

# PUNTADAS CRÍTICAS

RECONFIGURAR EL TAPIZ



APUNTES SOBRE LITERATURA. VOLUMEN II

KARINA LEMES  
NATALIA ALDANA  
COMPILADORAS



edunam



# **PUNTADAS CRÍTICAS**

## **RECONFIGURAR EL TAPIZ**

Apuntes sobre literatura. Volumen II

| Karina Lemes  
| Natalia Aldana  
| Compiladoras

EDICIONES ESPECIALES



EDITORIAL UNIVERSITARIA  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES

Coronel José Félix Bogado 2160  
Posadas – Misiones  
Tel.: (0376) 4428601  
E-mail: [ventas@editorial.unam.edu.ar](mailto:ventas@editorial.unam.edu.ar)  
Página web: [editorial.unam.edu.ar](http://editorial.unam.edu.ar)

Colección: Ediciones Especiales  
Coordinación de la edición: Nélide González  
Diseño de interiores: Javier Baltasar Giménez  
Compilación, edición y corrección: Karina Lemes, Natalia Aldana y María de las Mercedes García Saraví

Imagen cedida por la Dra. Carolina Miranda

Puntadas críticas : reconfigurar el tapiz : apuntes sobre literatura : volumen II / Karina Lemes ... [et al.] ; Compilación de Karina Lemes ; Natalia Aldana. - 1a ed - Posadas : EDUNAM - Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones, 2021.

Libro digital, PDF - (Ediciones Especiales)

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-950-579-545-1

1. Literatura Argentina. 2. Proyectos de Investigación. 3. Géneros Literarios. I. Lemes, Karina II. Lemes, Karina, comp. III. Aldana, Natalia, comp.  
CDD A860

ISBN: 978-950-579-545-1

©Editorial Universitaria  
Universidad Nacional de Misiones  
Posadas, 2021.

Todos los derechos reservados para la primera edición.

# **PUNTADAS CRÍTICAS**

## **RECONFIGURAR EL TAPIZ**

Apuntes sobre literatura. Volumen II

| Karina Lemes  
| Natalia Aldana  
| Compiladoras

EDITORIAL UNIVERSITARIA  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES



Avances del grupo de investigación

“De (re)configuraciones genéricas menores II”. Enmarcado  
en el Programa de Semiótica de la Secretaría de Investigación  
y Posgrado.

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales–Universidad  
Nacional de Misiones.

Compilado sobre crítica literaria trasatlántica





## ÍNDICE

Prólogo presunto: Volumen 2 Puntadas críticas .....	11
Un proyecto creador en clave transgresión genérica .....	15
Por Karina Lemes	
Adentrarse al Oscuro bosque oscuro: hibridación e historia... 31	
por Virginia Reichel	
Empoderamiento femenino y transgresión en dos casos: Marcela y Dorotea .....	39
Por Karina Lemes y Marisa Renaut	
Del quiebre con la tradición prologal en el Quijote de 1605 .....	51
Por Karina Lemes	
De la oralidad a la novela: Lecturas adentradas en el Oscuro bosque oscuro .....	61
Por Virginia Reichel	
El ovillo y la orilla. Sobre dos cuentos de Rubem Fonseca.....	71
Por Karina Terleski y Natalia Aldana	
La literatura como instrumento para educar Contextualiza- ción: El legado de una tradición didáctico–moralizante .....	87
Por Evelin Luciano de Olivera	
París no se acaba nunca: un proyecto híbrido .....	99
Por Karina Lemes	

Darío en el borde: Sobre la crónica Los hispanoamericanos ..... 109  
Por Natalia Aldana

El ensayo como narración autoficcional en las novelas de J. D. Salinger ..... 119  
Por Virginia Reichel

La crónica literaria en Rubem Fonseca: Viveca y Reminiscencia de Berlín ..... 127  
Por Natalia Aldana

Apéndice  
Reflexiones en torno a la enseñanza  
de la literatura y la lengua ..... 137

La enseñanza de la literatura española: decisiones en torno  
a la construcción de un programa ..... 139  
Por Karina Lemes

Aprender alemán como lengua extranjera: Movimientos y  
desafíos ..... 147  
Por Virginia Reichel

## Prólogo presunto: Volumen 2 Puntadas críticas

Una vez más, me congratulo de poner en circulación los artículos –producto del trabajo de varios años– de las integrantes del equipo de investigación que dirijo *De reconfiguraciones genéricas menores* que está a punto de culminar su segunda etapa. Esto de las etapas es una convención burocrática que nos impone una cronología oficial pautada en momentos, como si se pudiera segmentar el proceso natural de la tarea indagatoria. No todo marcha siempre sobre rieles, hay avatares vitales que coartan y difuminan: encontrar el objeto es uno de los primeros obstáculos, que cada uno de nosotros, quienes nos identificamos bajo el pretencioso apelativo de investigadores, sorteó de la manera más directa o ingeniosa que le cupo en suerte. Muchos tuvimos el privilegio de ser encontrados por el objeto aún antes de pensar en que lo estábamos buscando; otros han tenido que escarbar en su memoria, en su gusto y aún en bibliotecas y archivos antes de encontrar el santo grial de sus desvelos.

Y ése es el primer –o a veces el segundo, o tercer– paso. Falta delinear el modo de abordar esa sustancia, ese corpus –en nuestro caso– y según qué principios conceptuales posicionar el pensamiento para hacerlo. El grupo resulta así un buen soporte para aquellos que se aproximan por afinidades con alguno de sus integrantes: conversaciones volanderas, frases justas, delirios del humor puntúan momentos en que todos nos retroalimentamos, avizoramos las epifanías ajenas y tratamos de describir las propias. Los más formados y los novatos recibimos cantidades similares de estímulo, y con no mucha

frecuencia debemos reconocer que el ambiente de solidaridad y simpatía no genera reacciones equiparables.

Algunos se desvinculan apenas iniciados en los rituales mágicos, otros se van alejando a medida que la vida se impone con demandas mayores, los más pacientes y entusiastas, persisten hasta convertirse en sólidos eslabones de la cadena de transmisión del conocimiento, y del placer.

El corte de género no ha sido deliberado, pero tampoco es casual; según la vieja tradición de la docencia, el predominio de las mujeres sigue vigente en las universidades argentinas, y más en aquellas carreras en las que la enseñanza se muestra como uno de los objetivos primordiales. Aún rige el principio de la abnegación y la entrega como paradigmas, y también el de la paciencia para atravesar las largas etapas de trabajo ad honorem y el lento camino de crecimiento en la ruta profesional. Casi como corolario de esta irregular división del trabajo, las chicas – acostumbradas desde antaño a compatibilizar actividades de diversa índole – persistimos porque somos más desde el vamos.

Esta recopilación de ponencias, monografías, avances de tesis y tesinas, da cuenta de algunos de los pasos que este sólido grupo ha ido dando en una trayectoria de largo aliento, que dio comienzo en 2013 bajo las batutas de un primer equipo de tesoreras que pugnaba por consolidar sus áreas de conocimiento y trabajo. Cada uno trazó caminos propios, diseñó y ramificó sus aspiraciones, avanzó según ritmos particulares.

Karina Lemes, Gabriela Román, Natalia Aldana, Jorge Otero, Aurelia Escalada, Angélica Renaut, figuren o no en esta antología, son puntales que tiran del carro y me empujan a extender horizontes.

Ya en el prólogo del primer tomo de esta selección me expandí alrededor de nuestro objeto matriz: el género literario y su labilidad, por lo que me excuso ahora de repetir lo dicho. Reitero eso sí, el principio organizativo bajo el cual se segmentaron los aportes: la marca geográfica, sencillamente. Paradojalmente, cuando buscamos avizorar lo que resulta de

la expansión de fronteras, es la traza política de un mapa lo que divide las aguas. Acá también nos dejamos aconsejar por las convenciones.

Confío en que las ideas que por estos textos circulan sirvan de guías para aquellos que se inician en las pesquisas sobre la literatura y sus alrededores.

*Dra. Mercedes García Saraví*



## Un proyecto creador en clave transgresión genérica<sup>1</sup>

Por Karina Lemes

*...los escritores tienen que crear las condiciones de su aparición, es decir, de su visibilidad literaria.* (Villa–Matas, 2005: 155)

La actualidad nos presenta una literatura en donde los límites (si alguna vez existieron) se han desvanecido, en donde impera el quiebre, el disloque de fronteras genéricas materializado en obras híbridas en las que confluyen varios géneros.

Es así como identificamos en la producción de Enrique Vila–Matas– y también a su contemporáneo Javier Marías– que se pergeña en la constante elucubración reflexiva sobre el papel del autor en la creación literaria, como así también acerca de las conexiones entre literatura y vida, entre autobiografía, ensayo y ficción.

Enrique Vila–Matas (Barcelona, 1948) constituye uno de los escritores españoles con alto reconocimiento internacional en la última década. Como autor de una larga lista de obras entre las que trascienden las de ficción y los libros de ensayo, no obtuvo el prestigio en su tierra de manera temprana. En 1985 publica *Historia abreviada de la literatura portátil*, novela que resulta exaltada por la crítica extranjera (*Le Monde*, *The Times Literary Supplement*, *La Repubblica* le han rendido elogios) por su transgresión y originalidad. No obstante, la crítica española lo reconoce recién en el 2001 con la aparición de *Bartleby y compañía*. A este gran éxito le sucederán *El mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (2003), *Doctor Pasavento* (2005) cuya temática versa sobre autores que han abandonado la escritura, una tetralogía edificada sobre las patologías de la literatura (Pozuelo Yvancos, 2007: 384).

---

1– Presentado en las II Jornadas Inter–cátedras de Letras Exergos, continuidades y epílogos investigativos Universidad Nacional De Misiones– Facultad De Humanidades Y Ciencias Sociales Departamento De Letras. Posadas–Misiones, octubre 2017

Vila-Matas concibe su proyecto literario instaurándolo a partir de las relaciones de entidades universales renovables mediante otros géneros a través de la evolución natural ocasionada por la transformación y el nacimiento de géneros nuevos que se han derivado de restos, fragmentos, vestigios de otros anteriores.

La concepción sobre el relativismo y actualización –diacrónica y sincrónica– de los valores estéticos llegó con el Romanticismo, e introdujo nuevos principios de índole filosófica, estética e ideológica que afectaron a los constructos teóricos de los géneros literarios; en consecuencia, la aparición de nuevas formas literarias como la novela, la autobiografía, la comedia sentimental ratifican esta idea (Rodríguez P, 1995: 38).

El concepto de transgresión genérica que propone Vila-Matas presume que los géneros viven, se amplían, y experimentan una evolución; y hasta en algunas circunstancias mutan en revoluciones. Cada género está constituido mediante un conjunto único de reglas tácitas, que no obstante se pueden intercambiar con otros. Dichos conjuntos regulados pueden acrecentarse mediante una o más exigencias, lo que instituye un nuevo conjunto de reglas que concreta un nuevo género (cf. Ryan (1988) y Lázaro C. (1976).

De esta manera, Lázaro Carreter sostiene que todo género emerge siempre de la evolución del limen de otro anterior.

Aullón de Haro (1988: 22) señala que el discurso ensayístico *describe una amplia gama de realizaciones experimentadoras, transgresoras y de hibridación genérica en el transcurso de los tiempos modernos como resultado último de un largo proceso de subjetivación artística y filosófica*. Es decir que interviene con semejantes procedimientos formales a la autoficción y la novela autobiográfica; a saber, la superposición de estructuras ficcionales verosímiles, ya sea por la función representativa del pasado por parte del discurso narrativo–descriptivo, o sea además por la relación con la Historiografía siempre que encontremos una intención de veracidad reconstitutiva del referente real (1988:111).



Ledesma Pedraz define a las autoficciones *por presentarse como novelas, es decir como ficción, y al mismo tiempo por tener apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje. Puede considerarse un híbrido elaborado a partir de elementos autobiográficos y novelescos* (1999:58).

En este sentido y vinculada con la hibridez genérica podríamos identificar a la novela autobiográfica, que según de Alberca “es una mezcla entre contar la vida y falsificar los hechos para hacerlos literarios, poder incluir mentiras obvias y evidentes, pero salpicadas de hechos que le han sucedido a uno mismo”; este tipo de novelas “responde de manera simultánea dos movimientos aparentemente contradictorios: urgencia de expresión y necesidad de ocultación. Contar lo que no se puede decir y verbalizar el tabú constituyen una necesidad y un reto para el hombre de todos los tiempos” (Alberca, 2007:104).

Vila–Matas incorpora, como sus maestros, la autobiografía bajo sospecha o bien denominada autoficción –designada así por Doubrosky, 1977– una tendencia de convertir la vida del autor en materia novelesca. Es sus obras se amalgaman con maestría la novela, la crónica, el libro de viaje, el diario, el ensayo y la crítica literaria.

En las novelas autoficticias hay una superposición de mecanismos, en los que el autor comparte dos mundos, el de la realidad y el de la ficción, el de los hechos factuales y los de la imaginación exuberante, lo que nos lleva a preguntarnos ¿hasta qué punto el ser humano no es obra de la ficción y en qué punto tenemos que comenzar a descomponer los cimientos de la realidad?

En Vila–Matas se aprecia la intención de cuestionar y de propender a la mezcla de géneros que derriban las fronteras entre diversas escrituras pues elige ensamblar varios recursos ensayísticos con tramas narrativas ficcionales, como así también elementos autobiográficos y autoficcionales.

Por ejemplo, en *París no se acaba nunca* (2003), Vila–Matas evoca, mediante el pretexto de la escritura de una conferencia que le han confiado sobre la ironía, los dos años de estancia en París, siendo un escritor joven, con escasos ingresos económicos y en la circunstancia de estar escribiendo su primera novela, a la que titularía *La asesina Ilustrada*, en un cuarto alquilado por Margarite Duras. A estos datos hay que añadir que dicha novela emula a su vez la que escribiera Hemingway en *París era una fiesta*.

Mediante capítulos breves, Vila–Matas va construyendo una historia en la que confluyen por un lado experiencias que ostentan entidad y motivo de existencia por sí solas, y por el otro exhibe la manera en que fue pergeñando ese texto y todo lo que dicha empresa le significó: numerosísimas incertezas, cavilaciones, cuestionamientos.

Las transgresiones en *París no se acaba nunca* circundan la escritura del ensayo como así también la de las memorias. Vila–Matas recoge nociones sobre la actividad literaria y construye un juego metaficticio reflexivo sobre aspectos de la maquinaria del arte de narrar.

Así *Paris...* se instaura sobre otras narraciones, utiliza mecanismos de intriga que mueven el andamiaje de la trama desde lo novelesco; de este modo, la ficción reposa en el comentario que la voz narrativa despliega frente a un texto anterior –*París era una fiesta*.

Las referencias metaliterarias o metaficticias que el lector halla se tornan abundantes. Para ello Vila–Matas refiere a más de veinte obras con sus autores respectivos, entre los que podemos mencionar: *Viajes con mi tía* de Graham Greene, *La cena* de Augusto Monterroso, *El gato bajo la lluvia* de Ernest Hemingway, *La asesina ilustrada del propio Vila–Matas*, *Cómo se hace una novela* de Miguel de Unamuno, *Especies de espacios* de Perec, *Pálido Fuego* de Vladimir Nabokov, *Cartas a un joven poeta* de Rainer María Rilke, *Vudú urbano* de Edgardo Cozarinsky o *El tiempo de los asesinos* de Henry Miller.

Esta estrategia se convierte, por un lado, en la exhibición del dominio y amplitud de conocimientos respecto de obras, sus autores y el campo intelectual al que pertenecieron los mismos y sus discusiones. Y por otro, en la exploración de nuevos diseños formales de estructurar el discurso narrativo, tornando la obra en un mosaico edificado a partir de juegos lúdicos y asociativos en los que se amalgama el tiempo del narrador con el de otros autores. Construye así una identidad múltiple que se cuestiona desde la ironía y la paradoja.

Vila–Matas trasciende los límites de la ficción y de la autobiografía mediante la novela, que se instaura como licencia literaria aceptada. En sus novelas confluye lo que se propone como real con lo que consideramos como ficticio, y dicha conjunción edifica una nueva dimensión, lo que Alberca (2005:63) ha llamado: lo real–ficticio.

Las voces de los narradores en *París...* son autobiográficas, pues aluden a sí mismas más que a los otros, y refieren memorias de tramas contingentes con el propósito de comprender unos cuantos momentos de ese pasado sin querer explicarlos, sin embargo.

En esta tarea el autor usa muchos aspectos de su vida que son trastocados por una incoherente imaginación, muchos de los cuales convierten al hablante en un alter ego. En efecto, el lector se desconcierta más pues ve simultáneamente al escritor y al personaje.

La peculiaridad de muchas de las obras de Vila–Matas reside en que son híbridas, y aunque su contenido autobiográfico, en algunos casos, sea alto, su estatuto narrativo es ambiguo. En todas ellas se socava la noción de novela como pura invención al incorporar elementos autobiográficos sin intención de ficcionalizarlos, y claudica el distanciamiento enunciativo entre autor y narrador al insinuar una posible identificación autobiográfica entre ambos. De esta manera, se suprimen las fronteras que separan la autobiografía de la novela y la ficción de la crónica.

Vila–Matas desarrolla tramas mentales con poco argumento activo en las que se tejen y entretejen marañas de hilos de identidades que se desentrañan paulatinamente a lo largo de las obras. De esta manera, la novela se acerca a la prosa ensayística, pues a esto contribuye un yo heterogéneo, la preponderancia por momentos de la función informativa, la técnica de libre asociación de ideas, una escritura digresiva, todas estrategias utilizadas para reflexionar sobre el proceso de escritura.

El ensayo se hace presente como género a partir de la reflexión que desarrollan los personajes al deliberar respecto de su propia identidad por la necesidad de despojar la de otros.

Cada personaje a lo largo de la trama dispone su esencia, en los otros se configuran ellos mismos. En la novela se desvanece el umbral que interviene en la vinculación entre uno y otro, se impone al desdibujamiento y por ende la confusión total del otro para ser todos uno, e inclusive, ninguno.

Ante una época de transgresiones, la literatura constituye una posibilidad en donde manifestar dichas rupturas mediante la hibridez genérica y la disipación de las fronteras. Al respecto Vila–Matas afirma que: “Hay que ir hacia una literatura acorde con el espíritu del tiempo, una literatura mixta, mestiza, donde los límites se confundan y la realidad pueda bailar en la frontera con lo ficticio, y el ritmo borre esa frontera”.

Las novelas de Vila–Matas se edifican mientras se cuenta el origen de la historia y de qué manera será así; el relato va adquiriendo forma y el resultado final es la obra definitiva. Por su parte Pozuelo Yvancos delimita este procedimiento como un bucle:

Ir realizando la narración de cómo ha construido el texto que está el lector leyendo en ese momento, de forma que hay un nudo de convergencia especular entre la forma de lo dicho, su estructura, y el acto de decirlo o escribirlo. Finalmente, la historia del decir, que el narrador va componiendo, coincide totalmente con lo dicho (y escrito). Es como un espejo donde se mira la creación que está surgiendo. El lector lo que

ve es el espejo y no puede decir con facilidad cuál de los dos lados es el rostro verdadero. (2002: 399)

Los bríos de las vanguardias históricas europeas se perciben en Vila–Matas cuyos referentes literarios en la producción extranjera emergen en el siglo XX: Beckett, Kafka, Joyce figuran evocados en sus textos, como así también tres autores característicos de la posmodernidad: Sergio Pitol, W. G. Sebald y Claudio Magris. Con estos autores comparte varias particularidades; para comenzar, la afición por el fragmentarismo y la digresión, la inclinación por el uso del paréntesis que Pozuelo Yvancos (2002: 403) corresponde con la crisis del sujeto en la posmodernidad y con el nuevo concepto de identidad disgregada que domina hoy.

En este camino, la metaliteratura constituye una de las funciones predominantes entre sus obras, la conversación sobre la literatura –sus creadores, textos y las anécdotas más variadas– se torna el primordial tema de sus novelas. El humor también está presente; se pueden reconocer visos de la ironía cervantina en sus escritos –presente en sus artículos como en *Paris no se acaba nunca*–. La misma opone Vila–Matas a Sebald, entre una imaginación luminosa y desatada y una deslucida melancolía.

Las novelas de Vila–Matas pueden leerse como la superposición y el amalgamamiento de sus relatos breves tejidos magníficamente por un imperceptible hilo.

La invención desenfrenada resulta ser el mecanismo por excelencia de este autor, en quien todo aparente contrasentido guarda alguna lógica. Según esta premisa es pertinente interrogarnos acerca de ¿cuántas veces transformamos nuestros recuerdos al narrarlos? ¿No acaban siendo los recuerdos, en parte, invenciones? ¿Cuánto de materia ficticia ostenta nuestra memoria? Y tras muchas otras preguntas, la definitiva: ¿es acertado seguir creyendo que la literatura es “mentira” y la vida, “verdad”?

Diversidad de géneros reunidos bajo el rótulo unificador de ficción versan sobre temas que han perturbado eternamente

a Vila–Matas: el cuestionamiento de la identidad del sujeto, la vida como destino tragicómico y el arte en lucha contra la realidad.

El impulso desestabilizador del humor impregna el conjunto de sus obras las que sobrevuela un aire kafkiano de lo irreal.

*Bartleby y compañía* o *Historia abreviada de la literatura portátil* son novelas de indagación donde confluyen autores dispares vinculados por un particular punto en común. En las mismas se plasma la obsesión de Vila–Matas por hallar lazos que acercan autores y textos brincando por sobre las barreras cronológicas o genéricas, al configurar una historia de la literatura alternativa y heterodoxa.

Cuando la autoficción se torna protagonista de un texto que puede abreviarse como un episodio autobiográfico pasado por la criba de la literatura, el producto puede ser hilarante. Esto ocurre cuando Vila–Matas incrusta el episodio en el que relata cómo conoce a Margerite Duras y termina siendo inquilino de la famosa autora en París, en un cuento titulado *Más de fondo* que aparece en el volumen *Una casa para siempre* (1988). Éste a su vez puede constituir el inicio de su novela *París no se acaba nunca*.

Vila–Matas sostiene que “Las memorias podían leerse como una novela, aunque la trama no era del tipo clásico; la suya era una trama desgarrada e incierta y, al contrario del siglo pasado, no era nada tiránica, no pretendía explicar el mundo ni, menos aún, abarcar la totalidad de una vida, sino tan sólo unos cuantos pasajes de esa vida”. A partir de esta descripción, se anticipa a la sustancia de su autobiografía literaria, *París no se acaba nunca*, cuya estructura está edificada a partir de digresiones y comentarios que prescinden de la linealidad y la aspiración abarcadora clásica. El elemento vertebrador de todo el relato es el humor, con un final delirante. El relato se torna así en un himno a la amistad, a ésa que exalta Vila–Matas en sus novelas cuando se refiere con halagos a sus colegas escritores, a los que lo favorecieron en sus años de París y a los posteriores, Justo Navarro, Sergio Pitol, Roberto Bolaño, Juan Villoro, Martínez de Pisón, Alan Pauls...

El juego con la identidad y el deseo por huir socialmente enlazan con la novela *Doctor Pasavento*, cuyo protagonista aspiraba a ser un nuevo Robert Walser que se desvanece en la nieve.

Entre la publicación de *Recuerdos Inventados* (1994) y *Exploradores del abismo* (2007) Vila-Matas se consolida en el panorama literario español, principalmente por haber perfeccionado una propuesta narrativa vitalmente desestructurada, universal y ultra literaria. En ese lapso de la publicación de una y otra aparecen las obras de mayor madurez del autor. Dicho intervalo constituye hito fundamental en su práctica escritural: la búsqueda de una manera de escribir identitaria: Vila-Matas busca escribir como Vila-Matas y hasta incluso contra él mismo. Se reconoce un estilo definido de escritura, con modelos estéticos identificables por el lector, ante un acervo que intenta mantener un equilibrio que oscila entre la intención de conformar los rasgos identitarios del escritor y la posibilidad de acopiar material para sus creaciones posteriores.

*Exploradores del abismo* se plantea como un ensayo evaluativo del estilo vilamatiano, un escrutinio sobre beneficios y perjuicios de este modelo ideado por él mismo y un intento de continuar o resignificar según sea necesario, hacia otras formas tal vez más convencionales. Rodrigo Fresán al respecto sostiene:

En *Exploradores del abismo* decide, por primera vez, reconocer ese influjo [vilamatiano] y, de algún modo, de frente o desde las laterales de ciertas tramas, dar explicaciones sin pedir disculpas, pero sí preocupado por establecer exactamente qué fue lo que lo llevó a hacer lo que hizo, que lo lleva a deshacer lo que ya no quiere hacer y de qué manera le gustaría rehacerse.

Y en palabras del propio escritor:

Estoy seguro de que no habría podido escribir todos esos relatos si previamente, hace un año, no me hubiera transformado en alguien leve-

mente distinto, no me hubiera convertido en otro. [...] De pronto, tuve la sensación de haber heredado la obra literaria de otro y tener ahora tan sólo que gestionar su obra. Desde entonces, soy alguien que necesita de las leves discordancias con el antiguo inquilino de su cuerpo, discrepar con él ligera y sutilmente [...]. Él se moría por lo nuevo y, en cambio, para mí el mundo siempre fue viejo. Él parecía haber llegado a un callejón sin salida, a un abismo final y a los límites de la literatura, [...] yo me limité a avanzar hasta el borde del camino y cambiar. [...] Si él antes, por ejemplo, creía que la novela era una práctica irrenunciable, yo soy más flexible y busco la vida que hay en los cuentos. (Vila–Matas 13–14)

La incursión de Vila–Matas en el cuento tiene la intención de recuperar lo viejo de la literatura y la vida en la literatura, es decir, experimentar un estilo más clásico del relato, lineal y narrativo. Y lo logra por ejemplo con relatos como *El día señalado*, donde Isabelle Dumarchey, la protagonista, se fuga, durante toda su vida, del augurio de morir un día lluvioso, sedienta y de pie; o en *Amé a Bo*, un relato de ciencia ficción donde la tripulación de una nave espacial traspasa el universo y la soledad; o en *Nunca hizo nada por mí*, donde un hombre que aguarda el transporte lee cómo un personaje se torna “más viejo y gruñón, como era de esperar, en un pequeño pueblo descuidado que él siempre describía como muerto e irrelevante” (113), en un juego en el que el lector se transfigura en personaje leído, en la dirección del cuento *Continuidad de los parques*, de Cortázar.

La exploración de esta vertiente clásica no reprime la aparición de las características más identificables del autor: el humor, la ironía, la sorpresa, las frases rotundas o las respuestas sentenciosas:

Hoy lunes, en el autobús, al volver del trabajo, he oído que una mujer le decía a alguien hablando por el móvil: –No es eso, pero estás muy cerca, casi al lado. Te quiero. Eres lo mejor del mundo. He creído que se dirigía a mí. Me he vuelto y la decepción ha sido inmensa, no porque no fueran para mí las frases, sino porque aquella mujer no se parecía en nada a la que buscaba y cuya imagen sólo llevaba en la cartera. La mujer hablaba



con su novio, y así ha seguido haciéndolo. –Un bulbul es un ruiseñor persa, pensé que lo sabías. Ha dicho esto tan raro, pero no he tenido ganas ni de anotarlo. (Vila–Matas 30)

En estos cuentos Vila–Matas no renuncia a alzar su voz en contra del realismo decimonónico, que muy a su pesar prosigue cultivándose en España. En *La gota gorda*, por ejemplo, la excusa de hablar del sudor le permite discurrir sobre las dificultades de volver a la narratividad y constituye un texto en donde se exhibe la manera en que el autor concibe el relato. No se priva de desplegar una crítica punzante, mordaz a la literatura realista:

Hace un año, volví a escribir cuentos [...]. La tensión más fuerte la provocaba el duro esfuerzo de contar historias de personas normales y tener a la vez que reprimir mi tendencia a divertirme con textos metaliterarios: el duro esfuerzo, en definitiva, de contar historias de la vida cotidiana con sangre e hígado [...] Siempre me han impresionado cuentistas como Raymond Carver. Con todas sus historias de camareras y camioneros y otros seres anodinos perdidos en la grisura de una cotidianidad aplastante. Reconozco que es uno de los genios del cuento. También me gustan esos autores que, por ejemplo, describen un campo de patatas con una precisión magistral. Pero a mí siempre me ha costado hacerlo. [...] Me he dedicado a hablar de seres corrientes y vulgares, es decir, de individuos amostazados, apopléticos y analfabetos, pero lo he pasado mal, muy mal. Y todo para que dijeran que he cambiado un poco de estilo. [...] Qué tiernos, qué personajes más deliciosos. Aunque les veo demasiada carne, nariz y hueso. Además, ¿cuántos relatos se habrán escrito ya sobre las mismas tonterías? (31–33)

En *Exploradores del abismo* Vila–Matas despliega dos itinerarios: el moderno, concebido en los últimos años por el propio escritor, y por otro, uno clásico que se expone como forma de renovación personal, forjado como desafío ante apatismometaliterario.

Dichos trayectos son magníficamente expuestos en “Epílogo”: “Sostenía yo maquinalmente el bolígrafo apuntando hacia

las cosas. Cuando me di cuenta, lo desvié de inmediato en otra dirección, en la que no había nada” (287).

Este volumen termina siendo una vuelta a la tradición provocadora, edificada sobre cuestionamientos de abismos, vacíos y peligros. Tal vez podríamos arriesgar decir que *Exploradores del abismo* despliega una batería de temas, procedimientos y referencias presentes en toda su producción literaria.

La impronta metaficticia está latente en todas estas producciones, se insiste en la referencia a escritores –Kafka, Walser, Valéry, Borges, Auster, etc.–, a lugares –Praga, Barcelona, las Azores, etc.–, a temas en torno a la escritura –invenciones de citas, en *Café Kubista*–, supuestos estéticos –*La gota gorda*–, lugares definidos justamente por la figura de escritores –como Ronda por haber vivido allí Rilke, en *Vida de poeta*–, cavilaciones sobre la perenne reciprocidad entre vida y literatura –*Porque ella no lo pidió*, etc.–. Por ejemplo, en *Café Kubista* el narrador expresa haber creado para una cita dos versos de Vladimir Holan, el local Zizkov que aparece en otra narración y, como remate, su visita a Praga. En el artículo de prensa *La lluvia en Brighton* (Vila–Matas 2009) desarrolla la misma idea: *Veo un misterio en todo. Por ejemplo, en mi insistente tendencia a escribir los viajes antes de hacerlos y luego llevarlos a cabo lo más parecido a cómo los he escrito. [...]*

Estos recursos abundan y otros como las cajas chinas o la *mise en abîme*, donde un segundo discurso se aleja del primero y lo combina y sanciona. Esto lo podemos apreciar en *El mal de Montano*, particularmente en el capítulo dos “Diccionario del tímido amor a la vida” socava la ficción fundada en el primero:

Hay en *El mal de Montano* bastante de autobiográfico, pero también mucha invención. No es cierto, por ejemplo, que Rosa sea directora de cine. Rosa –como muchos de mis lectores ya saben– es agente literaria y, por encima de todo, es mi novia eterna, llevamos veinte años viviendo juntos, no nos hemos casado ni por lo civil, no hemos tenido hijos, tampoco los hemos tenido con terceros. De modo que Montano no existe. Quien sí existe es Tongoy, que es, en efecto, un actor que vive en París y es algo

famoso en Francia e Italia, no tanto en España. Y es totalmente verdad que su físico recuerda a Nosferatu, como también es verdad que le conocí en un reciente viaje a Chile, su país de origen. La aviadora Margot, en cambio, es alguien que no existe, está inventada por mí y cualquier parecido con un ser real es pura coincidencia. (Vila–Matas 106)

*El mal de Montano* termina siendo una novela compuesta por un collage de textos dispares ensalzando lo que Harvey constataba:

Lo que parece ser el hecho más asombroso del posmodernismo: su total aceptación de lo efímero, de la fragmentación, de la discontinuidad y lo caótico [...]. No trata de trascenderlo ni contrarrestarlo, ni siquiera de definir los elementos “eternos e inmutables” que pueden residir en él. El posmodernismo se deja llevar y hasta se regodea en las corrientes fragmentarias y caóticas del cambio como si fueran todo lo que hay. (Harvey 61)

Esta novela se instaura en el regodeo del caos textual, como lo son *Doctor Pasavento*, o *París no se acaba nunca*, o *Bartleby y compañía*.

En definitiva, Vila–Matas construye su proyecto estético horadando los géneros, por un lado, sus novelas se componen de fragmentos autónomos, y por otro, sus libros de cuentos articulan sus partes como si fueran una novela, sus artículos periodísticos usan la misma narración que un relato, lo que devela un constante disloque de cualquier definición genérica.

Una de las posibilidades posmodernas es suplir el concepto de género por el de texto o discurso. No obstante, el problema del género no ha sido superado en el plano de la teoría literaria y se constituye como una discusión trasversal en la literatura de Vila–Matas.

## **Bibliografía**

Fernández, Felipe. (2003)

“Refinado juego intelectual”, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de junio, p. 5.

Grüner, E. (2000)

Un género culpable. Rosario. Homo Sapiens Ediciones.

Lukács, Georg. (1985)

“Sobre la esencia y forma del ensayo” (1920). En *El Alma y las formas. Teoría de la novela*. México. Grijalbo.

Maiz, Claudio (2003)

Problemas Gnoseológicos del discurso ensayístico: origen y configuración de un género. *Acta Literaria*, n° 28. Universidad de Concepción. Concepción– Chile.

Mattoni, S. (2001)

El ensayo. La crítica de la cultura en Adorno. La irrupción de la subjetividad en el saber. Córdoba. Epóke.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2002)

“Enfermo de literatura”, *ABC*, 23 de noviembre, p. 9.

Rodríguez de Arce. Ignacio (2000)

Bartleby y compañía de Enrique Vila–Matas: centralidad y ficcionalidad del discurso de escolta. En *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

Rozas, Ramón (2012)

La bendita enfermedad. *El Progreso*. Lugo, 29 dic.

Vila Matas, Enrique (2002)

“Aunque no entendamos nada”, en Cuadernos de narrativa nº 7, Andrés–Suárez, I. y Casas A. (coordinadores), Universidad de Neuchâtel, pp. 11–25.

Vila–Matas, Enrique

“Lo que pasa cuando no pasa nada”, Entrevista con Guadalupe Alonso, disponible en línea: <http://www.enriquevila-matas.com/pdf/RevUnivMexico.pdf> [página consultada el 25/11/12].

Vila– Matas, Enrique. (2000)

Bartleby y compañía. Barcelona. Anagrama.

.....(2002)

El mal de Montano. Barcelona. Anagrama.

.....(2005)

Doctor Pasavento. Barcelona. Anagrama.



## Adentrarse al Oscuro bosque oscuro: hibridación e historia<sup>2</sup>

Por Virginia Reichel

En la novela *Oscuro bosque oscuro* de Jorge Volpi nos planteamos el estudio de los procesos de hibridación genérica pues en ella se conjugan géneros como el diario, el cuento, la misiva, entre otros. Si bien hablamos de una heterogeneidad de géneros, éstos fluyen, dialogan se (re)configuran para constituir un todo, al cual llamaremos novela híbrida. Cabe aclarar que la presente ponencia se enmarca en el proyecto de investigación “De (Re)configuraciones genéricas menores II” dirigido por la Dra. Mercedes García Saraví.

Desde el título el lector advierte una musicalidad, mediante la cual está siendo invitado a un paseo dentro del oscuro bosque oscuro. La doble adjetivación estimula a repensar el espacio del bosque como un cronotopo: el mismo sitio que fue habitado por los cuentos infantiles europeos, será el escenario de masacres en la Segunda Guerra Mundial. De esta forma, temáticas como la responsabilidad civil, el remordimiento, el cumplimiento de órdenes militares, el desarraigo del hogar son apreciados en esta novela.

La doble y constante adjetivación, las repeticiones, las acumulaciones, la estructuración en verso libre, le devuelve su carácter más cercano a lo folclórico y la cultura oral, generando un espacio-tiempo donde los horrores de la guerra sobrepasarán y deconstruirán los finales de los cuentos de hadas. Los acontecimientos toman como base lo ocurrido en el pueblo polaco de Vosej, donde 1800 judíos fueron asesinados por veteranos siguiendo órdenes de la policía SS.

---

2- Trabajo presentado en VI Congreso de Literatura CELEHIS en 2017

Uno de los géneros yuxtapuestos con la narración bélica es el cuento infantil. Personajes de los hermanos Grimm como el flautista de Hamelín, Hansel y Gretel y Blancanieves compar-ten el espacio del bosque con acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial. De esta forma, los cuentos pierden su carácter hogareño e infantil, pero conservan lo cruento, el relato bélico los contamina; no obstante, el ritmo de las narraciones, las repeticiones y las constantes adjetivaciones remiten al uso oral originario de estos cuentos.

Es relevante aclarar la posición del autor dentro de la auto-denominada Generación del crack conformada por escritores como Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Pedro Angel Palou, Ricardo Chávez Castañeda y Vicente Herrasti. Este grupo de autores planteó la ruptura con el llamado post-boom latinoamericano. En su manifiesto, se plantea una literatura más compleja, con una mayor exigencia al lector en cuanto a lo formal y estructural, novelas polifónicas como las del boom latinoamericana. Por lo general, como es el caso de esta obra, se trata de obras lejanas al espacio y tiempo mexicanos, que entrelazan un espacio híbrido con la literatura europea y la narración latinoamericana.

### **Adentrarse a la hibridación genérica**

Nos adentramos en el camino de la novela como género misceláneo y nos aventuramos a entender la obra de Volpi como tal: la confluencia de distintos géneros conforma un carácter heterogéneo, los distintos fragmentos de los relatos entretejen una novela. Tal como lo expresa Derrida (...) “La heterogeneidad de la escritura, es la escritura misma, el injerto” (Derrida: 535). Los géneros en *Oscuro bosque oscuro* se yuxtaponen, se contaminan y en esta comunicación, se regeneran.

Comprendemos los géneros desde Todorov como formas relativamente estables con historicidad propia, se mueven, se escurren, cambian de esferas y las esferas los cambian. Al



pensar que todo género surge de otro, es relevante reflexionar sobre la composición y el estilo propio de los cuentos infantiles y hogareños<sup>3</sup> en relación con su contexto de producción y recepción. Estos cuentos fueron publicados por los hermanos Grimm en 1812, no obstante, los autores de esta publicación fueron los encargados de recolectar a través de conversaciones y entrevistas las distintas versiones de las narraciones orales en diferentes poblados de Alemania. Su objetivo, el ideal romántico de una historia y un lenguaje nacional, unificados, homogéneos. Contradictoriamente, la propia naturaleza de estos cuentos, provenientes de una tradición oral, permitió ediciones posteriores, como en 1825 y en 1857. Más allá del texto escrito, estos relatos cambiaron en la forma de reproducción, su contenido y vocabulario.

Es aquí donde reside nuestro interés en la obra de Volpi, pues es justamente cuando al utilizar o bien invertir una marca genérica que denotó la regla que los cuentos dialogan con otros relatos en un mismo cronotopo, el oscuro bosque oscuro. Mantenemos como base la propuesta de Derrida: es el mismo texto el que puede remarcar su propio rasgo genérico. Sin embargo, esta marca puede tornarse como falsa o irónica. Es el género en sí mismo el que reconoce sus características históricas y resuelve invertirlas. De esta forma, la estructuración en verso libre de la novela recuerda a la lectura comunitaria y en voz alta, las aparentes formas infantiles contrastan aún más la crueldad de los eventos de la guerra.

Entre las fórmulas más utilizadas del cuento está la repetición *había una vez*. Los personajes de la historia se vuelven específicos, con nombre y epítetos, pero inmersos en la atemporalidad. Es el caso de Hansel y Gretel, denominados como “el astuto hermano y su hermana”. Los eventos más cruentos que en muchas reelaboraciones fueron censurados se mantienen intactos, mientras que el propio contexto de guerra imposibilita el final feliz:

---

3- Kinder- und Hausmärchen

Pero el hermano, el astuto hermano, le mostraba cada día unos huesos de pollo,/los escuálidos huesos de una de una pierna de pollo para que la anciana los creyese flacos e indignos de comerse, / para que la anciana de agudos dientes cenicientos no tuviese ansias de devorarlos, / un buen día la anciana se cansó de esperar la lenta engorda y dijo me los comeré así, dijo, / al horno con ustedes, dijo/ y los sacó a empellones de su jaula, los sacó y los introdujo su gran horno, /crepitaba la leña del oscuro bosque oscuro, / la anciana los arremetió allí, uno tras otro, /el hermano y la hermana quedaron atrapados entre los carbones y las flamas,/ acostados en un gran perol como pollos o lechones,/ el hermano gritaba y gemía y su piel se rostizaba,/ la hermana gritaba y gemía y su carne se achicharraba (Volpi, 2009: 32)

La narración de este cuento es interrumpida por distintas voces: Luk, el panadero que se encuentra en el pelotón, el subteniente Drajurian, e intromisiones que retrotraen al discurso de la propaganda de reclutamiento. El fragmento de Erno Satrin, ahora fabricante de armas, desmonta nuevamente el uso de fórmulas y procedimientos de los cuentos infantiles:

Erno Satrin suspira porque antes su fábrica, la pequeña fábrica de su padre/ producía cochecitos de bomberos, ambulancias en miniatura/y las muñecas más bonitas de la comarca y acaso de país, / (...) /en cambio ahora su fábrica, la pequeña fábrica de su padre sólo produce extrañas refacciones, / accesorios para carros de combate, rifles de asalto y metralletas, lanzagranadas (Volpi, 200: 14)

La identificación de los hermanos perdidos en el bosque con insectos, genera un leit motiv propio de la obra, se denominará insectos a todas las víctimas del fusilamiento, esto genera que pierda su carácter individual, se vuelven un número más envueltos en los asesinatos en masa. Así como la forma *había una vez*, es constantemente repetida, la frase “uno tras otro/uno tras otro” que aparece cuando las piedras son dejadas por los niños al comenzar la novela, se comparan con los niños fusilados por la SS en el pueblo polaco de

Vosej. Al igual que los guijarros se tornan minúsculos, incontables, irrecuperables.

Los insectos se hacinan en el atrio de la iglesia/ uno tras otro, uno tras otro, diez, cincuenta, cien insectos, /uno tras otro, uno tras otro/ cien, doscientos, quinientos insectos se apiñan en el atrio de la iglesia bajo el sol de verano/uno tras otro, uno tras otro (Volpi, 2009: 74–75)

## Transgresión genérica

Continuando con esta línea teórica, no entendemos al género como un modo de clasificar, es decir, un texto no “pertenece” a un género, sino que puede participar de él o de varios. *Oscuro bosque oscuro* es una obra que se resiste a esta lógica clasificatoria, y los rasgos específicos del cuento infantil se disuelven en géneros primarios como misivas militares. En el apartado “Primera tarea”, el cuento de Rumperlstinkin se interrumpe por otro relato que comienza nuevamente con la misma fórmula de “había una vez” pero que esta vez se trata del batallón de veteranos que cumplirán las órdenes de la SS. Este fragmento de cuento, es interrumpido por una serie de oraciones cortas separadas entre sí por renglones en blanco y que darán la idea de misivas militares. En este punto, podríamos pensar en cómo esta novela puede tomar aspectos del discurso histórico para construir un mundo ficcional: “Había una vez, / cerca del oscuro bosque oscuro, / un batallón de policía formado por ancianos” (Volpi, 2009: 64)

Esta fragmentación se resignifica a través de constantes repeticiones, que a su vez funcionan como hilo conector para mantener la totalidad de la novela. De esta forma, la musicalidad y la apelación al lector, presentes en los cuentos infantiles irrumpe hasta convertirse en un ritmo propio de la narración. Esta contraley del género, la aparente contradicción entre cuentos de hadas y un relato de guerra, genera un mayor im-

pacto de los cruentos sucesos acontecidos en el oscuro bosque oscuro.

Hemos estudiado cómo estos cuentos hogareños logran ocupar un lugar en una nueva narrativa. Para ello, hemos explicado sus circunstancias históricas y las marcas genéricas que se han conservado en el centro del género. No obstante, existen otros géneros que aún al estar inmersos en la novela, dan cuenta de un juego entre la historia y la literatura.

El sentido de colectividad de los cuentos hogareños, expresado en el uso del plural, es compartido con la propaganda política. Los enunciados utilizados en imperativo aparecen irrumpiendo el discurso del teniente. Frases como: “Nuestros jóvenes mueren como ratas en el frente/ únete a la policía del orden/ sí, tú”

Mientras que el tiempo del cuento se configura como lejano o atemporal, la intromisión de las misivas o el diario generan el efecto contradictorio de inmediatez y distancia. El diario, como género menos inmerso en la novela, mantiene el paratexto de las fechas como marcas genéricas. Sin embargo, la enunciación se encuentra en segunda persona:

...escribes estas líneas, aunque te aterra imagina que alguien las lea, / que alguien te denuncie, / que alguien se entere de lo ocurrido en Vosej, pero necesitas contar lo que has visto, contarlo aunque nadie lo lea. (Volpi, 2009: 99)

El uso de la segunda persona es una transgresión al género, sin embargo, esta invitación al espacio de escritura del diario, genera un mayor sentido de la privacidad. El aspecto colectivo de los lectores–oyentes se entrecruza con las prácticas de lectura y escritura solitarias del diario, y entre estas confianzas irrumpen otros géneros menores como la propaganda. Es así que a través de estas confluencias genéricas es posible dar cuenta del papel que tuvo la propaganda durante el Holocausto: “Son insectos, nos dijeron, son insectos y han de ser exter-

minados / por su culpa bombardean nuestras ciudades, por su culpa nuestras jóvenes mueren en el frente” (Volpi, 2009:100)

De esta forma, nos interesa dilucidar cómo a través de la confluencia y (re)configuración de géneros, se filtran formas del discurso histórico. La narración es siempre ficcional, no obstante, como lo menciona Menton, se retoma la historia lejos de su aspecto oficialista. Es justamente en estas libertades creativas de la narración de acontecimientos ficticios, en el que irrumpe el acuerdo casi siempre violado entre la historia y la literatura (Jitrik).

### **Conclusión: próximos acercamientos**

Siguiendo a Todorov, los géneros surgen de otros géneros. Ya en el origen de los cuentos de hadas, se advierte un condicionamiento histórico. Muchos de ellos estaban fuertemente relacionados por la guerra y el desarraigo, aunque al pasar de los años y al insertarse en la transmisión escrita, los cuentos perdieron muchas veces sus caracteres cruentos. En *Oscuro bosque oscuro*, estos cuentos llegan a equipararse una vez más con la violencia de la guerra. Aquí nos hemos propuesto observar cómo estos mismos cambios, reconfiguraciones, contaminaciones habitan en un solo relato.

Aunque el espacio geográfico y temporal puede estar alejado del contexto de producción de la obra, la mirada que presenta Volpi del Holocausto se aleja de una mirada Eurocentrista. Se centra en la crueldad y en las víctimas sin llegar a trivializar su sufrimiento. Al mismo tiempo, la ferocidad de los eventos del relato, narrados en la yuxtaposición de géneros, incomodan o mueven al lector – quien es incluso apelado de forma directa–, generan un mayor llamado de atención para los lectores, una vez que han sido envueltos por el oscuro bosque oscuro.

## Bibliografía

- Bajtín, M. (1975)  
*Teoría y estética de la novela*. Pgs 180–190. España, Alfagaura, 1989.
- Barthes, R. (1978)  
El placer del texto. La lección inaugural. Bs.As. Siglo XXI. 2004.
- Canclini, N. (1997)  
*Culturas híbridas y estrategias comunicacionales*. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. Epoca II. Vol. III. Num. 5, Colima.
- Deleuze, G; Guattari, F. (1988)  
*Mil mesetas*. Bs.As. Pretextos. 2004.
- Derrida, J. (1975)  
“Diseminación” en *La diseminación*. Editorial Fundamentos, Madrid, 1997.
- Derrida, J.  
La ley del género. Artículo de Jorge Panesi. S / D
- Said, E. (2008)  
El mundo, el texto y el crítico.
- Todorov, T. (1996)  
Los géneros del discurso. Caracas. Montes de Ávila Editores.
- Volpi, J. (2009)  
Oscuro bosque oscuro. España, Salto de Página.

## **Empoderamiento femenino y transgresión en dos casos: Marcela y Dorotea<sup>4</sup>**

por Karina Lemes y Marisa Renaut

Cervantes asume una posición compleja frente a las mujeres, compleja porque a través de la construcción de algunos de sus personajes femeninos discute y va en contra de los preceptos de la época según los cuales la mujer debía estar al servicio abnegado del varón— padre o marido— porque, además, era considerada objeto de su posesión.

Quijote idealiza la figura de Aldonza Lorenzo, aquella rústica campesina que en su imaginación dota de belleza y nobles virtudes, Cervantes lo postula desde su parodia. Sin embargo, son dos las figuras que creemos asumen un rol significativo en su creación literaria no sólo por la transgresión que representan del prototipo femenino de la época sino por su capacidad retórica y su posicionamiento de reivindicación de la mujer dentro de un marco profundamente patriarcal: Marcela y Dorotea.

Tanto Marcela como Dorotea oponen resistencia a un sistema que les impone el “deber ser” de toda mujer cuyo fin último es, en definitiva, adentrarse a los confines de domesticidad. La huida a Sierra Morena de Dorotea seguida de su travestismo; la insubordinación de Marcela que culminará en su emblemático discurso final constituyen formas de subversión a este sistema de dominación masculina. Cervantes, genio de la literatura universal, aprendió de sus ancestros en la judería de Rivadavia, que la mujer posee una dignidad nunca menor que la del varón y una inteligencia más aguda para sobrevivir y perpetuar su especie.

---

4— Trabajo presentado en el Cuartas Jornadas Nacionales del Centro de Literaturas y Literaturas Comparadas (CeLyC) y Simposio Internacional Cervantino—Shakespereoano. La Plata, noviembre 2016.

La propuesta para este trabajo es analizar la imagen de mujer que construye Cervantes a partir de Marcela y de Dorotea. Examinaremos sus acciones y la disposición narrativa de sus discursos como estandartes de una posición defensora en clave de género que, por tanto, en la medida de sus posibilidades transgrede el arquetipo femenino y los cánones de conducta preestablecidos de su época.

Las condiciones de la mujer durante el Renacimiento y el Barroco no se modifican en gran medida respecto de la concepción que prima en la Edad Media. Por el contrario, mientras el varón ocupa un rol preponderante en el nuevo esquema que impone el humanismo, la mujer asume un lugar de sumisión y obediencia, relegada a servir al varón, a procrear y finalmente a cuidar a sus progenitores. Pareciera perpetuarse el binomio Virgen María– Eva, es decir, la virtud, la pureza y lo sagrado frente al pecado, la perversión y lo profano. Se instala así de manera implícita y por obra de quienes ofician de voceros de la Iglesia cierta idea que instituye un ideal femenino cuyas virtudes están bien definidas y que se contraponen con las características de otros tipos femeninos: las brujas, las prostitutas, en fin, las que perpetúan el pecado original.

Ahora bien, a pesar de encontrarnos con un panorama instituido por la tradición, *El Quijote* abre paso a una nueva forma de construcción de la mujer y en este proceso de creación, asistimos a la producción de un nuevo sentido que en su rai-gambre más profunda permite traslucir las tensiones entre el texto y los discursos sociales e ideológicos imperantes. Aunque en la mayoría de los casos las mujeres de la obra aparecen cumpliendo un rol convencional (son objeto de deseo, hijas de algún padre preocupado por casarlas, doncellas secundarias en relación a una figura masculina, etc) hay latente una suerte de reivindicación de la mujer en la composición principalmente de dos de los personajes cervantinos. Así, el autor presenta en el *Quijote* una serie de mujeres que por un lado cumplen con el canon establecido, sumisas, dependientes, ab-



negadas y también exhibe mujeres que se rehúsan a comportarse según la tradición.

Las formas de insubordinación o de escape a este sistema, la transgresión genérica, se ilustran de manera ostensible en la figura de Dorotea por un lado y en la pastora Marcela por otro lado, a pesar de concentrarse en esta última el mayor espectáculo de provocación. Pero estos nuevos esquemas de uso de poder que asume la mujer no se circunscriben al ámbito de sus acciones, sino que además adoptan en el discurso su vía más sobresaliente de presentación; así, la retórica de ambas en su defensa (en la propia, pero por añadidura en la de todo su género) resulta emblemática.

Tanto Marcela como Dorotea amonestan el accionar de los hombres y se resisten a conducirse en un ambiente que las subyuga, el sistema patriarcal. La capacidad retórica de ambas quiebra también el estereotipo de figura literaria pues en la obra cervantina, el discurso de estas mujeres está embebido de lógica, profundidad y calidad poco común en la voz de una fémina. En este sentido, el episodio de Marcela es uno de los más llamativos, razón por la cual ha despertado el interés de críticos y es portador de amplios sentidos. Hay quienes ven en su discurso sutiles indicios de defensa hacia la libertad de la mujer, vedada por su sola condición sexual, pero también existen quienes cuestionan esta premisa y revisten su discurso de un halo de ambigüedad: es mujer y monstruo a la vez

Es innegable que la presentación de Marcela constituye una apuesta progresista que desafía estereotipos de comportamiento femenino, y no solo de los tiempos de Cervantes, sino –lamentablemente– de nuestra cotidianidad. Marcela nacida en el seno de una familia rica y agraciada físicamente, rehúsa casarse con los hombres de buena posición económica, atractivos y cultos que la pretenden prefiriendo su libertad de pensamiento y movimiento. Percibe las limitaciones que se les imponen a las mujeres casadas, pues siendo aún adolescente alude al matrimonio como “una carga” (El Quijote Parte I. Cap XIV, pág 96) por lo que decide inclinarse por elegir la libertad

para ir a donde quisiera, la soledad y la castidad. Condiciones que configuran en la construcción del personaje, una filosofía cuasi solipsista—espiritual y anclada en la naturaleza.

Cervantes le atribuyó a Marcela características poco convencionales para la época; ella es inteligente, individualista e independiente, y esto se refleja tanto en su manera de pensar como de actuar. Estos atributos la convierten en una divergente social, pues su conducta se contrapone a los preceptos sociales a los que debían ajustarse las mujeres de ese tiempo. Marcela no se deja vencer por arrebatos emocionales, producto de las injustas valoraciones que se crean en torno a su figura, sino que munida de un argumento sólido apunta a desbaratar el comportamiento erróneo de Grisóstomo, como así también el de los otros hombres. Insiste con juicio claro en que reconozcan la doble moral social de la libertad sexual.

El discurso de Marcela cuestiona y exhibe otros fallos del sistema patriarcal. Marcela es concebida con un ansia poco usual por la libertad, de hecho, su discurso emblemático y colmado de simbolismos es un canto a la libertad. Ella no es malvada sino sólo un personaje (a la postre, femenino) que prefiere la soledad a la gente, la naturaleza a la vida en sociedad, la libertad más absoluta al establecimiento de relaciones, esto se aprecia cuando sostiene que “ni quiere ni aborrece a nadie” (El Quijote Parte I. Cap XIV, pág 96).

Su manera de concebir la vida constituye una conjunción entre una filosofía solipsista y un toque de narcisismo pues evoca su belleza en soledad y gusta de mirarse en los arroyos. Es consciente del impacto que causa en los demás: “*Fuego soy apartado y espalda puesta lejos*” (El Quijote Parte I. Cap. XIV, pág. 96) sin embargo ello no le impide hablar con los pastores que luego terminan inevitablemente enamorados de su íntegra belleza.

Si bien hemos dicho que Marcela no esconde malicia, al comienzo del relato se la presenta como la “endiablada Marcela” (El Quijote, Parte I, Cap. XIV pág. 90) pues al nacer murió su madre y posteriormente por esta misma razón poco después

también lo hace su padre, con lo cual se instaura cierto halo perverso sobre ella. Luego, en su adolescencia Marcela dice a su tío que no se siente con edad para contraer matrimonio, la voz del narrador explica el suceso diciendo: “*Con éstas que daba, al parecer, justas excusas...*”. Dichas aseveraciones juntas con las del comienzo del relato pondrían en duda la bondad del personaje.

Otras opiniones contribuyen a este efecto dentro de la ficción, como por ejemplo la sostenida enmienda proferida por Ambrosio, a la sazón amigo de Grisóstomo:

Y con esto queda en su punto la verdad que la fama pregona de la bondad de Marcela; la cual, fuera de ser cruel, y un poco arrogante, y un mucho desdeñosa, la mesma envidia no debe ni puede ponerle falta alguna. (El Quijote parte I, Cap. XIV, pág. 94).

A lo que podemos sumar los dichos de Vivaldo que no hacen más que ratificar lo antes dicho: “*Así es la verdad*” (El Quijote parte I, Cap. XIV, pág. 94). No obstante, el genio creador de Cervantes propiciará otra perspectiva a la luz de esta suerte de contienda cuasi judicial; el lector. Será éste el testigo observante del litigio que, a la sazón, podrá decidir en función de los argumentos de las partes, la culpabilidad o no de Marcela.

Por último, Don Quijote también vierte su opinión sobre el personaje inculpado: *Ella ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Crisóstomo* (El Quijote, Parte I, Cap. XIV, Pág 97), la misma no resulta contundente, sino que arroja incertidumbre sobre la responsabilidad de la pastora por el suicidio de Grisóstomo. Sin embargo, la dignidad de aquélla, culpable o no, ha quedado incólume.

Todo lo antes dicho revela la compleja ambigüedad de la figura de Marcela que así resulta misteriosa. Sin embargo, para un lector de nuestros tiempos resultará bastante claro reconocer que Cervantes visibiliza con este personaje aspectos en referencia a los derechos de las mujeres mucho antes de que

fuera común hacerlo, incluso entre escritores. Concha Espina la reconoce como:

...la pastorcilla Marcela es para el arte pagano Artemisa, la hermana de Apolo, casta diosa, llena de gracia lunar, personificación de la celeste luz, para el sentimiento cristiano es la virgen pulcra y austera, mística rosa de la soledad, peregrina de divino amor (Espina, 1930: 66–67).

La belleza de Marcela atrae a sus pretendientes, pero su desdén y desengaño los conduce a los lindes de la desesperación. Así, todo es lamentación en la sierra hasta la acusan de “*cruel y desagradecida*”. Los enamorados tallan su nombre en los árboles y componen canciones en donde expresan su desengaño, de todo esto sale airosa y los que la conocen “*están esperando en que ha de parar su hermosa altivez*”.

Sin lugar a dudas, el discurso que emite Marcela en el entierro de Grisóstomo resulta elocuente en la búsqueda por el respeto a la diferencia:

Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama.” Y más aún sostiene: “si como el cielo me hizo hermosa me hiciera fea ¿fuera justo que me quejara de vosotros porque no me amábades? (El Quijote, Parte I, Cap. XVI, pág. 96)

La mujer hermosa no debe estar obligada a entregar su voluntad por fuerza, antes bien: *la hermosura en la mujer honesta es como el fuego apartado o como la espada aguda: que ni él quemar ni ella corta a quien a ellos no se acerca*. De manera coherente defiende su libertad pues a nadie ha dado esperanza alguna, así deja claro que Grisóstomo murió por su impaciencia y su desenfrenado deseo que lo cegó no permitiéndole entenderla.

Por ello ratificamos que la figura de Marcela se concibe única en la novela, ya que huye de la condición femenina de la época, sometida a la del hombre en cualquiera de las posibilidades como bien sostiene Teresa Panza: “*con esa carga*

*nacemos las mujeres de estar obedientes a sus maridos aunque sean unos porros*” (II, 65).

Marcela representa pues una expresión más de la determinación y autonomía fundamentales en los personajes cervantinos; en la obra no hay argumento tan razonado como el que esgrime Marcela, tan fácil de entender y por eso mismo tan difícil de aceptar por la tradición de la época. Se constituye como una lógica fulminante, ya que por su belleza no está forzada a seguir los deseos de los demás y con ello echa por tierra cualquiera de los adjetivos aplicados al comportamiento femenino: antojadiza, caprichosa, imprevisible, y tal vez esto sea lo que más moleste.

Por otra parte, la configuración de Dorotea se presenta al lector de manera compleja; ella es una mujer fuerte, decidida, lectora, audaz, actriz e “independiente”. Y, a pesar de que la idea de reivindicación de su honra venga dada por la concreción de un lazo matrimonial (quizá esto la muestre como una mujer más del período, dependiente del varón), tanto en sus alegatos en defensa propia como en su accionar en el devenir textual, se observan ciertas tensiones discursivas; tensiones que vienen dadas por el relato que ella misma expone y exhibe y la realidad social donde se moverá. No busca en el matrimonio la subordinación al hombre, sino el cumplimiento de una promesa proferida; el deseo de reivindicar su honor y el de su familiar. Cuestión que Cervantes utiliza de manera pertinaz; el autor sabe que, en la sociedad del siglo XVII, el honor era un valor defendido a ultranza.

Dorotea ocupa en el seno familiar un papel casi tan preponderante como el de su hermano. En el relato que hace las veces de presentación frente al cura, el barbero y Cardenio se adjudica una función sustancial en la economía doméstica, pues ella “administra y aumenta la riqueza familiar” (El Quijote, Parte I Cap. XXVII, pág. 196) Además se sosiega con otros ejercicios que tienen que ver con la lectura y el solaz.

Esta fortaleza que demuestra se encuentra trocada, no obstante, por un hecho que la lleva a asumir el peso de una situa-

ción que la sobrepasa; pareciera encontrarse en una posición muy cómoda hasta que la llegada de Fernando quien pergeña el peor desengaño para la joven, viene a turbar su existencia. Y es entonces que prefiere dejar su familia y sus bienes para vivir en la soledad del bosque y así evitar la deshonra y pesar de sus padres. Más allá de figurarse como una mujer notablemente hermosa y con dones peculiares para sostener su vida errante, este personaje ostenta una capacidad analítica y discursiva de inusitado nivel. Ya desde su presentación, luego en la representación de la historia de Micomicona y, por último, en su discurso dirigido directamente a Fernando en el contexto de la venta. Dice Francisco Ramírez al respecto:

Dorotea alcanza sus objetivos valiéndose, en verdad, de una retórica finísima y de argumentos lógicos, basada en el conocimiento propio que tiene de don Fernando y en el que ha adquirido de él a través de Cardenio, y de una técnica que recuerda a la hipnosis —en cuyo caso sería más conveniente hablar de sugestión y no, necesariamente, de persuasión—, sin embargo, su golpe maestro es un factor en el que la crítica no ha insistido: don Fernando no puede contrarrestar los argumentos de Dorotea porque ella se apoderó de sus palabras (Ramírez, 2005: 334)

Otro aspecto que envuelve al personaje de una perspectiva incomparable es el uso del disfraz, es decir la tergiversación de su propia persona y, por añadidura de su identidad. Esta suerte de método de autodefensa pergeñado por Dorotea que comienza con su travestismo para huir del acoso masculino pero que culmina en la representación teatral con su transformación en la princesa Micomicona, produce un juego de dobles que eclosiona en la ficción narrativa: se crea y se recrea a los ojos de los personajes que la acompañan, pero también a los ojos del lector. Comenta Pedro Ruiz Pérez:

Es en contacto con el del protagonista como Dorotea acaba de conformar su propio personaje, desplegándose en la ficción, para pasar del plano de un tópico verosímil—el de su truncada historia amorosa, narrada como pasado—al de una presente y real experiencia. Ello le lleva del

engaño a la verdad, de la pasión a la acción, y todo a través de las máscaras de su disfraz. Por su condición femenina y por las circunstancias de su abandono por don Fernando, que la deja sin honor y sin lugar social, Dorotea es inicialmente un personaje clausurado, por cerrado y carente de desarrollo. Sin embargo, su decisión de salir en busca de su amor–honor rompe esta clausura, haciéndole pasar a la categoría de personaje actuante, con incidencia en la trama y con desarrollo abierto (Ruiz Pérez, 1995: 3)

Así, Dorotea resulta soporte de la ficción que incorpora en su acto de “figuración” un factor de complejidad; esta invención caballerisca se entremezcla con los componentes ficcionales de su propia historia; hasta llegar a tornarse condicionantes de la resolución de una y otra. Resulta un juego de superposiciones y enmascaramientos que concurren y que hacen de este personaje una hábil actriz que conoce y recrea los mecanismos de ficcionalización de los libros de caballería (nombre, origen, geografía, historia, problemática) para dotar de verosimilitud su actuación. Con esto Dorotea, estratégicamente se coloca en la senda hacia el encuentro de su amante y causal de su deshonor, Fernando, para “*restablecer el orden, restaurar su honor, reintegrarse al mundo social y recomponer su identidad*” (Ruiz Pérez, 1995: 152).

Yo soy aquella labradora humilde a quien tú, por tu bondad o por tu gusto, quisiste levantar a la alteza de poder llamarse tuya; soy la que, encerrada en los límites de la honestidad, vivió vida contenta hasta que las voces de tus importunidades y, al parecer, justos y amorosos sentimientos abrió las puertas de su recato y te entregó las llaves de su libertad (...) Tú quisiste que yo fuese tuya, y quisístelo de manera que ahora quieras que no lo sea no será posible que tú dejes de ser mío.

Como el Quijote y como su antítesis –Dorotea utiliza sus conocimientos de literatura caballerisca para su fingimiento y para terminar con la aventura del caballero– esta fémina, se crea a sí misma y al hacerlo asume una personalidad múltiple, compleja, variable según los preceptos de su propia vo-

luntad en el escenario actancial que propone. Vemos así en concomitancia con el episodio de la pastora Marcela, que al igual que ésta, Dorotea se mueve con libertad en un mundo que no se lo permite por su sola condición sexual, se defiende con argumentos plausibles y se observa decidida, en su caso a recomponer su vida y su honra a través de la reconquista de Fernando.

## Conclusiones

Cervantes sabe lo que opina la sociedad de la época en que vive sobre las mujeres y aunque en la obra encontramos tipos humanos femeninos que responden a la configuración de las mujeres del siglo XVII, sorprende advertir en los personajes que analizamos una ruptura sustancial con el prototipo establecido. Tanto Marcela como Dorotea se muestran inteligentes, esquivas hacia cualquier hombre que no sea de su agrado, elocuentes en sus discursos, astutas en su obrar y finamente racionales. Este tipo de mujer cervantina se halla no obstante dignificada en su proceder; pareciera que Cervantes se encargara de resguardarlas al ponderar que sus acciones son consecuencia de alguna conducta impropia del varón. Así, la maldad, dureza o mezquindad sólo parten del hombre.

Cervantes dota a estas dos féminas de una gran elocuencia y personalidad, las mismas se instauran como figuras que se contraponen a la regla y cuestionan la misma, se enfrentan a los que las cuestionan o embaucan y defienden su libertad. Sin embargo, Cervantes es consciente de lo difícil que resulta aceptar una figura femenina con poder; sobre todo con el poder de decidir sobre la propia vida. Por lo que construye otras que representen el ideal de la época y exhiban que las ínfulas de cambio no eran, en el fondo, realistas sino imaginarias, idealistas, o, en una palabra: quijotescas.



## Bibliografía

Casco, Alex

*La reivindicación feminista de Marcela frente a las voces dialógicas de una audiencia cervantina.* Marquette University en [tropos.rcl.msu.edu/index.php/download\\_file/view/7/65/](http://tropos.rcl.msu.edu/index.php/download_file/view/7/65/)

Espina, Concha (1930)

*Mujeres del Quijote.* Compañía Iberoamericana de publicaciones, Madrid, segunda edición, p. 66–67.

Guardia, Sara Beatriz (2005)

*La querrela de las mujeres y el discurso de Marcela en El Quijote* en [http://www.hispanista.com.br/revista/6.1\\_Querrela\\_y\\_discurso\\_de\\_Marcela\\_.pdf](http://www.hispanista.com.br/revista/6.1_Querrela_y_discurso_de_Marcela_.pdf)

Ramírez, Francisco (2005)

*Dorotea o los caminos de la libertad* Univ. Autónoma de Puebla/ Harvard University. En [https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl\\_XI/cl\\_XI\\_34.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_XI/cl_XI_34.pdf)

Ruiz Pérez, Pedro (1995)

*Las hipóstasis de Armida: Dorotea y Micomicona.* Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America Copyright ©, The Cervantes Society of America. En <https://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics95/ruizpere.pdf>

Villamandos, Alberto (2005)

*De Dorotea a Micomicona. Lecturas prohibidas y máscaras textuales.* En [http://www.cuadernos cervantes.com/art\\_56\\_doroteamicominona.htm](http://www.cuadernos cervantes.com/art_56_doroteamicominona.htm)



## Del quiebre con la tradición prologal en el Quijote de 1605<sup>5</sup>

por Karina Lemes

*El Quijote se nos presenta como una obra en la que el estudio del género debe hacerse en su propia existencia de libro. No nos remite a ninguna categoría existente aunque sí cuestiona por la parodia los relatos que anteceden.* (González Gandiaga, 1999)

*Quien escribe con sentido del riesgo anda sobre un hilo y, además de andar sobre él, tiene que tejerse un hilo propio bajo sus pies.* (Vila-Matas, 2002: 38)

Cervantes, consciente de la tradición prologal del Siglo de Oro, decide embestir contra la misma en el prólogo que escribe en clave ficticia para el Quijote de 1605. Meticulosamente pasa revista a todos los mecanismos usuales, lugares comunes que aparecían en la manera de prologar de los coterráneos. Esgrime un discurso permeable que se hace poroso, en tono burlesco a través de una actitud paródica en los poemas que siguen a la prefación; a esto se le suma la ironía contenida en la declaración de no querer hacer lo que termina haciendo, todo a su vez enmascarado con una afectada modestia. A través de una serie de mecanismos –parodia, ironía, humor, etc.– sienta postura al respecto de lo que considera no debería hacerse haciéndolo de manera jocosa; instaura así una novedosa posición a las formalidades paratextuales y comienza a erigir una identidad de autor nueva para la época.

Con esta propuesta Cervantes desdibuja los lindes entre la realidad y la ficción, induce al lector a que lea el prólogo como parte de la ficción. En esta propuesta pretendemos analizar de qué manera el autor mediante la metaficción planteada en el

---

5– Trabajo presentado en el IX Congreso INTERNACIONAL “Letras del Siglo de Oro español” Homenaje a Miguel de Cervantes en el Cuarto centenario de su muerte In memoriam Carlos Orlando Nállim. Mendoza, septiembre 2017.

prólogo comienza a connotar su posición distanciada de sus coetáneos y construye una identidad autoral que de alguna manera lo catapulta como el escritor fundante de la novela moderna.

El autor intenta polemizar con la larga tradición prologal que nace en Grecia, se consolida en Roma y en las literaturas europeas medievales alcanza un inusitado esplendor. La época manierista será el momento justo y como sostiene Porqueras Mayo: "...despliega toda la potencialidad de sus posibilidades, al funcionar, como bella manera. . ." (47). Este será el momento oportuno favorable para que "...el manierista quiera sorprender, deslumbrar por la extrañeza, hacer malabarismos con la paradoja" (Porqueras 43).

Porqueras Mayo atribuye al prólogo cierta característica dramática pues sostiene que el mismo anticipa particularidades de los personajes (39).

Cervantes ya advierte acerca de lo monumental que será su obra desde el prólogo mismo constituyéndolo con una batería de recursos tales como la exageración, la comparación, la prosopopeya, el apóstrofe, la exempla o la enumeración; no se olvida de apelar a la benevolencia del público a los efectos de lograr que el mismo sea indulgente con este fruto seco.

Cervantes no instaura una forma de prologar, más bien utiliza los usos ya conocidos y validados por Terencio y los trastoca o los utiliza con una intención y profusión antes inexploradas, como el quiebre de leyes clásicas como la *captatio benevolentiae* aunque esté dirigido a un desocupado lector.

El (anti)prólogo que escribe, sin firmarlo, lo hace en primera persona, tal vez, y como lo ha sostenido Mario Socate (12), con la intención de anticipar momentos de la novela, así como también la de sumir al amable lector en confusión, pues ese "yo" escribe algo que no sabe cómo hacerlo y pide disculpas por ello, el texto resultante es "...el relato de su constituirse, de su devenir prólogo bajo los ojos mismos del lector" (12).

La ironía es el mejor mecanismo elegido por Cervantes para colocar en jaque a toda una tradición y además discutir

con sus contemporáneos sobre una manera a la que reconoce como antigua de prologar. Interpela a un “desocupado lector” a la vez que lo prefigura; lo concibe no sólo como un lector libre sino también desprejuiciado en términos preceptivos y canónicos de los imperantes en la época.

De las figuras prologales que Sócrates logra identificar, sin duda las más interesantes son la figura del padre literario, ya que nos anticipa la presencia del historiador arábigo Cide Hamete Benengeli, que desborda en multifurcaciones y sesgos. La otra es la presencia del “amigo alentador”; con esta figura, Cervantes despunta su capacidad irónica de manera magistral, lo que le permitirá, según Francisco Rico, exponer su doctrina con técnica dramática y constituirá al mismo tiempo el “voce-ro del quiebre con relación a lo instituido”.

Mediante la metaficción reflexiva esgrime en este (anti) prólogo su postura autoral; va delineándose como agente cultural en términos de Benjamin, al sostener:

...y pues esta vuestra escritura —dice el amigo al escritor— no mira más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la divina escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos, sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzádes y fuere posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos y escurecerlos . . . en efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destes caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que, si esto alcanzádes, no abríades alcanzado poco.

(I, Prólogo, 14)

El autor conmina a componer “con pies de plomo”, la serie de poemas en tonos burlescos que fingen pertenecer a esa tradición a la cual critica Cervantes, y que refuerzan la intención de escribir “con palabras significantes, honestas y bien colocadas” para obtener un escrito conveniente a las nuevas concep-

ciones. Así el autor componga cada “oración y período sonoro y festivo” para lograr “pintar” con las palabras todo lo que el narrador pretenda y de esta manera sea factible que el lector perciba lo contado sin enredos ni oscuridades discursivas.

Cuando Cervantes hace referencia a “la máquina mal fundada” no se alinea con los detractores de los libros de caballerías sino más bien pergeña una propuesta crítica que pretende inaugurar una manera diferente de concebir la escritura ficcional en pleno siglo XVII. Alberto Blecua reconoce la preocupación del escritor por la historia literaria, la crítica y las dificultades que conllevan la propia escritura. Dicha preocupación puede apreciarse en el prólogo a las *Novelas Ejemplares* cuando se jacta y arriesga a declarar que ha sido el primero en novelar en lengua española. Sin duda alguna todo el Quijote, y toda su obra, puede perfectamente leerse en clave de crítica literaria. Como dice Blecua, en ella Cervantes delinea: “la primera historia crítica de la literatura española de su tiempo. Su teoría literaria está desparramada también por estos y otros pasajes, pero es en los capítulos 47 y 48 de la primera parte del Quijote donde está expuesta de manera más sistemática” (XIII: 2005).

Que el Quijote sea considerado la obra que inaugura la novela moderna no es casual ni menos aún su autor un improvisado como erróneamente Juan Valera sostuvo. La prueba de esto la podemos rastrear en su propia producción; consideramos que hay una digitada exposición de su proyecto literario en los prólogos –La Galatea, Las novelas Ejemplares, el Quijote, el Persiles–. Del prólogo de La Galatea al del Quijote transcurrieron poco más de 20 años, pasando por el de Las Novelas ejemplares que supone una maduración de su concepción literaria. Dicha evolución de este proceso se puede apreciar en las discusiones que se desarrollan en los capítulos 47 y 48 de la primera parte del Quijote. Anthony Close reconoce la formación humanística preuniversitaria y un decidido autodidactismo expresado en un amplio conocimiento de la literatura española e italiana.

El prólogo de las Novelas Ejemplares fue decisivo y abonó el terreno en cuanto a los lectores y sus contemporáneos colegas para retomar lo planteado en el (anti)prólogo del primer Quijote. Ideas decisivas de éste son el retrato que hace de sí mismo en donde esgrime autoridad fundado en sus canas, luego dice que es autor de La Galatea, de Don Quijote de la Mancha y de El Viaje del Parnaso, así como "... y de otras obras que andan por ahí descarriadas y, quizá, sin el nombre de su dueño". Muy posiblemente dicho descarrilamiento de sus obras no se deba a la premura por escribirlas sino por los muchos lugares por donde anduvo su autor, muchos de ellos de manera forzada. Prosigue e interpela al "lector amable" sosteniendo que las novelas que le entrega "no tienen pies, ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que les parezca" sin embargo asevera que de ellas obtendrá un "sabroso y honesto fruto que se podría sacar". Pues cada una de las mismas fueron compuestas en "la plaza de nuestra república" literaria, y su "intento" ha sido colocarlas en "una mesa de trucos donde cada uno puede llegar a entretenerse", dicha mesa no es otra cosa que todos los procedimientos literarios que actualiza y recrea en estas diferentes ficciones.

Américo Castro presenta una lectura ponderativa sobre los ingentes artefactos que ejecuta Cervantes para dar cuenta de técnicas y de un posicionamiento estético orientados hacia una voluntad creadora; es justamente en esta línea que Castro concibe el pasado y presente literario de Cervantes. Por su parte, Martín de Riquer, en la segunda mitad del siglo XX, parece no comprender el propósito del escritor, su perspectiva literaria que trasciende la mera desacreditación de las novelas de caballerías. Y E. C. Riley rescata lo que subyace en este prólogo, es decir la existencia de un convulsionado mundo literario hispano en los primeros años del 1600, suaviza lo que otros críticos tomaron como un ataque personal a Lope de Vega aduciendo que lo que en realidad Cervantes buscaba era precisar el espacio literario en el que pretendía moverse. Dice Riley, que en definitiva lo que Cervantes deseaba, es que

se comprendiera que lo que vale es la obra misma y no sus ornamentos; retoma con ello un postulado enunciado por Valdés en el *Diálogo de la Lengua*, la naturalidad y consiguiente desafectación en el lenguaje y, por ende, en la composición.

Jean Canavaggio pondera el incompatible empleo del yo y el tú que denota una contaminación en el exordio canónico, y con los otros discursos que confluyen y construyen el prólogo tales como el autorretrato, el relato retrospectivo, el diálogo imaginario.

En definitiva, los críticos que han analizado este prólogo han discutido sobre la aparición de una nueva categoría de lector al que Cervantes caracterizó como desocupado, quien dispone de tiempo para pensar. Al lector que se ocupe de este libro se le promete entretenimiento como si estuviera en una mesa de juego. Tiene libre albedrío para juzgar y/o valorar la obra que inicia. Al enfrentar las dificultades, el lector sabrá encontrar la propia interpretación de la obra:

Ni caen debajo de la cuenta de sus fabulosos disparates las puntualidades de la verdad, ni las observaciones de la astrología; ni le son de importancia las medidas geométricas, ni la confutación de los argumentos de quien se sirve de la retórica; ni tiene para qué predicar a ninguno, mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento.

(I, Prólogo, 13)

## En Conclusión

Muchos han sido y sin duda alguna serán los análisis sobre este prólogo, pues no deja de sorprender la novedosa conjunción entre la tradición clásica y el giro que le imprime a este género la pluma cervantina.

Como ya sabemos, el prólogo suele ser el primer contacto entre el autor, el texto y el lector, de ahí la ceremoniosidad con la que ha sido tratado en la antigüedad y cómo deviene el



disloque con el que es trastocado por Cervantes. La impronta narrativa con la cual es pergeñado desorienta a los lectores de la época y no solamente a estos sino también a los escritores contemporáneos al autor, quienes han sido respetuosos de cumplir con la tradición.

Es innegable el conflicto que se crea en la manera en que concibe este prólogo, ya que desde la incomodidad busca provocar, inducir a pensar en la renovación de inventar otras formas literarias que remueven a los lectores y a los escritores coetáneos ni por los lectores y menos aún por sus contemporáneos escritores.

Ese yo que titubea entre querer y no querer escribir, y que en ese elucubrar se da cuenta de que ya ha escrito lo suficiente, se aprecia un acompasado proceso de desrealización que en ese mismo desandar funda otra modalidad de planear el prólogo.

El autor del Siglo de Oro concibe como nadie la permeabilidad del género prologal, confluyen en él la ironía, la paradoja, el humor, entre otros procedimientos, todos hilvanados delicadamente en un tejido metadiscursivo que no solo pretende renovar la narrativa –consciente de las preceptivas enunciadas por Cicerón y Quintiliano acerca de las cualidades de este género: la brevedad, la claridad y la verosimilitud– sino además la crítica de sus contemporáneos.

## **Bibliografía**

Avalle–Arce, Juan Bautista De (1997)

*Enciclopedia Cervantina*. Guanajuato: Centro De Estudios Cervantinos. Universidad De Guanajuato,

Benjamin, Walter

*El autor como productor*. En <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/05/BenjaminWalter-El-autor-como-productor.pdf>

Blasco, Javier (1998)  
*Cervantes, Raro Inventor*. Guanajuato: Universidad De Guanajuato,

Blecua, Alberto  
"Prólogo". *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote De La Mancha*. Por Miguel De Cervantes Saavedra. Madrid: Espasa Calpe, 2005.

Canavaggio, Jean (1985)  
*Cervantes Entre La Vida Y La Creación*. Alcalá De Henares: Centro De Estudios Cervantinos.

Castro, Américo (2002)  
*El Pensamiento De Cervantes*. Madrid. Trotta.

Cervantes Saavedra, Miguel (1997)  
*Don Quijote de la Mancha*. Madrid. Edaf.

------(2003)  
*Obras Completas. Don Quijote de la Mancha / Las Novelas Ejemplares*. Madrid. Aguilar.

Cuéllar Valencia, Ricardo  
*El prólogo como género literario y consideraciones en torno a los prólogos de Miguel de Cervantes*. En [http://sociedadlatinoamericana.bligoo.com/el-prologo-como-genero-literario-y-consideraciones-en-torno-a-los-prologos-de-miguel-de-cervantes#.WVBlaiQ1\\_IU](http://sociedadlatinoamericana.bligoo.com/el-prologo-como-genero-literario-y-consideraciones-en-torno-a-los-prologos-de-miguel-de-cervantes#.WVBlaiQ1_IU)

Estévez Molinero, Ángel  
*El prólogo al Quijote de 1605: La prefación que vas leyendo*. En [http://institucional.us.es/revistas/philologia/18\\_2/art\\_1.pdf](http://institucional.us.es/revistas/philologia/18_2/art_1.pdf)

González Gandiada, Nora. (1999)

“El Quijote de la Mancha y el género canónico de la novela”. En *Para Leer a Cervantes. Estudios de Literatura Española Siglo de Oro*, Vol I. Cood. Melchora Romanos. Editores Alicia Parodi– Juan Diego Vila. Buenos Aires. Eudeba.

Porqueras Mayo, Alberto (1957)

*El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Socrate, Mario (2002)

*Lectura comentada del prólogo*. En [http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/prologo/nota\\_prologo.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/prologo/nota_prologo.htm)

Vila–Matas, E. (2002)

*El Mal de Montano*. Barcelona. Anagrama.



## De la oralidad a la novela: Lecturas adentradas en el *Oscuro bosque oscuro*<sup>6</sup>

por Virginia Reichel

En este trabajo buscaremos problematizar la obra *Oscuro bosque oscuro*, de Jorge Volpi, en la cual cuentos como “Hansel y Gretel” o “Blancanieves”, son recontextualizados en el escenario de la Segunda Guerra Mundial, específicamente durante la masacre al pueblo de Vosej en Polonia. Los niños perdidos en el bosque o los aspectos más cruentos de los relatos folclóricos comparten un mismo cronotopo con la narración bélica, el bosque. La narración se muestra fragmentaria, los cuentos reescritos se interrumpen por la de nuevos relatos del pelotón 303, y el estilo se muestra más bien cercano a lo lírico, se suprime el uso de mayúsculas, signos de puntuación y se estructura en verso libre.

Teniendo en cuenta el estilo de la narración, nos proponemos estudiar las formas de lectura que requerían estos cuentos en su contexto original, y cómo estos relatos pueden construir a distintos tipos de lectores (Eco, 1981); además, debemos recordar que en un principio se trataba de cuentos de narración oral; el cambio de formato del cuento, genera cambios en las marcas de la oralidad; sin embargo, existen otras que prevalecen y funcionan como marcas de género ya instituidas históricamente.

Consideramos que el caso de *Oscuro bosque oscuro* como un análisis enriquecedor, pues en esta obra confluyen relatos con orígenes en la oralidad, pero que conforman en su totalidad una novela, género marca el comienzo de la lectura como espacio de ocio. Por lo cual, nos proponemos reflexionar so-

---

6- Presentado como trabajo final en la cátedra Latinoamericana II. Seminario Lectura: historia cultural prácticas y sentidos.

bre aspectos de la historia de la lectura Y de la conformación de los lectores oyentes. Al mismo tiempo la obra en sí está atravesada por nociones de intertexto, lector, géneros discursivos. Cabe resaltar que este informe es una continuación de una investigación inscripta en el proyecto “De (Re)configuraciones genéricas menores II” y corresponde al proceso de construcción de una tesina. Por tanto, se continuará trabajando en términos de las problemáticas del género híbrido y entendiendo a esta novela como tal.

### **Había una vez: la oralidad que prevalece**

En primer lugar, antes de ingresar a la obra de Volpi, realizaremos consideraciones con respecto a los aspectos históricos de los cuentos folclóricos de los hermanos Grimm, quienes publicaron su primera colección de cuentos en 1812, pleno romanticismo alemán, caracterizado por la aparición de la lectura como espacio de ocio y la idealización del libro y el autor. A partir de la recolección de cuentos de tradición oral en encuentros con campesinos, se buscaba el ideal romántico de otorgar a Alemania cultura y literatura populares únicas. La naturaleza versátil de estos relatos generó que aún luego de su edición impresa, continuaran teniendo y manteniendo cambios.

Podríamos pensar cómo, si bien la oralidad puede significar cambio, versatilidad, inestabilidad, el texto impreso significa necesariamente permanencia y conservación. Es más, no existe el texto que esté acabado, sino que son los lectores quienes, al leerlo, también están escribiendo, como lo expresa Barthes en “Escribir la lectura”. Cada vez que se escuche uno de estos cuentos y cada vez que se reproduzcan, sufrirán cambios. En la segunda edición, se crea la figura del padre amable y la madrastra malvada en el cuento de Hansel y Gretel, mientras que, en *Oscuro bosque oscuro*, se repiten constantemente los pares de personajes y, si las tuviesen, sus epitéticas adje-

tivaciones como ej. “el miserable leñador y su esposa” o “el hermano y la hermana”.

Creemos que se trata de textos predisuestos a la contaminación y a la asimilación de nuevos lectores. Al ubicar a los cuentos en el mismo plano de fusilamientos de la Segunda Guerra Mundial, queda canceladas los finales felices de los cuentos:

Pero el hermano, el astuto hermano, le mostraba cada día unos huesos de pollo,/los escuálidos huesos de una de una pierna de pollo para que la anciana los creyese flacos e indignos de comerse, / para que la anciana de agudos dientes cenicientos no tuviese ansias de devorarlos, / un buen día la anciana se cansó de esperar la lenta engorda y dijo me los comeré así, dijo, / al horno con ustedes, dijo/ y los sacó a empellones de su jaula, los sacó y los introdujo su gran horno, /crepitaba la leña del oscuro bosque oscuro, / la anciana los arremetió allí, uno tras otro, /el hermano y la hermana quedaron atrapados entre los carbones y las flamas,/ acostados en un gran perol como pollos o lechones,/ el hermano gritaba y gemía y su piel se rostizaba,/ la hermana gritaba y gemía y su carne se achicharraba (Volpi, 2009: 32)

La obra *Oscuro bosque oscuro*, se inscribe en el llamado movimiento Crack, un movimiento post-boom que tuvo lugar en México. En el manifiesto Crack, se expresa la necesidad de construir lectores que se esfuercen por leer, lectores que reconstruyan el relato. La obra, por su carácter fragmentario, crea espacios en los cuales los lectores pueden construir o ingresar al texto de distintas maneras. No obstante, no necesariamente se trata de un lector académico, pues muchos de los cuentos forman parte del imaginario colectivo al cual se apela al introducir fragmentos de cuentos, que no se desarrollarán, pues la guerra empezará a contaminar cada vez más los cuentos:

Había una vez, /cerca del oscuro bosque oscuro/ una niña amada por todo aquel que la veía// Había una vez, cerca del oscuro bosque oscuro,/ una niña bella y piadosa // Había una vez/ cerca del oscuro bosque oscuro,/ un molinero que tenía una bella hija// Había una vez/ cerca del

oscuro bosque oscuro/ un batallón de ancianos que, / en el lapso de seis horas, exterminó a dos mil ochocientos doce niños. (Volpi, 2009: 86)

En la cita anterior puede observarse además la constante repetición de la forma “Había una vez”, la cual no sólo denota la identificación genérica, sino que retoma tanto a la tradición oral como a la lectura en voz alta. Al mismo tiempo, esta fórmula marca la atemporalidad o más bien, un tiempo lejano e inalcanzable. De esta manera, se genera un mayor contraste en la narración de la masacre de Vosej, pues se registran hora, lugar y fecha de los acontecimientos. Podemos reflexionar entonces, sobre cómo estas fórmulas o estructuraciones del relato modifican la relación corporal con el libro, invitan al lector a realizar otro(s) tipo(s) de lectura.

El bosque como cronotopo congela la historia de los niños como algo lejano, mientras que su identificación con los insectos concluirá que los niños perdidos en el bosque, no se alejan de ser los niños fusilados por el pelotón. La narración está construida en la metonimia; la contigüidad de los significados funciona como un hilo conductor dentro de la fragmentariedad de la novela, como es el constante uso de la palabra “insectos” para referirse tanto a Hansel y Gretel en el primer cuento como al resto de los niños y demás víctimas del pelotón en el bosque. El destino de los hermanos se identifica con el de los judíos de Vosej, por lo tanto, la piedad desaparece de ambos niveles de narración: “Matar a un insecto no es matar” (pg. 28). Los niños son considerados insectos por sus padres en el cuento reescrito, de igual forma que los judíos por los nazis: “los insectos se esconden por doquier/ advierte otro cartel” (pg.16).

La doble adjetivación del título advierte la musicalidad del relato; justamente, casi todos personajes, pertenecientes o no a los cuentos, estarán acompañados de un epíteto. Si bien corresponde a la característica de la oralidad de acumulativa antes que analítica, este recurso es utilizado para mantener un hilo. Cuando la narración llega finalmente al fusilamiento, se vuelve a la repetición de los niños dejando guijarros en el bos-



que “uno tras otro”: *Los insectos se hacinan en el atrio de la iglesia/ uno tras otro, uno tras otro, diez, cincuenta, cien insectos, / uno tras otro, uno tras otro/ cien, doscientos, quinientos insectos se apiñan en el atrio de la iglesia bajo el sol de verano/uno tras otro, uno tras otro* (Volpi, 2009: 74–75).

Partimos de lo propuesto por Chartier, la “lectura siempre es apropiación, invención, producción de significación” (51) En esta obra, los cuentos son puestos a disposición de nuevas significaciones, por ejemplo, los simbolismos son subvertidos. Existe un espacio entre la libertad del lector y las restricciones a las que es sujeto. El cuento de “El flautista de Hamelín”, es conocido por tener distintas versiones: el pueblo no paga su deuda con el flautista y este se lleva a los niños o los guía hacia un precipicio. En este caso, se mantiene la versión más cruenta, los niños y las ratas mueren. Entre los espacios en blanco que el lector debe rellenar con su propia enciclopedia, se destaca el papel que tuvo la propaganda política en la expansión de la ideología nazista, en la cual se representaba al judío como una rata. Se resignifica la figura de la rata, que, a diferencia del cuento original, aquí se entiende como las víctimas no sólo del poder sino también del resto de los ciudadanos que apoyaron y exigieron su eliminación:

un negro mar de ratas se apoderó de la ciudad,/ atacaron graneros y almacenes/,  
ropa de cama y vestimenta,/ negro mar de ratas /los honestos habitantes de  
la ciudad acudieron al ayuntamiento a toda prisa /y exigieron una respuesta a  
tantos estropicios

(...)

Y el hombre alto y desgarbado condujo a las ratas al acantilado, /allí condujo al  
negro mar de ratas /y las obligó a tirarse a un precipicio, /un tras otra /una tras  
otra /las ratas se precipitaron en el abismo y el negro mar de ratas se esfumó de  
la memoria” (Volpi, 2009: 134–134)

Si entendemos que, según el tiempo, lugar, qué y por qué se lee, el mismo gesto de la lectura cambia, la relación corporal se dispone de distinta manera. En el estilo de *Oscuro bosque oscuro* puede verse en la estructuración que recibe la historia,

se eluden casi en su totalidad los puntos seguidos, la versificación marca un ritmo a partir de las repeticiones mencionadas, y los diálogos se expresan sólo a través del discurso indirecto. De esta forma, se logra la ilusión de una narración oral.

Una de las características sobresalientes de la cultura oral es su carácter profundamente colectivo. Este rasgo se puede observar en la transposición de los cuentos en *Oscuro bosque oscuro*, con el uso de formas en plural o las apelaciones en segunda persona: “el único fin de la guerra es la victoria / aprendimos en la escuela” (Volpi, 2009, 44). Al considerar este texto como perteneciente a un género híbrido, pudimos trazar mapas en los que se observa cómo los distintos géneros se entremezclan y reconfiguran, diluyendo las fronteras entre ellos. Por tanto, el aspecto colectivo de los lectores–oyentes se entrecruza con las prácticas de lectura y escritura solitarias de los géneros de diario. En el apartado “Diario”, comienza con: “escribes estas líneas, aunque te aterra imaginar que alguien las lea” El uso de la segunda persona es una transgresión al género, sin embargo, anuncia una de las características más importantes del mismo, la privacidad. Al continuar la narración, se vuelven utilizar las mismas repeticiones, dando totalidad al carácter fragmentario “pero al final volví a disparar/ cuántas veces, ni siquiera sé cuántas veces/ una tras otra, una tras otra” (Volpi, 2009: 101)

## **Y tú, lector. construcciones, reconfiguraciones**

La supresión de fronteras entre los distintos géneros que se conjugan también permiten apelaciones directas al lector (Eco, 1981). El lector como estrategia discursiva forma un hilo conductor en el relato, las marcas discursivas de los géneros utilizadas originariamente para designar a sus lectores son trastocadas. Las apelaciones hacia el lector le devuelven al relato su posición oscilante entre el cuento infantil o el relato histórico. Como sujeto colectivo y posiblemente diacrónico,

el lector puede recibir reproches respecto de ciertas actitudes de “la gente” ante hechos históricos deleznable. Las narraciones de los cuentos, o de los acontecimientos de los soldados y generales son interrumpidos por estas apelaciones: *El capitán no recuerda sus sueños // Y tú con qué sueñas, lector.* (Volpi, 2009, 30)

Partimos de la base que todo texto necesita de un lector para que lo ayude a funcionar, cada uno postula las estrategias, es decir, prevé los movimientos del lector. El Lector Modelo de Eco es aquel que puede interpretar el texto de manera análoga al autor que lo generó, que al mismo tiempo enmarca hacia quién va dirigido el texto a partir del género, estilo, registro o el grado de especialización.

Barthes, al hablar de la muerte del Autor reconoce en el lector su preeminencia y su papel al ordenar la pluralidad y la inestabilidad del texto. Los espacios en blanco que deja la novela entre los fragmentos, son los que debe rearmar en la lectura. Si bien, atendiendo a que la narración utiliza estrategias de la oralidad, se genera un estilo con digresiones y fragmentaciones, no obstante, el lector sigue las pistas de los distintos *leit motiv* como los guijarros de los niños perdidos en el bosque buscaban seguir las migajas.

No obstante, en esta novela no sólo el lector individual es apelado. La denuncia está dirigida a la humanidad, la demanda a la responsabilidad y la autoría de los hechos de guerra generan que ese relato que comenzó con *había una vez* pierda su carácter lejano en tiempo y espacio y se vuelva cercano al lector:

Tú también recorres las calles de Vosej/ tú también tiembles bajo el sol de verano/ tú también interrumpes en una de las casas señaladas, / también preguntas dónde están los insectos, dónde/ tú también increpas a los dueños / tú también descubres un insecto/ tú también intentas escapar de su mirada/ tú también capturas al insecto, /tú también aplacas

la tímida rebeldía del insecto, lector/ y lo llevas maniatado al atrio de la iglesia (Volpi, 2009: 74)

## **Atrapados en el oscuro bosque oscuro: conclusiones**

Pudimos dar cuenta del carácter fragmentario de la novela, que mediante distintas estrategias como la metonimia le devuelve su totalidad. No obstante, se trata de un texto donde los espacios en blanco se visibilizan, se encuentran y el lector tiene la tarea de reordenar el relato. No obstante, así como en la entrada a un bosque, no existe una sola forma de juntar esos fragmentos.

Esta novela nos permite también reflexionar sobre la historia de la lectura, y cómo los distintos modos de leer y de lectores no se superan o se “apilan”, sino que muchas veces coexisten o dejan sus propias prácticas. Las estrategias discursivas no prevalecen sólo en el texto, sino que cambian las relaciones corporales con el propio libro como artefacto.

En definitiva, las estrategias discursivas por las cuales se construye un lector, en este caso, un lector que no sólo reconstruye fragmentos pertenecientes a distintos géneros, sino un lector que se interesa por los acontecimientos históricos que pierden mediante la literatura su lejanía de tiempo y espacio.

## **Bibliografía**

Barthes, Roland (1987)

“Escribir La lectura” y “Sobre la lectura”. En *El susurro del lenguaje*. (1era.edición en francés, 1984). Barcelona: Paidós.

Eco, Umberto (1981)

“El lector modelo”. En *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen

Bajtín, Mijail M. (1989)

*Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus.

Littau, Karin (2006)

“Una historia de la lectura” (35 a 48). En *Teorías de la lectura*. Libros, cuerpos y bibliomanía. Bs. As.: Manantial, 2008.

Chartier, Roger (1999)

“La cultura escrita en la perspectiva de larga duración”. En *Cultura escrita, literatura e historia*. (1era. edición en 1992). México: FCE.

Chartier, Roger (2000)

“El lector: entre restricciones y libertad”. En *Las revoluciones de la cultura escrita*. (1era. edición en 1997). Barcelona: Gedisa.

Volpi, Jorge (2009)

*Oscuro bosque oscuro*. España, Salto de Página.



## El ovillo y la orilla. Sobre dos cuentos de Rubem Fonseca<sup>7</sup>

Por Karina Terleski y Natalia Aldana

La transgresión implica  
que el límite  
está siempre presente.  
Jacques Derrida (2014)<sup>8</sup>

*Texto quiere decir Tejido.*  
Roland Barthes (2000)

**El Ovillo. Una constante.** Legitimada a partir de una historia de género y trasgresiones la obra del brasileño Rubem Fonseca (XX y XXI) es un caso más de propuestas narrativas que se corren y transforman en algún sentido la tradición de la literatura policial en Latinoamericana. Con su ficción ofrece al lector una trama en la cual da vida personajes en el margen urbano–social. Desde este lugar, proponemos dos cuentos de Rubem Fonseca (Minas Gerais, 1925) *Mandrake* (El cobrador, 1979) y *Doscientos veinticinco gramos* (Los prisioneros, 1963) como ficciones –que en tensión producen fricciones– y que se juegan como posibles estéticas realistas dentro del género y que se presentan como narrativas de orilla<sup>9</sup>.

---

7– Este trabajo fue expuesto en el V Congreso de Crítica Literaria. Facultad de Humanidades y Arte FNR. Octubre 2018.

8– CF. Derrida, Jacques: Posiciones. Valencia. Pre–Textos. 2014

9– El concepto de *orilla* (*narrativa orillera*) se plantea –de alguna manera– para invocar la teoría lotmaniana sobre frontera, como espacio de disputas y aperturas hacia nuevas significaciones. Al tiempo que al acomodarse en el campo de *lo literario* –gracias a la teoría de Fernando Aínsa en sus trabajos sobre la literatura uruguaya– nombra esa literatura que se encuentra en el borde (geográfico, semiótico) otro espacio que por su condición entre límites (Caso de la literatura de Uruguay: río y océano de uno y de otro) es imaginado y registrado en la escritura. Lo cual, además, colabora en la reposición

Planteamos estos relatos como derivas que muestran una escritura que imprime a los modelos establecidos una impronta singular, Fonseca se presenta con pluma impertinente, y de este modo, expone un desajuste, provoca un extrañamiento en la lectura, una recepción des-ubicada que interpela al lector en el devenir de la trama.

Este trabajo supone una reflexión –como otras tantas– a la luz de conceptos y recorridos teóricos que indagan cuestiones estéticas y de sentido en textos contemporáneos y que además se presentan como eslabones de una tradición literaria. Entonces, pretendemos un acercamiento a estos dos relatos que evidencian ciertos corrimientos de lugares canónicos replanteando formas de analizar maquinarias ficcionales diversas.

La selección de los textos nos permite visualizar una máquina estética eslabón residual de un género heredado (policial clásico) y de aquellos que fueron desencadenándose en su devenir (policial norteamericano–negro) en un continuo desplazarse hacia otras formas de contar historias de crímenes.

Esta propuesta de trabajo forma parte de una arista de investigación sobre el policial latinoamericano que se enfoca en la obra del chileno Roberto Bolaño y del brasileño Fonseca. Vale subrayar que la profesora Terleski se encuentra –en este momento– trabajando la obra de Benjamin Axat en un intento de visualizar su escritura como de homenaje al thriller de Stephen King.

**La orilla. Una variante.** *Doscientos veinticinco gramos y Mandrake* son historias ancladas en espacios urbanos, edificadas a partir de un discurso enmarcado (descripción de la urbanidad marginal brasileña) y elíptico (lector entrenado en la tradición literaria del policial). De este modo, se vale

---

de momentos, hechos que forman parte de la memoria colectiva. CF. Lotman, Yuri (1996): **La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto**. Madrid. Trilce y Ainsa, Fernando (2008): *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Montevideo. Ediciones Trilce.



de lugares comunes (violencia criminal, institucional, social instaurada en todos los espacios de clase en Latinoamérica) como maneras de generar puentes con el otro.

Su decisión autoral provoca tensiones con el relato policial tradicional porque se detiene en una estética –diríamos– de *realismo duro*: el retrato de la muerte y el caos, sin ningún tipo de acto redentor. Y estas claves interpelan a partir de una pulsión vital propia, particular. He aquí el acto discontinuo de la obra, del acontecimiento, de la constante lectura sobre el objeto y por ende de la tradición literaria.

En *Doscientos veinticinco gramos* el encuentro de tres amantes en el pasillo de una morgue, a la espera de la exhumación de la novia asesinada expone el cuerpo yerto como prueba, la evidencia de la ruptura del idilio amoroso y de la convención de la monogamia. Es el cuerpo la primera y única evidencia de un asesinato y el título del cuento alude directamente al último órgano que el forense extrae del cuerpo frente a su amante, el corazón.

En *Mandrake*, el abogado devenido en detective debe esclarecer un asesinato colocando en tensión normas y formalidades del bien común, cuestionando la supervivencia a partir de las transacciones con los sectores más corruptos de la sociedad, sin cuestionamientos existenciales, aunque el hecho de resistencia como estrategia de supervivencia. Entonces pensamos estos dos relatos como ficciones –*fricciones*– que ponen en cuestión una tradición policial latinoamericana. Es decir, los planteamos como derivas que colaboran en mostrar una escritura particular y sostenemos que imprimen a los modelos establecidos una impronta singular. Es un reajuste que provoca el extrañamiento en los sentidos, una recepción des–ubicada en el devenir del discurso.

De este modo, se constituyen perfiles de criminales, detectives, policías y los escenarios de violencia, maquetas de comunidades decadentes que cuestionan el estado de las cosas, atravesados por propuestas estéticas de escritores que hoy en día se dedican a escribir la historia del crimen.

De este modo, sostenemos estar frente a una *narrativa en las orillas* en la que es posible observar un tipo de literatura policial que como urdimbre discursiva posee cruces y fil-traciones de otros discursos, de otros géneros. Proponemos analizar/complejizar las cuestiones que interpelan los lugares canonizados y de esta manera sacudimos el avispero. Colocamos en discusión a la vez que reflexionamos sobre las prácticas discursivas que –por suerte– descolocan la tradición literaria heredada.

Sabemos que la historia del género muestra un camino recorrido que a su vez nos permite identificar diferentes estados de la cuestión que responden a transformaciones y corrimientos. Por ende, insistimos en generar momentos de discusión y reflexión que cuestionen y amplíen las posibles entradas al policial contemporáneo.

En ambos relatos la escritura se encuentra interrogándose sobre la literatura y propone un ribete más en el juego del sentido. En ambos textos se reconocen sus fisuras, sus venas desdibujadas, su desequilibrio, se identifican los bordes y sus desbordes, y se develan procedimientos que parodian ciertas tipificaciones. (CF BARTHES, 2000, P 60)

Permanecer y reflexionar en los bordes implica desandar el género literario y pensarlo desde otros lugares. La frontera es siempre un espacio que provoca la relación de uno con otro y ese *otro* puesto como parte de una interacción en la fluidez de los extremos. Ya que sin el cuestionamiento de la diferencia, de la divergencia (llámese: policial europeo y/o norteamericano o novela negra) no existirían espacios para colocar en discusión parámetros genéricos en lo que respecta a la presencia de una literatura policial en América Latina.

Pensar, entonces, la narrativa de Fonseca significa desandar la madeja, guiarse por el hilo hasta encontrar el nudo. Hallar el vértice que provoca la ruptura con la tradición literaria del género y volver a enmarañar con el propósito de colocar al texto en otra zona de las representaciones y de los quiebres que contraen y reverberan la postura canónica.

Este autor brasileño en particular erige un panorama violento que va de la esfera lo privado hacia lo público constituido por un crimen, una trasgresión. Y la misma característica provoca una visión particular dentro de lo que proponemos como una narrativa de orilla, que –de alguna manera– se percibe como una fuerza proteica que ayuda a sacudir lo referencial cuando remarca el caos del escenario social que intenta retratar.

Estos dos relatos que los suponemos dislocados del género nos permiten visualizar las formas de delinear tipos discursivos que alteran y por ende transforman los pactos de lectura. En consonancia con lo dicho es interesante citar lo que sostiene Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición*:

La índole de nuestra vida moderna es tal que, cuando nos encontramos frente a la repetición más mecánica, más estereotipada, fuera y dentro de nosotros no dejamos de extraer de ellas pequeñas diferencias, variantes y modificaciones. A la inversa, repeticiones secretas, disfrazadas y ocultas, animadas por el perpetuo desplazamiento de una diferencia restituyen dentro y fuera de nosotros repeticiones puras, mecánicas y estereotipadas.” (Deleuze; 2002: 16)

En tal sentido, pensar en términos de diferencias y repeticiones en el espacio literario es también colocar en discusión los estándares, los modelos de textos frente a la variación y reformular sentidos que modifican las definiciones y reactualizan los discursos. Repetir también desde el sentido en lo literario significa –en algún sentido– un tipo de estabilidad que le precede a la variación y así *ad infinitum* como en una cinta de Moebius.

**Mandrake el investigador del margen.** El relato de Rubem Fonseca incluido en el compilado *El cobrador* (1979) es una ficción policial afincada en el campo del *realismo sucio*. El cuento del brasileño imprime a los modelos establecidos una impronta singular y la historia se centra en los sucesos que le

acontecen a un abogado devenido en detective cuando necesita resolver un crimen. Y en el desarrollo de la investigación importa cómo encara el protagonista las pistas y las hipótesis del crimen.

En *Mandrake* se hacen visibles algunos procedimientos propios del policial negro, que a través de la ironía y el develamiento de mecanismos en la investigación colocan un tipo de glosa encastrada sobre la narración misma del crimen. Entonces, la dislocación del género se convierte en algo más que la posibilidad de una repetición, se manifiesta a partir de la importancia de la exhibición de otras formas ficcionales de hacer policial. Y se convierte en una deriva que renueva viejos acuerdos entre texto y lector y transforma los espacios de discusión sobre la literatura.

Hablar de género también implica –y eso nos ha demostrado la historia de la literatura– reconocer elementos comunes e identificables con la tradición. Guiños textuales que advierten –en este caso– juego de símiles y a su vez un intento por dismantelar lo convencional de la escritura en la narrativa policial. Por ejemplo, el detective advierte en el inicio del relato: “Hay un mayordomo en la historia, ya sé quién es el asesino.”; este toque de ironía provoca un develamiento de uno de los dispositivos más tradicionales del policial, el de la tipificación del culpable o criminal. (Fonseca; 2010; 73)

La historia además incluye la información que recoge y a su vez reconstruye la prensa local sobre el crimen de la mujer, otro elemento propio del policial negro y del policial clásico (con Poe por ejemplo):

Los diarios estaban en el velador. Joven secretaria muerta dentro de su propio vehículo en la Barra. Un tiro en la cabeza. La víctima estaba con joyas y documentos. La policía descarta robo. La muerta iba de su casa al trabajo y volvía temprano. Salía muy poco por la noche. No tenía pareja. Los vecinos decían que era amable y tímida. Los padres informaron que al llegar del trabajo se iba a su pieza a leer. Leía mucho dijo la madre, le gustaban la poesía y las novelas, era tierna y obediente, sin ella nuestra

vida quedará vacía, sin sentido. En los diarios había varias fotos de Marly, alta y delgada, de pelo largo. Su mirada parecía triste. ¿O era impresión mía? Soy un romántico incurable. (p 77)

Observamos cómo el narrador organiza la investigación a partir del rastreo de supuestas pistas que colaboran en la reconstrucción del perfil de la víctima. De este modo, delinear una narrativa policial está ligado –en este caso– a dar referencias cruzadas sobre el mismo género. El uso del elemento metadiscursivo habilita un repertorio de lo convencional que a su vez gira en torno a lo paródico y provoca el distanciamiento necesario para discurrir los bordes de la ficción.

En el caso de Fonseca su personaje principal el abogado (que investiga por afición) es un espectador entrenado en películas de Alfred Hitchcock es un jugador de ajedrez y un espectador. Estos datos proveen de ciertas referencias (policial clásico en un primer momento y negro luego) habilitan la entrada a una historia del género en cuestión: “Siempre tienen un sospechoso (refiriéndose a la policía), que suele ser inocente”. (Pg 81). Luego advierte: “Al día siguiente los diarios ya no destacaban la muerte de Marly. Todo cansa, ángel mío, como decía el poeta inglés. Hay que renovar los muertos, la prensa es una necrófila insaciable.” (Pg 86). Y más adelante advierte: “Entonces era eso. Yo ya sabía la verdad ¿y de qué sirve? ¿Hay realmente culpables e inocentes?” (pg 105).

En el cuento, el curso regular de una investigación propone la visualización de un caso como la escritura de un guión para un film: reconstrucción de los hechos, trazado del retrato y una del crimen, encastrados en la estructura tradicional del relato policial:

De puro novato. Trató de fingir que la muerte era suicidio sin saber los trucos. Marcio no tenía señales de pólvora en los dedos, la trayectoria del proyectil es de arriba para abajo, muchos errores, el asesino de pie y la víctima sentada. Creo que sé quién es el asesino. Un hombre importante (...) Cuidado, los hombres importantes compran a todo el mundo. (Pg 97)

Cuestiones como la relación incestuosa entre la sobrina y el tío y el asesinato caratulado como crimen pasional replican el canon del policial negro a su vez que promueven un escenario de trasgresiones a las normas establecidas. Revelan la eliminación de cualquier supuesto orden (privado y/o público) sin esperanza de restitución, ya que al final del relato no hay reparo alguno y la voz pesimista del abogado–detective cierra el caso, clausura el relato.

Por ende, frente a estos espacios de disputa por lo posible y lo admisible en ficción, se producen transformaciones que provocan el corrimiento del cauce regular heredado de los relatos con estas características. En *Mandrake* el juego de ajedrez funciona como un procedimiento canonizado (y a la vez parodiado) que en la narración del brasileño muestra cuestiones inherentes a la investigación del caso, y a su vez, esos mismos mecanismos puestos en el hilo de la historia evidencian el extrañamiento; por ende, producen el desacomodamiento de la figura *El Especialista* frente a un caso policial.

**El cuerpo del delito.** Por otro lado, *Doscientos veinticinco gramos* narra el encuentro de tres personajes en los pasillos de una morgue, quienes descubren en ese mismo espacio que son amantes de la misma mujer asesinada, la cual está a punto de ser exhumada. El cuerpo yerto expuesto es la prueba, en este caso, la evidencia de la ruptura del idilio amoroso y de la convención de la monogamia, y es el cuerpo, la primera y única evidencia de un asesinato. Es la referencia más acabada que vincula a dichos protagonistas en tales circunstancias. El título del cuento refiere al peso del corazón de la mujer, último órgano que extrae el forense en el procedimiento.

La historia narra la autopsia, aunque no haya crimen que se resuelva al final de la historia, no hay conflicto pasional que persiga su final feliz. La historia se concentra en el relato de la autopsia, una instancia más en la investigación policial. La autopsia de un cuerpo apuñalado no da lugar para resolucio-

nes y sólo se manifiesta ese instante de conflicto y caos que sostiene el relato.

Fonseca desmantela el testigo, a través de la autopsia. El objeto de deseo fragmentado in situ, medido, mutilado y pesado. El cuerpo del amor, se transforma ahora en el cuerpo de la observación pasiva y de la medición científica. Así describe en *Doscientos veinticinco gramos*:

La mujer estaba ahora completamente desnuda sobre la mesa de mármol.

–Ese hombre sí que quería matarla –dijo el forense mirando el cuerpo como un profesional –Mire cuántas cuchilladas (...) Lavaron el cadáver. Un agua rojiza bajó por la canaleta que rodeaba la mesa y se fue depositando en un recipiente que estaba en el suelo. El cuerpo quedó limpio, del mismo color del mármol. Con un estilete graduado, el forense empezó a medir las heridas.

–Una de tres centímetros en la cara externa del tercio superior del brazo izquierdo –el escribiente tomaba nota– Una en la región axilar izquierda, dos centímetros y medio, perforada.(...) El forense metía el estilete en las heridas y miraba atentamente las marcas del instrumento–. Parece que estoy volviendo a matarla ¿no? –preguntó sin mirar al extraño que estaba de pie a su lado.”(Fonseca, 2013, p25)

La escena de la exhumación del cadáver de la novia se presenta como la reposición del sentido frente a la materialidad del cuerpo sin vida. No hay reposición de una ausencia, si no en presenciar la autopsia, el cuerpo sin vida, por ende, sin espíritu, se convierte en un cuerpo del delito. El lugar de reflexión crítica radica en el hecho de ubicarlo (o des–ubicarlo) como relato policial, descrito desde el objeto transgredido, atravesado, mutilado en piezas para su examinación.

La historia del crimen nos tiene acostumbrados a la referencia de la escena de la autopsia como una instancia más en la investigación del caso, a la cual le dedica unos párrafos para desarrollar la hipótesis reforzada o refutada a partir del examen del cuerpo.

Entonces, la descripción de la autopsia y la palabra que refiere a la persona yerta sustituye la presencia de la misma. Uno de sus amantes es el único testigo del examen y presencia la fragmentación del cuerpo de la amada hasta el momento finito que el forense extrae el corazón y lo pesa. Y el cadáver de la novia termina siendo solamente la evidencia de un crimen, de un asesinato.

De este modo se recrea un presente inmediato, contemporáneo y una forma de transferir la impresión, construir una situación perversa. La observación de la autopsia además se lee como un punto, una pulsión intensa que se produce a partir de la muerte de un ser amado. Es decir, la presencia del testigo produce el despegue del discurso literario repetitivo, cómodo convirtiéndolo en la excusa estética y esta escena se desdobra, se potencia: el último encuentro con la amada es en la crudeza del cuerpo desnudo y destrozado. Contemplar a la vez que destrozarse el idilio y el cuerpo. Frente a esta construcción de un *realismo crudo* el autor brasileño propone un desafío a su lector.

En esta ocasión, algo del grotesco que altera la escena de la exhumación porque la convierte de acuerdo a la percepción de los involucrados en un espacio *otro* donde ocurre algo más que el registro de la causa del deceso de la víctima.

El desborde en la percepción del punto álgido acontece cuando se decide que uno de los tres novios debe ser testigo de la autopsia de la amada. La descripción de la fragmentación del cadáver lleva consigo encastrada la historia de los tres novios que llegan a la morgue para identificar a la víctima y que luego se convierten en posibles testigos. El espanto que invade la noticia de la muerte de la novia es superado por la desilusión y el quiebre de la monogamia.

De este modo, se describe el encuentro de uno de los novios con el cadáver y se expone una alteración en el registro de los sentidos. Asimismo, el instante de enajenación de los testigos se da por medio de la conversación entre el doctor y el novio que de manera naturalizada charlan trivialidades, lo



que descoloca al provocar cierta incomodidad en la percepción de ubioidad de los personajes en escena.

De esta manera, a la vez que se realiza la investigación sobre el cuerpo de la víctima se devela una relación poligámica. Se atestigua el acto como una entrega pasiva y la última ofrenda del novio. El amante-testigo observa pasivamente cómo se violenta el cuerpo de la amada. Luego a la salida de la morgue el novio-testigo reinicia su andar rutinario como quien superó una dimensión del espanto sin transiciones, entre un adentro de mutilación y un afuera de naturalización de la violencia.

El cuerpo del delito muestra la poligamia, pero además es doblemente violentado: por el asesino y por el doctor y su novio en el registro de las causas del deceso. Somos testigos de situaciones que no son comprensibles en su totalidad ya que el novio muestra su estupefacción al presenciar la autopsia y no se devela el por qué uno de los novios debe presenciar la autopsia.

Este desfasaje entre un tiempo de la narración y el tiempo de la autopsia obtiene el efecto de extrañamiento propuesto. Las conversaciones entre el novio y el doctor dan cuenta de otra dimensión de sentido. La escena se percibe como una *profanación*: la intervención de la medicina para soterrar la posibilidad de mantener intacto el cuerpo de la amada. El novio es testigo de esa profanación, y pasivo acepta la trasgresión. Doblemente profanado en la rutina de una investigación por un asesinato y el develamiento de la poligamia. Es la prueba de una historia de amor a la vez que el objeto de un ultraje. (CF. Agambem, 2005)

Al fin de cuentas el cadáver de la novia fue en un momento anterior al idilio de un romance monogámico que luego se lo fragmenta y mide. El cuerpo profanado forma parte ahora de la historia de un crimen. Aquí la paradoja logra asidero al provocar una situación de des-colocación por parte de los dos personajes que acompañan la exhumación del cuerpo. La presencia del testigo como una persona íntima de la víctima y la

conversación trivial con el doctor provocan un extrañamiento que desmantela cualquier tipo de situación aprehendida y concebida como situación regular (en la ficción policial). Altera el sentido de percepción de esta escena que alguna manera está puesta para movilizar al lector. Produce ese efecto de diálogo entre el *eros* y el *tánatos* (la finitud de la vida y las limitaciones del amor carnal).

**Animarnos a una conclusión posible.** Estos últimos párrafos nos permiten dar cuenta de algunas cuestiones propias de la ficción de Fonseca. Su máquina narrativa funciona en un continuo desplazamiento hacia otras formas de contar la historia del crimen. Son reproducciones ficcionales canónicas al tiempo que trasgresiones estéticas que oxigenan la propia esfera genérica. Estos textos evidencian las vecindades que comparten con elementos del realismo y del grotesco reafirmados por el policial negro como parte del camino del género, y el resultado son relatos puestos como dispositivos atravesados por varios tipos de discursos (sistemas de creencias y postulados propios de la historia de la literatura policial).

Es una aproximación que resulta en una lectura de la constancia/inconstancia de las formas que se reproducen en la narratología del discurso estético. Frente a esta construcción observamos una urdimbre textual, donde se evidencian cruces y filtraciones discursivas. La concepción de vecindad, como espacio en continuo flujo lingüístico y simbólico que muestra cómo el realismo se toma de la mano del policial y cómo ambos riegan el mismo semillero de posibilidades ficcionales. En esta ocasión el trabajo con el desborde y la transgresión permite un registro de percepciones diferente, una propuesta estética particular.

Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición* (2003) explica que repetir es transgredir ya que: “pone la ley en tela de juicio, denuncia su carácter nominal o general, en favor de una realidad más profunda y más artista.” Además, advierte: “Si la repetición existe, expresa al mismo tiempo una singularidad contra

lo general, una universalidad contra la particularidad, un elemento notable contra lo ordinario, una instantaneidad contra la variación, una eternidad contra la permanencia.” (P 23–24)

De este modo, somos testigos de un proceso de naturalización de las formas, cuya historia es tan poco natural, por el contrario, es compleja, heterogénea, deforme. Derrida advierte que son los bordes los lugares donde vale la pena detenerse y analizar, en los pases y en esas caóticas fusiones que marcan la historia del género. (Jacques Derrida, 1980)

En este trabajo –puntualmente– la propuesta de reflexión significó mostrar los desvíos, los desbordes, las explosiones en los límites estéticos. Llevar adelante un registro sobre las condiciones estéticas de la novela policial (tratamiento del crimen, condición de verdad, tipificación de los personajes) y plasmar un quiebre ficcional en la continuidad de la producción literaria en el siglo XXI.

Lo que queda es la aproximación a una reescritura de un pasado común (sociedad carioca), con la convivencia de personajes marginales en espacios urbanizados bajo reglas de juego que no los incluyen, y la presencia del testigo (detective/novio) como aquel que registra a través de las sensaciones (novio) y la percepción peculiar (Mandrake) del entorno violento. Estas tramas narrativas proliferan en el sentido por medio de la presencia de elementos que propician el cambio, la transformación y el discurrir de nuevas maneras de relatar literatura policial. (Forero Quintero, 2010, 54)

Finalmente, nos detuvimos a observar un universo ficcional que pretende generar o ya está generando otros pactos de lectura. En este derrotero donde buscamos colocar en diálogo conceptos y tipificaciones de modos de contar que acompañen una lectura semiótica sobre espacios de frontera. Fonseca se apropia del dispositivo, marca un estilo en esa asimilación y lo aborda desde otros ámbitos, provocando una manera peculiar de encarar la ficción. Disgrega, desvía asume otros supuestos y genera otros dispositivos (perfil del criminal y del detective). Su repetición –desde sus propias maquinarias fic-

cionales– es otro germen poético porque busca la posibilidad del cambio y el viraje narrativo aprovechando la potencia de la trama.

## **Bibliografía**

Aínsa, Fernando (2008)

*Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya.* Montevideo. Ediciones Trilce.

Agambem, Giorgio

¿Qué es un dispositivo?

.....(2005)

*Profanaciones.* Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editoras.

Bajtín, Mijail (2003)

La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Madrid. Alianza.

Barthes, Roland (2004)

*El efecto de lo real en AA.VV: Realismo ¿Mito, doctrina o tendencia artística?* Bs. As. Editorial Cuadrata.

.....(2006)

*El placer del texto y Lección inaugural.* Bs. As. Siglo XXI.

Benjamin, Walter (1980)

*Poesía y capitalismo (Iluminaciones II)* Madrid. Taurus.

Deleuze, G.; Guattari, F. (2002)

*Kafka. Para una literatura menor.* Madrid. Editora Nacional.

Deleuze, G.

*La lógica del sentido*. Edición Electrónica de [www.philosophia.cl/](http://www.philosophia.cl/) Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Derrida, J.

*La ley del género* (1980) (mimeo) [trad. Jorge Panesi para la cátedra Teoría y Análisis, UBA de "La loi du genre" en Glyph, 7].

Derrida, Jacques (2014)

Posiciones. Valencia. Pre-Textos.

Fonseca, Rubem (2010)

Mandrake en *El cobrador*. Chile. Tajamar Editores.

.....(2013)

Doscientos veinticinco gramos en *Los prisioneros*. Buenos Aires. El Cuenco del Plata.

Foucault, Michel (1997)

*Esto no es una pipa*. Ensayo sobre Magritte. Barcelona. Anagrama.

Lotman, I. (1996)

La semiosfera I. *Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid. Cátedra.

Todorov, T. (1988)

"El origen de los géneros" en *Teoría de los géneros literarios* Madrid: Arco Libros.

Forero Quintero, Gustavo (2010)

*La novela de crímenes en América Latina : hacia una nueva caracterización del género*, en *Lingüística y Literatura*, Colombia. Universidad de Antioquia. N° 57.

Piglia, Ricardo (2000)

*Formas breves*. Buenos Aires. Anagrama.



## La literatura como instrumento para educar<sup>10</sup>

Por Luciano de Olivera, Evelin de Jesús

### **Contextualización: El legado de una tradición didáctico-moralizante**

A partir del siglo XIII, en la denominada –de manera imprecisa según Valdeón (1987)– Baja Edad Media, la península comenzó a sufrir cambios que respondieron a una crisis social, en la que el Feudalismo se resquebrajó y empezó a perder poderío frente a una clase social en auge. Este nuevo estrato, la “burguesía”, intentó establecerse como distante en relación con el sistema en decadencia, defendió los ideales de producción y comercio en las ciudades que surgían.

Romero expone que esta nueva clase social creó una novedosa –pero así también peligrosa– estructura económica que le provocó trastornos al orden vigente, el Feudalismo, por lo que se profundizaron aún más las diferencias entre la nobleza y la burguesía. La naciente burguesía, dice Romero, se presentó como enemiga de la nobleza porque esta última hizo lo posible para evitar el desarrollo de las redes de comercio; y la nobleza estuvo enemistada con la burguesía porque los campesinos atraídos por las ciudades y el trabajo independiente dejaron las tierras de los señores feudales y les causaron graves pérdidas al despojarlos de mano de obra. (Romero, 1970: 75–79).

La reforma religiosa que se desarrolló a partir del siglo XI se reflejó en la educación de la Baja Edad Media, y se manifestó en los siguientes aspectos: a) la reforma moral del clero, b) la reconquistar tierras perdidas y c) el refuerzo de la

---

10–Trabajo presentado en el VI Congreso de Literatura CELEHIS, 2017.

autoridad papal. Esta reforma, además de lograr su cometido, impulsó a algunos participantes de la vida cristiana a misionar, asistir y enseñar a los más necesitados; provocó la fundación de nuevas escuelas y universidades, y propició que la educación se extendiera por toda Europa. La transformación de la Iglesia y con ello la educación, se estimuló en los reinados de Fernando III y Alfonso X (Lomax, 1970). Este último se interesó por traducir las obras en lengua romance en vez del latín para hacer accesibles las narraciones y, de este modo, normativizar dicho dialecto.

Lomax expone que la mejor manera de educar en ese periodo fue –obviamente– el sermón, el cual se proclamaba en romance si estaba dirigido a un pueblo laico, pero se traducía al latín para ser escritos, aunque luego se comenzaron a escribir también en lengua vulgar. Los predicadores utilizaban recopilaciones de historias de las que extraían ejemplos que ilustraban sus sermones; éstos fueron principalmente de narraciones cristianas (la Biblia), sin embargo, algunas pertenecían a obras latinas, otras se tradujeron del árabe y algunas de la antigüedad. Estos ejemplares fueron utilizados por predicadores y escritores posteriores, como es el caso de Juan Ruiz y don Juan Manuel incluso antes de ser traducidos (Lomax, 1970).

El Arcipreste de Hita utilizó diversas y variadas fuentes para escribir su *Libro de Buen Amor*, las cuales fueron tanto pertenecientes al ámbito religioso –teniendo en cuenta que su didactismo estuvo dirigido al público creyente– como así también obras paganas. Cabe destacar que algunos de estos escritos precursores fueron los mismos que consultó don Juan Manuel. Sin embargo, percibimos que las fuentes que maneja Juan Ruiz son más heterogéneas y extensas que las del don Juan, ya que él –por su formación– tuvo acceso a un sinnúmero de obras anteriores a la suya, las cuales le brindaron la base para su escritura.

A continuación, intentaremos establecer algunas de las fuentes de las historias escritas en *El Libro del Buen Amor*, que son las siguientes: a) Clásicas: *Ars Amandi* (Arte de amar)



Ovidio; b) Religiosas: como el Sermón popular, ejemplos, de la Biblia el Libro de los Salmos y el Libro de Job; c) Literatura latina medieval: Pamphilus, De Vetula, Remedia amoris, De Amore –de Andrés el Capellán–; d) Colecciones de fábulas y ejemplos: Esopo, Walter el inglés, Calila e Dimna, el Sendeban o Libro de los engaños e los asayamientos de las mujeres (SXI-II), Panchatantra; e) Literatura europea en lengua romance: Fabliau de la Bataille de Caresme et Carnage; f) Fuentes goliardescas.(Malkiel, 1969):

Ahora bien, las fuentes que utiliza Juan Manuel para escribir los enxiemplos en *El Conde Lucanor* fueron de distintos orígenes y algunas de esas obras –precursoras de la suya– ni siquiera estaban traducidas al castellano, lo que demuestra lo culto que fue el infante. La tradición de utilizar enxiemplos y sermones le asigna a don Juan mucho material para trabajar su didactismo. Malkiel comenta que es difícil pretender encontrar las fuentes definitivas, ya que don Juan Manuel estuvo empeñado en borrar cualquier referencia que aludiera a sus lecturas, por lo que planeó presentar su obra como fruto solamente de sus experiencias personales (1968).

La mayoría de los enxiemplos que están plasmados en *El Conde Lucanor* no fueron invenciones de don Juan Manuel, ya que se les puede asignar fuentes probables. Sin embargo, expone Menéndez y Pelayo, no se debe juzgar al autor por no ser el inventor, sino que debemos valorar su trabajo de recreación al adaptar las estorias a sus fines didácticos de manera estética, convirtiendo las narraciones fuente, en propias (Menéndez y Pelayo, 1943).

Las posibles fuentes que utilizó don Juan Manuel se pueden ordenar por su origen, de este modo encontramos: a) Fuentes de origen oriental como *Calila e Dimna*; el *Panchatantra*; el *Hitopadesa o provechosa enseñanza*; el Sendeban que es una refundición de *Calila e Dimna*; el *Barlaam y Josafat*. b) Fuente de origen clásico: colecciones de *Fabulas de Esopo* y de *Fabulas de Fedro*; libro de Plinio llamado *Historia natural*. c) Fuente perteneciente a ejemplario latino; d) Fuente de origen histó-

rico: crónicas medievales españolas como la *Crónica General*; la *Crónica del Santo Rey don Fernando*; la *Crónica de Fernand González*; e) Fuente de otros orígenes: como por ejemplo la *Biblia* (el *Nuevo Testamento*) y ejemplos tomados del *folklore castellano*.

Tanto *El Libro de Buen Amor* como *El Conde Lucanor* presentan en sus fuentes indicios que nos hacen pensar en una tradición de literatura didáctica en la que la utilización de ejemplos, historias, analogías y autobiografía como recursos, constituían la base y el modo de escritura.

Según Lomax, el valor de las recopilaciones de sentencias y ejemplarios consistía en pronunciar de una manera concisa y eficaz las enseñanzas morales. El autor explica que adaptar una historia cualquiera para sentenciar era bastante sencillo. En cambio, se volvía un trabajo arduo escribir un libro completo adaptándolo a la mentalidad cristiana o a una intención literaria compatible con el cristianismo, este trabajo extraordinario es lo que efectuó Juan Ruiz en su *Libro de Buen Amor*. Contrariamente a lo que sucede con don Juan Manuel en *El Conde Lucanor*, ya que él solamente se dedica a acumular sentencias de distintas obras persiguiendo su intención didáctica y sin prestar demasiada importancia al dogma cristiano.

Don Juan Manuel, con *El Conde Lucanor*, no es solo el continuador de una antigua tradición literaria, sino que además es uno de los iniciadores de la prosa de ficción en Europa, con influencias de la cuentística oriental, persa e india que fueron transmitidas al árabe y posteriormente a las literaturas cristianas. El autor utiliza ejemplos, como denomina a distintas formas narrativas como por ejemplo apólogos, fbulas, parábolas, alegorías, y anécdotas –a las que Menéndez Pidal (1954) designa de manera general *cuentos*– para crear su prosa.

Menéndez Pidal expone que, con la crisis de la Edad Media, la literatura cuentística cambia de orientación ya que el aspecto didáctico y las enseñanzas morales que estaban insertas en estas narraciones pierden valor para ponderar la recreación artística. Es por ello que se considera que el Arcipreste

de Hita inauguró una actitud frente a esa tradición y aunque continuó dándole importancia a lo didáctico–moralizante en sus escritos, introdujo de manera manifiesta su preocupación estilística. Probablemente, Don Juan Manuel compartiera este ideal, puesto que para ambos autores es tan importante la elaboración de un estilo particular en sus obras, como así también el fin didáctico que intentaron alcanzar. Asimismo, Don Juan Manuel con su *Conde Lucanor* representa la confluencia de la tradición didáctica que termina y la novelesca personal que comienza.

### **La intención didáctico–moralizante en el *Libro de Buen Amor* y en *El Conde Lucanor***

En cuanto a cuestiones de la biografía que influyeron en los escritos de ambos autores, podemos expresar que Juan Ruiz fue un clérigo que se encontraba a cargo de veintiún parroquias y representaba a las iglesias, por lo que pudo acceder a la mejor educación y obtener formación universitaria, por ello tuvo acceso a una mayor cantidad de obras literarias; esto permitió que se encontrara orgulloso del cargo que ocupaba. Es imprescindible destacar que esta condición de clérigo fue la razón por la que dirigió su obra a un público devoto, posiblemente en gran parte analfabeto, a quien recordaba de manera amena las leyes de Dios para poder respetarlas, aquí el motivo por el cual el Arcipreste configura su obra de manera didáctico–moralizante.

Por su parte, a Don Juan Manuel, según García Guerrero, le tocó vivir uno de los estados más crueles, difíciles y no deseados para un hombre: ser el hijo de un infante segundón (infante don Manuel) y llevar una vida repleta de obligaciones, sin los medios suficientes como para obtener una gran fortuna, lo que podía acarrear peligros constantes de perder su honra, y asimismo, la salvación de su alma (García Guerrero, 2001):

Esta condición, de infante segundón –después de haber acrecentado su fortuna y volverla a perder– fue lo que condicionó toda la escritura de sus obras. Asimismo, impulsó desde su posición en la nobleza, esa preocupación constante por la educación frente a un momento en pleno conflicto. Además, este seglar pretendía, a través de sus escritos didáctico–moralizantes, perpetuar la idea de formar a los jóvenes de los grupos dominantes.

Tanto *El Libro de Buen Amor* como *El Conde Lucanor* no estuvieron, no están y seguramente no estarán exentos de todas las preguntas que se forman en las mentes de los lectores de todas las épocas: son las que surgen invariablemente cuando comenzamos la lectura de una obra –o a veces cuando la finalizamos–: la duda del porqué de su escritura, ¿que intentaba el autor?, ¿qué quiere decir?, ¿cuál es su intención?

Sin embargo, a diferencia de otras grandes obras que nos dejan con más dudas que certezas, la gran ventaja es que, por su parte, Juan Ruíz plasmó su intención en el prólogo de su *Libro de Buen Amor*. Sin embargo, existen numerosas y diferentes posturas sobre cuál fue la intención que le asignó Juan Ruíz a su escrito. La obra, según Lecoy Félix, cuenta con un prólogo constituido por un extenso preámbulo en el que se plasman una oración a Dios, un prefacio en prosa donde se demuestran las intenciones del autor, una nueva plegaría a Dios, el anuncio de la obra con la firma del autor y unos Gozos a Santa María. Según este crítico, el poema propiamente dicho comienza recién en la copla 71 (Lecoy, 1970).

Primeramente, el autor habla de que es necesario poseer buen entendimiento para, de ese modo, poder diferenciar lo bueno de lo malo:

...son en el alma et propriamente suyas, que son éstas: entendimiento, voluntad, et memoria. Las cuales digo, si buenas son, que trahen al alma consolación, e aluengan la vida al cuerpo, et danle honra con pro e bona fama: ca por el buen entendimiento entiende hombre el bien, et sabe d'ello el mal. (Ruiz, 1973)

Más adelante expone que gozar de buen entendimiento significa temer a Dios y elegir el buen amor, que es amándolo a Él, y aborrecer por esto el loco amor:

...et desque está informada et instruida el alma que se ha de salvar en el cuerpo limpio, e piensa, e ama, e desea omen el buen amor de Dios, e sus mandamientos: et esto a tal, dise el dicho profeta: *Et meditabar inmandatis tuis quae dilexi*: [Y yo meditaba sobre tus mandamientos, que me deleitaron] et otro si desecha, et aborresçe el alma el pecado del amor loco d'este mundo. (Ruiz, 1973)

Nos apegamos a la siguiente cita en la cual el Arcipreste explica que escribió la obra para que pudieran aprovecharla hombres y mujeres que quisieran obrar bien. Pareciera que en estas frases se encuentra la intención del autor:

...entiendo cuántos bienes fassen perder el alma e el cuerpo, et los males muchos que les aparejan e dan el amor loco del pecado del mundo. Escogiendo et amando con buena voluntad salvación et gloria del paraíso para mi ánima, fis' esta chica escritura en memoria de bien: et compuse este nuevo libro, en que son escritas algunas maneras e maestrías et sotilesas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar. Las quales leyéndolas et oyéndolas omen o muger de buen entendimiento, que se quiera salvar, descogerá, et obrar lo ha... (Ruiz, 1973)

A pesar de haberla mencionada anteriormente, el poeta reitera de manera clara la intención de sus escritos (la cual, a nuestro entender, e interpretando que no haya sido expresada con un carácter irónico o sarcástico), es plenamente didáctica:

Et Dios sabe que la mi intención no fuer de lo faser por dar manera de pecar ni por mal desir, más fuer por reduçir a toda persona a memoria buena de bien obrar et dar ensiempro de buenas costumbres e castigos de salvación: et porque sean todos aperçebidos, e se puedan mejor guardar de tantas maestrías como algunos usan por el loco amor.(Ruiz, 1973)

Sin embargo, y dejando a un lado que el autor haya expresado explícitamente su intención, hay críticos que exponen que solamente se trata de una manera pícaro y sarcástica de burlarse de la tradición literaria didáctico-moralizante, o que Juan Ruiz era un clérigo cínico y corrupto, producto de su época y que por ello utilizó recursos como la parodia y la burla para crear ambivalencia. A opiniones como estas adhieren, por ejemplo, Menéndez y Pelayo, Sánchez Albornoz y Menéndez Pidal –quien reconoce cuestiones moralizantes, pero con el ejemplo a no seguir–.

En cambio, hay quienes apoyan –y nosotros también lo creemos– el completo didactismo de Juan Ruiz, como es el caso de Malkiel, quien se basa principalmente en la declaración expresa y reiterada del autor en su obra, tanto en el prólogo como en las primeras setenta y un coplas y al comienzo y al final de muchas de las historias plasmadas. A esta misma postura adhieren Spitzer Leo, Ríos Amador y Castro Américo (Rico/Deyermon, 1970)

En cuanto a don Juan Manuel, éste también plasmó su intención didáctica en el prólogo de su obra y la recalcó a lo largo y ancho de ella, intención moralizante que la mayoría de los críticos han apoyado.

Su prologoillo comienza de la siguiente manera:

Este libro fizo don Johan, fijo del muy noble infante don Manuel, deseando que los omnes fiziessen en este mundo tales obras que les fuesen aprovechosas de las onras et de las faziendas et de sus estados, et fuesen más allegados a la carrera porque pudiessen salvar las almas. (Juan Manuel, 1970)

Como el autor expresa, su intención es instruir a los lectores a aprovechar aquellas enseñanzas que están plasmadas en su *Conde Lucanor*, para beneficio de su honra y sus bienes materiales o terrenales para, de ese modo, poder lograr la salvación del alma.

Casi al final del prologuillo, el autor nos expone la otra parte de su intención y es la siguiente:

Pero Dios sabe que lo fizo por entención que se aprovechassen de lo que él diría las gentes que non fuessen muy letrados nin muy sabidores. Et por ende, fizo todos los sus libros en romance, et esto es señal çierto que los fizo para los legos et de non muy grand saber como lo él es. (Juan Manuel, 1970)

Don Juan Manuel estuvo interesado en lograr que no solamente los jóvenes nobles se vieran favorecidos con sus escritos, sino igualmente aquellos que no poseyeran demasiada educación y por ello, escribió *El Conde Lucanor* en romance.

En el prólogo general, el autor reitera aquella intención que tiene que ver con la salvación de las almas y el cuidado del cuerpo:

Et Dios, que es complido et complidor de todos los buenos fechos, por la su merced et por la su piedad quiera que los que este libro leyeren, que se aprovechen dél a servicio de Dios et para salvamiento de sus almas et aprovechamiento de sus cuerpos, así como Él sabe, que yo, don Johán, lo digo a esa entención. (Juan Manuel, 1970)

En esta segunda parte de recordarnos su intención, el autor plasma en primer lugar su preocupación por el servicio a Dios para lograr la salvación de las almas, antes de hacer mención a lo mundano; y luego vuelve a referirse al ‘aprovechamiento de sus cuerpos’, haciendo referencia directa a cuidar, mantener y acrecentar tanto la fama como la honra, y del mismo modo los bienes terrenales.

Por lo tanto, don Juan se interesa no solo en enseñar como servir a Dios e intentar ganar la vida eterna, sino que también a poder poseer un bienestar notable en la tierra. Su visión del mundo está señalada en esas líneas, fue el ideal que tuvo por estandarte a lo largo de su vida.

## Reflexiones finales

Luego del recorrido crítico, resaltamos aquellos puntos principales del trabajo que se vinculan con la intención didáctico–moralizante en el *Libro de Buen Amor* y *El Conde Lucanor*.

El contexto en que estas dos obras fueron escritas corresponde a un periodo de la Edad Media en crisis, en el cual el sistema político y social se desarma ante los ojos de sus representantes: los señores feudales y la nobleza. Asimismo, como consecuencia de tal crisis, se produce una reforma religiosa a partir de la cual la educación experimenta cambios positivos. Por ejemplo: la expansión de las enseñanzas a través de predicadores viajeros, la creación de nuevas escuelas, la normativización del romance con Alfonso X, entre otros.

Además, cobraron importancia los sermones en los cuales se utilizaban analogías, comparaciones o historias para ilustrar las enseñanzas que deseaban transmitir al público. Estos sermones constituyen los principales indicios de fuentes que poseen los libros que analizamos, como así también obras pertenecientes a una larga tradición didáctico–moralizante y de diversos orígenes.

Por otra parte, ambos libros poseen –aunque planteados de manera diferentes– prólogos, en los cuales se enuncian de modo explícito la intención didáctica, el uso práctico y beneficioso de lo que está narrado en el cuerpo de los libros y, la finalidad prescriptiva que persiguen los autores.

Consideramos que en las obras hay argumentos suficientes para inclinarnos hacia la idea de que tuvieron una intención didáctica, la cual aparece manifiesta en varios fragmentos de ambos escritos, principalmente en sus prólogos. Así también, es preciso resaltar que, aunque la composición de ambas obras es contemporánea, el destinatario de cada una de ellas es diferente, por lo que, aunque comparten la intención didáctico–moralizante, la misma está adecuada a ese receptor específico.



## Bibliografía

Don Juan Manuel (1970)

Prólogo en *El Conde Lucanor* (selección), Kapelusz, Buenos Aires, (Las citas referidas a esta obra, que se mencionen en lo sucesivo, corresponden a la citada edición.)

García Guerrero, María del Carmen (2001)

*La educación de los nobles en la obra de Don Juan Manuel*. Universidad de Zaragoza. En <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=595374>

Lecoy, Félix (1970)

“Elementos estructurales en el Libro del Buen Amor” en Rico–Deyermond. *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Edad Media. T I.

Lomax, Derek (1970)

“Reforma de la iglesia y literatura didáctica: Sermones, ejemplos y sentencias” en RICO, F. *Historia y crítica de la literatura española*. Tomo I. Editorial Crítica.

Lida de Malkiel, M. R (1969)

“Tres notas sobre Don Juan Manuel” en *Estudios de Literatura Española Comparada*. Eudeba, Buenos Aires, cap.III.

---

Dos Obras Maestras Españolas. Eudeba. Bs.As.1968.

Menéndez Pidal, Ramón (1954)

*Antología de cuentos de la literatura universal*, Labor, Barcelona. Estudio preliminar.

Menéndez Y Pelayo, (1943)

*Marcelino: Orígenes de la novela. Introducción*, Tomo I, Glem, Buenos Aires,

Rico, Francisco–Deyermund, Alan (1970)

“El Libro de Buen Amor y la prosa del siglo XIV” en *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Edad Media. T I.

Romero, José Luis (1970)

“La baja Edad Media: La crisis del orden medieval” en *La Edad Media*. F.C.E. México. Pág. 75–79

Ruiz, Juan (1973)

*Libro de Buen Amor*. Kapelusz, Buenos Aires, (Las citas referidas a esta obra, que se mencionen en lo sucesivo, corresponden a la citada edición).

Valdeon, Julio (1987)

*La Baja Edad Media*. Madrid. Ed. Anaya.

## París no se acaba nunca: un proyecto híbrido<sup>11</sup>

Por Karina Lemes

Quizá la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble. Ricardo Piglia dice que recordar con una memoria extraña es una variante del doble, pero es también una metáfora perfecta de la experiencia literaria. Termino de citar a Piglia y constato que vivo rodeado de citas de libros y autores, Soy un enfermo de literatura. (El Mal de Montano: 5).

En Vila–Matas se aprecia la intención de cuestionar y de propender a la mezcla de géneros que derriban las fronteras entre diversas escrituras pues elige ensamblar varios recursos ensayísticos con tramas narrativas ficcionales, como así también elementos autobiográficos y autoficcionales.

Por ejemplo, en *París no se acaba nunca* (2003), Vila–Matas evoca, mediante el pretexto de la escritura de una conferencia que le han confiado sobre la ironía, los dos años de estancia en París, siendo un escritor joven, con escasos ingresos económicos y en la circunstancia de estar escribiendo su primera novela a la que titularía *La asesina Ilustrada*, en un cuarto alquilado por Margarite Duras. A estos datos hay que precisar que dicha novela emula a su vez la que escribiera Hemingway en *París era una fiesta*.

Mediante capítulos breves, Vila–Matas va construyendo una historia en la que confluyen por un lado experiencias que ostentan entidad y motivo de existencia por sí solas, y por el otro exhibe la manera en que fue pergeñando su primera novela y todo lo que dicha empresa le significó: numerosísimas incertezas, cavilaciones, cuestionamientos.

Las transgresiones en *París no se acaba nunca* circundan la escritura del ensayo como así también la de las memorias. Vila–Matas recoge nociones sobre la actividad literaria y

---

11–Trabajo presentado en el XI Congreso Argentino de Hispanistas, San Salvador de Jujuy, 14 de Julio de 2017

construye un juego metaficticio reflexivo sobre aspectos de la maquinaria del arte de narrar.

En el siguiente trabajo exploraremos los modos en que Vila–Matas pergeña *París no se acaba nunca* mediante el uso de narraciones, mecanismos de intriga que mueven el andamiaje de la trama desde lo novelesco; y examinaremos cómo la ficción reposa en el comentario que la voz narrativa despliega frente a un texto anterior –*París era una fiesta*.

Vila–Matas plantea una manera de concebir la literatura que trasciende el concepto de lo genérico y esboza como motor generador la trasgresión, la hibridez y la heterogeneidad, fenómenos propios de la sociedad posmoderna<sup>12</sup>.

Algunos rasgos que, según nuestro enfoque, caracterizan su discurso son la “fragmentación”, la “deconstrucción”, la “intertextualidad”, la “interculturalidad”, el “collage”, la “heterogeneidad” y el “pluralismo”. A estas tendencias que tensan su escritura se les suman la parodia, la autorreflexividad, la metaficción, que se difuminan en las novelas convirtiéndolas en híbridas, ambiguas y palimpsésticas (Mbaye, 2014: 203–211).

Esa dislocación de la convención genérica indica que los géneros se potencian, experimentan cambios, y en algunas situaciones, pueden estallar.

Cada uno de aquéllos está fundado por un grupo singular de pautas implícitas, que pueden compartirse con otros formatos. Estas características permiten ampliar, restringir y combinar normas que cuando alcanzan el límite generan un nuevo paradigma. Lázaro Carreter sostiene que todo género emerge de la superación del borde de otro anterior (Fuentes Trigal, 2001).

En *París no se acaba nunca* el narrador no sólo enumera todas las deudas que su pensamiento tiene contraídas con Borges (pp. 112–113), sino que incluso llega a afirmar que a

---

12–Somos conscientes de la complejidad que suma a esta investigación el uso de este controvertido concepto, no obstante, se harán las consideraciones pertinentes a los efectos de lograr precisión en el tratamiento del tema analizado.

Borges deben los modernos nada menos que la posibilidad de seguir escribiendo (p. 113).

Borges condensa en el Aleph, el Zahir a la perfección esa tensión dialéctica, entre el silencio y la escritura de la que venimos hablando.

En estas obras que se conciben estimuladas por un anhelo de representar el infinito actual y simultáneo, las obras pretendidamente abiertas y potenciales que resultan de estos proyectos no dejan por ello de ser finitas y limitadas.

Otra alternativa es la que se sostiene en la idea de que el único orden que el hombre podría imponer a la situación en la que se halle es mediante el (des)orden de la organización estructural que inste a una toma de conciencia de la situación.

En *París no se acaba nunca*, el narrador alude a las instrucciones que le había dado Marguerite Duras para escribir una novela, pondera dos: *unidad* y *armonía*. Al respecto, le pregunta a su amigo Raúl Escari sobre el tema y éste le aclara: “No es cuestión ni de unidad ni de cierta tolerancia hacia las divagaciones. El asunto es más profundo o complejo de lo que parece. Que los párrafos se comuniquen entre ellos. Nada más ni nada menos” (p. 149).

La escritura, como cualquier otra operación de arte, por mucho que quiera aparentar el desorden y caos del pensamiento, no deja de ser un intento de conferir una forma a lo que no la tiene. La escritura siempre será el ejercicio de una razón que intenta reducir las cosas a claridad discursiva.

La totalidad de la escritura de Vila Matas nos presenta “...un mosaico de citas [y por el que] todo texto es transformación de otro texto” (Llovet, 2005: 379), el procedimiento por el que los textos se comunican entre sí. En términos de Juan Villoro, Vila Matas se instituye: “como una figura articuladora de tradiciones dispares [de manera que] resulta casi imposible asomarse a Nabokov, Kafka, Walser, Gombrowicz o Pessoa desde el mirador de la narrativa hispánica sin revisarlos al modo de Vila–Matas” (Villoro, 2013).

Para este escritor la obra debe empeñarse por obtener un lugar entre los libros que “están como en suspensión en la literatura universal” (Villa–Matas, 2006: 25). Blanchot supone que en el espacio de la literatura gobiernan el lenguaje y la ausencia de tiempo, por eso lo interpreta como un espacio eterno donde el silencio cobra forma, donde “la poesía no es sino un ejercicio, pero ese ejercicio es el espíritu, la pureza del espíritu” (1992: 80). Esta idea la retoma Vila–Matas y, dado que el autor sólo dispone del lenguaje (poético) para aproximarse a dicha pureza, planea escribir acorde con lo sostenido en la nota siete de *Bartleby y compañía*: “con alto sentido del riesgo y de la belleza con estilo clásico” (Villa–Matas, 2006: 34), desafiando la parvedad del lenguaje para amoldarse a lo absoluto. Indaga sobre sí mismo (sin llegar una vez más a ninguna respuesta concluyente), al tiempo que confiesa su vocación por mezclar teorías opuestas:

Siempre he querido saber si estaba con aquellos grandes escritores – Tolstoi, por ejemplo– para quienes la existencia tiene, a pesar de todas las angustias que nos crea, un sentido, una unidad. O bien con aquellos –Kafka, Beckett– que nos han revelado la insuficiencia de irrealidad de la vida, el sinsentido de ésta: todos esos escritores que nos han descubierto la imposibilidad de vivir, e incluso la imposibilidad de escribir, y que nos han puesto en contacto con la odisea moderna del individuo que no vuelve a casa y se pierde y se disgrega, experimentando la insensatez del mundo y lo intolerable que es la existencia (Villa–Matas, 2002: 15).

El arte narrativo de Vila–Matas se dispone como una escritura ensayística infinita que vaga por un entrampado laberinto<sup>13</sup>, inquiriendo en torno al futuro de la novela y el problema de la representatividad literaria. La base de esta poética se insinúa ensayísticamente en una permanente tensión dialéctica,

---

13–Señala Pozuelo Yvancos varias metáforas que podrían representar a la perfección toda la obra de Vila–Matas: la «red», el «tejido», el «laberinto» o «la que ejecuta Kafka en el Agrimensur de El castillo, con sus constantes entradas y salidas en un viaje que podría proyectarse hasta el infinito».

entre el orden y el azar, lo cerrado y lo abierto, entre el silencio y la escritura sin fin.

Derrida sostiene que no hay literatura sin este vínculo aplazado, lo que significa suspense, pero además filiación, pues todo lenguaje refiere a algo otro que sí mismo o al lenguaje como algo otro (1992b:48). Advierte cuál podría ser el papel de la crítica literaria en referencia a dichos actos de inscripción, de responsabilidad, de literatura.

La crítica literaria supone: “un acto, una firma literaria o contra-firma, una experiencia inventiva del lenguaje, en el lenguaje, una inscripción del acto de lectura en el campo del texto que es leído” (Derrida, 1992: 52). Lo que implica que la crítica literaria debe intervenir de la *inventio*, aunque al mismo tiempo no se pueda desentender de otro aspecto de la retórica, la memoria o de una re-consideración de la memoria retórica.

La historia de la literatura que prefigura y edifica Vila-Matas le es heredada de Borges, estampada magistralmente en la figura de Pierre Menard y se instituye como un magistral proceso de explotación. En *París no se acaba nunca* el protagonista luego de evocar y aludir a esta influencia, rememora a Funes, el memorioso, y lo cita: “Tal vez todos sabemos profundamente que somos inmortales”, y seguidamente hace referencia a dos cuestiones paralelas, a las alteraciones de las obras de arte y al ser en otro. Ciertamente el ser en otra zanja el misterioso dictamen de Funes:

No paraba de hallar ideas en Borges y en quienes comentaban su obra y decían, por ejemplo, que remitía a una tradición, porque el mundo moderno aparecía como lugar de pérdida y deterioro, y a la vez remitía a la noción de cambio literario, porque la literatura afirma el valor de lo nuevo. Borges reescribía lo viejo, eso es algo que de pronto entendió perfectamente el principiante que yo era. Con la ayuda de unos textos que me pasó Boutade, me pareció intuir que Borges había inventado la posibilidad de que nosotros los modernos pudiéramos, en rara vecindad con lo genuinamente literario, practicar el ejercicio de las letras, es decir, que pudiéramos nada menos que seguir escribiendo. (*París no se acaba nunca*: 164-5).

Vila–Matas mediante el trastrocamiento y profanación del discurso apocalíptico “el fin de los grandes relatos” presenta el umbral de una nueva condición de la literatura, alude a un artificio que posibilita proseguir escribiendo. Si reconocemos que el significado de la deconstrucción es revelar que las cosas, textos, instituciones, tradiciones, sociedades no invisten significados definibles, que no poseen tarea prescrita o determinable y que constantemente transgreden las fronteras que ocupan, la lectura de un texto, sea retórico o político, siempre está por llegar. Cada vez que se ambiciona fijar el significado de una cosa de reglarlo en lo que sería su *telos* originario, la cosa misma y todo lo demás se fuga. Así entendemos que la deconstrucción es la indagación de lo quimérico de la lectura, que es la condición de posibilidad de estos discursos, los mismos en vez de ser derrotados por su imposibilidad se sustentan de ella. Lo legible no posee origen, es memorial, antecede a nosotros y a nuestra lectura, constituye lo por venir, en el sentido estructural de una promesa que, en su afirmación y no cumplimiento, es un doble vínculo.

En este sentido, la lectura del texto estará siempre por venir; y esta promesa de lo que está por venir, del suceso en tránsito es lo que Derrida designa como la invención del otro. Así, la deconstrucción puede ser pensada como una cierta entelequia.

Entonces siempre que estemos ante la deconstrucción, ésta exige creatividad, imaginación, producción, intuición, descubrimiento (Derrida, 1987:35). Inventar se instala en el intervalo entre concebir y revelar. La invención es hallar por primera vez; encontrar es inventar cuando la experiencia de encontrar *tiene* lugar por primera vez (Derrida, 1987a:35). Toda invención debe socavar el estatuto (Derrida, 1987:38); deberá forzar su sistema que es social y discursivo, exhibirá el reajuste contable y homogéneo al que el régimen de la invención es subordinado cuando se programa.

La máxima de Barthes que determina la muerte del autor se asume en la Postmodernidad. El crítico francés exhibe y



examina la noción de autor y establece su carácter histórico, su naturaleza de constitución discursiva impregnada de la ideología burguesa del capital. Se cuestiona la idea de que el autor sea invención de la Modernidad burguesa, como bien lo explica Castro Hernández: el poeta que permite reflejar su alma, su yo más íntimo, en el discurso lírico, el Autor-Dios, el poeta-profeta, son además ideas de ese proyecto moderno del Sujeto que coloca en jaque el estructuralismo (2015, 36).

El texto no contiene rasgo original del autor, el mismo es diferido en y mediante el lenguaje, como bien lo explica Barthes, el escritor se circunscribe a reproducir un gesto siempre preliminar, nunca original, la única potestad que ostenta es la de fusionar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que jamás se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera ‘expresarse’, al menos debería saber que la ‘cosa’ interior que tiene el propósito de trasladar no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto (2009: 80).

A partir de lecturas que hacen Barthes, Blanchot y Derrida se coloca la atención sobre la escritura y los textos, se corren de la escena de análisis las consideraciones acerca de las condiciones materiales del escritor y la escritura, rechazando la historicidad de los textos, la crítica marxista, la historiografía literaria –ya sea en clave positivista o del materialismo histórico– o la crítica biografista.

Las discusiones actuales reconocen la obsolescencia de las nociones de la Modernidad y prefieren ahondar el análisis instaurando nuevas categorías a partir de la capacidad de transgredir la norma y de cuestionar la ideología dominante, de reconocer otras sendas al lenguaje y la creación verbal, de concebir propuestas innovadoras y experimentales en clave ensayística, que acopien lo mejor de la tradición en que se reconocen y que también rechacen la extrema mercantilización de la literatura en la actualidad. Vital es explorar el entre-lugar en el cual hoy día aparece situado el escritor y desde donde poder repensar el campo literario.

La tarea que lleva adelante Enrique Vila–Matas en la obra objeto de nuestro análisis, es la de ensayar la fragilidad de la práctica literaria, su visión crítica le exige experimentar, examinar al autor desde otro espacio novelesco–ensayístico donde predomina el tiempo del discurrir mismo, de la enunciación como punto dominante de la forma, y exhibir los criterios éticos y estéticos que la Postmodernidad ha dejado a un lado.

## Bibliografía

Adorno, T. (1962)

“La forma del ensayo” en *Notas Sobre Literatura*. Barcelona, España Ariel.

Arenas Cruz, M. E. (1997)

*Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca, España. Ediciones de la Universidad de Castilla–La Mancha.

Aullón de Haro, P. (1992)

*Teoría del ensayo*. Madrid, España. Editorial Verbum.

Barthes, R. (2004)

S/Z. Buenos Aires, Argentina. Siglo XXI.

Blanchot, M. (1992)

*El espacio literario*. Barcelona, España. Paidós.

Casas, A.

“Breve propedéutica para el análisis del ensayo”. Recuperado de: <http://ensayo.rom.uga.edu/critica/ensayo/casas.htm>).

Clemente, J. E. (1961)

- El ensayo*. Bs.As. Argentina. Ed. Culturales Argentinas.  
Derrida, J.  
*Memorias para Paul de Man*. Recuperado de: [http://re-daprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/de\\_man.htm](http://re-daprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/de_man.htm).
- ..... (1992)  
“This strange Institution called literature”: an *Interview with Jacques Derrida*, en *Acts of literature* (Derek Attridge edit.). London – New York, Routledge.
- ..... (2009)  
*La difunta ceniza*. Buenos Aires, Argentina. Ed La Cebra.
- ..... (1982)  
“La ley del género”, (“La loi du genre”, en *Glyph*, 7, Baltimore, John Hopkins University Press., Tr. de Ariel Schettini para la cátedra de Teoría y Análisis Literario C, UBA.
- Escalante, Evodio  
*Acerca de la supuesta hibridez del ensayo*. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2007/02/11/sem-evodio.html>.
- Fuertes Trigal, S. (2011)  
La transgresión genérica, emblema de la obra de Javier Marías, Enrique Vila–Matas e Ignacio Padilla. *Olivar* vol.12 no.16 La Plata jul./dic.
- Llovet, J. (2005)  
*Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona. Ariel.
- Mbaye, D. (2014)  
Entender la postmodernidad literaria: una hermenéutica desde la “segunda fila”. En *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, año 16, nº 31. Pp. 203–211.

Pozuelo Yvancos, JM. (2007)

“Vila–Matas en su red literaria”. Irene Andres–Suárez y Ana Casas. (eds.), *Enrique Vila–Matas*. Madrid, España. Arco Libros.

Vila Matas, E. (2004)

*París no se acaba nunca*. Madrid, España. Anagrama.

.....

“Aunque no entendamos nada”. Cuadernos de narrativa, Grand Séminaire, Universidad de Neuchâtel, 2 y 3 de diciembre de 2002, 7 (diciembre 2002). Pp. 11–25, p. 15.

..... (2006)

*Bartleby y compañía*. Barcelona, España. Anagrama.

Villoro, Juan (2013)

“Vila–Matas, la escritura desatada”. Recuperado de <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrvilloro1.html>.

Weinberg, L. (2004)

Para pensar el ensayo. Ciudad de México, México. FCE. Versión digitalizada: <http://www.cialc.unam.mx/ensayo/primerah.htm>.

.....(2003)

“Ensayo, interpretación y procesos de simbolización” en *Ensayo, simbolismo y campo cultural*. Ciudad de México, México. CCYDEL–UNAM. Pp. 492–529.

..... (2004)

Situación del ensayo. Ciudad de México, México. FCE. Versión digital: <http://www.cialc.unam.mx/ensayo/situacion.htm>.

## Darío en el borde: sobre la crónica Los hispanoamericanos<sup>14</sup>

Por Natalia Aldana

Texto quiere decir tejido  
Roland Barthes

El cronista será siempre  
un extranjero en todas partes  
Juan Villanueva Chang

Rubén Darío (Nicaragua, 1867–1916) como poeta, cronista y traductor generó acciones en torno a la consagración de espacios de diálogos y reenvíos literarios, en la construcción de una mirada más general de la producción de un lado y del otro del Atlántico. Como consecuencia, esas acciones significaron para la historia de la literatura un puente, un lazo invisible en la conexión y por ende circulación de libros y autores latinoamericanos en espacios culturales europeos.

Darío exhibe como modernista gestos de legitimación en el recorte y desarrollo de un registro de artistas, autores y formas de expresión artísticas –literarias– además de hábitos que responden a las maneras de existencia y convivencia en sociedades de principio de siglo: cocina parisina, quehaceres cotidianos que configuran la presencia del hombre moderno en espacios socioculturales. Mostrar y remarcar el bullicio urbano, como así también el comentario crítico sobre exposiciones de arte, posibilitan que de alguna manera el nicaragüense enmarque y obtenga de su aguda selección una forma de evidenciar el mundo a América Latina.

Su intervención en el ámbito cultural provoca la circulación de discursos literarios que funcionan en el umbral (Amé-

---

14– Trabajo presentado en el Congreso Internacional Rubén Darío. La sutura de los mundos. Xirgu. Espacio Universidad Tres de Febrero. UNTREF. 2016

rica Latina– Europa) y a su vez registra escenas del mundo europeo por medio del ojo hispanista. Por eso, reconocemos que ocupa un lugar de transacciones continuas, que lo sitúan como traductor y contemporáneo, un cronista cosmopolita que recorre la ciudad, y a la vez muestra las tensiones existentes en los intersticios de las representaciones sociales.

Susana Zanetti en el estudio *Rubén Darío en la Nación de Buenos Aires* (2004) al detenerse en las crónicas darianas señala: “Darío se coloca como interlocutor transatlántico y como un observador de los nuevos sujetos, son crónicas que describen su lugar como observador cultural transnacional”. (PG 28)

Entonces, en *Los hispanoamericanos* el cronista coloca, nombra y resignifica a unos cuantos escritores y obras que vinculan la figura de autor hispanista dentro de escenarios literarios extranjeros. Y, además, posiciona al hispanoamericano ávido por ser espectador, público y lector en esta gran urbe que deslumbra con sus hábitos modernos y sus exposiciones deslumbrantes.

## **Las crónicas literarias. Desbordes y resignificaciones**

Las crónicas de Rubén Darío evidencian un intento de escritura donde se observa la coexistencia entre el artificio y la reproducción de un sistema de códigos de representación. De esta manera, hablar de crónicas de autor, significa también exponer el desborde genérico, los cruces, las batallas, las conciliaciones, y las filtraciones en un conflicto histórico con la *ley del género*, ya que como subraya Jacques Derrida existe un principio de contaminación, de impureza ante cualquier clasificación. (Cf. Derrida, 1988).

Derrida refiere a la idea de germen de contaminación que acompaña constantemente los formatos establecidos. La impureza abre puertas a la supuesta intervención de nuevas maneras de encarar el género y en el caso de las crónicas la con-

dición de hibridez potencia aún más a estos textos que además de contener elementos que se rigen bajo las normas periodísticas (actualidad, inmediatez, etc.) exponen rasgos literarios; así estamos ante la presencia de la deconstrucción del género que se difumina en sus variables para constituirse en un todo diverso.

De este modo, se exhibe un supuesto proceso de naturalización de la forma crónica, cuya historia es tan poco natural; por el contrario, *es compleja, heterogénea, deforme*. Derrida, sobre esa proposición, remata subrayando que *es la forma de los bordes lo que me retendrá*. (Cf. OP: CIT).

Darío Jaramillo Agudelo explica que la crónica a lo largo de su historia y transformaciones se la observa como una forma más de expresión artística, una continuidad estética en la que a través de la excusa periodística continúa el ensayo de un estilo propio. (CF. Jaramillo, 2012: 66)

Se debe subrayar que la historia del género evidencia al cronista como aquel que coloca la lupa en lo mínimo, intensifica la mirada en un aspecto, construye el relieve del hecho que lo distingue del fondo confuso, general. La forma de contar el suceso no es lineal. El cronista elige la experiencia que transmite. A través de los ojos del escritor cronista –dice Villoro– *escribir una crónica es un modo de improvisar la eternidad. Una crónica ya no es tanto un modo literario y entretenido de enterarse de los hechos sino que sobre todo es una forma de conocer el mundo* (CF PG Jaramilo).

Entonces, en las crónicas literarias la extrañeza que provoca el proceso de exposición de un hecho particular a través de la mirada del escritor nos condiciona a observar ese texto como un propósito artístico. Presenciamos el trabajo dialéctico en la construcción del proyecto estético y de la crónica como objeto de percepción de sentidos y construcción del como sí, esa referencia que viene a mostrar lo cotidiano, y que a su vez devela un proceso que transforma el texto en otro mapa de acceso al sentido de la cosa en sí.

La crónica nos presenta bloques de sentido, que provocan el acercamiento y la posibilidad en el acceso a referencias y criterios construidos por el autor. Darío construye un afuera y un adentro de sentidos, que proporciona el acceso al registro de una literatura contemporánea de principios de siglo XX. De este modo, es posible observar el trabajo dialéctico entre la cosa dicha y sus condiciones de formulación.

El poeta nicaragüense en *Los hispanoamericanos* escribe:

La vida intelectual es difícil y áspera. Nuestros jóvenes de letras que sueñan con París deben saber que la vorágine es inmensa. Se nos conoce apenas. La literatura nueva de América ha llamado la atención en algunos círculos, como el del *Mercur de France*, pero como nadie sabe castellano, salvo rarísimas excepciones, nos ignoran de la manera más absoluta". (Pg 308)

El americano –rastacuero– deja su hogar para aprovechar la vida parisina y todo lo que ella ofrece, es el extranjero recién llegado que se convierte en el consumista de la cultura del momento y es Darío quien se encarga de darle presencia y devolver esa imagen hispanoamericana a América Latina. No solamente arriba aquel con ansias de consagrarse, si no el que se convierte en espectador de todo lo que la ciudad europea ofrece.

Graciela Montaldo quien prologa la edición *Rubén Darío Viajes de un cosmopolita extremo* explica:

“Darío ha dedicado buena parte de su producción periodística a describir y estimular el interés en diferentes formas de la cultura letrada; son continuas sus reseñas de libros, el pormenorizado recuento de escritores de cada país que visita, el comentario de sus propias publicaciones, la referencia a las polémicas intelectuales los “retratos” de los intelectuales prominentes e, incluso, de las instituciones culturales, pues usó el espacio de la crónica como una forma de intervención estética y de política cultural. Convive, sin embargo, con esta producción un interés por las manifestaciones de las culturas masivas, los espectáculos públicos... (Pg. 39)



El cronista presenta un estado de la cuestión y lo recorta para enfatizarlo y nos conduce por otros caminos de comprensión y asimilación. Entonces, a partir de indagar la crónica *Los hispanoamericanos* encontramos una conexión necesaria con otro texto: *Las letras hispanoamericanas en París* publicada en 1901, ya que en sus líneas el poeta expone de manera más explícita los diálogos y las pervivencias de la literatura hispanoamericana en escenarios franceses.

Susana Zanetti explica al respecto de esta crónica en particular:

Especialmente se empeña en transmitir la actividad de los hispanoamericanos en París examinando las aspiraciones y la proyección difícil, como en la serie “Las letras hispanoamericanas en París” (1901). La responsabilidad intelectual y estética de su trabajo es motivo de continua reflexión. (Pg. 37)

Darío explica:

La literatura hispanoamericana, es como lo he dicho en otra ocasión, completamente desconocida (...) Por otra parte, todo lo hispanoamericano se confunde con lo netamente español. Y es digno de notar que gran parte de la élite de las letras de nuestras repúblicas viven hoy en París. (Pg. 74)

El cronista se encarga de utilizar términos conocidos para acercar la poética de escritores hispanoamericanos. A través de rasgos ya concebidos emplea la comparación atrayendo dos elementos hacia un mismo nivel de comprensión. Introduce algo por conocer como los nombres de poetas a los cuales compara su destreza literaria con la trayectoria poética de europeos:

Amado Nervo, el poeta mejicano se ha establecido también en esta capital de capitales. Buen artista, buen monje de la belleza, buen muchacho, lleva su nombre. Con toda seguridad: (...) sensitivo, verleniano, virtuoso en la ejecución del verso, y sobre todo, sincero y de conciencia, que en

esto como en todo es lo principal, tiene su triunfo seguro (...) El ambiente de París ha dado nuestras vibraciones a los nervios de Nervo. (Pg 88)

Respecto de esta posición en el umbral de las significaciones Julio Villanueva Chang explica que *el cronista es un intruso bienvenido*. Darío es un extranjero que a partir de su rol de mediador acerca dos hemisferios de significación. Intenta hacer visible cierta tendencia que consagra la presencia del artista hispanoamericano como así también del consumidor de espectáculos en el mundo hispanoamericano; nos explica: jóvenes de Buenos Aires que llegan a París: ...modelos de seriedad y de religiosidad, en cuanto llegan aquí se coronan de flores y se levantan a la dos de la tarde". (Pg. 305)

Lo que sostiene la escritura de autores en este género es el artificio y la invención, tendencia marcada por el poeta nicaragüense. Las crónicas darianas sobre arte poseen entrelíneas una mirada más global del mercado artístico y una tendencia a generar filiaciones con España, consagrándose primero en ese territorio, para luego hacer lo mismo en otros espacios culturales. Remarca la presencia del ciudadano hispanoamericano como creador y como consumidor. (CF. PG Jaramillo)

Susana Zanetti explica:

La presencia (de Darío) en el ámbito intelectual español expande su hegemonía y un frente moderno común con los jóvenes, que ya lo conocen por la prensa, las revistas literarias y el acceso limitado, a sus libros. Saben síde su liderazgo en la América Hispánica. La confianza en los valores y las funciones del arte fundamenta la búsqueda de lazos literarios sólidos entre hispanos y americanos, pues significan la derrota del aislamiento y del atraso, que pueden superarse a través de una proyección que no sólo entraña la literatura sino también la propia cultura. Un fortalecimiento tal (...) auspiciaría la puesta en marcha de relaciones de respeto y de igualdad en el contexto de las naciones. (Pg. 32)

En *Las letras hispanoamericanas en París* teje una red de sentido y coloca en el tapete referentes literarios de México, Colombia, Venezuela, Bolivia y Argentina. De este modo, Da-

río se encarga de construir filiaciones con sus contemporáneos europeos. Sus textos expresan una mirada curiosa hacia las diferencias y por ello la expansión en la significación de un mundo marcado más allá de sus fronteras. (CF. PG 30)

Su presencia en el escenario intelectual español afianza su imagen como líder y traductor, dándole la visibilidad necesaria en la representación de un grupo de jóvenes modernistas. (CF. Zanetti, 2004, 32)

Como todo cronista, asume su postura de *flâneur* (Benjamin, 1980) y teje en su vagabundeo un relato en el que se ubican lugares comunes, históricos e imaginados por el lector contemporáneo. Y remata la crónica sobre las *letras hispano-americanas* diciendo: “Todos estos escritores y poetas que he rápidamente nombrado, y yo el último, vivimos en París, pero París no nos conoce en absoluto...” (PG 102)

Graciela Montaldo escribe:

Darío dedicó un libro a la exposición (Exposición Universal de 1900 en París) como vimos, pero escribió muchas más crónicas que las recogidas en *Peregrinaciones* (...). En una de ellas habla de los estereotipos de los hispanoamericanos en París (el rastacuero, el más llamativo) e intenta describir el lugar que ocupan en una ciudad en que se junta todo el mundo: el hispanoamericano es “uno más” en la enorme proliferación de culturas. Su ojo está muy atento a lo que pasa, pero a la vez, no olvida que está escribiendo para América del Sur muchas veces, sin embargo, su voz se desliza hacia la del parisien: se muestra cansado de los turistas, añora la ciudad sin intromisiones... (Pg. 41)

A lo largo de la historia de este género la presencia de la primera persona, es decir del YO que se hace cargo de la gráfica, tensiona la mirada objetiva de antaño marcada como esencial a la construcción de la voz periodística, esa misma tensión inaugura el periodismo literario. Todo texto está escrito por alguien. Es necesariamente una versión subjetiva de un objeto narrado: un enredo, una conversación, un drama, una situación. (CF. JARAMILLO.2012 PG 16)

Periodismo literario, escritura subjetiva y una manera más de expresión del universo discursivo poético de este cronista literario. Por medio de ciertos procedimientos coherentes a su universo literario, el poeta cronista marca su impronta. Y, específicamente en Darío es la referencia autoral en la configuración de redes, es la reconstrucción de lazos semánticos, y es –sobre todo– un claro criterio de selección.

Estos discursos contemporáneos posicionan la figura del intelectual hispanoamericano, hacen visible la imagen del productor, difusor y consumidor. Y los textos producto de estos ajustes estéticos muestran el desglose, y como el autor se dedica a rearmar filiaciones marcando las competencias del escritor hispanoamericano; Zanetti evidencia que Darío:

...hace de las crónicas su principal herramienta: deja en claro sus aficiones y respaldos, apoyado en continuas citas, en francés sobre todo (...) Intenta alcanzar el reconocimiento a través de una escritura transgresiva...Registra y asume progresivamente las poéticas europeas novedosas, comulgando y separándose a la vez, en un movimiento de afirmación de su singularidad, compartida por los modernos, pero de América. (Pg. 14)

Entonces, se identifica una búsqueda que enfatiza la construcción de un escenario apto para el cambio y la inclusión de la poética modernista del momento. Un ir hacia atrás marcando las referencias poéticas (su *cofradía*: Baudelaire, Mallarmé, Poe y Verlaine) y un tirar hacia adelante proyectando el porvenir literario de un número de autores entusiastas cosmopolitas marcados por el *buen gusto* en las artes; su ejercicio se repite y es coherente con su posición estética.

Su intervención en el mundo periodístico valida su presencia poética, y la de unos cuantos más. Asimismo, marca la consagración de las filiaciones y una necesidad de construir y afianzar la imagen del escritor hispanoamericano en un escenario más global. Es un escritor situado en el umbral, con la posibilidad de replantear zonas que constituyen pequeños

mosaicos de la memoria de una sociedad en un momento histórico dado.

El escritor se las ingenia para registrar la presencia, como así también la ausencia del artista hispanoamericano en la ciudad parisina. Darío busca con sus crónicas publicadas en ciudades claves de Latinoamérica llegar con un aire renovado, incentivando a sus contemporáneos a lanzarse al mundo y su mapa cosmopolita.

Y como poeta del mundo representa un momento histórico en la reivindicación del escritor latinoamericano. Con su escritura inauguró formas de leer una crónica. Aquel texto que busca su lector, huella que busca su propia continuidad. Es decir, escribe para encontrar esa otra huella que le sigue, el gesto de un intento de movimiento de una inestabilidad estructural de la cosa, de la narración, de su supuesto registro fiel, de su glosa correctiva y de sus espacios simbólicos de construcción de lo posible en fronteras lábiles.

## **Bibliográficas**

Darío, Rubén (2013)

*Viajes de un cosmopolita extremo/Rubén Darío*. Prólogo de Graciela Montaldo. CABA. Fondo de cultura económica.

De Certeau, Michel (2004)

*La cultura en plural*. Bs As. Ed. Nueva Visión.

Deleuze, Gilles y Guattari Félix (1998)

*Kafka. Por una literatura menor*. México, Ed. Era.

Derrida, Jacques (1988)

*La ley del género*. Apunte de cátedra Teoría y análisis literario de Jorge Panesi.

.....(1989)

*La deconstrucción en la frontera de la filosofía. La retirada de la metáfora.* Barcelona. Paidós

Günther Schmigalle (Ed) (2001)

*Rubén Darío. La caravan pasa* (Libro Tercero). Academia Nicaragüense de la Lengua Managua. Edición Tranvía. Verlag Walter Frey Berlín.

Jaramillo Agudelo, Darío (Ed.) (2012)

*Antología de crónica latinoamericana actual.* Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

Villoro, Juan (2012)

“La crónica, ornitorrinco de la prosa”, en *Antología de crónica latinoamericana actual*, Buenos Aires, Alfaguara. Pp. 577 – 582

Zanetti, Susana (Ed.) (2004)

*Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892–1916.* CABA. Eudeba Universidad de Buenos Aires.

## El ensayo como narración autoficcional en las novelas de J. D. Salinger<sup>15</sup>

por Virginia Reichel

En las novelas “Franny y Zooey” y “Levantad carpinteros la viga del tejado y Seymour: una introducción” de J. D. Salinger puede plantearse un estudio sobre la hibridación genérica pues en ellas se conjugan el ensayo, la biografía, cartas, diarios, el uso del metadiscurso y el juego con los paratextos. En el presente trabajo, tras haber atravesado distintas instancias de abordaje, nos abocaremos al funcionamiento y reconfiguración del ensayo dentro de dichas novelas. Cabe aclarar que la presente ponencia se inscribe en el proyecto de Investigación “De (Re) Configuraciones genéricas menores” dirigido por la Dra. Mercedes García Saraví.

Las dos novelas pueden dividirse en distintas nouvelles, mediante las cuales no sólo se elabora un relato, sino que los miembros de la familia Glass reconstruyen el recuerdo de su hermano muerto, Seymour. Como en los juegos de la biografía, éstas son miradas condicionadas, fragmentarias, disociadas, que recurren a distintos géneros. Es por ello que entendemos que los textos pueden ubicarse en el terreno de los géneros híbridos. Ambas se complementan y fluctúan y por su fragmentariedad, se reconfiguran en dicho vínculo.

El género no se establece solamente por sus características propias atribuidas históricamente, sino que existe una constante pugna entre sus convenciones. La norma, en términos de Todorov, sólo puede vivir por medio de sus transgresiones. A partir de este breve recorrido ratificamos el proceso dinámico de los géneros discursivos, los entendemos como hete-

---

15- Trabajo presentado en el V Congreso Internacional de Semiótica, 2016.

rogeneidad e irregularidad, por lo cual, proponemos pensarlos en términos de semiosferas.

## Entre los espacios del género

Derrida presenta nuevamente la problemática de la demarcación de los géneros, cuyas leyes sólo son definibles por medio de sus transgresiones. Cobran importancia aquí los mecanismos mediante los cuales los textos no se inscriben en un género, sino que participan en uno o más de ellos. Podemos pensar entonces, en los procesos de traducción que existen entre los géneros dentro de una obra literaria.

En “Seymour: una introducción” es visible cómo el tono ensayístico se entrecruza con la narración. Se podría decir entonces, que esta nouvelle habita en la frontera de la narración y del ensayo. Los despliegues de los argumentos a favor de Seymour, el hermano fallecido, se interrumpen por una narración metadiscursiva, que relata el ensayo que se realiza paralelamente: *He expuesto mi credo. Me apoyo en el respaldo. Suspiro feliz, me temo. Enciendo un Murad y sigo, Dios lo quiera, con otras cosas.* (Salinger, 1963: 109)

En la cita expuesta, el primer enunciado cierra una serie de argumentaciones, instalaciones de preguntas y posibles respuestas típicas del género ensayístico. La puesta del ensayo y la narración de escritura del autor–escritor, se encuentran brevemente detenidas, se crea un espacio entre los códigos de dos géneros.

Lotman presenta a la traducción como un proceso inherente entre dos semiosferas, mediante el cual se traducen mensajes externos e internos, realizándose finalmente un contacto con lo alosemiótico. En este sentido, ambos géneros, la narración y el ensayo, se reconfiguran mutuamente, reconocen sus formas y se adaptan a las mismas.

Es decir, existen espacios en estas novelas donde se dan procesos comunicativos inherentes a las marcas pragmáticas,



sintácticas o semánticas de los géneros; mayormente, el lector se encuentra imbuido en las lecturas dentro de fronteras móviles. Al traducir contactos externos, sucede también un efecto de filtración y de transformación de no-mensajes en información. Así, todos los mecanismos de traducción pertenecen a la estructura de la frontera. Estos mecanismos se hacen visibles en la nouvelle “Seymour: Una introducción” con marcas textuales como preguntas o apelaciones directas al lector, o bien un uso excesivo de paréntesis. Ya se advierte esto al comienzo del relato, lo que recuerda al carácter lúdica que Adorno atribuye al ensayo:

Te lo digo en privado, viejo amigo (y desde muy cerca), por favor, acéptame este modesto ramillete de paréntesis tempranamente florecidos (((()))) (...)

Lo peor es que ya no está en condiciones de atender el deseo más inmediato al lector; a saber, que siga de una puñetera vez con su historia. De ahí, en parte, el ominoso ofrecimiento de paréntesis unas pocas frases atrás (Salinger, 1963: 102–104)

Ahora, focalizaremos en el ensayo-semiosfera. La diversidad de formas que puede adaptar este género presupone su integralidad. Si tenemos en cuenta lo propuesto por Adorno, desde lo semántico, no hay delimitaciones temáticas; y desde lo sintagmático, presenta una libertad de forma. Podemos pensar entonces, que, así como la no homogeneidad de la semiósfera permite procesos dinámicos de producción y transformación de información, el centro y periferia del género también lo define, contradice, transforma.

Adorno indica que el ensayo tiene como referente objetos específicos, culturalmente ya preformados, para explicar esto, cita a Lukács:

El ensayo habla siempre de algo ya formado o, en el mejor de los casos, de algo que ya ha existido en otra ocasión (...) no extrae cosas nuevas de una nada vacía, sino que meramente ordena lo nuevo” (Adorno, 2003: 12)

Esta cita retrotrae a la noción de traducción. Todo lo que esté fuera de la frontera será alosemiotico, aunque este universo aparentemente no-semiotico, es en sí una semiosfera. El ensayo traduce un objeto cultural, un cuestionamiento o problemática, reordena, transforma y comunica aquello que no parece tener forma. Justamente, Salinger, por medio de recursos de cortes narrativos y de la ilusión autoficcional de la identificación de un mismo narrador-autor, relata estos procedimientos de transposición:

(...) voy diciendo, catalogando tantas cosas sobre mi hermano, tan por adelantado. Creo que lo habrás notado. Quizás hayas notado también – a mí no se me ha escapado del todo – que hasta ahora lo que llevo dicho sobre Seymour (...) ha sido gráficamente laudatorio. Me hace pensar, de acuerdo. Advierto que no he venido a enterrar, sino a exhumar (...)" (Salinger, 1963, pg. 111)

## **En búsqueda de la integralidad: diálogo e intercambio**

Entendemos a la novela como un género híbrido, es decir, que requiere de ciertas transgresiones para reconfigurarse como tal. Si bien estas novelas tienen un carácter fragmentario, proponen reflexionar sobre el proceso por el cual se conforman como un texto único. Frente a la construcción de relaciones dialógicas – ensayo y narración en este caso – los sistemas se transforman, se transforman fácilmente uno en otro, lo cual les garantiza una traducibilidad mutua. Según señala Lotman, para que este tipo de diálogo sea posible, es necesario que ambas partes sean diferentes pero que posean una imagen semiótica de su contraparte.

El texto como dispositivo generador de sentidos requiere de un interlocutor para ser puesto en acción. En el caso del ensayo, el sentido se completa con el lector, quien es interpelado directamente. Inclusive, se le atribuyen aparentes respuestas. Esto aumenta la ilusión de un mismo autor-narrador.

## El discurso sobre el discurso: una introducción

Como se ha señalado anteriormente, la narración y el tono ensayístico en la obra de Salinger se envuelven y dialogan entre sí. El sentido se completa gracias a un proceso metadiscursivo. En ensayo constituido por núcleo y periferia, posee estructuras nodales que ocupan una posición dominante al mismo tiempo que se trata de un lugar de autodescripción. Esta auto-descripción abarca la totalidad de las estructuras del género-semiosfera, inclusive su periferia.

Por tanto, nos preguntamos ahora qué puede habitar en el núcleo del ensayo, para que al entablar comunicación con la narración puedan constituirse en la novela híbrida en su totalidad. Tal como Steinberg señala retomando la teoría de Genette, existen elementos paratextuales que funcionan como dispositivos, reinvidican el estado del género al mismo tiempo que reconstruyen los criterios mediante los cuales se organizan los géneros discursivos. El término “introducción” ya aproxima el discurso al territorio de lo ensayístico. Pareciese que detrás de la construcción ficcional se encuentran los juegos de la memoria, los límites del pasado y del presente se difuminan. Se entiende esta narración, pues, como una posible reconstrucción de hechos, que puede o no contener errores, exageraciones, elipsis.

Por otra parte, todo esto dependerá de la traducción que haga el lector de este código, proceso que estará filtrado por un pacto de lectura implícito. Es así que podemos observar que la autoficción es el hilo conductor entre esta amalgama de géneros. Entendemos a la autoficción como la oscilación entre autobiografía y ficción, es una ambigua red tejida por los pactos de veracidad con la ficción.

## Acercamientos a la novela como género híbrido

Consideramos como nodal el estudio de estas obras, porque las distintas formas de oscilación entre otros géneros, permiten su relación dentro de una amplia red literaria. Creemos que la relevancia de los aportes de Salinger en la literatura no recaen en verlos como inigualables, sino en pensarlos como rizomas en la amplia red literaria. Un ejemplo de correlato puede ser el escritor argentino Ricardo Piglia, quien también hace uso de estrategias similares de autoficción en sus obras y ha admitido la influencia de este autor.

Para finalizar, podemos pensar en la relevancia del aspecto lúdico del ensayo, a tal punto que lo posicionaríamos dentro del núcleo de la semiosfera de este género. Paradójicamente, es este aspecto el que reestructura la zona amorfa o los relieves de la periferia del género. Entender a la novela como un género híbrido nos permite abrir un abanico de posibilidades de transformación y generación de sentidos, mediante los cuales puede construirse como un texto único.

## Bibliografía

Adorno, Theodor (1974)

“El ensayo como forma” en *Notas sobre literatura*, Madrid, 2003, Akal

Arfuch, Leonor (2013)

*El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires. FCE

Derrida

*La ley del género*. Artículo de Jorge Panesi. S / D

Dommergues, Pierre

“El New Yorker y J. D. Salinger”. *En Los escritores norteamericanos de hoy*. Buenos Aires: Eudeba, 1968.

Lotman, I. (1996)

“La semiótica de la cultura y el concepto de texto”, en *La semiosfera I*. Madrid, Cátedra.

Salinger, J. D. (1963)

*Levantad, carpinteros, la vida del tejado y Seymour: una introducción*. Buenos Aires, Ed. Edhasa, 2013.

----- (1961)

*Franny y Zooey* Buenos Aires, Ed. Edhasa, 2013.

Shields, David, Salerno, Shane

*Salinger*. Buenos Aires, Seix Barral, 2013

Todorov, Tzvetan (1996)

*Los géneros del discurso*. Caracas. Montes de Ávila Editores



## La crónica literaria en Rubem Fonseca: Viveca y Reminiscencia de Berlín

Por Natalia Aldana

Para que haya arte se precisan  
una mirada y un pensamiento  
que lo identifique  
Jacques Rancière (2011)

El presente trabajo se inscribe dentro del proyecto de tesis del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones denominado *Narrativa de orilla. Policial Latinoamericano (Roberto Bolaño, Leonardo Padura y Rubem Fonseca)* y a su vez es parte del proyecto de investigación *De (Re) configuraciones genéricas menores* dirigido por la Dra. Mercedes García Saraví.

En una primera etapa, la tarea de investigación comprende la lectura y la generación de un marco teórico a los fines de afirmar los márgenes y focalizar la tarea de argumentar la hipótesis propuesta en la instancia de planificación que –en este caso– sería observar y reflexionar sobre la disposición de la literatura policial en el panorama latinoamericano.

Para este trabajo seleccionamos dos crónicas de la obra *La novela murió* (2013) de Fonseca: *Viveca*, y *Reminiscencias de Berlín*, las cuales se presentan como otra forma dispuesta dentro del aparato estético donde el brasilero marca su intención autoral.

Las crónicas de Rubem Fonseca (Minas Gerais, 1922) encaran y traducen la realidad: no se alejan del engranaje estético y representan espacios de discusión y formas de observación, registro y decodificación de la cotidianidad carioca. Fonseca es escritor, guionista, crítico literario y cronista. Como escritor es reconocido por sostener –a través de su escritura– un realismo sucio, crudo que de alguna manera se reafirma en sus crónicas, en las que intenta plasmar historias registradas en primera persona.

Debido a su incursión en otros ámbitos de producción (cine, periodismo) los textos poseen una variedad de recursos narrativos a partir de la necesidad de ensayar sus propios procesos de razonamiento acerca de alguna situación (hábito) cultural puntual.

El autor se detiene y reflexiona sobre la función del escritor, la presencia del lector, la posibilidad del cruce de códigos (entre cine y literatura) y las lecturas a partir del doble sentido y de los equívocos en textos canónicos. Y como todo cronista, asume su postura de flaneur y teje en su vagabundeo un relato donde se ubican lugares comunes, lugares comunes afines al lector contemporáneo.

**Fonseca en la crónica latinoamericana.** El escritor brasileño es considerado un poderoso novelista porque exhibe una narrativa desenfadada, con cierto tono mordaz, instalado dentro de la estética del realismo. Asimismo, la crítica sostiene que el carioca impuso una suerte de canon de la literatura urbana con cierta tendencia a las historias de crímenes y suspenso.

Su ficción se lee entre cuentos policiales y novelas negras y como autor retrata el espacio urbano de la sociedad brasilera con un discurso descontracturado y elíptico que aprovecha los lugares comunes como una manera de entablar complicidad con el lector.

Hace de suyo un estilo cosmopolita, y muestra a Rio de Janeiro como una ciudad del mundo. Se desplaza dentro de un marco narrativo donde impera una estética de lo verosímil: el retrato de la muerte y el caos que exigen ser representados por medio de un lenguaje y una cadencia particulares.

En el caso del formato periodístico Fonseca realiza un paneo sobre la condición de urbanidad, sobre ciertos hábitos o costumbres que recortados y puestos en la crónica permiten una visualización menos automatizada de cuestiones que tienen que ver con el quehacer cotidiano.

*La novela murió* contiene 28 textos (crónicas y ensayos); en esta compilación se observa un trabajo metadiscursivo que



impone una voz incisiva, a través del uso de la ironía y el sarcasmo. En sus textos prueba una línea creativa por medio de la experimentación de géneros (crónicas, ensayos, diarios de viaje) y el registro de situaciones donde priman las sensaciones e impresiones del yo poético.

De alguna manera recupera la vida de Río de Janeiro en el registro de sus hábitos o momentos compartidos, al tiempo que descoloca con sus apreciaciones irreverentes. En su texto de prosa no-ficción, se logra apreciar un despliegue relajado de su escritura; ya que Fonseca no quiere convencer a nadie, no enfatiza ni señala con autoridad, sino que procede con sutileza. En ambas crónicas se amplifica la presencia de la palabra potente de un autor literario.

En *Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno* Darío Jaramillo Agudelo advierte: “Hoy en día la crónica latinoamericana es un género autónomo con su propio territorio que tiene tratados de límites –o de ilímites– por un lado, con la información neutra del periodismo establecido y, por otro lado, con la literatura” (Cf. Jaramillo, 2012)

Exponer de esta manera estos tipos textuales significa estudiar también el desborde genérico, los cruces, las batallas, las conciliaciones, y las filtraciones en un conflicto histórico con la *ley del género*, ya que como subraya Jacques Derrida existe un principio de contaminación, de impureza ante cualquier clasificación. (Cf. Derrida, 1988)

Derrida refiere a la idea de germen de contaminación que acompaña constantemente los formatos o las formas establecidas. La impureza abre puertas a la supuesta intervención de nuevas maneras de encarar el género y en el caso de las crónicas la condición de hibridez se transmuta aún más cuando estos textos además de contener elementos que se rigen bajo las normas periodísticas (actualidad, inmediatez, etc.) exponen rasgos literarios.

Cuando Fonseca revisa su experiencia personal durante los días previos a la caída del Muro de Berlín en *Reminiscencia*

*de Berlín*, no solamente relata una anécdota, sino que además cuenta desde su perspectiva un hecho histórico.

Entonces, cuando hablamos de género refiere el mismo tipo y otro, conserva esa sustancia proteica que promete a futuro más mutaciones de la misma especie. Derrida se cuestiona la pervivencia de la ley y su contra-ley y presenta una división interna que implica impureza, corrupción, contaminación, descomposición “porque la ley y la contra ley se citan se comparan y se recitan la una a la otra”. (Cf. OP: CIT)

De este modo, se exhibe un supuesto proceso de naturalización de la forma crónica, cuya historia es tan poco natural; por el contrario, *es compleja, heterogénea, deforme*. Derrida, sobre esa proposición, remata subrayando que *es la forma de los bordes lo que me retendrá*. (Cf. OP: CIT)

A través de las dos crónicas que presentan una retórica del paseo, el cronista expone, recorta un suceso, lo vuelve extraño a nuestra percepción y por ende invita a transitar por otros caminos de comprensión y asimilación de la experiencia.

En Fonseca, la experiencia personal en la Alemania dividida y los días en los cuales se registró la caída del muro, hace visibles mecanismos de control y percepción sobre otras formas de abordar un hecho histórico de tal magnitud.

Asimismo, la condición de hibridez (a medio camino entre crónica y ensayo, entre periodismo y literatura) se coloca aquí como la apertura hacia nuevas maneras de leer una crónica, como texto que busca su lector, como marca que busca su propia continuidad. Es decir, encontrar esa otra huella que le sigue, el gesto de un intento de movimiento de una inestabilidad estructural de la cosa, de la narración, de su supuesto registro fiel, de su glosa correctiva y de sus espacios simbólicos de construcción de lo posible en fronteras lábiles.

La textura croniquera de Fonseca nos muestra –en su dimensión semántica– los sitios intermedios, con los condicionantes híbridos de todo producto cultural y latinoamericano, engranajes que trabajan en los niveles narrativos; a partir de concepciones de frontera, margen, periferia y memoria. Ello con-

tribuye a una suerte de re-actualización de recursos estéticos y posturas intelectuales frente al contexto cultural del autor.

Al mismo tiempo, se reconoce que esa inestabilidad es una constante en márgenes donde los hábitos y fenómenos culturales fluyen. Es el resultado espectacular de una simpatía en el seno de un universo lleno de uniones, enfrentamientos y contingencias.

En el camino de análisis aprovechamos los aportes de Hommi Bhabha (2007), quien coloca en discusión términos como *in-between* (Bhabha, 2007)<sup>16</sup> que supone la renovación de concepciones sobre las políticas de los espacios intermedios (semióticos, geográficos, culturales). Éstos promueven lugares de reformulación en la producción del sentido; y albergan la posibilidad de replantear esas zonas que a su vez constituyen pequeños mosaicos de la memoria de una sociedad.

La extrañeza que provoca el proceso de exposición de un hecho particular a través de la mirada del escritor condiciona a observar ese texto como un proyecto artístico. Presenciamos el trabajo dialéctico en la construcción del proyecto estético y de la crónica como objeto de percepción de sentidos y construcción del como sí, esa referencia que viene a mostrar lo cotidiano, y que a su vez devela un proceso que transforma el texto en otro mapa de acceso al sentido de la cosa en sí.

Cuando el cronista selecciona la anécdota sobre la frontera entre las dos Alemanias o el paseo por el set de grabación de la serie *Mandrake*, se posiciona ideológicamente a través del testimonio como procedimiento aplicado y ejerce el oficio de testigo, de extranjero que observa por primera vez.

Otra herramienta que emplea el autor es el fragmento; determinado como el bloque de sentido, como un eslabón en la cadena de una maquinaria estética que en su combinación cause extrañeza. Impregna de extrañeza el objeto estético: es

---

16- Concepto refiere a los discursos que en oposición a los grandes relatos etnocentristas y globalizados marca la tendencia hacia la multiplicidad, la otredad y reafirma la existencia de aquellas voces de la minoría que se rebelan frente a un sistema que intenta homogeneizar lo heterogéneo.

posible observar así el trabajo dialéctico entre la cosa dicha y sus condiciones de formulación.

De este modo, se presenta la fragmentariedad y una puesta en escena de voces marginales que pueden y tienen un lugar desde donde construir sus propias formas discursivas. Al operar con el segmento Fonseca presenta una escritura que exige a través de la lectura que se reconozca el efecto del montaje; lo que otorga la posibilidad de abordar desde cualquier lugar el hecho periodístico sin agotar el sentido.

**Viveca y Berlín.** Las dos crónicas recortan –en diferentes tiempos y espacios– historias de vida, un momento del autor como testigo en el trazo que registra, además del suceso que posee una importancia periodística por su actualidad o por el interés de un colectivo, la posibilidad de la reflexión al final del texto con tono pesimista y a modo de sentencia.

Por su parte Jacques Ranciere explica en *El malestar de la estética* (2011)

A través de este cruce de fronteras y estos intercambios de estatuto entre el arte y el no arte, la extrañeza radical del objeto estético y la apropiación activa del mundo común pudieron coligarse y pudo establecerse, entre los paradigmas opuestos del arte devenido vida y de la forma resistente... (Pg 65)

Subrayamos que el entrevero estético puede darse a partir del cruce entre el ensayo y la crónica, en el entramado de un discurso literario dentro de un formato periodístico y en dar visibilidad a las filiaciones entre literatura, periodismo y cine.

Del mismo modo, construye esferas de prácticas discursivas que reproducen un sistema de representaciones culturales y estereotipos a partir de los cuales establece elementos de identificación o de rechazo. En *Viveca* Fonseca visita el rodaje de la serie televisiva *Mandrake* basada en un personaje de su ficción literaria que aparece en varios compilados de cuentos y en la novela *El cobrador* (1980)<sup>17</sup>. Y a partir de esta visita

---

17–El personaje *Mandrake* además aparece en: *El gran arte* (1983) y los cuentos *Día de enamorados* (Feliz año nuevo, 1975), y en *De este mundo*

dispara su opinión política acerca de la libertad en la elección sexual, ya que en ese episodio el caso gira en torno a la presencia de una travesti.

Fonseca se resiste a caer en los lugares comunes del autor en relación con el lector, porque intenta provocar e interpe-larlo. Secuestra códigos de otros sistemas de representación (cine, arte) de tal modo que se nutre de varias formas estéticas para desplegar un discurso propio a la vez que marginal.

En ambas crónicas y a modo de ejemplo –ya que replica el mismo procedimiento una y otra vez a lo largo del libro– el cronista coloca la lupa en lo mínimo. Y los sucesos no son contados de manera cronológica, el registro sigue el pulso de las sensaciones, de los momentos en los cuales el cronista es testigo. En ambos casos, el autor se presenta como un extranjero que continuamente cruza umbrales asumiendo el rol de traductor; en *Viveca* reflexiona:

Después alguien me preguntó: “A ti no te gusta tomarte fotos con nadie, ¿te tomaste una con el travesti?”. Le respondí: “Lo hice precisamente porque se trataba de un travesti, un hombre que salió del clóset y enfrenta la discriminación a gritos. Es el mismo motivo que me llevó a ofrecer apoyo explícito al proyecto de ley de Marta Suplicy, que proponía legalizar la unión civil entre homosexuales”. Si hay algo odioso, es la discriminación, de cualquier tipo. (Pg. 123)

En *Reminiscencia* escribe:

En las visitas que hacía al lado oriental para ir a museos y deambular por la ciudad, me familiaricé con la burocracia referente a las visas de entrada y de compra de los veinticinco marcos que debían gastarse durante la permanencia en la ciudad. Ya me había fijado varias veces en la manera cómo los guardias observaban a los que cruzaban la frontera, ya se tratara de visitantes o de residentes del lado oriental que regresaban casa. (Pg 66)

Fonseca es parte de una propuesta estética que reproduce el formato periodístico, pero no ya de manera cronológica. El

---

prostituto y vano sólo quise un cigarro entre mis manos (1997).

escritor repone desde diferentes lugares, y el efecto de la lupa está presente como la impresión de esta puesta en escena del detalle, de lo mínimo. Entonces, la descripción se libera de pautas establecidas y funciona como en la entrada a una madriguera que provoca el acceso desde múltiples conductos, de tal modo que amplifica el suceso y no direcciona la lectura.

En *Viveca* se cuestiona:

¿Por qué alguien se vuelve travesti? ¿Por qué una persona asume una identidad indefinida sexualmente y no reconocida socialmente? (...) Mucha gente ha escrito sobre el asunto, abordando los aspectos médicos, éticos, jurídicos y psicoanalíticos del transexualismo. A cada rato surge la explicación de la “mujer fálica”. (Pg. 123)

De este modo observamos de qué manera su discurso interpela al lector, por medio del planteo de temáticas actuales y –hasta cierto punto– polémicas de la sociedad brasilera. Por otra parte, la presencia de la primera persona que rescata relatos de la semiósfera cotidiana, provoca una discontinuidad debido a que literaturiza y produce en cierta forma un hiato en el discurrir diario.

Cuando el cronista retrata el cruce en la frontera alemana y describe el tráfico ilegal de libros para una pareja de profesores amigos se observa que el relato está marcado por la presencia del yo. La presencia de esta primera persona de alguna manera coloca nuevamente en discusión la dicotomía entre el discurso objetivo, neutro –de otrora en el universo periodístico– y la palabra subjetiva de quien es testigo de un suceso y lo narra. Como señala Jaramillo todo texto que se jacte de la primera persona expone a un sujeto literaturizando. (Cf. pg. 23)

Fonseca exhibe múltiples enfoques dentro de una misma crónica, por ejemplo, en su experiencia en la ciudad alemana, como cronista trata de mostrar sus impresiones sobre el suceso; y como ciudadano extranjero transmite –frente a un momento personal– la finalización de una etapa sociocultural significativa en la historia de la humanidad al narrar la experiencia de vida de la pareja de amigos quienes no conoce otra

forma de sistema de gobierno que la socialista de la Alemania oriental.

Como testigo muestra el inicio de un cambio económico e ideológico a la vez que reflexiona sobre la condición humana frente a los avatares y procesos históricos. Así escribe: “En realidad, el mundo entero seguía con extraordinario interés lo que sucedía en aquellos días en Berlín (...) En aquel momento hasta los más seductores placeres sensuales cedían su lugar a la magnitud política de los acontecimientos.” (Pg. 73)

En este caso la crónica es una forma más de expresión artística, una continuidad estética donde a través de la excusa periodística continúa el ensayo de un estilo propio. Así como subraya Jaramillo la crónica fonsequeana se presenta como un *arte vivo* ya que advierte su papel de exponer cuestiones poco comunes que detienen al lector; y además advierte que el asombro es el ingrediente primordial en las crónicas latinoamericanas. (Cf. Jaramillo, 2012, 66)

De tal modo que Fonseca, como recalca Jaramillo, promueve otras formas de abordar los temas que involucran el trajín diario del brasilero. Su registro croniquero es una forma de colocarse frente al mundo, una postura política a partir de la cual muestra otras formas de concebir y construir su propio contexto sociocultural. (Cf. Pg 27)

Entonces, en sus formas de hacer crónica la fragmentación y el efecto del recorte amplifican el suceso y en cierta medida lo encuadran sacándolo del automatismo y moviéndolo hacia una lectura particular sobre un acontecimiento ordinario.

En resumidas cuentas, Fonseca exhibe discursos periodísticos donde se cruzan elementos retóricos propios del campo literario lo que provoca el entrecruce de las formas. Fonseca hace de suyo un discurso particular, lo saca de su aura cotidiana y lo representa de otra forma y sus textos muestran la posibilidad del sujeto literaturizando el registro periodístico y la descripción pausada de un suceso es el gesto estético necesario para la irrupción, al tiempo que la revelación de la postura política de un cronista literario.

## Bibliografía

AA.VV (2012)

Cuadernos de Intercambio Rosario–Rio de Janeiro Volumen II. Maestría en Literatura Argentina. UNR Posgrado en Letras PUC–Río

De Certeau, Michel (2004)

*La cultura en plural*. Bs As. Ed. Nueva Visión.

Deleuze, Gilles y Guattari Félix (1998)

*Kafka. Por una literatura menor*. México, Ed. Era.

Derrida, Jacques (1980)

*La ley del género*. Apunte de cátedra Teoría y análisis literario de Jorge Panesi. 1988

Fonseca, Rubem (2011)

*La novela murió*. Santiago de Chile. Tajamar Editores.

Jaramillo Agudelo, Darío (2012)

*Antología de crónica latinoamericana actual*. Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

Ranciere, Jacques (2011)

*El malestar en la estética*. Buenos Aires. Capital Intelectual.



## **Apéndice: Reflexiones en torno a la enseñanza de la literatura y la lengua**



## La enseñanza de la literatura española: decisiones en torno a la construcción de un programa<sup>18</sup>

Por Karina Lemes

La buena enseñanza son aquellos contenidos que los docentes seleccionamos por considerarlos dignos de que nuestros alumnos los aprendan, los crean y los disfruten, ya que, en esta perspectiva, lo bueno no se refiere a una enseñanza exitosa, sino que compromete a la ética. Esta dimensión permite formular preguntas a la hora de pensar un programa de cátedra y los contenidos allí inscriptos como una ficción inestable. Prósperi, Germán (2010)

...la literatura pone al profesor ante el brete de un discurso cuya única acción es posible consiste en un venturado e incierto razonar y en un compartir. Un compartir razonado sobre un objeto ausente. Y ese objeto, siempre reiterado y vuelto a postular en los carriles del razonamiento compartido, hace surgir el entusiasmo. La literatura es ese secreto individual que se nos revela, desvaneciéndose, en el entusiasmo. El entusiasmo es una de las pocas cosas verdaderamente compartibles. Se enseña únicamente algo así como una hipótesis de fervor que llama al entusiasmo. Jorge Panesi (2010)

La presente comunicación abordará las problemáticas sobre las decisiones que se deben tomar para organizar el o los programas de la literatura española en el nivel universitario. Constituyen las primeras reflexiones respecto de los criterios a tener en cuenta a la hora de pergeñar dicho/s programa/s. De qué manera influyen en esta decisión conceptos como el

---

18– Presentado en las II Jornadas Inter–cátedras de Letras Exergos, continuidades y epílogos investigativos Universidad Nacional De Misiones– Facultad De Humanidades Y Ciencias Sociales Departamento De Letras. Posadas–Misiones, octubre 2017

canon crítico, el canon literario, el clásico, la buena enseñanza; entre otros.

En este sentido German Prósperi advierte que: “Esta dimensión permite formular preguntas a la hora de pensar un programa de cátedra y los contenidos allí inscriptos como una ficción inestable. ¿Por qué esos contenidos y no otros? ¿Con qué criterios y/o censuras se han seleccionado esos textos? ¿Qué tipo de preguntas permiten generar esos contenidos en los alumnos? ¿Qué tipo de pensamiento pueden promover? ¿Qué perspectiva metodológica habilita esa selección? ¿Qué aportes hacen esos contenidos a la comprensión del campo de la literatura española?” (2010).

Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación que dirige la Dra. Raquel Alarcón: *Lengua, literatura, discursividades. Semióticas de su enseñanza (en las fronteras)*, y el cual co-dirijo.

Partimos de una hipótesis que afirma que el estudio de las literaturas, cualesquiera sean ellas, pretende formar a los alumnos como analistas, críticos literarios, que sean capaces de abordar una obra equis desde una mirada interdisciplinaria. Es por ello que las formaciones que otras materias como la lingüística, la semiótica, los estudios metodológicos por más que no compartamos el mismo objeto de estudio ayudan a pensar problemáticas relativas al estudio literario en diferentes y complementarias líneas.

En particular este trabajo apunta a esbozar algunos interrogantes, ya enunciados ut supra, y que se orientan a vislumbrar cómo se pensó, se piensa la enseñanza de la literatura española. Específicamente el “cómo” interpela a la selección bibliográfica que hacemos los profesores, bajo qué criterios (en particular si la selección incluye autores españoles, autores europeos, autores latinoamericanos/argentinos sobre crítica literaria española) y en función de ello de qué manera se organizan los objetos de estudio, es decir, si damos relevancia a una organización cronológica, si en cambio abordamos te-

máticas/tópicos o si hay una suerte de conjunción entre las mencionadas.

En el momento que nos tocó la tarea de organizar el/los programa/s para la/s española/s, que en nuestras carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras son dos, Literatura Española I, que aborda el estudio medieval hasta el siglo XV y la Literatura Española II, que comienza desde el Renacimiento y llega hasta la complejidad narrativa del siglo XXI. Lo primero que realizamos fue comenzar a ver cómo se organizaban estas mismas materias en otras universidades nacionales públicas. Fue así que nos dimos cuenta que no había demasiadas variantes en la organización de la literatura española medieval entre, obras estudiadas pero en cuanto a temas/tópicos existía un abordaje ecdótico<sup>19</sup> cuya bibliografía disponía de una amplitud desde la cual nuestro espacio de universidad, facultad periférica no era posible adquirir de manera fácil, no sólo porque dicho estudio exige disponer de manuscritos sino porque, además, la bibliografía crítica está mayoritariamente en otro idioma, por ejemplo el inglés. Esto ocurre en especial en la UBA, en donde inclusive hay una contundente apuesta a la formación de críticos literarios, me refiero a la promoción iniciada por Celina Sabor de Cortázar, cuya discípula Alicia Paro-

---

19- Crítica textual o crítica menor a una rama de la filología que tiene por cometido editar textos de la forma más fiel posible al original o a la voluntad del autor, procurando principalmente la eliminación de errores de transcripción. Para ello se vale de un amplio instrumental filológico altamente codificado y experimentado milenariamente desde tiempos del Museo de Alejandría, así como de una serie de disciplinas auxiliares como la codicología, la paleografía o la biblioteconomía. Las ediciones que se realizan con criterios ecdóticos se denominan ediciones críticas, en sentido estricto cuando agotan mediante el estudio la transmisión y las posibilidades de determinación del texto y sus diversas lecciones, o más ampliamente ediciones filológicas. Los escribas, amanuenses y copistas en general cometían errores o alteraciones al transcribir caligráficamente los manuscritos. Dada una o varias copias de un manuscrito, pero no la original, la crítica textual pretende reconstruir un texto tan cercano al original perdido como sea posible.

di fue capaz de formar grupos de estudios que dieron importantes pensadores en la literatura española del Siglo de Oro.

¿Pero desde cuándo estuvo presente la necesidad de la enseñanza de la literatura española en las universidades? El mismo se hizo actual entre los intereses de los que formaron parte de la creación de la Asociación Argentina de Hispanistas en Bahía Blanca en 1986. Y dicho interés fue tomando presencia no solamente en la formación universitaria sino también en el nivel medio.

En este sentido es obligación mencionar las contribuciones desarrolladas por Melchora Romanos, Emilia de Zuleta y Dinko Cvitanovik, pues fueron decisivas para poder problematizar qué se enseñaba en las universidades argentinas. Fue Melchora Romanos quien dio cuenta de dificultades en el desarrollo de dicho estudio pues reconoció que el trabajo estuvo limitado por el exiguo lugar asignado a la Literatura Española en los planes de estudio de las universidades, como así también de toda la enseñanza en general (Cf. 1999: 14). Dichos resultados se vuelven a repetir en el 2006, fecha en que se desarrolla el VII Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas.

Por otro lado, Emilia de Zuleta al referirse a estos inconvenientes lo hace desde un plano optimista al sustentar que, si bien se reconocen regresiones en la enseñanza de la Literatura Española en el nivel medio y superior, hay como contrapartida un sostenido avance en los niveles de posgrado (Cf. 2002: 19).

Por su parte, Dinko Cvitanovic exponía como un compromiso de parte del hispanismo nacional el abordaje de la enseñanza de la poesía:

Es hora de volver a aprender, a enseñar y sobre todo a gustar de la poesía. El ejercicio y la pasión de la poesía, relegados a un discreto y a veces casi vergonzante segundo plano, constituyen la mejor y más genuina reserva de la literatura. Ante los peligros de la globalización, en su acepción de aglomeración o amontonamiento, de dispersión, en pocas palabras, de presunto planetarismo que conduce al anonimato ya la ma-

sificación, donde países y personas pueden ver esfumarse su identidad, la poesía reclama perentoria atención para beneficio de todos, no sólo de los poetas o de los profesores de literatura, sino de todos aquellos que pretenden la subsistencia del bien y la belleza. Me refiero a la poesía interior, tanto la escrita como la no escrita, pero sentido día tras día por muchos millones de almas en el fragor de la vida cotidiana. Es la poesía que restaura, con su eterno e intenso ritual, la pasión más íntima y verdadera, que es la lucha de la condición humana por expresar sus verbos esenciales. Por ello, me atrevo a decir que en el regreso a la poesía reside no sólo la fuerza creadora sino también la posibilidad de subsistencia del hispanismo como expresión de un tiempo más humanista que el presente (1999: 29).

En esta interrogación de qué hacemos cuando enseñamos Literatura Española aparecen dos obras en el 2009 a las cuales haremos somera referencia. La primera *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*, dirigida por Miguel Dalmaroni y publicada en Santa Fe por la Universidad Nacional del Litoral. El objetivo de dicha compilación apunta a facilitar dato, pautas específicas de instrumentos para optar, proyectar y emprender el proceso de investigaciones en el plano de los estudios literarios, (Cf, 2009: 7).

De dicho compendio nos parece interesante para el debate que pretendemos instaurar aquí y ahora es el referido a “*Literatura y enseñanza*” a cargo de Analía Gerbaudo, quien advierte, desde el inicio de su intervención, un guiño original de pensar este problema en relación con la lógica de la investigación literaria en Argentina:

Cartografiar el mapa de los problemas que atraviesan la enseñanza de la literatura es una tarea que, dada su amplitud, conduce a caracterizar las líneas de investigación dominantes que es posible identificar en el campo de una didáctica específica junto a un conjunto de “discusiones” y de “polémicas” (Panesi, “Polémicas ocultas”) que, con su emergencia, confirman la consolidación de este espacio de fuerte desarrollo desde hace más de quince años en Argentina (2009: 165).

El segundo texto es una compilación realizada por Amelia Sanz Cabrerizo en la editorial Arco/Libros, titulada *Teoría literaria española con voz propia*. Dicha compilación reúne aportes desde el año 1986 hasta el 2008, en donde si bien no hay un abordaje metodológico sobre la investigación literaria como si es evidente en la propuesta de Dalmaroni, hay un reconocimiento sobre la relevancia de un abordaje interdisciplinario, desde las miradas diversas como pueden ser la presencia de la semiología, la genética textual, la transliteratura, la nueva ficción, la cultura digital, entre otros; constituyen, diversos campos de la investigación literaria pero producida exclusivamente en España. Ninguno de los 13 capítulos retoma la enseñanza de la literatura, sin embargo, el primero de ellos aborda el concepto de canon literario.

Enric Sullá sostiene que cierta liberación del canon ha provocado la reorganización de los cursos, programas y fundamentalmente ha desarrollado el escrutinio de las fronteras mismas del campo literario con el fortalecimiento de los *cultural studies* y su recuperación de las diferentes producciones de las culturas de masas (Cf, 2009:15). Sullá propone que todo texto clásico constituiría una parte del canon, esta propuesta de enseñanza de la literatura en España pretende distanciarse del modelo anglosajón.

Si bien dicho autor presenta sus reservas con respecto a las concepciones historicistas de la literatura, dicho campo es preservado enfáticamente por Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig, la argumentación se da por oposición al modelo anglosajón al que consideran como una moda y un espectáculo teórico (Cf, 2009:36).

Prósperi sostiene que la enseñanza de la literatura en la universidad argentina puede inclinarse por estas concepciones y hasta combinarlas, pero todas ellas olvidan una cuestión relevante: "...tiene que ver no con los autores que integran el canon sino con los autores que promueven desde su posición de enseñantes ese canon (2010).



Leonardo Funes, en el mismo año en que aparecen las obras antes citadas, publica *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*, lo relevante de este texto es que alude a la literatura medieval como el necesario proceso de desnaturalización de la concepción tradicional del objeto de estudio, es decir: “nuestro objeto de estudio no es «literatura», no es «medieval» ni es «española». Aquí me tienen ustedes, entonces, investigando algo que no existe” (2009: 29).

De esta reflexión surge la pregunta inmediata, para qué sirve la investigación y enseñanza de la literatura medieval, para ello Funes reivindica una configuración temporal que delinea el discernimiento del presente en tanto consideración del pasado, ya que el contenido se evalúa *por su condición de alteridad y de familiaridad* (2009: 51), rasgo que permite la incorporación de la perspectiva del alumno.

En definitiva, se trata de recobrar la significación histórico-cultural de una textualidad a través de la práctica de lectura no canónica –menos canonizantes– de los textos canonizados (Cf, 2009: 44). Leyendo el presente, recobrando el pasado, estas clases plantean en su enunciado la lógica futura.

Somos conscientes de que para esta ocasión nos hemos quedado en las interrogaciones de una de las literaturas españolas que es la medieval, sin embargo, creemos que son extensibles a las del estudio y enseñanza de la literatura posterior a la medieval.

## **Bibliografía**

Dalmaroni, M. (dir.) (2009)

*La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*,  
Santa Fe, Ediciones UNL.

Funes, L. (2009)

*Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*.  
Buenos Aires. Miño y Dávila.

Gerbaudo, A. (2009)

“Literatura y enseñanza”. Miguel Dalmaroni (dir.), *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe, Ediciones UNL:165–194.

Litwin, E. (1997)

*Las configuraciones didácticas. Una nueva agenda para la enseñanza*.

Panesi, J. (2000)

“Enrique Pezzoni, profesor de literatura”. *Críticas*. Buenos Aires. Norma: 255–262.

Prósperi, G. (2003)

*Enseñanza de la literatura española en la universidad. Derivaciones didácticas en la configuración del contenido*. Tesis de Maestría en Didácticas Específicas, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral.

..... (2010)

*Enseñar literatura en la universidad: actualidad de una práctica*. En IX Congreso Argentino de Hispanistas. “El Hispanismo ante el Bicentenario”. La Plata, 27–30 de abril de 2010. <http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>. ISBN 978–950–34–0841–4superior, Buenos Aires, Paidós.

## **Aprender alemán como lengua extranjera: Movimientos y desafíos<sup>20</sup>**

por Virginia Reichel

Este trabajo pretende discutir y presentar nuevas estrategias que fueron utilizadas durante la enseñanza del alemán como lengua extranjera en el Nivel Secundario. Estas experiencias fueron llevadas a cabo durante la Diplomatura en Enseñanza de Alemán “Deutsch Lehren Lernen” (Aprender Enseñar alemán) dictado por el Instituto Goethe y la Facultad de Arte y Diseño de la UNaM.

Las experiencias que se presentarán son aquellas relacionadas con el movimiento del cuerpo. Un eje importante de la enseñanza de la lengua extranjera es la oralidad, por lo cual, me pregunto como docente cómo generar un ambiente en el cual los alumnos puedan practicar la oralidad más allá de lecciones orales. Es decir, generar mediante actividades lúdicas que los alumnos logren practicar la oralidad de forma más desinhibida pero dentro de marcos pedagógicos. Entendemos al juego en término de Bruner, es decir, un formato de actividad comunicativa mediante la cual es posible transformar continua y espontáneamente conocimientos al mismo tiempo que se atraviesa un proceso de socialización.

Algunas de las actividades lúdicas son:

Carrusel: La mitad de los alumnos forman un círculo mirando hacia fuera. Cada uno tiene una tarjeta con una pregunta en torno a un tema (por ejemplo ¿Qué te gusta comer? ¿Cuál es tu comida favorita? ¿Te gusta cocinar? Etc). El resto de los alumnos hace una ronda alrededor. El objetivo es que

---

20- Trabajo presentado en el 1º Congreso Nacional de Educadores, 2018.

los alumnos que no tienen tarjetas respondan las preguntas y “giren”, encontrándose cada vez con una pregunta distinta.

Reordenar la sintaxis: para practicar la sintaxis de la oración, cada alumno recibe una parte de la misma. Deben ir al frente. Los alumnos o el alumno que queden sentados deben dar indicaciones (“Derecha – Izquierda”) para reacomodar la frase.

Pelota: la pelota en el aula tiene como fin la administración de turnos de habla. Existen distintas maneras de usarla. El docente puede arrojarla y hacer preguntas al comenzar la clase o se pueden hacer actividades en ronda con la misma.

Creemos que el aprendizaje de una lengua extranjera se asemeja al aprendizaje de la lengua materna en la cual la comunicación comienza físicamente, luego oralmente y por último mediante la alfabetización. Al igual que en el proceso de alfabetización, el aprendizaje del idioma alemán se apoya en los mismos dispositivos de apropiación del lenguaje: repeticiones, reestructuraciones y continuaciones.

Este trabajo pretende discutir y presentar nuevas estrategias que fueron utilizadas durante la enseñanza del alemán como lengua extranjera en el Nivel Secundario. Estas experiencias fueron llevadas a cabo durante la Diplomatura en Enseñanza de Alemán “Deutsch Lehren Lernen” (Aprender a Enseñar Alemán) dictado por el Instituto Goethe y la Facultad de Arte y Diseño de la UNaM. Además, nuestros estudios de Profesora en Letras de la UNaM permiten tener una mirada semiótica de la enseñanza de una lengua extranjera.

Nuestras prácticas de enseñanzas están sustentadas en el enfoque pragmático. Es decir, los alumnos además de aprender los aspectos sintácticos y lexicales del idioma, deben comprender su uso.

Las experiencias que se presentarán, son aquellas relacionadas con el movimiento del cuerpo y el juego. Un eje importante de la enseñanza de la lengua extranjera es la oralidad, por lo cual, la inquietud fue cómo generar un ambiente en el cual los alumnos puedan practicar la oralidad más allá de lecciones orales. Es decir, lograr mediante actividades lúdicas

que los alumnos practiquen de la oralidad de forma más desinhibida pero dentro de marcos pedagógicos.

Entendemos al juego en término de Bruner, es decir, un formato de actividad comunicativa mediante la cual es posible transformar continua y espontáneamente conocimientos mientras se atraviesa un proceso de socialización. Es una oportunidad para los alumnos de simular situaciones de comunicación en otro idioma.

En el ámbito de la educación, el aprendizaje repetitivo, la repetición no tienen buena fama y son reemplazados por “explicar con las propias palabras”. No obstante, la adquisición de la lengua materna consiste en repeticiones, no es casual que las canciones infantiles tengan también muchas repeticiones. Así como el niño aprende a decir “agua” en lugar de “aba” tras escucharlo y equivocarse una significativa cantidad de veces. De forma similar, los alumnos aprenden estructuras y vocabulario.

La actividad del carrusel, permite visualizar la importancia de la repetición. Consiste en que la mitad de los alumnos forman un círculo mirando hacia fuera. Cada uno tiene una tarjeta con una pregunta en torno a un tema (por ejemplo ¿Qué te gusta comer? ¿Cuál es tu comida favorita? ¿Te gusta cocinar? Etc). El resto de los alumnos, hacen una ronda alrededor. El objetivo es que los alumnos que no tienen tarjetas respondan las preguntas y “giren”, encontrándose cada vez con una pregunta distinta. Esta actividad puede tener infinita cantidad de variantes, pero lo importante es que tanto las preguntas giren en torno al mismo campo semántico, no tengan estructuras muy disímiles entre sí, y que todos los alumnos tengan la posibilidad de responder y contestar.

En este juego, los alumnos se preguntan y contestan con relativa independencia. El hecho que el profesor no pueda estar controlando a cada alumno constantemente, posibilita que el juego sea como lo propone Bruner: los alumnos se comunican entre sí, y mutuamente reestructuran sus puntos de vista y conocimientos.

El segundo modo de adquisición de la lengua es la reestructuración. Es decir, el significado central se mantiene mientras que la sintaxis se reordena. Esto sucede cuando un niño pasa de decir “vamos auto papi” a “vamos en el auto de papi”. Este tipo de procedimiento se puede llevar a cabo al presentar un enunciado que puede ser modificado de acuerdo a la necesidad del enunciante. Por ejemplo, al preguntar “Wie kommst du zur Schule?” (¿cómo venís a la escuela?), los alumnos ya conocen como expresar la primera parte de la oración “Ich komme” (“yo vengo”). Al extender la pregunta “Wie kommst du zur Schule? Mit dem Auto? Mit dem Bus? Zu Fuß?” Los alumnos tienen el léxico para responder. No obstante, en la mayoría de los casos sucede que responden “Ich komme Auto” o “Ich komme mit Auto”. El segundo paso entonces es, por medio de una pelota para administrar turnos de habla, tirarla y volver a preguntar. Entonces, corregir: “Ich komme mit dem Auto”. Una vez que todos hayan preguntado y respondido, la estructura ya estará más fijada. Además, esto posibilita que luego, al escribir las oraciones en el pizarrón preguntar: “¿por qué es dem o no der?” De esta forma, se aprende que debido a la preposición mit se modifica el artículo. A partir de la práctica oral, la repetición, y la reestructuración, los alumnos aprenden también puntos gramaticales específicos.

Con respecto a la estructura, el alemán tiene una estructura relativamente libre, pero que tiene una regla inquebrantable: en la oración simple, el verbo siempre debe ir en segundo lugar. Para practicar esto, se realiza la siguiente actividad: cada alumno recibe una parte de la oración. Deben ir al frente. Los alumnos o el alumno que queden sentados deben dar indicaciones (“Derecha – Izquierda”) para reacomodar la frase. De esta forma, observan que quien tenga el verbo siempre estará quieto y la persona gramatical estará antes o después del verbo. Mientras que los otros componentes del enunciado pueden moverse libremente.

Los procedimientos de repetición, reestructuración y continuación, si bien usualmente pueden verse durante las cla-

ses, también pueden extenderse por un periodo más largo de tiempo. La continuación, por ejemplo, consiste en mantener el mismo tópico, pero expandirlo. Volviendo al ejemplo anterior, los alumnos aprenden en su primer año a hablar sobre los medios que utilizan. En los siguientes años de aprendizaje del idioma, los medios de transporte vuelven aparecer, por ejemplo, en discusiones sobre cuáles son más utilizados.

Por último, podemos concluir a partir de nuestras experiencias, que muchos alumnos que comienzan su aprendizaje del alemán a partir de la oralidad, se muestran escépticos. Por ejemplo, en la primera clase, la docente varias veces dice “Ich heiÙe Virginia” (pronunciado “ij jaise”). Se arroja la pelota y los alumnos quieren repetir. La mayoría de las veces, hay varios alumnos que quieren saber cómo se escribe antes de intentar pronunciarlo. Luego de varias rondas de repetir “Ich heiÙe...” recién se escribe en el pizarrón la frase y se explican las reglas de pronunciación. Lo curioso es, que en el momento en que los alumnos dejan de hablar sin el soporte escrito, comienzan los errores de pronunciación, por ejemplo, leer la “ß” como “b” en lugar de “ss”.

Podemos concluir entonces que es muy probable que en las primeras clases haya resistencia a la oralidad, por vergüenza a equivocarse, miedo o dudas a cómo pronunciar. No obstante, a través este tipo de práctica los alumnos pueden comprobar que mediante la oralidad el lenguaje se pone en práctica también el ejercicio de no frustrarse por los errores sino aprender de ellos.

## **Bibliografía**

Borzzone, Ana M. (1996)

*Leer y escribir a los 5.* Bs. As. Aique.

Bruner, Jerome (1995)

*El habla del niño.* Bs. As. Paidós.

- Dietmar Rösler, Nicola Würffel (2014)  
*DLL 5: Lernmaterialien und Medien.* Klett, München.
- Legutke, Michael/ Schart, Michael (2012)  
*DLL 1: Lehrkompetenz und Unterrichtsgestaltung.* Klett, München
- Barkowski, Hans/ Grommes, Patrick (2014)  
*DLL 3: Deutsch als Fremdsprache.* Klett, München
- Funk, Herman/ Kuhn, Christina (2014)  
*DLL 4: Aufgaben, Übungen und Interaktion.* Klett, München
- Ende, Karin/ Grotjahn, Rüdiger. (2013)  
*DLL 6: Curriculare Vorgaben und Unterrichtsplanung.* Klett, München
- Ballweg, Sandra/ Drumm, Sandra (2013)  
*DLL 2: Wie lernt man die Fremdsprache Deutsch?* Klett, München





