

LA ESCRITURA COMO PUESTA EN ESCENA: REFLEXIONES SOBRE LA FICCIONALIDAD**The Act of Writing as a Stage Setting: Reflections upon Fictionality****Autor:** Roberto Appratto¹**Filiación:** IPA, Montevideo, Uruguay.**E-mail:** robertoappratto@hotmail.com**RESUMEN²**

El objeto de este estudio es el intento de establecer las relaciones entre ficcionalidad y poeticidad en la literatura. Para ello se propone la descripción y el análisis de los elementos de la comunicación literaria, concebida dentro del marco establecido por la ficcionalidad y como un diálogo con el lector a partir del acto de entrada a ella. Dicho acto se designa aquí como puesta en escena de la escritura y es el punto de inicio de la experimentación textual. Es, a su vez, parte de la ficcionalidad de *enunciación*, término complementario al de *de enunciado*.

Palabras clave: ficcionalidad, comunicación, diálogo, puesta en escena, enunciación.**ABSTRACT**

The subject matter of this essay is the attempt to point out the relations between fictionality and poeticity in literature. This study comprises the description and analysis of the components of communication in literature, which is conceived within the frame provided by fictionality (as a basic condition of literature) and, at the same time, as a dialogue with the reader. Such dialogue implies an entrance to fiction itself, here called the stage setting of writing and defined as central to the fictionality of enunciation (complementary to fictionality of statements).

Keywords: fictionality, poetics, dialogue, stage setting, enunciation.

Cada acto de escritura supone una entrada en la ficción. Con esto aludo no solamente a la ficción, sino también a la escritura de una nota periodística, la de un ensayo o una tesis, una biografía, una crónica, las notas para la presentación de un libro o las líneas de una solapa. Es decir, dentro de la ficción (la escritura en distintas claves genéricas o textuales), y más ampliamente, toda escritura que sea para publicarse, o para permanecer en secreto (por ejemplo un diario íntimo). Cada vez que se escribe algo, con pretensiones estéticas o

no, se entra en una dimensión diferente, que puede designarse como ficción aunque lo enunciado no lo sea. En cada caso se entra en la ficción de una manera diferente: esa entrada, que supone la elección de un lugar desde donde escribir, así como una forma de diálogo con el lector, determina a su vez el uso de técnicas de lenguaje que ayudan a construir el texto escrito tal como el contexto lo determine. Esa entrada genera, aparte de un ámbito de comunicación, un significado, o mejor dicho un haz de significados, que dependerán de las técnicas empleadas y de la noción de texto a construir que se tenga como proyecto, una vez que se ha decidido la entrada en la ficción.

Lo que está en juego, en cada caso, es el significado, y la técnica mediante la cual se produce el significado en el proceso de la escritura. Nada nuevo, por consiguiente; nada que escape a la reflexión habitual sobre el hecho literario. Incluso podría decirse que éste es un trabajo “sobre seguro”, en el sentido de que el carácter ficcional de las obras de arte, tanto en el nivel del enunciado como en el de la enunciación, son ya lugares comunes de la descripción literaria. La hipótesis inicial, sin embargo, es que es posible ir más allá de ese nivel descriptivo de los supuestos (tanto lingüísticos como estrictamente literarios) para marcar y examinar la relación directa que existe -y puede explorarse- entre la ficcionalidad y la condición poética del texto.

Es posible partir de la consideración de la ficcionalidad como una condición natural del texto literario tal como ha sido teorizada por Wayne Booth, Félix Martínez Bonati, José María Pozuelo Yvancos, Wolfgang Iser, Siegfried Schmidt, Lubomir Dolezel y otros en las últimas cinco décadas. Cada uno de los críticos mencionados abrió el camino para la teorización de un aspecto del problema a partir de las postulaciones de Austin y Searle sobre los “actos de habla” desde la filosofía del lenguaje. El objetivo de este trabajo es señalar las posibilidades de trabajo -y por consiguiente de experimentación- que dependen de esa condición ficcional básica del texto.

Para empezar, lo que se ha llamado *Retórica de la ficción* (a partir del título del ensayo de Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*) implica diversas formas de construcción del yo enunciante con el cual se encuentra el lector. Para seguir: es con ese yo, con esa figura, que se dialoga, con consecuencias perceptibles al nivel del texto. El hecho de considerar al narrador o al yo estructurador de la lírica como una entidad diferente de la persona real que escribe, del autor, es el punto de inicio de una serie de sucesos textuales que se van representando a lo largo de la lectura. El más obvio es el punto de vista, el modo de ver las situaciones, los personajes, sus circunstancias; la valoración (como importante o como secundario) de un hecho textual, incluso de lo que puede considerarse un hecho textual. Tal es la relación que el enunciante establece con el universo ficcional al cual entra (y hace entrar al lector) una vez que se convierte en enunciante. Digamos que la existencia de ese universo ficcional es simultánea a la del enunciante, y también a la del lector que acepta sus condiciones. Es, por lo tanto, un diálogo que se establece a partir de ese momento, y que parte de un recorte de mundo. Dicho recorte es lo que el lector percibe, tanto cuando el texto se presenta ficcional como cuando no lo hace (por ejemplo desde una novela realista hasta un poema experimental).

El recorte es también una conversión de la lectura en espacio de diálogo. Por lo tanto, cada texto se convierte en un marco en torno del cual se definen varios parámetros. Pueden mencionarse, por ejemplo, el punto de vista, la figura del enunciante, su actitud en relación

con el hecho de decir lo que dice (lo pragmático puro, tal como puede entenderse) y, sin duda, el montaje o la puesta en relación de las situaciones referidas y de sus circunstancias.

Dentro de lo que llamo “actitud” se incluye la familiaridad o la distancia ante la historia, los personajes, el contexto, el espacio, y el tema, que pueden a su vez ser exhibidos como parte del mensaje (sobre todo en textos contemporáneos, conscientes del protagonismo del lenguaje) en términos metalingüísticos. Cabe mencionar, a título de ejemplo que, en *Casa de campo* de José Donoso el narrador visita a un personaje (Silvestre Galaz y de la Ventura) presentándose entonces él mismo como un personaje.

Cada uno de esos puntos o parámetros insertan la “entrada en la ficción” en una dimensión estética, y por lo tanto definen el modo de presentar el texto. La ficcionalidad puede considerarse una especie de grado cero del acto estético (avalada por el carácter imaginario, por la incontrastabilidad con lo real, por la autonomía textual que la caracteriza). Ese grado cero va definiéndose como textualidad. Se trata de estudiar aquí las implicancias de ese proceso.

Ahora bien: ¿qué ocurre “del otro lado”, del lado del lector? ¿Cómo se siente esa entrada en la ficción? y, más exactamente: ¿por qué se elige entrar o no entrar en esa dimensión, o entrar por una vía y no por otra? Por ejemplo: ¿por qué puede preferirse leer lo que se entiende como “ficción” antes que lo que se entiende como “no ficción”? ¿Cómo –y a partir de qué indicadores- se reconoce algo como ficción o como no ficción? Este punto amerita un examen cuidadoso.

En primer lugar incluye el tema de la concepción del arte como entretenimiento o como “instrucción” o “profundización”, que atañe más bien a la sociología de la lectura. Hay que ver qué es lo que se busca, y sobre todo, por qué se elige ésta o aquella entrada: qué es lo que se busca en un texto, o con un tipo de textos, o con una mezcla de registros en esos textos (por ejemplo, el pasaje de la no ficción a la ficción en una autobiografía o en una crónica).

Esta actitud de orientación de los signos no se restringe al contenido ficcional exhibido, sino que abarca también el acto (ficcional) mediante el cual se pone en escena ese contenido ficcional. Es un modo de hablar, en definitiva, que prepara la recepción de ese contenido.

Puede decirse que esa actitud de orientación de los signos prepara y suscita una respuesta a lo largo de su proceso de configuración. Ésa es una primera instancia de diálogo, que tiene que ver con la atribución de realidad, o seudorrealidad (en términos de Félix Martínez Bonati), al enunciado a producirse. El texto se hace texto en el diálogo entre propuesta y recepción que se pone de manifiesto en ese punto. Aquí, entramos en otra vertiente del tema: la ficcionalidad de enunciación, que designa la hasta ahora poco analizada cualidad ficcional del acto mismo de enunciar, como algo diferente de la cualidad ficcional de lo enunciado.

Ese punto mágico se ha señalado, en *Narratología* (sobre todo a partir de los trabajos de Gérard Genette en *Figuras* y en *Nuevo discurso del relato*), específicamente a propósito de los rasgos del narrador extradiegético. Este narrador o enunciadador (que puede aplicarse tanto a la narración como a la poesía) es el que habla desde afuera de la historia, el que le da comienzo, el que señala el inicio del acto de comunicación “desde otro lado”. En *Teoría del lenguaje literario*, José María Pozuelo Yvancos propone como ejemplo al *Lazarillo de*

Tormes, a lo que podría agregarse el yo estructurador del *Martín Fierro* de José Hernández: cuando el enunciante dice “Aquí me pongo a cantar”, ese “aquí” designa un lugar, ajeno a la historia, desde el cual se la canta: las circunstancias particulares y generales que rodean ese canto atraen la atención *antes* de la historia, como si, puntualmente, atrajera al lector al hecho de narrarla.

En ese sentido, cabe agregar las múltiples referencias a la noción de voz para ayudar a entender otra de las variantes de la noción de narrador. La “voz” funciona como factor acompañante y definidor del campo ficcional. El conocimiento acerca del asunto del que se habla es transmitido por esa voz a modo de orientación, así como de única fuente de información de la que se dispone. Es fuente de información no sólo de la historia sino del modo de presentarla, que es consecuencia lógica del modo de verla y que, además, condiciona el modo de entrar en contacto con ella por parte del lector.

Si bien éste es un rasgo natural de la composición literaria, a poco que se profundice aparecen los usos creativos y diferenciales de ese parámetro, que emergen a lo largo de la historia de la literatura. Henry James desarrolló el punto de vista en términos teóricos (en los prefacios de sus novelas y en el ensayo *El futuro de la novela*) y prácticos, como un instrumento de penetración en la ficción, que consiste en nuclear el conocimiento y las visiones de la historia en un solo personaje, con la consiguiente pérdida de información “general” por parte del lector. Antes, la narración indirecta libre fue practicada por Flaubert en *Tres cuentos*, *La educación sentimental* y en *Madame Bovary* como modo de entrar al universo intelectual y afectivo de los personajes desde el relativo control del narrador.

De un modo diverso, pero similar en cuanto a la especulación con las posibilidades de la focalización, los narradores de William Faulkner y de Juan Carlos Onetti se asignan un lugar disminuido, de testigos poco confiables de los hechos que refieren. A partir de ahí, y por una cuestión natural de evolución literaria, se ha hecho verosímil que alguien narre lo que conoce poco, o lo que conoce desde un solo punto de vista, o se introduzca en una subjetividad que tiñe la percepción de los hechos, o mezcle los tres niveles. Lo que aquí cuenta aparte del relevamiento de hechos de la historia literaria, es ver lo que implican en relación con el lector; es decir, cómo lo que puede simplemente tildarse de “procedimiento”, y abandonarse como “información”, es capaz de construir la experiencia de lectura a partir de la visión de la historia.

Ver la historia, quiere decir, ver, entender y mostrar, de muchas maneras posibles, todo lo que comprende: personajes, relaciones entre personajes, espacios, orden, tiempo, situaciones, tono de las situaciones, el significado que va desprendiéndose del modo de presentación del todo y de las partes. Se trata, como se ha dicho, de capas de significado en relación: éstas, a su vez, pueden comprender una dimensión simbólica, ítem que pertenece a la ficcionalidad del enunciado.

Todo esto, que funciona como una orientación general de la lectura, que a su vez, es una orientación de las relaciones que se establecen entre signos y significados, mediante indicaciones del propio texto, es un sistema que puede manejarse: esa manejabilidad, esa libertad de movimientos, se debe precisamente al hecho de que es ficcional. Es decir, la ficcionalidad permite la especulación con la verosimilitud (diferente, como se sabe, en cada caso) de todo mensaje estético. Por lo tanto, la ficcionalidad flexibiliza la representación. Y, por otro lado, dentro de esa flexibilización, permite las oscilaciones entre lo claro y lo oscuro

de las orientaciones de lectura. A este respecto cabe tener en cuenta la existencia de dos polos: por un lado la posibilidad, o la intención, de decir todo acerca de la historia y de los personajes: no solo dar toda la información pertinente, presente, pasada y futura, sino intervenir para aportar (a la manera “editorial” de algunos narradores de los siglos XVIII y XIX) discursos adicionales para situar y valorar la información; por otro, delinear apenas la historia, presentarla desde una comprensión parcial de su sentido o desde una versión o una percepción fragmentarias.

En este último caso (y valga esto como un comentario de los aportes de James, Faulkner, Onetti, también del *Ulises* de James Joyce), el lector no es conducido a puerto seguro, no es orientado por lo que se le dice. Puede agregarse, sin duda, la sensación de extrañeza que producen los cuentos de Raymond Carver (como “Catedral”, “Veía hasta las cosas más minúsculas” o “Visor”) al plantar al lector ante situaciones que se abren o se cierran de manera abrupta. Lo que no hay allí, tal vez, sea una razón de ser, una justificación última del hecho mismo de presentar esas situaciones. Por lo tanto, es ese hecho lo que se ficcionaliza, lo que, de inmediato, entra en el diálogo con el lector.

Éstas son consecuencias textuales de la puesta en escena del diálogo dentro del texto, que se manifiesta en tres instancias distintas. En primer lugar, es un diálogo con la misma historia que se narra (usaremos esa terminología específica, si bien, como ya hemos señalado, todo esto puede también aplicarse a la poesía); es el trámite de ordenar, de seleccionar, de combinar, de empezar el relato y, en términos más generales, de encarar la instancia de narrar.

En segundo lugar, es un diálogo con su condición discursiva, con la estética a la cual pertenece, con una tradición a la cual suscribe, o de la que se deslinda, o que no puede evitar. Algo a estudiar en este apartado es la retórica de la cual echa mano buena parte de la literatura contemporánea, sobre todo la poesía, para justificar la escritura a pesar del envejecimiento de los códigos, incluso a pesar de la misma cuestión de la indiscernibilidad entre literatura y no-literatura. En este diálogo se construye, como decíamos, una figura de enunciante cuya misma problematicidad es un factor de discurso.

Finalmente, es un diálogo con el lector. Es una concreción de lo que se ha entendido como pacto ficcional desde Samuel Coleridge (en *Biographia Literaria*), y que puede verse como un modo, simultáneo al pacto, de dirigirse al lector y de tomarlo como interlocutor. Aquí tienen lugar las reflexiones de Umberto Eco en *Seis paseos por los bosques narrativos* y, en otro sentido, las de Wolfgang Iser en *El acto de leer*. En ambos casos se continúan los descubrimientos de la teoría de la recepción (sobre todo los conceptos de *horizonte de expectativas* y de *horizonte de experiencias*); se pone de manifiesto, en estos planteamientos el diálogo con una potencialidad de lectura que es, además, una potencialidad de cultura, de una manera que no puede ser unidireccional, sino dinámica. Se trata aquí de una articulación de la información a brindar, “completa” o “incompleta” en los términos elegidos para ese diálogo.

En ese manejo participan, por supuesto, las técnicas verbales, que tampoco pueden tomarse sólo como datos a describir sino como opciones significantes. La elección de una persona, de un tiempo verbal, de una construcción gramatical, de un modo de narrar y de describir, de un arreglo del texto en el espacio de la página, de una modalidad de puntuación (que puede consistir en su exclusión), de una modalidad de escritura como expansión o

como concentración, de la opción por la claridad denotativa o por la metafóricidad, en términos generales, son estrategias de presentación del discurso, que se convierten en estrategias múltiples de producción de sentido.

Pero también son variantes de la ficcionalidad de enunciación: cada técnica empleada, si se ve desde ese ángulo, es la manifestación de una instancia de simulación de realidad, de la lógica del “como si” que aplica Paul Ricoeur (en *Tiempo y narración*) a la narrativa, en el marco de la cual se gradúa ese sentido producido. También podría decirse que lo “filtra”, que marca diferencias y explica preferencias, tanto para el escritor como para el lector. Elegir un modo u otro de escritura, son opciones vinculadas al diálogo, a la disponibilidad para el diálogo. Las técnicas vienen a justificarse como sus alternativas de manifestación: antes de optar por ellas, se opta por una manera de presentarse, y garantizar -por esa vía- la credibilidad del discurso.

Podría decirse que hay grados en esa estrategia, que no pueden dejar de vincularse con los grados de poeticidad del discurso. Puede empezarse en un grado cero, representado por el ocultamiento del yo, que actúa como si el discurso “hablara solo” y que tiene a su vez muchas variantes, que pasan, paradójicamente, por ejemplo, por la presentación hiperreferencial del yo hasta que se lo hace desaparecer por inverosimilitud. Podría servir como ejemplo de ese grado cero un poema de Nicanor Parra, “Soliloquio del individuo”. En este texto la repetición del verso “Yo soy el individuo” va vaciando la afirmación, así como la asignación de una identidad entre la entidad “yo” y la entidad “individuo”, que vacía sus resonancias míticas. Se trata de una actitud poética (muy frecuente en la poesía de Parra) que consiste en mostrar y ocultar el “yo”. Dicha actitud obliga al lector a considerar el discurso, precisamente, en clave impersonal. En el otro extremo aparece la exhibición de marcas del “yo” en tono autobiográfico, que se presentan como inseparables de la escritura.

Son dos polos, dos actitudes, entre las cuales oscila el modo de presentación de la voz como inicio de la puesta en escena del discurso, como estructurador del proceso de configuración y, además, como agente de selección y de producción de significados. El centro de la cuestión está en el uso de los significados, variable dinámica que establece la especificidad del lenguaje literario, y que deriva de esta puesta en escena.

Todo esto puede decirse, por supuesto, sin tomar en consideración la presencia o ausencia del pronombre “yo”: lo que importa es la visibilidad, inevitable (y, en el segundo polo, objeto de especulación y hasta de validación del discurso) de ese acto de presentación, y de la presentación misma, de una voz de mayor o menor incidencia en el discurso. Éste es un punto en que los hechos textuales y las acciones consecuentes a la entrada en la ficción generan significados diferentes.

Convergamos en que el proceso comunicacional, en el transcurso del cual el texto se define como “poético”, es ficcional; sin embargo, se afirma como real mediante “pseudofrases . . . que representan frases auténticas imaginarias” en términos de Martínez Bonati (130). La presentación del universo ficcional se realiza por medio de frases con valor referencial, aun en el plano de la escritura poética más subjetiva y, por lo tanto, menos ligada a lo fáctico. Esas presentaciones forman parte de una simulación ritual y están compuestas por designaciones de hechos, de situaciones, de personajes, de circunstancias, que, de inmediato, se sitúan en un universo ficcional, tanto para el escritor como para el lector. Para quien escribe, la designación de entidades marca el grado de proximidad del yo con los

elementos de ese universo, ya sea que ese grado se haga explícito o no (por ejemplo en la utilización de deícticos como “éste” o “aquel”). La relación con elementos poéticos (rima, frases largas o cortas, etc.) de construcción del texto, es evidente. Si lo que se transmite es el trato con los materiales “reales” del texto desde una posición también “real”, el universo se configura desde un modo de nombrar que asigna, a su vez, una significación particular (o una capa de significaciones) a lo nombrado.

En este punto es inevitable referirse al concepto de *logopea* o “danza del intelecto entre las palabras” que Ezra Pound (en *El ABC de la lectura*) señalaba como una de las maneras de que dispone la poesía para cargar de sentido a las palabras. Tal como él la define, es “el uso de la palabra en alguna relación especial a su “uso”, es decir, al tipo de contexto en el cual el lector espera o está acostumbrado a encontrarla”. Él mismo se valió (en *Los Cantos*, de un modo análogo al de Joyce en *Ulises*) de ese recurso de estimular las resonancias de significado de lo referido por el modo de nombrarlo (por ejemplo un narrador llama “Ñato”, o “Aquél” a un personaje y trasmite esa misma familiaridad al lector). Es decir, que lo que se está comunicando, de un modo que puede parecer oscuro y admite inmensas variantes, es una operación en esencia muy simple: consiste en revelar qué es lo enunciado para quien enuncia, qué valor tiene, tal como es visto dentro del mismo universo ficcional y sin aclarar nada “hacia fuera” de ese universo.

En ese proceso, que construye el texto como diálogo con el lector, se asigna a las entidades con las que se trata un monto informacional determinado, que permanece en movimiento a lo largo de la lectura. Podría establecerse una tipología de textos en base al uso que ellos hacen de esa libertad de nombrar que concede la ficcionalidad. Podría tomarse como parámetro el modo en que se abren o se restringen los márgenes de la comunicación a partir del gesto de entrar a la ficción. Pero eso será objeto de otro estudio.

Bibliografía:

- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus, 1991. Impreso.
- Barthes, Roland. *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. Impreso.
- . *Introducción a Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970. Impreso.
- . “El tercer sentido”. *Contribuciones al análisis semiológico del film, Pasolini y otros*. Valencia: Fernando Torres editor, 1976. Impreso.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, 1972. Impreso.
- Brooks, Peter. *Reading For The Plot .Design and Intention in Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1992. Impreso.
- Cozarinski, Edgardo. “El relato indefendible”. *La casa de la ficción. Espiral*, N° 3. Madrid: Fundamentos, 1977. Impreso.
- Dolezel, Lubomir. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco Libros, 1998. Impreso.
- Ferro, Roberto. *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico*. Bs.As: Biblos, 1998. Impreso.
- Filinich, María Isabel. *Enunciación*. Bs.As: Eudeba, 1998. Impreso.
- García Berrío, Antonio. *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra, 1994. Impreso.
- Garrido Domínguez, Antonio (ed.) *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco libros, 1997. Impreso.
- Genette, Gérard. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Bs.As: FCE, 2004. Impreso.
- . *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1991. Impreso.

Iser, Wolfgang. "Ficcionalización: la dimensión antropológica de las ficciones literarias". *Cyber Humanitatis*, invierno, 2004. Web.

Kenner, Hugh. *The Poetry of Ezra Pound*. Connecticut: New Directions, 1974. Impreso.

Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Seix Barral, 1972. Impreso.

—. *Modos inverosímiles de narrar y los guiños narratológicos de Cervantes*. Estudios Públicos, 2005. Impreso.

Mignolo, Walter. *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Crítica, 1978. Impreso.

—. *Semantización de la ficción literaria*. Michigan: Journal of Hispanic Philology, 1980. Impreso.

Pound, Ezra. *El ABC de la lectura*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1968. Impreso.

Pozuelo Ivancos, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Insula, 1993. Impreso.

—. *De la autobiografía. Teorías y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006. Impreso.

—. "La ficcionalidad: estado de la cuestión". *Signa: revista de la asociación española de semiótica*, número 3, 1994. Impreso.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI, 1995. Impreso.

Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997. Impreso.

Schmidt, Siegfried. "Hacia una interpretación pragmática de la 'ficcionalidad'". *Cyber Humanitatis*, invierno, 2004. Web.

Van Dijk, Teun y otros. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco libros, 1999. Impreso.

Fecha de recepción: 21/2/11
Fecha de aceptación: 21/3/11

1 Roberto Appratto (Montevideo, 1950) es crítico literario y profesor de Teoría Literaria en el Instituto de Profesores "Artigas". Entre sus últimos libros se cuentan los poemarios *Después* (2004) y *Levemente ondulado* (2005), las novelas *La brisa* (2004) y *18 y Yaguarón* (2008) y el ensayo autobiográfico *Se hizo de noche* (2008).

2 Este trabajo forma parte de una investigación iniciada en 2008 para el Departamento de Literatura del Instituto de Profesores Artigas, Montevideo, Uruguay.