

## Leer en el espacio taller: una experiencia desde "la teoría de la recepción"

Zulema Moret\*

### Introducción

Intentaré aplicar a lo largo de estas páginas algunos conceptos provenientes de la "teoría de la recepción", a la lectura del cuento "Háblenme de Funes" (Relato con voces), del escritor argentino Humberto Constantini (1983). El mismo ha sido comentado por un grupo de quince adultos, todos ellos asistentes a los talleres de escritura creativa, en diversos niveles y con distinto grado de posibilidades de crítica y análisis respecto a las estructuras del relato, cuyo proceso lector analizaré a lo largo de estas páginas. Los comentarios fueron registrados durante dos horas de grabación con cada grupo; cuya participación obedeció, en una primera instancia, al propio deseo de colaborar en este trabajo, aunque algunos que habían leído el relato, han estado presentes durante las sesiones de discusión y posteriormente no han deseado incluirse o que fueran registradas sus conclusiones. Todo ello ha sido respetado.

### Antecedentes de la experiencia

En un artículo de H.R. Jauss (1987) incluido en el volumen **Estética de la Recepción**, bajo el título de "El lector como instancia de una nueva historia de la Literatura", el autor realiza una crítica sobre un proceso de lectura generado por H. Hillmann, propuesto a trescientos encuestados para ser respondido por escrito. Este artículo pone en escena la problemática de "el cómo y desde dónde" realizar el acto lector con un grupo de alumnos, tema que se inscribiría en una práctica de pedagogía literaria.

La crítica de Jauss a Hillmann se apoya en tres objeciones:

1. La situación de la recepción es artificial, es decir, no lo suficientemente empírica.
2. Jauss alude a la falta de acción preorientadora de los antecedentes de la recepción.
3. Al ser disparado el texto, sin referencia a su forma literaria, sólo como disparador de tales proyecciones, las formas cuantificadas de reacción –según Jauss– no expresan un código estético del grupo en cuestión.

Ante estas críticas, me he preguntado cuáles serían los parámetros a tener en cuenta en esta breve experiencia y cuáles serían los conceptos a tener en cuenta en función de su operatividad a la hora de evaluar la experiencia.

---

\* Doctora en Letras. Egresada de la Universidad de Buenos Aires, radicada actualmente en Estados Unidos. Escritora, crítica literaria y coordinadora de talleres de lectura y escritura creativa.

## Antecedentes de la recepción

Antecedente en el sentido de la orientación previa, explicitado por Jauss y no en el sentido regulador del propio texto (propio de algunas guías de lectura convencionales muy utilizadas en los libros de texto de enseñanza de la literatura).

Los antecedentes que tengo en cuenta, previos a la presentación del cuento son los siguientes:

- ◆ Noción de narrador.
- ◆ Niveles de la narración: aspectos lexicales, fonológicos-fonéticos, semánticos, morfosintácticos, estructurales, la construcción de la historia, sus personajes y las voces.
- ◆ En los niveles más avanzados consideré la relación entre la obra elegida y otros referentes literarios y extraliterarios. Puesto que los participantes son alumnos/as de los talleres en los que fundamentalmente se lleva a cabo una práctica de la escritura creativa, los antecedentes de cada grupo son los aspectos previos desarrollados en el taller. Por lo tanto, sólo tendré en cuenta como antecedentes estos "contenidos" comentados durante las sesiones. Otros antecedentes, tales como "qué es lo que sabe el alumno al llegar al taller, o qué antecedentes configuran su saber literario y su práctica lectora al iniciar este proceso", serían mera especulación.

Los grupos son siempre heterogéneos, de formación literaria irregular, y el inicio de la práctica lectora se sustenta sobre dos pilares básicos:

- a) La noción de narrador como construcción ficcional (concepto que casi nunca está claro al llegar al taller, a menudo el lector confunde al autor con el narrador).
- b) La relación historia/discurso (siguiendo a T. Todorov) y los niveles discursivos. La construcción del personaje y sus instancias espacio-temporales, la configuración de la intriga (*suspense*) como soportes de la estructura del cuento o del relato.
- c) La conciencia del juego del lenguaje, es decir, cómo se dice lo que se desea contar, los niveles discursivos, la marca de estilo con relación a la historia.

Este proceso es constructivista, progresivo y la tarea pone en escena nociones vinculadas a la teoría de Jauss y también a la noción de *lector informado* de Fish. Recordemos su definición que abarca tres aspectos importantes: a) el lector informado como hablante competente del lenguaje en el que está construido el texto; b) el lector en posesión completa de los conocimientos semánticos que un lector adulto aporta a su tarea de comprensión; y c) el lector como poseedor de competencia literaria (Fish, 1989:124); o el concepto de *archilector* de Riffaterre: "Llamaremos al grupo de informadores utilizado en cada estímulo o en una secuencia estilística entera, archilector" (1989:99).

De estos dos conceptos, el más operativo, a la hora de organizar las conclusiones de esta experiencia, ha resultado el de *lector informado* de Fish. En esta aparente oposición desarrollada por Jauss en el mencionado artículo se manejan los conceptos de puramente intuitivo y de puramente empírico. Ni una cosa ni la otra, el lector ya trae consigo, al "espacio taller", una historia lectora y en el juego del proceso lector, con la dinámica del grupo de pertenencia, irá afinando dicho mecanismo, irá replicando, ampliando, regulando los conceptos para ampliar su horizonte de expectativas en un primer nivel de experiencia. Para ello tendré en cuenta el juego de *trial and error* al que se refiere Jauss, es decir el juego de preguntas y respuestas entre el lector y el texto.

El cuento escogido plantea ciertas cuestiones que, durante las tres sesiones de lectura llevadas a cabo, han permitido visualizar los antecedentes de la recepción y la gradual construcción de nuevos conceptos o descubrimientos respecto al texto.

En este sentido he elegido un relato que permitiera diversas entradas; es decir, cuyos espacios de indeterminación provocaran al lector a llenar los espacios vacíos en distintas direcciones: lo que la historia no dice, lo que la historia poco a poco va informando, lo que relaciona con la historia, por asociación, por referencias culturales próximas.

En primer lugar, he tenido en cuenta a la hora de elegir el cuento la reflexión de W. Iser, quien afirma que "cuanto más determinación pierden los textos, más comprometido estará el lector en la coproducción de su posible intención", sin olvidar que "si la indeterminación rebasa ciertos límites de tolerancia, el lector se sentirá fatigado en una medida no conocida hasta entonces" (1989:139).

En segundo lugar, el cuento permite ser leído como una noticia policial, como una historia de amor desgraciado, como una traducción de estructuras musicales a través del trabajo de la parodia.

Para mí ha sido de sumo interés advertir cómo se llega a la construcción del horizonte de expectativas y cómo a través del progresivo trabajo de la escritura creativa acompañado de reflexiones de orden teórico sobre las estructuras literarias, los grupos evidencian a mayor tiempo en el taller, una mayor posibilidad de verbalizar literariamente construcciones de mayor complejidad y profundizar en los niveles de la historia.

Asimismo, el "después de la escena de lectura" ha permitido crear filiaciones para poder continuar profundizando en las relaciones del texto con otros textos y no sólo los conceptos intraliterarios que aparecen en los niveles iniciales.

Mi interrogante coincide con la frase que emerge del artículo del Jauss cuando afirma: "Ahora bien, cómo hay que sacar a la vez, como por arte de encantamiento, del sombrero vacío del texto esa praxis vital alternativa, y cómo puede ser 'simulada' (¿palidez simulada?), sigue siendo misterioso para nosotros, como lo sigue siendo, por lo demás, el siempre invocado 'significado intencional del texto', por el que en vano se espera hasta el final de la investigación" (1987:67-68).

Si esta intencionalidad a la que se refiere Jauss es referencial al autor, es sabido que a menudo la lectura sobrepasa estas intenciones primeras, puesto que en muchos casos ni los mismos autores tienen completamente claras sus intenciones a la hora de concretar una obra. Si la intencionalidad se refiere a los efectos del texto sobre el lector, sabemos que serán múltiples y que cada lector construirá otro texto a partir del proceso de lectura.

### **El sombrero "lleno" del texto**

A modo de ejemplo sólo citaré textualmente los comentarios de un grupo correspondiente al primer nivel de asistentes al taller de escritura.

**Daniel** (22 años, escribe en castellano. Prefiere leer literatura erótica y pornográfica. Ha asistido a pocas sesiones de escritura creativa):

Funes entra dentro de la historia como alguien frívolo, que les cambia la vida por completo. Todos se sienten atraídos por él, las mujeres se le tiran encima. Funes se enamora. Funes es asesinado, es un crimen pasional. No supe ver bien quienes lo mataron. Hay una mezcla de voces, con un entrevistador en *off*. Los que hablan se 'echan la pelota unos a otros'. La sombra es un recurso para dar intriga, no aparece más en el resto de la historia. He tenido que buscar palabras en el diccionario. Busqué en un diccionario de los años 40 para encontrar ciertas palabras.

**Francesc C** (21 años, es bilingüe, estudia filología inglesa, asiduo lector de Joyce. Declara haber leído a Borges y Cortázar):

Yo no sé si he profundizado, pero se narra un crimen. Aparecen muchas voces. Como una orquesta en la que cada música interpreta su música. Vemos el punto de vista de cada instrumento. Funes y sus compañeros son instrumentos que explican la historia. Lo que me ha llamado la atención es el modo de ordenar el discurso. El personaje (Funes) se define a través del punto de vista de los otros. Es un recurso ingenioso. Aunque la historia es convencional: celos, crimen, mujer por el medio, vidas disipadas (Risa de los compañeros cuando dice esta frase), lo que me ha llamado la atención es la musicalidad del texto, algo así como polifónico y las imágenes que me encantan: 'Fue Funes con la noche oliendo a tango...', 'un cielo que era al tiempo la calle'. Podríamos relacionar cada instrumento con el tipo de sonido que producen. Las voces aparecen desordenadas como es la música, cada uno es un instrumento que habla. El cantor lo que muestra es que Funes le quita fama, protagonismo. Para mí es una tragedia de kilombo.

**Cristina** (55 años, argentina. Lectora de literatura italiana, trabaja en una editorial, prefiere las novelas policiales como entretenimiento. Actitud obsesiva hacia el manejo del lenguaje en los niveles de uso-norma / correcto-incorreto):

No me sorprende tanto el texto. Tipos como Funes he visto y existen. Me lo pasé muy bien leyendo, la descripción de los personajes está muy lograda. Conozco el ambiente. Me encantó. Cada personaje tiene una personalidad muy concreta. El director: tiene fama de gafe, sueña con el pasado. Todas las características hablan de un origen diverso, también de distintas raíces.

**Fernando** (50, bilingüe, psicoanalista, le agrada jugar con el lenguaje, tiene una actitud provocativa hacia el grupo. A menudo su interpretación se realiza desde la posición interpretativa analítica):

A mí me resultó difícil leerlo. Me pareció que había una queja. Lo viví como un desconcierto, no como un concierto. El texto me pareció en su escritura barroco. Yo me iba del texto. Para mí era un sitio donde los músicos no se habían puesto de acuerdo. Hay rivalidades como entre españoles y catalanes. El subtexto me dice otras cosas: racismo, xenofobia. Paladino y otros nombres son como nombres publicitarios, yo le pregunto: ¿qué sujeto hay detrás del nombre? ¿por qué se le pone Osiris? ¿A qué te suena Julito Díaz? No es lo de Mafalda, sí es Manolito, el hijo del tendero. Osiris marca la distancia, Kraimer es como decir 'cabeza cuadrada', como llaman aquí en España a los alemanes.

A partir de esta afirmación de Fernando se produjo un debate muy caótico sobre los nombres y sus representaciones en países de gran heterogeneidad social como es la Argentina.

### **Observaciones producidas a partir de este primer proceso de lectura**

Este grupo ha puesto el acento en los aspectos de la historia y de la construcción de los personajes. Sus puntos de discrepancia se han referido a cuestiones léxicas (diferencias entre vocablos del lunfardo y sus posibles equivalencias en España, por ejemplo: palabras como macarra, chorizo, gigoló). El hincapié puesto en el nombre ha sido condicionado por elementos extraliterarios. Fernando es psicoanalista y pregunta al sujeto que está detrás del nombre. Ya Roland Barthes (1967) explicita esta problemática del nombre en su estudio "Proust y los nombres".

Las preocupaciones de los jóvenes lectores se han centrado en la construcción de la figura femenina (la mujer fatal, condensada en Rosario, en oposición a la novia buena, proyectada en Lidia). Al participar de la experiencia dos argentinas el debate se centró más en el ritmo, la música, los caracteres, buscando más los criterios de verosimilitud del relato que los criterios de verdad.

La inexperiencia lectora del grupo se puso de manifiesto en su imposibilidad de acceder a este texto como una "re-creación" de un mito. La argumentación más próxima se centra en la idea de fatalismo, tragedia, coro de mujeres, Funes como enviado de los dioses. Pero todos estos elementos en su totalidad no les ha permitido acceder al mito de Orfeo como núcleo generador de la historia.

Asimismo, aparece clara la afirmación de W. Iser ya citada, algunos alumnos frente a la dificultad que ofrecía el léxico y la pereza que les provocaba tener que buscar palabras que no conocían, lo han leído una sola vez o han rechazado el texto. He aquí cómo las zonas de indeterminación han causado desasosiego, "desconcierto", como señaló Fernando, "más que concierto".

El grupo pone en escena durante este proceso la ausencia de nociones literarias: traducción de niveles de oralidad, correspondencias musicales, polifonía, construcción fragmentaria.

Como suele suceder con los grupos de principiantes que leen con lo que denomino "lecturas de superficie", la preocupación se halla en reconstruir la historia, en comprenderla; no tanto en deconstruir sus estructuras o hacerle preguntas al texto.

El siguiente conjunto de participantes muestra una historia diferente. Las alumnas asisten al taller desde hace tres años, una de ellas, Marita (40 años) es traductora; otras han participado en seminarios de lectura crítica (Gemma, 30 años y Pepa, 40 años). Ambas han ganado algunos premios de cuento breve. Sólo a modo comparativo citaré algunas de las conclusiones más relevantes a las que han llegado durante sus exposiciones. El grupo, en general, se muestra más preocupado por las estrategias de construcción del relato. Marita afirma que hay cortes por el formato (estructura fragmentaria de la narración), pero que en relación con lo que se cuenta, hay como una única voz. Pepa es la única que ha investigado en los diccionarios de mitos, establece relaciones entre Orfeo/Funes y Lidia/ Eurídice. Asimismo, ha indagado la relación entre el morir descuartizado de Osiris (dios egipcio) y el descuartizamiento de Funes. No llega a concretar la relación de desplazamiento metonímico, pero se acerca en la descripción realizada a dicho concepto.

Pepa analiza el nombre Funes, lo asocia a funesto, desgraciado y comenta que ha leído un cuento de Jorge L. Borges: "Funes, el memorioso", para ver si había elementos comunes. Afirma que Funes, el memorioso, queda tullido. También hay una tragedia en el texto de Borges. Es la única participante que ha buscado fuentes literarias, históricas, relacionadas con el héroe del relato, y las ha escrito como un informe de lectura ordenado. Pepa es la única que expresa la problemática de género en relación con "Las sombras", como personaje que habla: "Como cambia de masculino a femenino, cuando hablan las sombras", afirma Pepa. Esto reconduce al grupo de compañeras. Vuelven a la zona textual correspondiente, se afina la comprensión y se profundiza sobre los aspectos genéricos; descubren entre todas que el yo de la sombra es masculino y que en verdad se devela al final: "Ése soy yo, un muerto, ponga sombra nomás, sombra entre sombras, a veces vuelvo sombra a esa esquina" (24).

Gemma aporta otro elemento comentado por el resto de las participantes: lee el cuento como un cuento policial, afirma que es como si se tratara de un núcleo mínimo: un asesinato, y como si el autor recreara la situación narrativa tomando como forma la de una orquesta de tango. Dice: "A mí más que el qué, me sorprendió el cómo. El qué es un cuento policial y el cómo es la pieza musical en la que intervienen distintos instrumentos y cómo va creando el *suspense* a partir de la intervención de éstos".

Mientras Marita no ha comprendido cómo muere Funes, Gemma y Pepa vuelven al texto y leen de nuevo y completan la información. Gemma agrega un elemento nuevo: la extensión de los fragmentos se va condensando a medida que llegan al final, como si fuera una partitura musical.

Por otra parte, el grupo ha diferenciado entre voces que reproducen las voces de los músicos y el elemento fantástico de hacer hablar "La sombra", "El patio". Humanización que alcanzan un fuerte tono lírico. Las cuestiones que quedaron sin responder han sido las siguientes: "¿Qué es Intimas? ¿Qué es Mala Junta, cuál es su letra? ¿Cómo se llama la milonga incluida en el texto? ¿Qué

relación puede haber entre La Traviata y esta historia? ¿Qué relación puede haber entre Las Furias y las mujeres que mataron a Funes? Volver a los mitos.

Seguir en el proceso de investigación, a partir de las preguntas formuladas por el grupo permitiría continuar profundizando la lectura del relato en varias direcciones. Recuerdan el concepto de intertexto y cabe agregar que algunas de las participantes ya han reescrito y transformado mitos, como parte del programa de escritura y han leído cuentos que muestran los procesos de intertextualización: "La casa de Asterión" de Jorge Luis Borges, "Fuera de lugar" de Pedro Orgambide, "Circe" de Julio Cortázar.

Las tres lectoras se mueven por diversas motivaciones: Marita lee desde las emociones, una suerte de lectura intuitiva, muestra una actitud catártica según la clasificación de Jauss, ella vive las pasiones de los personajes, se deja envolver por ellas. Gemma, por su parte, muestra una actitud irónica, distanciada; Pepa, es una lectora que manipula los materiales, las relaciones con otros textos, busca las alusiones a otros textos, su actitud se acerca a la del crítico literario, no se emociona ni se deja envolver por la historia.

Otras alumnas del mismo grupo manifiestan su imposibilidad por buscar demasiadas relaciones intraliterarias y extraliterarias y se asombran de que un texto haya sido escrito de esa manera. "Nunca había leído un cuento escrito así", dice Nieves (65 años, quien manifiesta escasa variedad en sus lecturas y poca cultura general).

El tercer grupo con el que he llevado a cabo esta experiencia está compuesto por cinco personas: Elizabeth, Elena, Javier, Montserrat y Santiago. El promedio de edades es entre 25 y 30 años. Son buenos lectores y participan del Nivel II del Programa del Taller, correspondiente a "Teoría y técnica del cuento". Dos de ellos son periodistas, el resto no tiene vinculación profesional con la literatura, desempeñan otro tipo de actividades (turismo, administrativo, técnico de laboratorio). Elena y Elizabeth traen por escrito las reflexiones que han hallado durante la lectura realizada en casa.

Elena es la única que ha tenido en cuenta "la época" en la que se ubica la acción narrativa, según señala en su informe "época de glamour, orquestas y bailes". Para Elena la estructura por la cual cada personaje va entrando y agregando elementos y datos e información sobre la otra, la incita a seguir leyendo para llegar al final de la misma.

Mientras que para algunos: Fernando, Nuria, Nieves, esta fragmentación ha sido un obstáculo por su desconocimiento de técnicas narrativas fuera del modelo canónico, y por las dificultades que ofrecía el ritmo en la escritura; para Elizabeth y Elena han funcionado como estímulos creativos. Elena alude a la reconstrucción de una noticia periodística, es decir, de un supuesto crimen, Elizabeth lee el cuento como una estructura dramática.

Este tercer grupo aún no ha vivenciado a través de la escritura la posibilidad de transformación y escritura paródica que ofrecen los diversos materiales de la literatura (mitos, otros cuentos, elementos de la historia, ritos) y hacia el final de la sesión llega a algunas conclusiones que considero de gran riqueza respecto a las relaciones extraliterarias que han logrado establecer con el

relato, al descubrir la posibilidad de reescritura e intertextualización. Las asociaciones han sido las siguientes:

1. Relación del cuento con la ópera, con el teatro y otras fuentes:

- Por los cuadros/escenas casi estáticas (y fragmentadas).

Elena es una asidua espectadora de ópera. Elizabeth vincula los cuadros con el teatro de costumbres.

2. El mito de Orfeo como núcleo generador del relato (Javier conoce el mito y si bien no lo recuerda con detalle, logra concretar algunas relaciones básicas: Funes/Orfeo; y Lidia/Eurídice), Santiago acerca el Fausto a esta historia por la relación que suscita Funes con los espectadores, con la orquesta y con el descenso al Infierno.

3. Santiago descubre la relación especular en la construcción: "Funes impacta (seduce) a todo el mundo, queda oscuro y es a través de él que los personajes se reflejan".

4. Inician juegos asociativos con los nombres. Este material se trabaja con profundidad durante las sesiones de escritura, están acostumbrados a utilizar diccionarios de nombres y etimológicos para trabajar: "Funes es funeral, mala suerte, funesto, desgarrado, yo sabía que algo iba a pasar, algo tenía que pasar" (Elena).

5. Montse vincula la estructura del relato con **Crónica de una muerte anunciada** de Gabriel García Márquez, porque afirma que la historia comienza por el final. Y el lector desde el inicio sabe que se ha matado a alguien, pero la narración permite dilucidar cómo ha sido el crimen. Es la única que ha prestado atención a la narración cronológica de los acontecimientos y a su ordenación secuencial. Comienza la historia por el final.

Con este grupo aparece a menudo el verbo imaginar, como parte del proceso lector, actitud que he asociado con el artículo de D.W. Harding, "Psychological processes in the reading of fiction", cuando afirma: "*The basic process connecting the onlooker with any event, real or fictional, involving living things, is that of imagining*" (1962:140). (El proceso básico que conecta al espectador con cualquier evento, real o ficcional, involucrándolo vivencialmente, es el de la imaginación.)

Este **imaginar** se extiende a sensaciones, satisfacciones, sentimientos que el texto despierta en el grupo. Veamos un ejemplo: "Hay una canción intercalada, una milonga. Yo leía y llegué a imaginar la música, el canto, la voz" (Elena). Imaginar cómo una actividad productora dio lugar a "imaginar el texto como una ópera", "como una obra de teatro costumbrista con patio y señores estáticos". "Yo al señor Pedro me lo imaginé cantando arias de ópera" (Elena). "Yo me imagino un teatro como el de Lope de Vega, teatro costumbrista, historia de patio interior con todas las familias" (Elizabeth).

Para este grupo también, como sucedió con el primero, se evidencian ciertas preocupaciones del orden del origen del nombre. Para algunos sonaba extraño llamarse Osiris o Kraimer.

Lo que alcanzo a comprender, como coordinadora de la experiencia y lectora de la situación creada, es que estas preguntas y cuestiones extraliterarias evidencian cierta preocupación sobre la idea del origen, idea afianzada por la sociedad a la que pertenecen, poco consciente de/o con mucho temor a la idea de mestizaje o de hibridación. En este contexto esta "extrañeza" se explica y se vincula a los nacionalismos, que también marcan su diferencia sobre los orígenes de la gente según se apellide de un modo o de otro.

## **Conclusiones**

He tomado en consideración la tesis dos de Jauss, que se refiere a las expectativas del lector entendidas como un sistema que puede ser verificado y a la tesis cuatro en la que retoma la idea de horizonte de expectativas, cuando trata de la posibilidad de su reconstrucción en cuanto perspectiva, dentro de la cual un texto ha sido producido y recibido por el lector, pero he dejado fuera de análisis la tesis número cinco, al referirse al aspecto diacrónico de la obra, introduciendo la noción de serie literaria.

Asimismo, me he servido de la categoría de indeterminación de Iser, entendida como el núcleo sobre el que gira el entramado: el elemento que sirve para poner en contacto al texto con el lector. Ha sido posible, así, observar en el cuento elegido una serie de espacios vacíos que tienen que ser llenados por el lector a fin de poder realizar la experiencia estética. Pero es importante recordar que el cuento elegido provenía de otro contexto cultural: el del tango. Desde la temática ponía al conjunto de participantes en situación de hacer/se preguntas que he intentado esclarecer en los puntos anteriores y que al mismo tiempo suscitaron en mí una serie de investigaciones posteriores.

## **Algunas notas posteriores**

Ya desde mi lectura que intenta completar lo ya expuesto, me pregunto qué alcanzo a leer en estas inscripciones, es decir, hago mi propia devolución lectora al proceso vivido. Por un lado, advierto cómo se produce la apropiación de un discurso que proveniente de otra cultura presupone una serie de saberes relacionados con otras disciplinas: la música y en especial el tango, es utilizado como medio para contar y recrear otra mitología. Constantini recrea a Orfeo y experimenta las relaciones literatura/música que otros escritores latinoamericanos también pusieran en la escena literaria (Alejo Carpentier, Cabrera Infante, por ejemplo).

Algunas preguntitas para hacerle al texto serían: ¿Habría leído Constantini el cuento de Borges, "Funes, el memorioso"? ¿En qué año escribe Borges su cuento?

Por otra parte, el espacio recreado coincide con los dos núcleos de producción literaria del momento: el barrio, el café y las salas de baile, las referencias musicales que se mencionan son las siguientes:

*Intimas*: tango de Eugenio Cárdenas (letra) y R. Brignolo (música)

Se inicia

"Hace tiempo que te noto que estás triste muchachita bullanguera y primorosa..."

*Mala Junta*: (1932) Sus compositores fueron Pedro Laurenz y Julio de Caro. La milonga citada por Osiris Demarchi es *Milonga de mis amores*, de Pedro Laurenz. Las referencias a la ópera se vinculan a los gustos musicales de la inmigración italiana que se asienta en la Argentina, en distintos momentos de su historia.

Cabe añadir que el cuento de Constantini, a su vez, ha sido recientemente adaptado al cine, "Funes, un gran amor"(1994) es una adaptación –bastante libre– del cuento. Centra la acción en un Buenos Aires de enfrentamientos entre caudillos conservadores, compadritos de barrio y trabajadores. Funes no es en la película violinista, sino una pianista que se llama Azucena Funes. El director fue Raúl de la Torre, quien también redactó el guión cinematográfico. La acción está centrada en 1935, época en que Italia declara la guerra, Mussolini se enfrenta con Inglaterra, en Argentina se realizan elecciones y se muestra el descontento social de cantidad de obreros que trabajan en los frigoríficos.

Y si cabe aludir a un mito, en la película tiene que ver con el interdicto incestuoso del amor entre una tía y su sobrino menor que ella. Prohibición que debe ser castigada; doble muerte, como en el cuento, muerte del sobrino y de Azucena Funes. El prostíbulo es el espacio en el que se desarrolla la acción. Así, prostíbulo, café y sala de baile interactúan como espacios por donde circula la prohibición, el intercambio sexual y el disfrute sensual (de la danza y el canto).

De esta manera se enmarcaría no sólo dentro de una tradición literaria, que vincula la literatura con las expresiones populares del momento, sino que en un nivel diacrónico podría ser leída desde otro lugar, desde ese desplazamiento de horizontes, al campo de la realización cinematográfica.

## Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1967) "Proust y los nombres." En R. Jakobson (1967) **Essays on the occasion of his seventieth birthday**. La Haya, Mouton.
- Constantini, Humberto (1983) **Háblenme de Funes**. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 9-36.
- Fish, S. (1989) "La literatura en el lector: estilística 'afectiva'." En R. Warning (ed.) (1989) **Estética de la Recepción**. Madrid, La Balsa de la Medusa/Visor, 111-133.
- Harding, D.W. (1962) "Psychological processes in the reading of fiction." **British Journal of Aesthetics**, 2, 133-47.
- Iser, W. (1989) "El proceso de lectura." En R. Warning, R. (ed.) (1989), **Estética de la Recepción**. Madrid, La Balsa de la Medusa/Visor, 149-165.
- Jauss, H.R. (1987) "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura." En

J. Mayoral (comp.) (1987) **Estética de la Recepción**. Madrid, Arco/Libros, 59-72.  
Riffaterre, M. (1989) "Criterios para el análisis de estilo." En R. Warning, R. (ed.) (1989),  
**Estética de la Recepción**. Madrid, La Balsa de la Medusa/Visor, 89-111.

*Este artículo fue presentado a **LECTURA Y VIDA** en abril de 2000 y aprobado para su publicación en octubre de ese año.*