



Cruces, Mestizaje y Dislocación en la escritura de Enrique Vila-Matas, Augusto Monterroso y Macedonio Fernández

Ana María Paruolo

Universidad de Buenos Aires

aparuolo@gmail.com

Resumen

La presente exposición es parte de una investigación sobre la obra de Augusto Monterroso y se relaciona con mi proyecto de tesis de Doctorado, actualmente en curso. En el marco del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, se ha pensado examinar los cruces e intersecciones que tienen lugar en y desde la escritura de Enrique Vila-Matas, Augusto Monterroso y Macedonio Fernández. Se utilizará para la indagación la siguiente metodología de trabajo: búsqueda, selección y análisis de textos de Enrique Vila-Matas, Augusto Monterroso y Macedonio Fernández, luego se propondrá el tratamiento de una problemática pensada a partir del trazado de las siguientes líneas temáticas: la reflexión sobre la escritura propia y la transformación de lo ya escrito en una suerte de mestizaje genérico, la reflexión sobre la escritura de los otros y su apropiación como cruce y resignificación de la "cosa literaria". Se tratará de analizar y demostrar que a partir del tratamiento de la ficción, los textos se asedian y son asediados por otras voces que una vez provocadas, se dislocan en una suerte de malla que trasciende el propio espacio textual y entabla nuevos diálogos e intercambios.

Palabras clave: cruces – apropiación – resignificación – escritura literaria

El presente trabajo tiene como objeto investigar las estrategias de escritura que han desplegado en sus prácticas literarias tres autores que comparten la lengua pero cuyos matices distintivos entran en contacto y componen una trama móvil: Enrique Vila Matas, Augusto Monterroso y Macedonio Fernández. El primer cruce, para hacer honor a las palabras clave de esta ponencia, podría ser pensado como el acceso a la biblioteca. En los discursos constituyentes de la literatura de los tres escritores se detecta la lectura de los clásicos. Tomo el término en sentido similar al que le otorga Aulio Gelio, escritor latino del S II d.C, quien lo traslada del ámbito de la administración fiscal romana –allí se aplicaba a la clase social que pagaba las contribuciones más altas– al ámbito de las letras, con el significado de un escritor que se destaca porque escribe correctamente, y que, por esa razón, puede ser tomado como modelo.



La contribución a la literatura, no como un modo de pago sino de donación de sentido, ha sido la desproporción puesto que la escritura, excede los límites espacio-temporales y los clichés –con los cuales disienten– de “escritor modelo” o “escribir correctamente”.

Para referirnos a los límites temporales, podemos afirmar que Macedonio no comparte el fin de siglo XX ni el comienzo del XXI como sí lo hicieron Monterroso y Vila Matas, sin embargo, esta situación de contemporaneidad no resulta una valla infranqueable, puesto que presentan una característica que los vincula y abre el diálogo, no sólo entre los textos de los tres sino también hacia otros discursos, entre los que se incluyen los no ficcionales, en una suerte de desplazamiento por espacios, que van más allá del imaginario social de los lectores que pudieran haber compartido paradigmas y que, se han ido transformando a medida que se producía el estallido de lo estatuido como válido, y lo nuevo.

Allí nos situamos con nuestra lectura hoy, cuando estamos cruzados por los discursos de la teoría y crítica contemporáneas y no podemos despojarnos de esos discursos.

Tomo la noción de imaginario social en el sentido que le otorga Cornelius Castoriadis (1998) quien no se refiere al plano de la materia real, sino “al plano de lo simbólico, como producción de un orden de significaciones que constituyen realidad, *-una realidad fragmentada o el recorte de aquello que llamamos realidad*” (la cursiva es mía). Para Olivier Fressard (2006) el imaginario social es un “magma de significaciones imaginarias sociales” encarnadas en instituciones. Como tal, regula el decir y orienta la acción de los miembros de esa sociedad, en la que determina tanto las maneras de sentir y desear como las maneras de pensar. Ese mundo es esencialmente histórico. Toda sociedad contiene en sí misma una potencia de alteridad. Siempre existe según un doble modo: el modo de “lo instituido”, estabilización relativa de un conjunto de instituciones, y el modo de “lo instituyente”, la dinámica que impulsa su transformación. Por eso resulta conveniente hablar de lo “social-histórico”.

Si para Castoriadis la visión que una sociedad determinada tiene del mundo es un “en sí”, la visión del mundo que se nos revela en los textos de los tres escritores seleccionados, es otra: un “fuera de sí”. De hecho cada modo de abordar la “cosa literaria”, que podría ser pensado como localista, no lo es, constituye sí, una superficie cribada por los matices que adquiere en su aproximación.

Existe en ese contacto, un mestizaje genérico que enriquece a los personajes con el bagaje de los signos de la cultura, los cuales no solo se manifiestan a través de la lengua,



sino de la cosmovisión enunciada a veces, por ellos y otras, por la voz de un narrador, que va montando referencias y representaciones, en el terreno incierto de la ficción. Se nos presenta bajo la forma de cierta apariencia engañosa, que cubre como un maquillaje y opaca o resalta ciertos rasgos. Mediante esa apariencia, la escritura pone en evidencia y sustrae a la vez a la mirada del lector, los procedimientos y reglas de juego que conforman una poética, cruzada al sesgo, por el carácter de una operación ritualizada que cita, copia, rescribe y reflexiona, a la vez que ironiza, sobre sus propios procedimientos.

El caso Macedonio

Macedonio Fernández, con su escritura desacomodada, se anticipa a los modos narrativos de la llamada Posmodernidad y a algunos presupuestos que conformarían la crítica y la teoría literaria posterior a la época en la cual escribió, ya que cuestiona tempranamente algunas categorías: géneros, enunciación, secuencia narrativa, autoría. Con el juego evasivo de la escritura de prólogos tras prólogos (Fernández, 1972) interrumpe la serie lógica del discurso narrativo, autor y lector se ven perturbados frente a la promesa incumplida de narrar una historia –según la convención el prólogo antecede a la novela– pero ésta nunca comienza.

Mediante la desviación –variaciones sobre el mismo tema en este caso el prólogo– hacia otros espacios del texto, la escritura macedoniana ejerce una provocación, que lo agrieta y produce múltiples significaciones cada vez que hay que “volver a pensar” en lo que se venía leyendo antes del guiño de un narrador molesto como un moscardón. Si bien, como dicen algunos personajes macedonianos “hay que desconfiar de los fragmentos escogidos”, a partir de la fragmentación son subvertidos los géneros, no sólo por las intrusiones de una voz que nos constituye en partícipes de ese diálogo, sino también, por las diferentes redes de sentido que se van armando mientras juegan a “hacernos creer” –con un dejo de humor– que estamos en un no existente lugar o frente a un texto cuyos trazos y trozos pueden guardarse en un cajón o perderse en alguna mudanza. Es sabido que Macedonio, no siempre guardaba los manuscritos o papeles –como gustaba llamarlos– que escribía, ni siquiera pretendía que se publicaran. Borges, amigo y lector de Macedonio, comenta al respecto:



En la soledad de su pieza o en la agitación de un café, colmaba páginas y páginas con la escritura perfilada de una época que desconocía la máquina de escribir y para la cual una clara caligrafía era parte de los buenos modales. Al mudarse de alojamiento no se llevaba los manuscritos de índole metafísica o literaria que se habían acumulado sobre la mesa y llenaban los cajones y armarios. (Vázquez Lucio, 1987:111)

El dato anecdótico puede ser pensado como la manifestación de una poética de lo que todavía está por hacerse, y puede hacerse con la participación de “muchas manos” –los otros– y con “trozos olvidados” –fragmentos–.

Para ilustrar lo antedicho leeré un texto breve no muy difundido:

Tres cocineros y un huevo frito

Hay tres cocineros en un hotel; el primero llama al segundo y le dice: “Atiéndeme ese huevo frito; debe ser así: no muy pasado, regular sal, sin vinagre”; pero a este segundo viene su mujer a decir que le han robado la cartera, por lo que se dirige al tercero: “Por favor, atiéndeme este huevo frito que me encargó Nicolás y debe ser así y así” y parte a ver cómo le habían robado a su mujer.

Como el primer cocinero no llega, el huevo está hecho y no se sabe a quién servirlo; se le encarga entonces al mensajero llevarlo al mozo que lo pidió, previa averiguación del caso; pero el mozo no aparece y el huevo en tanto se enfría y marchita. Después de molestar con preguntas a todos los clientes del hotel se da con el que había pedido el huevo frito. El cliente mira detenidamente, saborea, compara con sus recuerdos y dice que en su vida ha comido un huevo frito más delicioso, más perfectamente hecho.

Como el gran jefe de fiscalización de los procedimientos culinarios llega a saber todo lo que había pasado y conoce los encomios, resuelve: cambiar el nombre del hotel (pues el cliente se había retirado haciéndole gran propaganda) llamándolo Hotel de los 3 Cocineros y 1 Huevo Frito, y estatuye en las reglas culinarias que todo huevo frito debe ser en una tercera parte trabajado por un diferente cocinero. (Fernández, 1972)

El narrador relata *como si* los hechos narrados hubiesen acaecido realmente, los objetos se enmascaran con las palabras, lo verosímil no es referencial sino discursivo. El lector, consiente el pacto de lectura, sin embargo, aún en los relatos breves, se pregunta si esas texturas inacabadas que lo sobresaltan, acaso no determinan las posibilidades de reflexionar sobre la ficción y “pensar la imaginación” como un modo de examinar el mundo, no sin cierta complicidad.



En la obra de Macedonio:

...la ficción en tanto juego con el lenguaje, demanda que el fingimiento lúdico sea compartido por narrador y lector, que ambos sean cómplices de un ocultamiento, desde el cual todo saber adquirido queda en suspenso hasta la confirmación de una hipótesis nueva, como si se tratara de una guía de calles o del trazado de una ciudad sobre un terreno irregular. (Paruolo, 2007:78)

Siempre podemos aventurar otro mapa, otro itinerario; la ficción nos puede enviar hacia otro rumbo, sacarnos de lugar, torcer el recorrido que pudimos haber planeado de antemano.

El caso Monterroso

Augusto Monterroso despliega estrategias de escritura que también cuestionan los modos tradicionales de escribir: las reglas de los géneros, la autoría, el lugar de enunciación. En “Partir de cero”, incluido en *La letra e, Fragmentos de un diario* (1998: 215) observamos el recorte e hibridación genérica como en los textos de Macedonio y Vila-Matas.

Partir de cero

0.

En *Partir de cero*, además del quiebre de la relación de coherencia entre título – paratexto según Genette (1989)– y cuerpo principal, puede observarse la subversión del sentido metafórico que se presenta como una dislocación, puesto que la interpretación generalizada de la locución “partir de cero” supone un comienzo, tal vez un nuevo intento, después de borrar todo lo anterior.

Cuando se sigue el orden lógico de la lectura de un texto en prosa, que impone leer el título en primer término y luego el cuerpo principal, el lector avezado o no, sólo se encuentra con el número cero en lugar de palabras que desplieguen lo anticipado por el título, inmediatamente, el punto final ejerce la violencia de lo inacabado. Esta *vuelta* al sentido literal puede ser leída como ruptura e inversión, recurso típico del tratamiento irónico, del que Monterroso hace gala. Cuando leemos la ironía detectamos que *algo* hay en



la obra y *algo* le ocurre al lector, esta situación nos obliga a ir más allá del significado superficial, se rechaza –o al menos se pone en duda– toda afirmación, se dramatiza cada momento de la lectura y se resalta las consecuencias de errar el blanco, enfrentando al lector ante una carencia: la de toda certeza.

Para aumentar la perplejidad, no se cumple el compromiso que asume el autor con el lector –el llamado pacto de referencialidad por Philippe Lejeune¹– el libro lleva como subtítulo *Fragmentos de un diario*, y el diario presupone contar los acontecimientos en primera persona, hacerlos verosímiles y que el lector acepte la verdad de dichos acontecimientos sin preguntarse siquiera, dejando en suspenso el principio de incredulidad y desplazando los límites del dato autobiográfico. El libro, además está (des)articulado con ensayos breves, fragmentos, sentencias; una suerte de misceláneas como confirma su autor en el reportaje citado más abajo.

Los personajes migran de un texto a otro, mediante alusiones que funcionan como una interrogación acerca de los límites de la autoría, los géneros, el mercado editorial. En la cita que sigue, se pone en boca de Eduardo Torres, un locutor creíble –alguien con nombre y apellido– un enunciado posible, pero que pertenece al universo discursivo de la ficción: la novela *Lo demás es silencio*:

Eduardo Torres

A propósito de lo anterior recuerdo la proposición de Eduardo Torres consistente en que a todo poeta debería prohibírsele, por ley o decreto, publicar un segundo libro mientras él mismo no lograra demostrar en forma concluyente que su primer libro era lo suficientemente malo como para merecer una segunda oportunidad. Dentro de este tema de la persistencia en el esfuerzo o el abandono total, que puede volverse obsesivo, con frecuencia me viene a la memoria la escena en que don Quijote, después de probar su celada y darse cuenta de que no sirve para maldita cosa, desiste de probarla por segunda vez, la da por buena y se lanza sin más al peligro y a la aventura sin preocuparse de las consecuencias. Por otra parte, hay grados: no publicar, no escribir, no pensar. Existen también los que recorren este camino en sentido contrario: no pensar, escribir, publicar. (Monterroso, 1998: 22-23)

En un reportaje que le hiciera *Marco Antonio Campos*, publicado en *Viaje al centro de la fábula* (Oviedo, 1982), Monterroso revela en parte “su biblioteca” dice que lee a

¹ “Lo narrado funciona como expediente de realidad, de algo que ha sucedido, de una serie de acontecimientos, comprobables o cotejables a veces por el lector, que espera o exige el máximo de correspondencia entre el texto y la realidad enunciada por éste, el narrador lo cuenta, se lo anuncia y promete al lector” Philippe Lejeune (1975:51).



algunos autores como Horacio, Montaigne, Cervantes, Erasmo y Samaniego, repetidamente y en forma constante, situación que lo inscribe, en la genealogía de los fabulistas sobre los que se asienta la cultura de Occidente. Sin embargo, la pertenencia a un modelo narrativo clásico –fábula como architexto (Genette, 1989), mencionada en el epígrafe de *De animales y de hombres*– es cuestionada por un discurso no ficcional –el reportaje– y, desde la voz del narrador en la novela *Lo demás es silencio*:

-¿Por qué un porcentaje de su libro de *fábulas no son fábulas propiamente dichas*?

-Quizá por el deseo de *escapar a los moldes*, de no sujetarme mucho a ellos.

-Pero según tengo entendido en toda fábula debe haber animales, aun cuando no haya mensaje

-No, no; en las fábulas clásicas los protagonistas pueden ser animales, hombres, seres inanimados, abstractos y concretos. Todo puede personificarse. (Oviedo, 1982:37)

[...]¿Quién lee hoy fábulas?¿Quién lee al malicioso *La Fontaine*, a *Esopo* sabio, a *Fedro* prudente, a *Hartzenbusch*, al excelso conde, al ameno *Lizardí*?. Todo el mundo; quizá por ser éste un género reservado a muchos escritores y, por ende con el sabor de la fruta del cercado ajeno (Garcilaso). Es probable que de ahí haya partido el interés de nuestro inquieto autor por brindarnos este puñado de apólogos o enxiemplos que, y esto ha trascendido ya por la prensa diaria y las revistas literarias de la capital, interesa por igual a niños (ver fábula titulada "Origen de los ancianos"), jóvenes (ver "La honda de David") y viejos (ver las restantes) [...] ¿Qué queda por añadir? En estas épocas de incertidumbre cada quien es libre de dudar o cree, de sacar sus propias conclusiones o las ajenas. *Asinus asinum fricat**

Tomado de *La Cultura en México*, Suplemento de *¡Siempre!* Núm. 512, 1º de diciembre de 1971, que a su vez lo reprodujo del Suplemento Literario de *El Heraldo de San Blas*, de San Blas, S.B. del 22 de agosto de 1971. "El asno rasca el asno" (Monterroso, 1991:120-123)

El caso Vila-Matas

Para hablar de las artes de Vila-Matas podríamos comenzar con una paráfrasis del poema de Fernando Pessoa *Autopsicografía* ¿El narrador es un fingidor? O ¿El narrador es un espía? –como dice el narrador de Vila-Matas en *Extraña forma de vida*. Y agrego, le gusta espiar y tomar secreta o explícitamente las palabras de los otros. El título de la novela alude a la canción del mismo nombre interpretada por la cantante de fados Amàlia



Rodrigues, ícono de la cultura portuguesa, a la cual Vila-Matas homenajea en varios de sus textos. En cualquier caso, se trate de un fingidor, un espía o un copista, la ficción demanda que narrador y lector sean copartícipes del juego de enmascaramiento.

En *Bartleby y compañía* Enrique Vila-Matas incluye, en tanto que cita indirectamente en su novela, la fábula de Monterroso *El zorro es más sabio*, a la vez el título de la novela remite al personaje de *Bartleby El escribiente* de Melville, mediante ese recurso, pone en cuestión el tema de la referencialidad, para hacerlo, recurre como estrategia al discurso relatado en primera persona y desorienta a los lectores, puesto que, referir indirectamente es modificar el lugar de la enunciación, apropiarse de la voz del otro, pero ¿cuál es la voz del otro? ¿La voz del narrador de la fábula de Monterroso? ¿La voz del Zorro hablando en la fábula y respondiendo a la tradición genérica –en la fábula los animales hablan? ¿O tan solo se camufla, como lo hace en la representación de la voz de un animal o en el ocultamiento detrás de una máscara, la voz humana? ¿Quién dice yo, cuando dice yo en el texto? Interrogantes difíciles de resolver. En el estilo vilamatasiano (sic) todo se confunde, se disfraza y disuelve, hasta las alusiones a sus propios textos dan cuenta, no solo de la ficcionalización del discurso literario, sino de la reflexión sobre la literatura misma y sobre el solitario acto de escribir –pero no tanto, ya que nos convoca y envía a leer a los autores que atesora en su biblioteca:

No sabría vivir sin esa biblioteca que me he construido para mi uso personal, que es lo mismo que decir que nada ni nadie sería yo sin mi ventana. El rey del cuarto oscuro es Bartleby, que para mí representa la parábola que origina la literatura contemporánea, su hito fundacional: la historia del exilio del hombre en el mundo, esa historia de un humilde copista o escribiente que tanto me recuerda al Kafka que paseó por toda Praga su extrañeza de murciélago de abrigo y bombín negro. (Vila-Matas, 2004:248)

Para retomar el itinerario trazado sobre la novela *Bartleby y Compañía* (Vila-Matas, 2000:17-18), si se compara el fragmento mencionado con la fábula de Monterroso, se podrá observar que en la primera, no sólo se funde el texto citado a partir del discurso indirecto, sino que se omiten algunas palabras. La fábula lleva por título *El Zorro es más sabio*, en la novela se suprime el verbo *es* transformándolo en *El Zorro más sabio*. Más adelante se cambia el pronombre *lo* por *le*, la palabra adversativa *pero* es reemplazada por un punto y seguido, las marcas de la enunciación del Zorro representadas por el guión del diálogo y el pronombre en primera persona, desaparecen. Se suprimen las comillas, y su decir se transforma, en un decir de “boca cerrada”² en el sentido que le otorga Agamben. Ficción que

² “... mientras que en la fábula el hombre enmudece, los animales salen de la pura lengua de la naturaleza y hablan. Mediante la confusión temporaria de las dos esferas, la fábula hace prevalecer el



es desmontada y transforma el texto de Monterroso en otra cosa, dentro del conjunto dislocado y vasto del “hacerse” de la literatura.

Mediante ese enmascaramiento, el texto finge ser otro con la sutileza de la cita encubierta o volviendo visibles a la mirada del lector, objetos que sólo pueden ser evocados y por lo tanto, contruidos mediante palabras como *zorro* en su clara alusión al animal y a la figura arquetípica de la astucia y *vejez*: alusión a un estado y al arquetipo de la experiencia y la sabiduría. Cabe destacar que la mayúscula se mantiene en Zorro en ambos textos, manera que elige Monterroso para humanizar el animal o animalizar al humano, más allá de nuestro conocimiento sobre el apodo de Juan Rulfo.

La figura del copista con la que el yo del narrador de Vila-Matas juega desde el comienzo de la novela, es resignificada mediante variaciones que van siendo sugeridas, sobre el personaje de la novela de Melville, quien con su “Preferiría no hacerlo” ha impreso en la literatura una zona de de vaguedad, en cuyo valor residual se puede reconocer la preferencia del escritor catalán, por los escritores que eligen mantenerse en el lugar incierto de la fuga, de aquello que no puede fijarse por estar en constante cambio. Inscripción que se hace visible en las menciones recurrentes a Queneau, Calvino y otros integrantes del Oulipo³, por ejemplo en la apretada síntesis alusiva del título de la novela *Historia abreviada de la literatura portátil* que “atrae” al texto la obra de Queneau *Petite cosmogonie portative* (1982) su traducción al italiano, por parte de Calvino: *Piccola cosmogonia portatile* seguida por una *Piccola guida a la Piccola cosmogonia portatile*.

Aunque se aluda explícitamente al autor, al texto, y se los presente como una verdad, será sólo una apariencia que dependerá de la expansión o del repliegue del delgado y escurridizo límite entre apariencia y realidad. Tomo el término “realidad” en el sentido de textos existentes, cuyas citas pueden ser comprobadas mediante la lectura, a la que el texto nos obliga. En este sentido, el texto citado que de hecho existe –fue escrito, publicado y leído– se sale de lugar, del propio espacio textual, se disloca, en tanto que, es aludido, apropiado y fundido en otro, en una suerte de conglomerado turbulento.

mundo de la boca abierta, de la raíz indoeuropea *bhâ (de donde deriva la palabra fábula), contra el mundo de la boca cerrada de la raíz *mu. La definición medieval de la fábula, según la cual sería una narración donde “animalia muta... sermocinasse finguntur” y como tal algo esencialmente “contra naturam”, contiene desde esta perspectiva mucha más verdad de lo que podía parecer a primera vista. En efecto, puede decirse que la fábula es el lugar donde, mediante la inversión de las categorías boca cerrada/boca abierta, pura lengua/infancia, hombre y naturaleza intercambian sus papeles antes de volver a encontrar cada cual su propio sitio en la historia”. (Agamben, 2003: 90-91)

³ Oulipo: « **O**uvroir de **l**ittérature **pot**entielle», que se traduce como “Taller de literatura potencial” grupo experimental fundado en 1960 por Raymond Queneau y Francois Le Lionnais, al que pertenecieron Ítalo Calvino, Georges Perec, Marcel Duchamp entre otros y que enraizaba en la tradición patafísica, en el surrealismo y en el dadaísmo.



En otro relato, *La vida según Hemingway* (Vila-Matas, 2004) recurre a la estrategia de la variación de la frase. En el breve espacio de unas hojas la frase migra de un lugar a otro transformada en otra versión, además de aludir a escritores como Pessoa, Tabucchi, Hemingway, Margueritte Durás, Bolaño, Borges, con los cuales va armando su genealogía – o su biblioteca– Vila-Matas se inscribe en cierto minimalismo, que evoca a la narrativa del escritor Thomas Bernhard, a quien no menciona tener en su biblioteca pero que, sin embargo, se insinúa desde lo no dicho y se disemina por los textos, en el juego de velar y desvelar.

Dislocación

El oficio de la palabra ligado en su origen a la reivindicación de la propiedad según Barthes, opera como si el lenguaje, en cuanto condición de una práctica, se hubiera determinado no a partir de una mediación ideológica –como le ha sucedido a tantas formas de arte– sino a partir de una sociabilidad en su máximo grado de desnudez, afirmada en su crueldad fundamental, a la de la posesión de la tierra; con la aparición del concepto de intertextualidad se niega al autor como “dueño del texto”, esto provoca una colisión y es motivo de un cambio de perspectiva teórica.

El intercambio entre espacios multiculturales y multiétnicos: España y América, América y España, en nuestro caso, produce cruces y mestizajes que ofrecen sagaces combinaciones, el contacto entre culturas excede los límites de la lengua, de la geografía, de un libro y otro. Si bien los contenidos de los dispositivos ficcionales, como bienes de cambio circulan en cada sociedad, y cada sociedad presenta características distintivas, no es esto un obstáculo para el diálogo versátil entre la literatura de un lado y del otro del océano.

En cada época del desarrollo de la lengua literaria según Bajtin (1985: 254), son determinados géneros discursivos los que dan el tono: periodísticos, literarios, científicos y también ciertos tipos de diálogo oral: de salón, íntimos, familiares, sociopolíticos, filosóficos. En la actualidad, así como el universo literario está penetrado por estratos extraliterarios, también la lengua nacional está relacionada con la penetración en todos los géneros de la lengua literaria. Por esta razón las frases, los personajes, las herramientas del quehacer de la literatura trascienden los límites y trastornan los órdenes de legibilidad.



Una vez conformados en ese “otro” orden de legibilidad como textos de ruptura, ejercen una actitud crítica desde una práctica que los pone entre paréntesis, los deja suspendidos en el *no lugar*, dislocados, fuera de sí. Esta es la característica que los vincula. Se trata de una literatura reflexiva que da cuenta de su propia configuración y nos enfrenta como lectores críticos, con la imposibilidad de detenernos en alguna certeza. Sin embargo, somos captados por esos cruces, cuyas destrezas intentan seducirnos –*captatio benevolentia*– y les adjudicamos credibilidad y legitimación puesto que en el siglo XX y en lo que va del siglo XXI este entretejido singular ha sido la impronta de la literatura de escritores como los seleccionados para esta exposición, quienes para crear universos ficcionales, echan mano a los materiales representacionales que van creando, pero a la vez apelan a aquellos que ya están en el mundo resignificándolos a partir de su inserción en otro contexto.

Y para terminar, una reflexión sobre la lectura: arriesgada, interrumpida a veces, provocadora y angustiante a la vez. Su carácter de incompleta, su materialidad cambiante, enfrenta al lector con un flujo de signos, que empuja al texto mas allá de sí y del circuito habitual, pero ofrece a la vez, la posibilidad de perpetrar lecturas diferentes por hallarse en estado de persistente transformación.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2003) *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bajtín, Mijaíl (1985). *Estética de la creación verbal*. México: SXXI.

Castoriadis, Cornelius (1998). *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación*, Buenos Aires: Eudeba.

Fernández, Macedonio (1972). *Museo de la Novela de la eterna (Primera novela buena). Obras completas*, Buenos Aires: Corregidor.

Fressard, Olivier (2006) “El imaginario social o la potencia de inventar de los pueblos”, Revista *Transversales* n 2.

Genette, Gerard (1989) *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus.

Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*, París: Senil.

Monterroso, Augusto (1982) “Ni juzgar ni enseñar” en José Oviedo y otros. *Viaje al centro de la fábula, Reportajes*. México: M. Casillas.

Monterroso, Augusto (1991) *Lo demás es silencio*, Barcelona: Anagrama.

Monterroso, Augusto (1998). “La letra e”, *Fragmentos de un diario*. Madrid: Alfaguara.



Oviedo, José y otros (1982). *Viaje al centro de la fábula, Reportajes*. México: M.Casillas.

Paruolo, Ana M. (2007) "Irrupción de Macedonio Fernández en la teoría y en la crítica de los años sesenta", Roberto Ferro (dir.), *Macedonio*, en Noé Jitrik, *Historia Crítica de la Literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé.

Vázquez Lucio, Oscar (1987). *Historia del humor gráfico*, Buenos Aires: Eudeba.

Vila-Matas, Enrique (2000). *Bartleby y Cía*. Barcelona: Anagrama.

Vila-Matas, Enrique (2004). "Biblioteca de cuarto oscuro", en "Escritos shandys", *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid: Alfaguara.

Datos de la autora

Ana María Paruolo es Licenciada en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y doctoranda por la misma universidad. Escritora e investigadora independiente. Se desempeñó como docente de Semiología en el Ciclo Básico Común (UBA), Cátedra Arnoux (1994/2007). Actualmente, es coordinadora del turno mañana y tarde, del Curso regular de Semiología CBC (UBA) en la Cátedra Romero. Ha publicado textos para los estudiantes del CBC, ensayos y ficción, entre ellos: Crítica mural EL JGVETE RABIOSO (1994/98), *Cuadrivio* cuentos*, Tridente (1997); "La línea del horizonte: la escritura del desvío y la dislocación", en *Sostiene Tabucchi*, Biblos (1999); "Saramago, viajero de la memoria", Revista *Rizoma, Literatura y Cultura*. Año I N° 1, Buenos Aires, (1999); "Augusto Monterroso, la fina burla de una escritura de lo ínfimo", Revista *Rizoma*, Año II N° II, Buenos Aires, (2000); "Augusto Monterroso o la palabra en movimiento" (2003); "Estela de emes" (2006), www.unidadenladiversidad.es; "Irrupción de Macedonio Fernández en la teoría y en la crítica de los años sesenta" en *Macedonio*, volumen dirigido por Roberto Ferro, en *Historia Crítica de la Literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé (2007).

