

# “ENTRE LO QUE HE VIVIDO Y LO QUE HE SOÑADO”

El idiolecto literario de *El don de Vorace* de Félix Francisco Casanova

---

Lucia CHIOSSO

**ABSTRACT** • “*Between dreams and reality*”. *Félix Francisco Casanova’s literary idiolect in the novel El don de Vorace*. The aim of this contribution is to highlight the significant private residue which characterizes the literary idiolect of the Canarian poet and writer Félix Francisco Casanova (Santa Cruz de La Palma, 1956-Santa Cruz de Tenerife, 1976). First of all, the article will retrace the main stages of the author’s short literary career, which was abruptly broken by his sudden and untimely death. Then, the Casanova’s novel *El don de Vorace* will be analysed, with special focus on the influence of the oneiric element in the text, and on its thematic and structural implications. Finally, the rhythmical aspects of Casanova’s writing will be considered, emphasising the important role played by music in the writer’s literary apprenticeship.

**KEYWORDS** • Félix Francisco Casanova; Canarian Literature; Novel; Idiolect; Dream.

## 1. La obra más allá del mito

A lo largo de su breve trayectoria literaria, el poeta y escritor canario Félix Francisco Casanova (Santa Cruz de La Palma, 1956-Santa Cruz de Tenerife, 1976) logró dar forma a una obra cumplida y reconocida tanto por sus contemporáneos como en la actualidad. La consternación y el revuelo que causó la noticia de su prematura muerte, acaecida la mañana del 14 de enero de 1976 a causa de un escape de gas en la bañera, acabó envolviendo su imagen en un aura de misterio. Aunque la familia afirmó que el escape de gas había sido accidental, no faltaron las conjeturas acerca de un hipotético suicido, sobre todo a la luz de la consistente presencia de la temática de la muerte a lo largo de toda la obra del autor<sup>1</sup>. En efecto, el inesperado fallecimiento del joven pudo dar la impresión de haber sido predicho por una producción literaria permeada por lo macabro y

---

<sup>1</sup> A este respecto señala Aramburu: “Lo que sí comprobamos es la incesante presencia de lo luctuoso en sus escritos, a menudo vinculado al agua. En el prólogo a *Cuello de botella*, libro de poemas que escribió mano a mano con su padre, se presenta como un hombre que “hurga en su arroyo”. Él mismo falleció un día de enero de 1976 mientras tomaba un baño en su domicilio.” (Aramburu, 2017: 8-9). De la concomitancia entre la imagen del agua y el tema recurrente de la muerte en los escritos de Casanova, también habla el escritor y cronista Daniel Centeno Maldonado: “A los círculos intelectuales hay algo que los descolocó desde el principio: el tema del agua en su obra, a la que siempre asociaba con la muerte. Y lo otro, que su novela versara sobre el suicidio. [...] Lo cierto fue que de esas aguas no volvió” (Centeno Maldonado, 2015: web).

lo luctuoso, lo cual contribuyó sin duda a convertir a Casanova en una suerte de emblema generacional, acercando su nombre a la esfera del mito. Todavía hoy, de hecho, no es raro que se le atribuya el apelativo de genio o que su figura se compare con la de otros poetas precoces, tal y como demuestra la frecuencia con la que sus escritos son saludados como la obra del “Rimbaud canario<sup>2</sup>”. Sea como fuere, como afirma el escritor Fernando Aramburu: “Aquella muerte antigua y no sabemos si accidental interfiere superflamente en la lectura de los escritos que Casanova sí llegó a culminar en el proceso de su corta vida” (Aramburu, 2009: web). Por ello, es preciso aproximarse a la obra de este jovencísimo autor a partir de sus textos, más allá de su biografía y del halo de leyenda que la envuelve.

## 2. En búsqueda de “otras dimensiones”: primeros tanteos literarios

Bajo la guía de su padre, el poeta, ensayista, crítico literario y médico Félix Casanova de Ayala (1915-1990), el joven Félix Francisco se inició en la escritura desde muy temprana edad, pasando, en menos de diez años, de sus primeras composiciones concebidas como letras de canciones destinadas a ser puestas en música<sup>3</sup>, a plasmar unos textos dotados de una originalidad y una consciencia estilística inusuales para un chico que, en el momento de su muerte, aún no había cumplido los veinte años. Como evidencia Aramburu, la de Casanova es “la obra de un muchacho que parece haberse saltado el paso previo de la imitación de la literatura de sus mayores, imprescindible como fase de aprendizaje para la mayoría de los escritores incipientes” (Aramburu, 2017: 12). Ya en sus primeros escritos, el joven parece estar muy decidido a investigar libre y autónomamente el terreno de la literatura, sin pretender encasillar sus tanteos iniciales en moldes expresivos reconocibles y consolidados.

Cuando, con tan solo quince años, en agosto de 1972, Casanova funda, junto a su amigo Ángel Mollá, el grupo de rock y movimiento literario *Equipo Hovno* (palabra checa que significa *mierda*) ya es evidente su temprana fascinación por un universo internacionalizado y en abierta contraposición con el provincialismo del clima cultural de los últimos años del franquismo<sup>4</sup>. Los

---

<sup>2</sup> Acerca de la pertinencia de dicho apelativo, afirma Aramburu: “Me sigue pareciendo pertinente la comparación con Rimbaud por su talento, su atractivo, por las ocurrencias luminosas, su carácter demoniaco y visionario, su naturaleza rebelde y el influjo de su madre.” (<https://www.ucm.es/noticias/21068>). Por otro lado, como se desprende de sus escritos personales, el joven Casanova conocía la obra de Rimbaud, al que, de hecho, consideraba uno de sus modelos literarios. Por ejemplo, en marzo de 1974, escribía en su diario: “Guardo el odio de Rimbaud, lo comprendo... y lo vuelvo a soltar.” (Casanova, 1983: 615). Aun así, no faltan quienes consideran la comparación entre los dos poetas desprovista de fundamentos y basada exclusivamente sobre unas vagas correspondencias de carácter biográfico. A tal respecto, escribe la periodista María Jesús Espinosa de los Monteros: “Su fallecimiento en extrañas circunstancias y su extraordinaria precocidad para aferrarse a las letras como tabla salvavidas, le han convertido en una leyenda, en un escritor maldito al que no pocos expertos han decidido calificar como el “Rimbaud español” [...]. Lo cierto es que las concomitancias con el autor de *Iluminaciones* se quedan exclusivamente en la voracidad literaria y en la juventud. Poco más. El estilo de Casanova era único.” (Espinosa de los Monteros, 2017: web).

<sup>3</sup> Cuenta el padre del autor: “Él ideaba unas «letras» en su incipiente inglés de bachillerato para ponerles música con su guitarra. Eran canciones al estilo de Bob Dylan y los Rolling Stones. Un día me tradujo uno de sus blues y le quedó un poema redondo.” (Casanova de Ayala, 1983: 605).

<sup>4</sup> Recuerda el mismo Ángel Mollá: “Pronto empezamos a escribir juntos Félix y yo, robando tiempo a las horas de clase. Nos sentábamos en el mismo pupitre y, mientras los profesores aburrían a nuestros compañeros con el adoctrinamiento nacional-católico de entonces, nosotros escribíamos a dos manos

dos amigos crearon para su movimiento un manifiesto de sabor desacralizador e iconoclasta<sup>5</sup>, en el que dieron voz a su desafiante protesta en contra de unos cánones literarios a sus ojos manidos e inservibles. Proclamando su firme voluntad de no pisar “sendas que no conducen sino al aburrimiento”, en su manifiesto los dos jóvenes se preguntaban: “¿no es cierto que te entran ganas de palpar otras dimensiones y hacer correr por ellas tus tintas hasta secar el tintero y seguir pulsando notas con esos dolores que se nos han concedido?”. En este escrito aparecía así planteada la exigencia de esa pareja de adolescentes de encontrar “otras dimensiones” (Casanova, 1972: 688-689) ajenas a la tradición que les había precedido: una exigencia que, al mismo tiempo, delataba su consciencia de no ser los primeros en pisar determinadas sendas y, por lo tanto, de formar parte, de grado o por fuerza, de esa misma tradición de la que querían alejarse. Si bien se trata de una pretensión para nada inédita en la historia de la literatura, además de nada inusual en los ambientes artísticos de la época<sup>6</sup>, resulta algo sorprendente por ser planteada por unos chicos tan jóvenes, sobre todo si se considera que, en su brevísima vida y trayectoria literaria, Casanova llegaría a evolucionar lo bastante como para conseguir alejarse en muy poco tiempo de las instancias subversivas a las que respondían aquellos primeros escritos incendiarios<sup>7</sup>.

Ya a partir de 1973, tras ganar el Premio Julio Tovar con *El invernadero*, la escritura del autor, aun manteniendo sus rasgos fuertemente experimentales y una imaginería marcadamente surrealista, va dando muestra de una progresiva maduración que le llevará, en unos pocos meses, a mitigar y a pulir su estilo originario<sup>8</sup>. De hecho, gradual pero rápidamente, los textos de Casanova se volverán cada vez más íntimos y reflexivos, dando paso, a lo largo de 1974, a la etapa más fecunda de la vida del autor<sup>9</sup>, durante la cual, la redacción de la novela *El don de Vorace* marcará el punto de mayor intensidad creativa en su trayectoria literaria.

---

disparates que parodiaban y subvertían aquella retórica y todo aquel absurdo escolar. Solo poco a poco nuestra escritura desatada empezó a parecerse a la literatura, cosa que en un principio no nos preocupaba en absoluto.” (Mollá Román, 2023: 6).

<sup>5</sup> “Nuestro “manifiesto” era una diatriba provocadora, caótica, malintencionada e ingenua. Alguien escribió que éramos “jóvenes sedientos de libertad que abogaban por derribar lo preexistente y recomponer algo nuevo a través de la experimentación, y contra la pobre realidad cultural de Canarias.” (Mollá Román, 2023: 6).

<sup>6</sup> “[...] fue en la transición cuando cambió fundamentalmente el puesto del intelectual en la sociedad: la transición, en el terreno de las letras, significó el abandono del clima «de resistencia» para volver a lo lúdico, a la variedad difícilmente etiquetable. El influjo de los escritores del *boom* había hecho descubrir que la búsqueda innovadora no siempre concluye en deshumanización.” (Langa Pizarro, 2002: 24).

<sup>7</sup> “En poco más de cinco años de vida literaria activa, tuvo una evolución estilística tan rica como la de cualquier escritor consolidado en un periodo mayor: desde el caos surreal y automático, más bien paródico, de sus comienzos y del *Equipo Hovno* (1970-72), hasta el formalismo “novísimo”, eufónico y barroquizante de *El invernadero* (1973); finalmente su escritura evoluciona hacia la claridad, cierto intimismo y un decidido tono urbano, nocturno (y humano).” (Mollá Román, 2023: 7).

<sup>8</sup> “Fue en diciembre de 1973, recién cumplidos los 17 años, cuando le concedieron este galardón, y a partir de ese momento Félix Francisco Casanova rechaza toda su obra anterior, inédita o publicada en las páginas literaria de los periódicos. De esa criba literaria solo se salva un libro que había escrito en colaboración con su padre, *Cuello de botella*.” (Piqueras-García, 2008: web). En el prólogo a *Cuello de botella*, escribe el padre de Casanova: “Aunque la inmensa mayoría de los poemas son tuyos, poemas de los trece, catorce y quince años, tras la consecución, a los dieciséis años, de *El invernadero*, yo me empeñé en hacerte ver que existían en ellos valores que, con un poco de paciencia y “artesanía”, darían fruto aprovechable, y así lo hice. Y así surgieron poemas que te parecieron nuevos y hermosos [...]” (Casanova de Ayala, 1976: 441-442).

### 3. La lengua de *El don de Vorace*: un idiolecto literario marcadamente privado

*El don de Vorace* es la primera y única novela de Félix Francisco Casanova, escrita a los diecisiete años, entre los meses de junio y julio de 1974. Gracias a las páginas del diario del escritor<sup>10</sup> y al testimonio de su padre, se sabe que la obra fue redactada de manera extremadamente rápida y espontánea, impulsada por la prisa que imponía el plazo de entrega del manuscrito para el concurso literario Benito Pérez Armas. Según cuenta el padre del autor, el ritmo de escritura fue tan frenético que no pocos pasajes del libro fueron improvisados a viva voz por el hijo, mientras él iba mecanografiando lo que éste le dictaba<sup>11</sup>. De esta praxis creadora muy vinculada a la improvisación y a la oralidad surgió una obra fragmentada y discontinua, que no parece responder a una intención narrativa definida de antemano. A lo largo de sus cuarenta y nueve capítulos, la novela representa el monólogo interior de Bernardo Vorace Martín: un joven poeta que, tras convencerse de estar dotado del don de la inmortalidad, siente que ya nada en la vida tiene sentido, ni tan siquiera la escritura<sup>12</sup>.

A partir del delirante soliloquio del protagonista, el autor desarrolla una narración intermitente, compuesta por segmentos textuales heterogéneos que alternan diálogos, relatos oníricos, narraciones secundarias pertenecientes a distintos géneros literarios, descripciones de carácter cinematográfico, anotaciones en forma de diario, pasajes de prosa lírica y poemas en verso. Sin embargo, esta discontinuidad tanto estructural como textual se ve compensada por una relevante coherencia estilística. El conjunto de los rasgos que caracterizan la escritura de Casanova, de hecho, está claramente orientado hacia lo que Steiner define “el dominio individual del lenguaje”, eso es, hacia un repertorio lingüístico privado del que todo el mundo dispondría, y que se relaciona de manera inextricable con la dimensión del subconsciente y de la memoria de cada hablante (Steiner, 1995: 67).

En efecto, si se considera la actitud original, lúdica y a menudo visionaria con la que Casanova aborda la escritura, es innegable que la porción de contenido individual – de la que, según Steiner, cualquier texto estaría dotado<sup>13</sup> – en *El don de Vorace* es predominante. El autor concibe

---

<sup>9</sup> En una entrada de su diario, fechada “8-5-74”, escribe Casanova: “*El invernadero* salió. [...] Vale, macho. Es mi primer libro y me ahorquen si lo entiendo: todos dicen cosas raras de él que si espontaneidad y frescura, al par que profundidad y dominio del estilo. Me gusta, sí, pero lo que realmente me convence es lo que hago ahora.” (Casanova, 1983: 658).

<sup>10</sup> El padre del autor accedió a que contenido del diario de Félix Francisco Casanova se publicase póstumo, en 1983, con el título *Yo hubiera o hubiese amado*.

<sup>11</sup> “Y en este trance lo recuerdo perfectamente porque, por premuras de tiempo para presentar dentro del plazo su novela, yo le hice de mecanógrafo mientras él me dictaba. Al hacerlo, iba redondeando, corrigiendo, incluso intercalando párrafos nuevos en el texto del original manuscrito con una fluidez envidiable.” (Casanova de Ayala, 1983: 607).

<sup>12</sup> Tras convencerse de su propia inmortalidad, la juvenil ambición literaria del protagonista se ve suplantada por la amarga certidumbre de ser superior al resto de humanos, a los que el personaje acaba considerando con un desprecio escarnecedor que no hace sino exacerbar su soledad. Su malestar le lleva a la conclusión de que la única forma para soportar una existencia de la que no le es dado desembarazarse es la de empezar una nueva vida desde cero. Bernardo decide así hacer borrón y cuenta nueva, lo que para él equivale a exterminar a todos aquellos que en el pasado le conocieron y que tuvieron la posibilidad de averiguar sus defectos y flaquezas. Creyéndose inmortal, para el personaje se vuelve intolerable que alguien pueda juzgarle: “Ser inmortal es ser Dios y el valor del bien y del mal, la moralidad sólo reside en mí... Mi juicio será el correcto” (Casanova, 1974: 155).

<sup>13</sup> Como afirma Steiner: “No hay dos seres humanos que compartan un contexto idéntico de asociaciones.

la lengua como materia prima de un trabajo creativo cuyas posibilidades han de ser sondeadas sin miedos. Manejando y manipulando el idioma con jocosos desparpajo, llega a adueñarse y a reformular aquellos mismos paradigmas de escritura hacia los que, como se ha dicho, había expresado su malestar en sus primeras composiciones. A partir de su negativa a pisar sendas ya muy pisadas, Casanova se desvía de los usos del habla más rutinarios y habituales, dando así forma a un idiolecto literario marcadamente privado y profundamente afectado por su propia memoria, experiencia y subconsciente<sup>14</sup>.

### 3.1. “Entre dormido y despierto”: la relevancia de los sueños

La raíz personal de la lengua de Casanova está estrechamente vinculada a la propensión del autor a servirse del elemento onírico en su escritura. Los sueños constituyen para él una fuente de inspiración tan fecunda que a veces incluso llega a desarrollar su proceso creativo en un estado entre el sueño y la vigilia<sup>15</sup>, para de esta forma conseguir captar de manera más directa las imágenes del subconsciente<sup>16</sup>.

---

Tal contexto diferirá de persona a persona porque reúne la totalidad de una existencia individual, porque engloba no sólo la suma de los recuerdos y las experiencias personales, sino también el fondo en que se baña el subconsciente particular. No existen facsímiles de la sensibilidad, no hay psiques gemelas. En consecuencia, toda manifestación lingüística transmite un elemento latente o manifiesto de especificidad individual. Cada una es parte de un idiolecto.” (Steiner, 1995: 182-183). En el terreno de la literatura y de la estilística literaria, el pasaje que se dio – entre el siglo XVIII y el XIX – de una perspectiva sociolectal a una perspectiva idiolectal encauzó el estudio de los textos literarios hacia los rasgos de la escritura individual. Para la teoría literaria, de hecho, cualquier idiolecto corresponde a “una utilización particular de los recursos disponibles en la lengua” (Tabarozzi, 2006: 3). Por otro lado, también en el marco de la lingüística y de la sociolingüística el concepto de idiolecto es indisoluble de la noción de *individualidad*, puesto que, mientras que las otras variantes lectales (sean variantes según el usuario o según la situación) se identifican y caracterizan “merced al uso de determinados rasgos lingüísticos, pero siempre en función de una determinada comunidad de hablantes”, la variación idiolectal implica, por el contrario, “variaciones no sólo de un país a otro, de una región a otra, de un pueblo a otro, de una clase social a otra, sino también de una persona a otra” (Sánchez Iglesias, 2005: 166). Otro rasgo peculiar de la variedad idiolectal es su carácter transversal respecto a las demás variantes diatópicas, diafásicas y diastráticas (Sánchez Iglesias, 2005: 182); tal y como señalan Hatim y Mason (1990: 43): “[...] idiolectal variation subsumes features from all the other aspects of variety [...]: temporal, geographical, social, etc. This conforms to the notion that all types of variation may be viewed in terms of «continuum», with features from the several areas of variation in constant interaction”.

<sup>14</sup> Abordando el concepto de idiolecto desde una perspectiva literaria y traductológica, Vicente lo describe como una “manifestación propia e irreplicable de la idiosincrasia del autor y de su personal forma de expresarse” (Vicente, 2010: 28). De forma parecida, García López concibe el carácter idiolectal de un texto como una característica textual que “dimana de la forma peculiar que adquiere la expresión de cada autor, no sujeta a ningún tipo de convencionalismos y, por lo tanto, única y definitoria de su estilo” (García, 1996: 477); el idiolecto, según la autora, representaría la “resultante indisoluble entre una percepción particular del mundo y la forma lingüística que contiene dicha percepción” (García López, 2004: 57).

<sup>15</sup> Como cuenta el mismo escritor en una entrada de su diario, fechada “10-5-74”: “Durante varias noches duermo junto a papel y lápiz. Estos poemas los he hecho sobre las 2-3-4 de la madrugada, entre dormido y despierto, estos días.” (Casanova, 1983: 659).

<sup>16</sup> Sobre la permeabilidad entre las dimensiones de la vigilia y del sueño, y sus implicaciones en los mecanismos de creación de las imágenes que conforman el imaginario de cada individuo: “El compromiso

La dimensión onírica, que permea toda la obra de Casanova, cobra especial relevancia en *El don de Vorace*. De hecho, la mayor parte de las cuarenta y nueve secuencias que componen la macroestructura del texto son descripciones explícitas de sueños del protagonista. Estas visiones aparecen de manera repentina y constante a lo largo de toda la novela, casi siempre introducidas por la misma fórmula: “Estoy soñando literalmente”.

En el texto, los sueños de Bernardo no siempre son fácilmente interpretables, a menudo parecen no estar sujetos a ninguna lógica, rozan el absurdo, y se manifiestan de forma caprichosa e inexplicable<sup>17</sup>. Sin embargo, a través de sus reiteradas apariciones, las visiones del personaje van progresivamente cobrando un específico significado simbólico funcional al desarrollo global de la trama que, conforme va avanzando, permite interpretar también aquellos pasajes que en un primer momento podrían resultar oscuros. En la narración, los elementos oníricos anticipan eventos que sucesivamente llegan a realizarse en la vida diurna de Bernardo, que acaba así revelándose el cumplimiento predicho de un destino profetizado en sueños.

Naturalmente, las repercusiones que todo esto acaba teniendo en el plano de la lengua no son indiferentes. En primer lugar, el hecho de que los pensamientos del protagonista tomen forma a través de un movimiento que oscila entre sus distintos estados de conciencia, hace que la sucesión de los acontecimientos narrados siga un desarrollo cronológico solo aparentemente lineal. En el texto, el uso de los tiempos verbales presenta frecuentes cambios repentinos, haciendo que la perspectiva temporal de la narración no siempre quede del todo clara. De hecho, no es raro encontrar en el monólogo de Bernardo una alternancia algo caprichosa de verbos en pasado y en presente narrativo, que restituye un punto de vista fluctuante entre la narración retrospectiva y la descripción en tiempo real:

—Ya eres un hombre de provecho—exclamaba conmovida. —Si tu madre te viera ahora tan alto, demasiado guapo. ¡Oh, la pobre!  
Y era cierto, en estos últimos días había recuperado mi peso normal, afeitábame cada mañana y vestía con lo último que Marta me compró. Además el largo cabello bien peinado resulta bastante agradable. Yo mismo me asombro de parecer un mortal más, sólo sufridor de crisis normales. (2017: 53)

El meollo daba vueltas, sudaba y trozos de mi cuerpo temblaban como una serpiente agitándose tras ser rebanada en varias secciones. Música de cascabeles en el cerebro, murciélagos con campanillas de cristal abren las telarañas de mis ojos. ¡Yo qué sé! Unos círculos se cierran paulatinamente, me anonada una enorme confusión [...]. (2017: 141)

---

del *rêve* con la vida atenta se observa claramente en la fase intermedia del sueño, que es, al mismo tiempo, sueño (*sommeil*) y mundo, o en las ensoñaciones diurnas. En ambas se puede afirmar con claridad que hay algo que sueña cuando dormimos, otra modalidad de la conciencia perceptiva, un fondo en el que echan raíces los sueños. Ciertamente, ni ese algo, ni las conductas que tienen lugar en el sueño son verificables; [...] pero, como el mito, son el suelo nutricio del *logos*. Todos estos elementos se van sedimentando y, cuando son reactivados instituyen una situación que conforma el yo y sus horizontes.” (López Sáenz, 2010: 175).

<sup>17</sup> “Por norma general, los sueños aparecen de manera velada, con unos límites desdibujados, que no le permiten distinguir si se trata de un hecho real, una quimera o algo que ha leído. Esta confusión se va agrandando a medida que avanza la historia hasta el punto que pierde por completo la diferencia entre lo verdadero y lo imaginario. Prueba de esto son las múltiples intervenciones de Vorace, donde expone que no sabe si está soñando, diciendo o pensando.” (Rojas, 2023: 18).

Las idas y venidas entre distintos estados de consciencia también acaban teniendo repercusiones sobre los mecanismos de progresión temática y, especialmente, sobre el uso de la repetición. En el texto, la reiteración de determinados elementos léxicos o sintácticos, además de ser una herramienta que confiere cohesión textual a la obra, también otorga a dichos elementos una específica carga semántica, esencial para su correcta interpretación.

Es lo que ocurre, por ejemplo, con la analogía que se va creando entre la recurrente imagen onírica de las cerezas y aquella de las cápsulas rojas que el protagonista ingiere en unos de sus intentos de suicidio:

Las hogueras estaban preparadas, la carne de jabalí y las cerezas que las mujeres habían afanado en los vericuetos del bosque. (2017: 41-42)

Las cápsulas rojas no saben a menta, ni a cereza [...]. (2017: 254)

O con el paralelismo que se establece entre el símbolo del pozo incluido en el sueño de la *Gran Mojiganga* y la imagen de la chimenea de la casa en la que Bernardo celebra su macabra fiesta de máscaras:

Un viento triste siseaba en los rincones de la plaza, unas sombras desdibujadas se introducían en el pozo, lloraba el fuego apagándose... Amanecía, el pueblo sembrado de disfraces vacíos, fue la última gran ceremonia, la auténtica Mojiganga. (2017: 43)

Un viento triste sisea en los peñascos de la costa, sombras desdibujadas entran por la chimenea, el largo pozo hacia el averno, llora el fuego apagándose... amanece. (2017: 244)

O, también, entre la visión de la muralla de hormigas rojas a las que el protagonista se enfrenta en sueños y la muchedumbre que intenta lincharle después de que su masacre ha sido llevada a cabo:

De repente un temblor helado me revuelve el cuerpo, grito, araña, me lanzo salvajemente contra la muralla de hormigas, les cerceno sus cráneos como los campesinos rapuzan la mies. (2017: 101)

—¡Horrible salvajina! Me gritan ¡monstruo pirómano! Un temblor helado me recorre de pies a coronilla, me lanzo salvajemente contra la muralla de hombres, insectos de gran tamaño, les golpeo los cráneos, les muerdo y aplasto. (2017: 244)

El carácter visionario de la lengua del autor también resulta evidente en las numerosas analogías que en el texto llegan a establecerse entre imágenes desligadas o discordantes a nivel semántico. La lengua de la novela, de hecho, es muy rica tanto en metáforas como en símiles:

[...] la lluvia es una cadena de frágiles dedos que al romperse palpan la tierra. (2017: 142)

Me revolcaba en un césped de puercoespines. (2017: 148)

Afuera el granizo enjoya el campo. (2017: 189)

La carta de Marta llegó como un salvavidas a un naufrago. (2017: 63)

El otro, alto y flaco, está triste como un sodomita exiliado del placer. (2017: 172)

[...] los pescadores parecen momias vendadas de agua. (2017: 173)

Respecto a los símiles, además, cabe destacar la insistencia con la que esta figura involucra imágenes macabras y luctuosas, siendo probablemente el recurso retórico que más claramente expresa la propensión de Casanova hacia un imaginario relacionado con el tema de la muerte:

He sonreído justo como los moribundos alegres. (2017: 27)

[...] me depositan en la cama como a un muerto que aún coletea. (2017: 147)

Abrigado con colchas rojas como costras de sangre seca. (2017: 225)

Otra figura muy vinculada a la esfera onírica es la de la personificación. En varias ocasiones, el autor atribuye a entidades inanimadas o abstractas la capacidad de actuar como si de seres humanos se tratara, poniendo así de manifiesto la peculiar relación que el protagonista establece con el entorno que le rodea. De hecho, desde el punto de vista de Bernardo, todos los seres parecen estar investidos de una misma vitalidad. Véase a este respecto:

Por la ventanilla, la ciudad da sus últimos coletazos. (2017: 63)

Los recuerdos se dan la mano en mi cabeza. (2017: 64)

El póster de Jimi jadea en mi nuca. (2017: 145)

El gran río ronca bajo nuestros pies. (2017: 155)

La imaginativa propensión de Casanova a conferir a los objetos una elocuencia y una capacidad de significación más propias de los seres vivos que de las entidades inanimadas, es perceptible, además, en la atención que el autor suele reservar a la descripción de los distintos ambientes y, en especial, de los interiores. En la novela, las estancias aparecen retratadas con una meticulosidad obsesiva y casi alucinatoria, generalmente por medio de extensas enumeraciones en las que queda reflejada una visión de la realidad desasosegada y desposeída de toda capacidad reunificadora<sup>18</sup>. En este sentido, es sin duda el sótano de la casa del protagonista el lugar más emblemático de la obra, tal y como se desprende desde la primera descripción que el narrador hace de esa lúgubre habitación, en la que el tiempo fue acumulando los restos de unas existencias que no dejaron tras de sí nada más que una “llanura de desperdicios” (Casanova, 2017: 202), y que, significativamente, acabará siendo el escenario elegido por Bernardo para llevar a cabo su plan de aniquilación:

---

<sup>18</sup> Tal y como remarcó Leo Spitzer al analizar el papel de la enumeración en la poesía moderna, a través de este tipo de minuciosos inventarios de elementos inconexos “las cosas llegan a hacerse autónomas y empiezan a arremolinarse en torno al hombre, mezclándose con las creaturas, con el hombre mismo, con sus herramientas, con sus ideas y sus sentimientos, y hasta con sus palabras”, hasta el punto de llegar a hacerse “más reales”, “más obsesivas” que la realidad misma de las cosas.” (Spitzer, 1961: 288).

Sillones lombricientos y cajas de bombones pútridos, un cuadro de San Cristóbal haciendo de caballo con el niño bendito, vidriolas rotas, alcancías con caras de cerdos rosaditos resquebrajadas por martillo de mineralogista, donde antes deposité toda mi ilusión. Carátulas de samuráis, colmillos rojos de vampiros. Folletos sobre los avatares de Vishnú, los niños de Dios, las monjitas de Nuestra Señora del Buen Socorro, radiografías del ombligo de Buda. (Casanova, 2017: 201)

### 3.2. El ritmo: fragmentos y síncopas

La fluidez con la que el protagonista se desliza sin solución de continuidad entre lo consciente y el subconsciente, alternando y entremezclando sus propias visiones, sensaciones y sentimientos, también acaba afectando al texto desde un punto de vista rítmico y sintáctico<sup>19</sup>. En la novela, el fragmentarismo que caracteriza el punto de vista del narrador es restituido mediante frecuentes períodos quebrados, basados en una sintaxis marcadamente elíptica y asindética que dota a muchos pasajes de un ritmo casi cinematográfico. De hecho, en el monólogo interior de Bernardo, las imágenes se suceden veloces y yuxtapuestas como fotogramas de una película<sup>20</sup> y, especialmente en aquellas secuencias en las que los actos de los personajes se encadenan atropellados y casi imparables, la narración parece evocar de forma muy directa las escenas típicas del cine mudo. En algunas ocasiones, son incluso los mismos personajes los que aluden de manera explícita al universo del cine:

El padre lo insulta, la pequeña llora, el jefe de sección se echa las manos a la cabeza, otras señoras, contagiadas por la primera, comienzan a vaciar cajas de soldados. ¡Por Satanás! Es un jaleo de película, nos escabullimos asustados. (2017: 108)

El padre del niño acaricia su mentón, me pisa bruscamente, el guardia pregunta si la señora era pariente mía, el perro muerde a la muerta, el gendarme aporrea al perro, el niño escupe al policía, la gente ríe, la foto de Débora llora en las manos de su mamá, el gris abre el paraguas, lluvia y sonido de sirenas,

---

<sup>19</sup> Junto a la idea de idiolecto también cabe señalar la de idiorritmo: “[...] el idiorritmo, en la definición del semiólogo Roland Barthes, conlleva una cierta resonancia del idiolecto de un hablante. Ambos resultan de las maneras como el sujeto individualiza una lengua o un código social. La lengua es de posterior adquisición, pero el ritmo es una primera inserción en la cultura, de manera que se trata de una construcción semejante al temperamento de cómo se nace” (Fuenmayor, 2020: 248). El idiorritmo, por lo tanto, tiene un carácter más primigenio respecto a otros rasgos idiolectales estrictamente lingüísticos. Su vínculo con el temperamento esencial de cada individuo es lo que lleva a Barthes a hablar de idiorritmo como de un pleonasma: “[...] pues el *rythmós* es por definición individual: intersticios, fugitividad del código, de la manera como el sujeto se inserta en el código social (o natural)” (Barthes, 2003: 51).

<sup>20</sup> Acerca de la influencia del cine en la formación del gusto estético de Casanova, recuerda Irazoki: “Nuestra juventud le debe una enseñanza: nos propuso el eclecticismo musical, poético y cinematográfico. En el testimonio de su hermano José Bernardo y en el diario *Yo hubiera o hubiese amado* se confirma que Félix Francisco Casanova apreció estéticas diversas. [...] Reflexionaba sobre las películas de Ingmar Bergman, amaba las de Charles Chaplin y se quedó deslumbrado por la imagen de la actriz francesa Catherine Deneuve” (Irazoki, 2023: 17). Si bien no tan numerosas como las menciones a músicos y autores literarios, no faltan en el diario de Casanova las alusiones al ámbito cinematográfico: “Veo *Gritos y susurros*, de Bergman, y descubro que a veces el silencio es el máximo dolor, pero otra es la cima de la alegría.” (Casanova 2017: 616); “Vi, con Alfonso, *Fraude*, de Orson Welles. Hemos colocado a Oja Kodar entre nuestras mujeres.” (Casanova 2017: 630); “Vi *Tiempos modernos*, de Charlot.” (Casanova 2017: 644); “Veímaos *Gulfus-Roma*, de Lester, reímos todos bien.” (Casanova 2017: 650).

los enfermeros recogen el cuerpo, las medias raídas por los dientes del can que muerde la foto, el policía apunta en su cuaderno, el señor del paraguas pregunta si esto es una película. (2017: 160-161)

No puedo parar de carcajearme, al muchacho le sacude también el ataque, parece que estuviéramos presenciando una secuencia de Charlot. (2017: 273-274)

Es además habitual que la rapidez sincopada que caracteriza este tipo de pasajes sea puesta aún más de relieve por el empleo de la elipsis verbal y por el consiguiente uso de frases nominales:

El pueblo miraba con delicia y horror, el jadeo de los ancianos y la risa de los chiquillos. (2017: 42)

Una loción de colonia de la que Marta abandonó aquí, un afeitado digno de un anuncio televisivo. (2017: 217)

[...] un caballito del diablo cruza el sótano como un símbolo premonitorio, el bidoncito de gasolina camuflado. (2017: 239)

La elipsis verbal también resulta muy evidente en la frecuente supresión de los verbos introductorios del discurso directo. En los diálogos, los enunciados pronunciados por los distintos personajes a menudo aparecen acompañados únicamente por breves didascalias de carácter casi teatral o cinematográfico:

—Es impotente —Débora aún más seria. (2017: 56)

—Bernardo, dioscecito querido, diablo mío — en el último peldaño. (2017: 69)

—¡Plafft! —bofetón del esposo a la esposa (2017: 86)

En otras ocasiones, la elipsis afecta a los artículos, volviendo el estilo del autor aún más escueto y telegráfico:

[...] sus pestañas sangraron y se abrieron surcos en su frente. (2017: 177)

Las pequeñas pirámides con jugo de limón, naranja, leche, latas de cerveza holandesa y cócteles molotov. (2017: 235)

Estoy cayendo desde la ventana de mi piso, las calles, coches y gentes crecen a gran velocidad cuanto más cerca estoy de ellos. (2017: 254)

La fragmentariedad sintáctica de la novela también se percibe en el frecuente uso por parte del autor de estructuras sintácticas tripartitas, que hacen que la progresión del texto siga un compás ternario. Cuanto más reducidos sean los segmentos lingüísticos que conforman esas estructuras (especialmente en el caso de los sintagmas nominales con elipsis del artículo) más perceptible se vuelve el efecto rítmico tripartito. Véase, por ejemplo:

Despedazo la epidermis de mi tórax, sexo, piernas. (2017: 103)

El empleado, bigotito, laca, corbata de pajarita [...]. (2017: 108)

Un dependiente la ve, sonrío con cinismo, se acerca. (2017: 108)

Una fuerza misteriosa me dominaba, me poseía, me arrastraba. (2017: 171)

Escruto todos los límites, las tapias, los bordes de las rocas. (2017: 205)

Las calles, coches y gentes crecen a gran velocidad. (2017: 254)

Continuando con los aspectos rítmicos, cabe además mencionar el uso, a veces insólito, que Casanova hace de los incisos. Por ejemplo, no es raro que el autor parta en dos un mismo sintagma, creando inusuales pausas prosódicas:

La señora Beltrán con un velo negro que cuidadosamente cae sobre su, ahora más viejo, rostro. (2017: 159)

En otras ocasiones, también se dan ejemplos de incisos que resultan superfluos, ya que no son funcionales para señalar la ajenidad estructural de un determinado segmento de texto, sino que más bien aíslan elementos que no tienen ninguna aparente necesidad de verse separados de la frase principal:

A todas las fiestas siempre había acudido el inefable diablillo (generalmente el alcalde y pocas veces el doctor). (2017: 41)

[...] la risa de los chiquillos (al pensar que Marta iba a matar alguna salamandra). (2017: 42)

### **3.2.1. La influencia de la música**

La discontinuidad sintáctica y prosódica que caracteriza la prosa de *El don de Vorace* puede sin duda atribuirse, por lo menos en parte, al carácter atropellado y espontáneo que determinó el proceso de creación de la obra. Sin embargo, más allá de la innegable influencia que tuvieron la improvisación y la oralidad en la génesis de la novela, al tratar del ritmo en los escritos de Casanova, no puede pasarse por alto el papel esencial que jugó la música tanto en la formación de los gustos artísticos como en el aprendizaje literario del joven escritor. En sus textos, la melomanía no resulta evidente solo desde el punto de vista temático, sino también a través del ritmo sincopado que permea todos sus escritos<sup>21</sup>. Y, a fin de cuentas, no es casual que sus iniciales tanteos literarios fueran concebidos como letras de canciones pensadas para ser puestas en música<sup>22</sup>. Esta doble

---

<sup>21</sup> “La presencia de la música en la literatura de Félix se hace patente de distintas maneras en cada momento creativo. En todo caso es fácil ver en su obra la peculiar textura y cadencia de las letras de canciones, recibida de autores como Jim Morrison, Peter Sinfield (King Crimson), Marc Bolan, Van Morrison, Lou Reed, Bob Dylan, Billie Holiday o el Blues. Teddy Bautista dijo de Félix que «llevaba la música en la entraña de sus versos, el latido de sus consonantes, la respiración de sus vocales, las escalas de sus metáforas y su imaginario simbolista»”. (Mollá Román, 2023: 7).

<sup>22</sup> “Ya en el colegio componía con facilidad canciones, algunas de cuyas letras escribíamos o yo traducía al inglés (para horror de nuestro paciente profesor, al que pedíamos correcciones). Su hermano José Bernardo también tocaba en el grupo y a menudo componía con Félix.” (Mollá Román, 2023: 7).

vertiente creativa, literaria y musical, caracterizaría luego la entera trayectoria artística del autor, llevándole a dar forma a una lengua literaria cuyos rasgos distintivos son justamente el ritmo y la musicalidad. Como ha señalado el crítico Rodríguez Padrón, en los escritos de Casanova:

La síncopa del ritmo y su específica frecuencia, son motores de un discurso singular que aísla y yuxtapone las imágenes y donde a partir de esa yuxtaposición caprichosa y siempre renovada, los límites que parcelan el mundo habitual se deshacen para dar paso a una nueva y sugestiva sintaxis en el discurso verbal y en el discurso intelectual. (Rodríguez Padrón, 1992:12)

#### 4. Conclusión

A partir de la afirmación de Steiner, según la que: “La ambigüedad, la polisemia, la oscuridad, los atentados contra la secuencia lógica y gramatical, la incompreensión recíproca, la facultad de mentir no son enfermedades del lenguaje; son las raíces mismas de su genio» (Steiner, 1995: 244), el carácter fragmentado, visionario y en ocasiones inconexo<sup>23</sup> de *El don de Vorace* ha de considerarse como el resultado de una labor literaria movida por una intención creativa decidida a sondear sin constricciones las posibilidades expresivas del lenguaje. Esto, aun a costa de forzar los vínculos semánticos y sintácticos propios del habla ordinario y de la lengua escrita. Para Casanova, la lengua de la literatura representa un medio de expresión que trasciende la función meramente referencial del lenguaje y que le sirve para oponerse a la trivialidad de lo cotidiano. A través de sus insólitas elecciones estilísticas, el joven dota a su escritura de un carácter intensamente personal, consiguiendo así revitalizar las convenciones de una tradición literaria a su parecer incapaces de retratar su particular visión de la realidad.

En búsqueda de su propio y personalísimo ritmo e imaginario, Casanova encuentra en la música y en los sueños el horizonte esencial de su escritura, desde él que modela los rasgos estilísticos de su peculiar idiolecto literario. Un horizonte que el mismo autor supo describir con espontánea clarividencia en la última entrevista que concedió, justo dos días antes de su muerte, a la periodista Maisa Vidal. A la pregunta: “¿Qué es para ti la poesía?”, el autor contestó:

Para mí, es el VICIO (pon el VICIO con mayúsculas) de trasladar a la literatura lo que vivo en la realidad y en sueños. Intento, con más o menos éxito, poner palabras a todas mis sensaciones. Muchas veces no sé distinguir yo mismo entre lo que he vivido y lo que he soñado. Ya te digo, intento reflejar a mi manera todo lo que siento, y lo reflejo a ritmo de rock. Creo que la vida toda es un rock, por lo menos para mí. Mi vida es rápida, triste y alegre como un larguísimo rock. (Casanova, 2017: 697)

---

<sup>23</sup> Con respecto a la capacidad de los idiolectos literarios para otorgar un sentido textual concreto a materiales lingüísticos que en *con-textos* no literarios podrían parecer incoherentes o ilógicos, cabe volver a mencionar a García López. Según la autora, las peculiaridades (léxicas, sintácticas, prosódicas, fonéticas, etc.) de los idiolectos literarios representan unos recursos textuales pensados y elegidos por los autores “a fin de producir determinados efectos generadores de informaciones derivadas que justifican y dan coherencia a unos textos que, en ocasiones y a nivel de sus explicaturas, parecen exentos de lógica discursiva” (García López, 1996: 477).

## BIBLIOGRAFÍA

- Aramburu, Fernando (2009), *Casanova, genio malogrado*, Sur, 5/12/2009, <<https://www.diariosur.es/20091205/cultura/casanova-genio-malogrado-20091205.html>>, [viewed 5/3/2024].
- Aramburu, Fernando (2017), *La obra de un genio*, en Francisco Javier Irazoki (ed.), *Obras completas de Félix Francisco Casanova*, Madrid, Demipage, pp. 7-13.
- Barthes, Roland (2003), *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.
- Casanova, Félix Francisco (1972), *Manifiesto Hovno*, en Francisco Javier Irazoki (ed.), *Obras completas de Félix Francisco Casanova*, Madrid, Demipage, pp. 687-693.
- Casanova, Félix Francisco (1974), *El don de Vorace*, en Francisco Javier Irazoki (ed.), *Obras completas de Félix Francisco Casanova*, Madrid, Demipage, pp. 25-281.
- Casanova, Félix Francisco (1976), *Mi vida es rápida, triste y alegre como un larguísimo rock*, en Francisco Javier Irazoki (ed.), *Obras Completas de Félix Francisco Casanova*, Madrid, Demipage, pp. 695-697.
- Casanova, Félix Francisco (1983), *Yo hubiera o hubiese amado*, en Francisco Javier Irazoki (ed.), *Obras completas de Félix Francisco Casanova*, Madrid, Demipage, pp. 601-683.
- Casanova, Félix Francisco (2017), *Obras completas de Félix Francisco Casanova*, Francisco Javier Irazoki (ed.), Madrid, Demipage.
- Casanova de Ayala, Félix (1976), *Cuello de botella. Prólogo de Félix Casanova de Ayala*, en Francisco Javier Irazoki (ed.), *Obras completas de Félix Francisco Casanova*, Madrid, Demipage, pp. 441-443.
- Casanova de Ayala, Félix (1983), *Extracto del prólogo que Félix Casanova de Ayala preparó para la edición del diario*, en Francisco Javier Irazoki (ed.), *Obras completas de Félix Francisco Casanova*, Madrid, Demipage, pp. 603-608.
- Centeno Maldonado, Daniel (2015), *Una luz rodeada de bichos: Félix Francisco Casanova*, Círculo de Poesía, 27/4/2015, <<https://circulodepoesia.com/2015/04/una-luz-rodeada-de-bichos-texto-de-daniel-centeno-maldonado/>> [viewed 5/3/2024].
- Espinosa de los Monteros, María Jesús (2017), *Félix Francisco Casanova: el diario del joven poeta maldito*, Culturplaza, 29/3/2017, <<https://valenciaplaza.com/felix-francisco-casanova-el-diario-del-joven-poeta-maldito>> [viewed 5/3/2024].
- Fuenmayor, Víctor (2020), *Idiorritmo en Horacio Quiroga*, en *Ritmidades: Cuerpos en Jira*, 1ª ed., pp. 234-255.
- Gallego, Javier (2010), *El Rimbaud español*, [podcast], Carne cruda, Radio 3 RNE, 25/2/2010, <<http://www.rtve.es/alacarta/audios/carne-cruda/carne-cruda-rimbaud-espanol-25-02-10/704783/>> [viewed 5/3/2024].
- García López, Rosario (1996), *Las implicaciones idiolectales en la traducción literaria*, en *Aproximaciones diversas al texto literario* [V Coloquio celebrado en la Universidad de Murcia del 20 al 22 de marzo de 1996], Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, pp. 477-484.
- García López, Rosario (2004), *Guía didáctica para la traducción de textos idiolectales*, A Coruña, Netbiblo.
- Hatim, Basil y Mason, Ian (1990), *Discourse and the translator*, Londres, Longman.
- Irazoki, Francisco Javier (2023), *Encuentros con Félix Francisco Casanova*, en Yeray Barroso Ravelo (ed.), *Félix Francisco Casanova. Seguir siendo agua*, Santa Cruz de Tenerife, Instituto Canario de Desarrollo Cultural, pp. 16-17.
- Langa Pizarro, María del Mar (2002), *Del Franquismo a la Posmodernidad: la novela española (1975-1999)*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Le Vagueresse, Emmanuel (2017), *Félix Francisco Casanova (1956- 1976), le Rimbaud/Lautréamont espagnol: sexe, mort et rock'n'roll chez le poète maudit des Canaries*, en Françoise Heitz, Emmanuel Le Vagueresse y Stephane Moreno (eds.), *Petits génies: la création à 20 ans. Hommage à Françoise Heitz*, Université de Reims Champagne-Ardenne, Editions et presses universitaires de Reims, pp. 21-51.
- López Sáenz, M.ª Carmen (2010), *Conciencia perceptiva y conciencia onírica. Descripción fenomenológica*, en *Devenires*, 11(21), 162-193.
- Mollá Román, Ángel (2023), *Félix F. Casanova, el artista como colegial imberbe*, en Yeray Barroso Ravelo (ed.), *Félix Francisco Casanova. Seguir siendo agua*, Santa Cruz de Tenerife, Instituto Canario de

- Desarrollo Cultural, pp. 6-7.
- Piqueras-García, Joaquín (2008), *Una maleta llena de hojas: la metáfora existencial de Félix Francisco Casanova*, *Insólitos*, 21/11/2008, <<http://insolitosjp.blogspot.com/2008/11/el-da-5-de-noviembre-fue-presentado-en.html>> [viewed 5/3/2024].
- Rodríguez Padrón, Jorge (1992), *La poesía de Félix Francisco Casanova*, en María del Carmen Otero Alonso (ed.), *Félix Francisco Casanova*, Santa Cruz de Tenerife, Cabildo Insular de Tenerife/Centro de la Cultura Popular Canaria.
- Rojas, Carla (2023), *Félix F. El libro sobre un sueño o el sueño sobre un libro*, en Yeray Barroso Ravelo (ed.), *Félix Francisco Casanova. Seguir siendo agua*, Santa Cruz de Tenerife, Instituto Canario de Desarrollo Cultural, pp. 18-19.
- Sánchez Iglesias, Jorge J. (2005), *El idiolecto y su traducción: tres ejemplos italianos*, en *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, 3, pp. 165-184.
- Spitzer, Leo (1961), *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos.
- Steiner, George (1995), *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, México D.F., Fondo de cultura económica.
- Tabarozzi, Marcos Leonardo (2006), *Cuestiones de estilo. Definiciones sobre el concepto de estilo cinematográfico en el cine de autor*, [Objeto de conferencia], II Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, La Plata, septiembre 2006, <[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39180/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39180/Documento_completo.pdf?sequence=1)> [viewed 5/3/2024].
- Vicente, Nuria (2010), *Traducción y contexto. Aproximación a un análisis crítico de traducciones con fines didácticos*, Urbino, QuattroVenti.

**LUCIA CHIOSSO** • She earned a Master Degree in Translation at the University of Turin in March 2022, with a thesis entitled “El don de Vorace de Félix Francisco Casanova: análisis, propuesta de traducción y comentario”. She is currently carrying out tutoring and didactic-integrative activities for undergraduate students of Spanish Language at the University of Turin.

**E-MAIL** • [lucia.chiosso@gmail.com](mailto:lucia.chiosso@gmail.com)