosis de conjunto monumental que, por de pronto, no existe.
- La complejidad de este espacio radica precisamente en esta característica: su provisionalidad, su inestabilidad. Esta característica es la que genera el extremo dinamismo de este espacio, su intensidad, producto de su mutabilidad –por lo demás muy cercana a estructuras ligadas al concepto de "lo nómada"–. Lo nómada ligado, por un lado, al espacio del mercado y, por otro, al espacio organizado entorno a los artistas y a los mendigos.

En cuanto a los cambios que esta realidad implica, hay que destacar que no será tanto lo material, sino lo inmaterial o lo grotesco, lo que configure este espacio y lo que lo dote de una estructura ligada a la imagen del palimpsesto, generador de su propio futuro, más que de su propio pasado: se opera así un cambio "paradigmático" respecto a las tesis expuestas por Lotman. Un cambio que nos acerca al concepto de repetición según Kierkegaard: la configuración verbal de la plaza se realiza en base a la rememoración de las historias y bailes heredados que se escenifican, o a las mercancías que se venden, que se vuelven a vender. Mientras que el recuerdo se dirige hacia el pasado, la rememoración se orienta hacia el futuro, visualizándose así la dialéctica de la repetición: lo que se repite ha sido, "pero es justamente el hecho de haber sido el que da a la repetición el carácter de una cosa nueva [...] la vida que ya ha sido deviene ahora actual" (Kierkegaard *apud* Cuesta Abad 2004: 53).

Por tanto, la historia de la que hablarían las piedras, se presenta aquí como una historia "futura", como un oxímoron, tres elementos consustanciales al espacio de la

---

<sup>3</sup> "Espacio" entendido aquí como lo jalonado por puntos de referencia –por oposición a "lugar"– y en el sentido etimológico que expone Zumthor en su obra *La medida del mundo*. En cambio, entendemos "lugar" como espacio cargado de semiótica: "Un conjunto de signos se acumulan y se organizan en él como un Signo único y complejo, de donde resulta su coherencia, análoga a la de un texto" (Zumthor 1994: 52).

plaza: el mercado, los artistas "callejeros" –especialmente los cuentacuentos– y los mendigos. La historia del mercado es la de la mercancía ofrecida, del nombre que se le da, los precios, las cantidades, las calidades, las interacciones entre vendedores y compradores. Una dimensión histórica eminentemente sincrónica. En cambio, la historia de los artistas que hemos llamado "callejeros" es de tendencia diacrónica, como se puede observar en el caso de los cuentacuentos: ligados a una tradición oral –de fuerte arraigo en la cultura marroquí– que muchas veces repiten con más o menos variaciones, los cuentistas dependen tanto de su voz, de su capacidad de sugerir y de implicar al auditorio en sus historias, como del imaginario colectivo con el que juegan –juglares de la palabra– para generar reacciones y tensiones –muchas veces por medio de inquietantes silencios– en su público. Y no sólo con la "máscara acústica" de la voz: el aspecto, la "máscara física" juega muchas veces un papel sustancial. Por último, los mendigos están muy relacionados con los artistas callejeros: su idiosincrasia depende por un lado de la tradición religiosa a la que apelan y por otro de la repetición de las salmodias o letanías con las que interpelan al viandante. Como también lo hacen con su propio físico, con las taras que muestran casi de forma reivindicativa, podríamos decir.

En conclusión, se observa que el palimpsesto aquí es tanto material como inmaterial – como reconoce la UNESCO– ligado a lo oral y a lo corporal. Una característica que es la que configura el espacio de la plaza, delimitado no tanto por la materialidad de los edificios, como por la inmaterialidad de lo oral y la materialidad particular de lo corporal. Dos aspectos que confieren a este espacio la característica de ser un mundo carnavalesco, y, en ese sentido, un lugar *stricto sensu*.

Este espacio puede ser comprendido finalmente como un *cronotopo*, siguiendo a Bajtin<sup>4</sup>, del que nos interesa destacar dos aspectos: Mediante la categoría del cronotopo, Bajtin evidencia la estrecha vinculación que en determinados momentos hay entre el tiempo –el histórico y el de la narración– y el espacio verbalizados en la obra literaria. Esta vinculación –podríamos hablar casi de solapamiento– opera cambios en la concepción del tiempo y el espacio reales como resultado de su verbalización.

La plaza de Xemáa-el-Fná funciona como cronotopo tanto en *Makbara* como en *Voces de Marrakech*, si bien de forma distinta. Aunque sí se puede afirmar de forma general que por un lado es un elemento que *localiza* la acción y que por otro lado, por su aparición, la *dinamiza*, bien porque por su aparición recurrente hecha a base de repeticiones le otorgue un ritmo al relato, bien porque condensa el espacio en el que la acción de la rememoración se desarrolla, intensificándola.

## Metamorfosis de lo grotesco

En su conferencia "El oficio del poeta", Canetti lo define como el "guardián de las metamorfosis". En un doble sentido: por un lado porque se tiene que apropiarse de la tradición literaria en la que se inserta y que de por sí es rica en metamorfosis; pero por otro porque, en un mundo volcado en la productividad y que ignora todo lo que se encuentra más allá de la efectividad, eliminando lo supuestamente superfluo, es un imperativo para el poeta prestar atención a lo marginal marginado, a lo heterogéneo, a lo supuestamente inservible (*Vid.* Canetti 1985: 283 y ss.).

El concepto de metamorfosis ya es fundamental en *Masa y poder*. En el origen, la metamorfosis está muy cercana a la imitación. Pero mientras que ésta se orienta hacia algo externo al imitador, en el caso de la metamorfosis, ésta produce cambios más

---

<sup>4</sup> "Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa 'tiempo-espacio') a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. [...] En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través de tiempo". (Bajtin 1989: 237-238)

profundos en el que muta (Canetti 2006: 438). Canetti lo demuestra mediante un cuento georgiano en el que se relata la persecución de un maestro perverso –el diablo mismo– que intenta atrapar a su alumno, que se le escapa constantemente porque se transforma en todo tipo de seres, ante lo que el perseguidor también se transfigura en el ser antagónico al elegido por el alumno, con lo que se constituye una cadena de metamorfosis al final de la cual el alumno consigue escapar: ratón-gato, pescado-red, faisán-halcón, manzana-cuchillo, mijo-gallina y pollitos, aguja-hilo (que acaba quemándose) (Canetti 2006: 405). O mediante el relato en el que Menelao consigue que Proteo le hable porque le mantiene sujeto mientras éste cambia de figura hasta el agotamiento; sólo entonces habla (Canetti 2006: 406). Son ejemplos en los que se relatan fugas, en las que el que huye escapa a su perseguidor (o intenta hacerlo) mutando su apariencia. Todas las mutaciones concluyen en el personaje, que en su forma original expresa el proceso de las metamorfosis junto con su resultado (Canetti 2006: 443).

El paso intermedio entre la imitación y la metamorfosis lo localiza Canetti en la simulación: ésta consiste en el ocultamiento de la apariencia personal tras un engaño que oculte la verdadera imagen por otra distinta. Mientras que en la imitación la referencia está fuera y de ella se procura tomar sus características para lograr el mayor parecido exterior posible, en la simulación la apariencia personal no se transforma, sino que se oculta tras el engaño. Asimismo la simulación se diferencia de la metamorfosis en que en aquella no tiene lugar ningún proceso que produzca un cambio sustancial en el que simula, sino que hay una duplicidad manifiesta entre lo oculto y lo mostrado, producida por una interrupción del flujo de las metamorfosis (Canetti 2006: 438 y ss.).

En este sentido, la simulación se encuentra muy cercana a la máscara, sólo que ésta se concreta respecto a la apariencia facial. Por este motivo, la máscara se diferencia marcadamente de la simulación y del resto de estados finales de procesos de metamorfosis por su rigidez: el dinamismo perpetuo de la gesticulación facial, tan propia del ser humano, se vuelve rigidez y constancia. Así, la máscara crea una figura en base a una separación, de la misma manera en que lo hace la simulación (Canetti 2006: 443 y ss.). Un efecto que no sólo se produce, según Canetti, en la esfera de lo visual, sino también en la de lo acústico. Una impresión que sobre todo causan las lenguas desconocidas habladas en otros países –como en Marrakech– en las que se intuye lo desconocido y lo peligroso. Hasta el punto de que Canetti llama a toda lengua completamente extraña “máscara acústica”, que, una vez traducida, se convierte en una cara interpretable y pronto familiar (Canetti 2006: 445).

Tanto la simulación como la máscara están directamente relacionadas con el concepto bajtiniano de lo grotesco: “la imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución” (Bajtín 1990: 28). Tanto para la imagen grotesca como para la metamorfosis lo temporal es esencial. Y asimismo coinciden ambos conceptos en que son ambivalentes: la metamorfosis según Canetti aúna tanto la tendencia hacia la masa –es decir hacia lo desindividualizante encerrado en el flujo constante de las metamorfosis– como hacia el poder –el individuo que es capaz de ocultar su identidad detrás de las más diversas máscaras, mediante las que ejerce su dominio (Michaelis 2003: 98ss.)–; lo grotesco según Bajtín, encierra en sí “los dos polos del cambio: el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis, son expresados (o esbozados) en una u otra forma” (Bajtín 1990: 28).

La ambivalencia que encierran las máscaras grotescas visuales y acústicas – metamorfosis incompletas–, que aparecen tanto en la lectura del espacio de la *Xemáa-el-Fná* propuesta en *Makbara* como en *Voces de Marrakech*, encierra un cómputo del tiempo distinto al normalmente dispuesto en los relatos históricos y etnográficos convencionales. Es otro tiempo el que se cuenta aquí: un tiempo muy ligado a la oralidad reivindicada por Goytisolo en *Makbara* y valorada por Canetti no sólo en *Voces de Marrakech*, sino sobre todo en las figuras de Karl Kraus y de Hermann Broch.

Con relación a este último nos interesa destacar aquí la imagen que de él dibuja Canetti en un discurso que leyó en 1936 con ocasión del quincuagésimo aniversario de Broch: de él destaca su respiración, es decir, su capacidad de crear espacios e imágenes de respiración y la memoria respiratoria que ello le otorga. Esta cualidad le permite por

un lado orientarse en la olvidada multiplicidad en la que está fragmentada la atmósfera y por otro tener un dominio sobre el aspecto más íntimo de la lengua, que es el aire mismo, lo único a lo que el hombre está completa e íntimamente expuesto. Por este motivo, Broch tiene una intimidad especial con los personajes que crea: porque ha respirado previamente por ellos (Canetti 1985b).

Como se ve, muchas de las ideas que vertebrarán *Masa y poder* y que evolucionarán hasta la conferencia sobre el oficio del poeta, pasando por *Voces de Marrakech* están ya contenidas en el discurso "Hermann Broch". Por un lado, la pluralidad que caracteriza al mundo y que es puesta en peligro por ciertos modos de actuar. Por otro, el carácter individualizante de la lengua a través de la respiración y del aire. Y por último la definición del autor como alguien que respira por sus personajes, y que por ese motivo es guardián de las metamorfosis que se constatan en cada ritmo distinto de respiración que supone cada personaje, cada atmósfera, cada imagen de aire.

Es interesante observar la vinculación estrecha que esta concepción de la autoría tiene con la oralidad reivindicada por Goytisolo mediante *Makbara* y concretada en la figura de los cuentistas de la plaza de Xemáa-el-Fná (Vid. Gómez Mata 1994). Concepciones parejas que Canetti hace plausibles de manera especial en uno de sus "símbolos de la masa": el viento. De él destaca Canetti su fuerza cambiante de la que resulta lo volátil de su "voz". Para nombrarlo es fundamental identificar la dirección de la que proviene. Los choques que provoca el viento, al envolvernos, son además muy corporales. Tiene asimismo una cualidad aglutinadora derivada de su omnipresencia. Pero es invisible: sólo puede ser visto por el movimiento de las nubes, de las banderas o de las hojas. O mediante el carácter provisional e inestable de la Xemáa, por ejemplo. Pero tiene la densidad del aliento, cualidad por la que puede representar a las masas invisibles (Canetti 2006: 99-100).

Es esta imagen del aire, directamente ligada al concepto de las "máscaras acústicas", y a la importancia de la oralidad como modo de reivindicar la relevancia de lo marginal en la obra de Goytisolo, la que nos permite relacionar la (re)presentación de la plaza de la Xemáa-el-Fná en *Makbara* y en *Voces de Marrakech* con la representación de las ciudades invisibles según Italo Calvino. Esta representación es el resultado de un proceso de interiorización que, siguiendo a Bárbara Fraticelli, empieza con la disyunción entre la ciudad real y la descrita en el texto artístico, que pasa por el viajero convirtiéndose en lenguaje, en elemento semiótico, y que acaba configurando un nuevo espacio cuando el viajero/poeta rellena el vacío que resulta de la ausencia de connotaciones geográficas, que hacen imposible que el vacío sea espacio y que éste sea por tanto lugar (Fraticelli 2006).

## Conclusión

El poeta –Canetti, Goytisolo (Broch)– es el que respira por el espacio de la ciudad invisible que crea a partir de un proceso de vaciamiento de la frágil topografía de la Xemáa-el-Fná. Respirando, crea una atmósfera que, como el aire, es invisible, pero que como éste, tiene una voz concreta que se reconoce por su origen: Marrakech. Sólo que no es una única voz, ni un único aliento: son múltiples las figuras que la respiran y por las que el autor respira. Figuras distintas, con una pantomima propia, pero dispuestas estratégicamente en un *tableau vivant* fragmentario y caleidoscópico, conformando un mismo viento: *Voces de Marrakech*, viento-metamorfosis distinto y grotesco; grotesco y por eso distinto, entre pantomima y *tableau vivant*: origen del extrañamiento que toma cuerpo mediante el contacto con la realidad del palimpsesto que es la plaza de la Xemáa-el-Fná, "asamblea de muertos" en su traducción literal. Los muertos del cementerio, del *Makbara*.

## Bibliografía

BAJTIN, Mijail (1990): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial.

- (1989): *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Alianza Editorial.
- CANETTI, Elias (1985): "Der Beruf des Dichters", en *Das Gewissen der Worte*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. pp. 279-290.
- (1985b): "Hermann Broch. Rede zum 50. Geburtstag. Wien, November 1936", en *Das Gewissen der Worte. Essays*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. pp. 10-24.
- (2006): *Masse und Macht*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- CUESTA ABAD, José Manuel (2004): *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*. Madrid: Abada Editores.
- FEDJAEWA, Tatjana A. (2003): "Masse und Karneval: Elias Canetti und Michail Bachtin". *Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg*, núm. 6: pp. 223-231.
- FRATICELLI, Bárbara (2006): "La imagen literaria de la ciudad. Una aproximación", en POPA-LISEANU, Doina y FRATICELLI, Barbara (eds.), *La ciudad como escritura*. Bucuresti: Cartea Universitara.
- GENETTE, Gérard (1989): *Figuras III*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
- GÓMEZ MATA, Marta; y SILLÓ CERVERA, César (1994): *Oralidad y polifonía en la obra de Juan Goytisolo*. Madrid: Júcar.
- GOYTISOLO, Juan (1990): "La ciudad palimpsesto", en *Aproximaciones a Gaudí en Capadocia*. Barcelona: Mondadori.
- MICHAELIS, Kristina (2003): *Dimensionen einer europäischen Identität. Studien zu Elias Canetti*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- ZUMTHOR, Paul (1994): *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Traducción de Alicia Martorell. Madrid: Cátedra.