



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

CENTRO DE LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS –
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS MODERNAS

**O CONTO FANTÁSTICO LATINOAMERICANO DO SÉCULO XX NO
ÂMBITO DO ESPANHOL COMO LÍNGUA
ESTRANGEIRA/ADICIONAL: TEORIA E PRÁTICA**

CAIO VITOR MARQUES MIRANDA

Londrina
2016

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA
CENTRO DE LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS MODERNAS**

**O CONTO FANTÁSTICO LATINOAMERICANO DO SÉCULO XX NO ÂMBITO
DO ESPANHOL COMO LÍNGUA ESTRANGEIRA/ADICIONAL: TEORIA E
PRÁTICA**

Texto de conclusão do curso de Mestrado Profissional em Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para aprovação nas disciplinas – 2LEM197, 2LEM198, 2LEM199 e 2LEM200.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Amanda Pérez Montañez

Londrina
2016

Dedico este mestrado aos meus pais, Caio Márcio e Zilda, que me guiaram, incentivaram e me apoiaram em todas minhas escolhas e decisões.

A vitória desta conquista dedico, de coração, a todos que caminharam ao meu lado, fazendo esta vida valer a pena, cada vez mais.

A vocês, meu muito obrigado.

AGRADECIMENTOS

A Deus,

A meus pais, irmã, primos e tios,

A minha orientadora, Amanda Pérez Montañez, pela paciência e maestria que me guiou nesta jornada,

Aos meus amigos,

A professora Cláudia Cristina Ferreira, responsável pela minha paixão ímpar à literatura,

Ao corpo docente dos departamentos LEM e LET, responsáveis pelo profissional que sou,

A UEL, Universidade que levarei, eternamente, no peito.

“Quando ouço pronunciar a palavra guerra sinto um pavor como se me falassem de Bruxaria, de inquisição, de uma coisa longínqua, abominável, monstruosa, contra a natureza.”

Guy de Maupassant

RESUMO

No que tange ao processo de ensino e aprendizagem de línguas estrangeiras, muitos são os desafios encontrados pelo professor e pelo aluno, uma vez que não basta que este saiba falar, ler e escrever determinada língua, para ser considerado competente comunicativamente. De fato, aprendê-la e ensiná-la é muito mais complexo. Nessa perspectiva, este trabalho justifica-se pela necessidade de propor um novo olhar, mediante a inserção de contos fantásticos, no âmbito das línguas estrangeiras no Ensino Médio, uma vez que a literatura pode contribuir significativamente, proporcionando ao professor novas dimensões e caminhos, para que o processo de aprendizagem do aluno inclua questões culturais e não apenas linguísticas ou estruturais. Para tanto, sugerimos que os educadores avaliem o próprio contexto educacional e criem atividades que possibilitem aos alunos refletirem sobre narrativas sócio históricas, fomentando a arguição crítica, e que elaborarem, de modo criativo, as suas próprias histórias. Para atingir o objetivo proposto, o qual visa apresentar sugestões de propostas didáticas com conteúdo literário nas aulas de espanhol como língua estrangeira, este estudo fundamenta-se nas ideias de Cereja (2005), Jouve (2012), Lajolo (1995), Guimarães e Batista (2012), Brun (2004) e Zilberman (2012), referências da área inerente a esta discussão.

Palavras-chave: Ensino e aprendizagem de Espanhol como língua estrangeira. Literatura fantástica. Propostas metodológicas.

RESUMEN

En relación al proceso de enseñanza/aprendizaje de lenguas extranjeras, muchos son los desafíos que se encuentran por el profesor y por el alumno, una vez que ya no basta que éste sepa hablar, leer y escribir en dicha lengua, para que sea considerado competente comunicativamente. De hecho, aprenderla y enseñarla es mucho más complejo. Sob esta mirada, este trabajo se justifica por la necesidad de proponer una nueva mirada, mediante la inserción de los cuentos fantásticos en el mundo de las lenguas extranjeras, proporcionando al profesor nuevas dimensiones y caminos, para que el proceso de aprendizaje del alumno incluya cuestiones culturales y no solo lingüísticas o estructurales. Por lo tanto, sugerimos que los educadores evalúen el propio contexto educacional e creen actividades que posibiliten a los estudiantes reflexionar acerca de las narrativas históricas, desarrollando la criticidad, y que elaboren, de modo creativo, sus propias historias. Para alcanzar el objetivo propuesto, el cual sugiere propuestas didácticas con contenidos literarios en las clases de español como lengua extranjera, este estudio se fundamenta en las ideas de Cereja (2005), Jouve (2012), Lajolo (1995), Guimarães e Batista (2012), Brun (2004) e Zilberman (2012), referencias en el área de discusión.

Palabras-clave: Enseñanza/aprendizaje del Español como lengua extranjera. Literatura fantástica. Propuestas metodológicas.

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	4
2	LITERATURA: POR QUE USÁ-LA?.....	5
3	EM MARES DESCONHECIDOS: O QUE É O FANTÁSTICO?.....	8
4	LITERATURA FANTÁSTICA E ENSINO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	12
5	ILUSTRAÇÃO DE PROPOSTAS PEDAGÓGICAS.....	15
5.1	CONHECENDO OS AUTORES HISPANO-AMERICANOS (NÍVEL BÁSICO)	16
5.2	EM MARES FANTÁSTICOS (NÍVEL INTERMEDIÁRIO)	21
5.3	O FANTÁSTICO VIA CRÍTICA SOCIAL - GRANDES LEITORES, PEQUENOS ESCRITORES (NÍVEL AVANÇADO)	25
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	17
	REFERÊNCIAS	27
	ANEXOS	29
	ANEXO A – Atividade: Conhecendo os autores hispano-americanos	30
	ANEXO B – Contos: "La carne" e "El descubrimiento de la circunferencia"	44

1 CONSIDERAÇÃO INICIAIS

Sabe-se que aprender uma língua estrangeira não significa apenas saber falar, ler e escrever tal língua, pois, de fato, aprendê-la é muito mais abrangente. Quanto a nós, educadores, “[...] não devemos nos preocupar apenas com o ensino da língua estrangeira, mas [em] dar aos estudantes ferramentas para que com ela, construam novas formas de conhecimento” (IZARRA, 2002, p. 1). O texto literário, se não adotado de forma limitada, restringindo-nos a exercícios não significativos e puramente estruturais como elementos básicos de sua aplicabilidade, tem muito a contribuir com essa questão, sendo um instrumento de construção de novos saberes.

Nesse sentido, acreditamos que utilizar o texto literário em aulas de línguas estrangeiras traz muitas vantagens. Além de apresentar um material vasto e rico e de abordar temas socioculturais, como alega Beth Brait (2013) a literatura estimula a percepção do aluno como ser humano e como cidadão. Ademais, por meio do conhecimento dos costumes e dos valores de outras culturas estrangeiras, podemos estimular o interesse do aluno e proporcionar um conhecimento ainda maior da cultura do seu próprio país, permitindo inclusive um trabalho interdisciplinar.

Desse modo, este trabalho se justifica pela necessidade de promover mudanças e uma melhora no nível do ensino de línguas estrangeiras nos ensinos fundamental e médio, modificação a qual a literatura pode contribuir amplamente, proporcionando ao professor dimensões e caminhos novos para que no processo de aprendizagem do aluno esteja incluso questões culturais e não apenas gramaticais ou estruturais.

Após um levantamento dos livros didáticos adotados nas escolas, percebemos que grande parte deixa os alunos presos a textos e a exercícios que impedem uma discussão e uma reflexão críticas, eliminando a exposição do ponto de vista do aluno e/ou, ainda, apresentando a literatura como pretexto para o ensino da língua. Já um material didático com conteúdo literário elaborado e explorado, corretamente, pelo professor, proporcionaria um incremento no nível das aulas e uma melhora no conteúdo ensinado, por utilizar textos autênticos, com exercícios significativos de interpretação, possibilitando, assim, a interação entre aluno/professor e aluno/aluno dentro e fora da sala de aula, como corrobora Rouxel (2013).

Isso porque a literatura, quando inserida no processo educacional do aluno na disciplina de línguas, também podem contribuir para que o aluno desenvolva interações comunicativas reais, indo muito além da aquisição de um conjunto de habilidades linguísticas. Mais do que melhorar o nível de ensino, ela é capaz de “[...] despertar no sujeito uma

consciência crítica, a qual permitirá que ele avalie e julgue o mundo e os acontecimentos reais, e de desenvolver nele um espírito questionador, que permitirá que ele reflita, opine e proponha mudanças para a ordem das coisas” (COLASANTE, 2005, p. 58).

Objetivamos, assim, após a efetivação de estudos teóricos relacionados ao processo de literatura e ensino, discorrer a teoria e sugerir propostas didáticas com conteúdo literário nas aulas de língua espanhola que proporcionem um ensino voltado à reflexão crítica, na tentativa de contribuir e de fornecer subsídios para a formação humanística do aluno, levando em consideração os aspectos culturais da língua em questão e disseminando possibilidades da inserção da literatura.

Para dar conta desse objetivo, abordamos algumas considerações sobre o próprio ensino do espanhol no Brasil e o seu desenvolvimento à luz das orientações curriculares nacionais. Em seguida, introduzimos a relação existente entre a literatura e o ensino para a formação completa do aluno, refletindo acerca da utilização da literatura no ensino de línguas estrangeiras. Também buscamos trazer à tona as discussões sobre esse tema, contrapondo diferentes teorias. E, por fim, apresentamos algumas considerações sobre a inserção da literatura nas aulas de espanhol, por meio de propostas metodológicas, aplicando a teoria à prática, mediante o uso de contos fantásticos do século XX, destinados a alunos do ensino médio.

As sugestões, aqui dadas, tendem a motivar os educadores a avaliarem o seu próprio ambiente de classe e a criarem atividades que permitirão que os seus estudantes reflitam sobre narrativas sociais e históricas e, posteriormente, escrevam as suas próprias histórias. Sendo assim, a seguir, articulamos com mais detalhes as vantagens de se usar a literatura na sala de aula.

2 LITERATURA: POR QUE FAZER USO DELA?

Sabemos que na literatura se manifestam tendências inacabadas, que não se concluem em rótulos determinados, visto que o trabalho de criação é renovado através dos tempos, e que a literatura foi e continua sendo uma linguagem aberta, que permite modificar a ideia do que hoje é, ou não, considerado literatura. O caminho que ela percorre para sua produção é este: o artista sente, seleciona e manipula as palavras, depois as organiza de um jeito próprio, para que produzam um efeito que possa ir além da sua significação objetiva, procurando aproximá-las ao seu imaginário. Contudo, conceituar tal produção tem gerado perguntas que

ultrapassam os séculos, e as respostas, sempre, são provisórias, uma vez que a cada tempo surgem novos conceitos.

Há quem diga que literatura é tudo aquilo que se escreve, sejam palavras, sejam fórmulas. Aprendemos que várias são as funções literárias, como a representação do real, a emotiva, a catártica, a humanização e etc. Diante da variedade de funções, o crítico e sociólogo Antonio Candido (1972, p. 53), define a literatura como:

A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando em uma atitude de gratuidade.

Nessa citação, Candido fala da indispensável presença de um elemento de manipulação técnica, o qual é fator determinante para a classificação de uma obra como literária ou não. Esse elemento, conhecido como linguagem literária, estabelece uma nova ordem para as coisas representadas, mantendo relação com a realidade natural. Embora a literatura permita a criação de novos universos, estes são baseados, ou inspirados, na realidade da qual o escritor participa. Daí a afirmação de que a literatura é vinculada à realidade, mas foge dela por meio da estilização de sua linguagem, o que acarreta na associação que fazemos: literatura é ficção.

A definição de Candido retoma o conceito que está em conformidade com Jouve: a palavra arte, que, historicamente, vem designando, há muito tempo, os artefatos que suscitam o sentimento do belo. Aliás, como assinala Jouve (2012):

[...] é o sentido que ainda encontramos na maioria dos dicionários. Assim, para o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, arte é a “produção consciente de obras, formas ou objetos voltada para a concretização de um ideal de beleza e harmonia ou para a expressão da subjetividade humana”. Se a arte é evoluir, é simplesmente porque já não concebemos o belo da mesma maneira. A historicidade afetaria, assim bem mais nossa ideia do belo do que nossa ideia de arte (JOUVE, 2012, p. 15).

Em outras palavras, arte remete à produção de determinados elementos que materializam o belo – daí o porquê da literatura. Trabalhar e explorar o belo, conceito problemático por apresentar uma vasta definição, de acordo com o contexto social e histórico, faz com que a literatura seja ímpar para o processo de ensino e aprendizagem.

Muitas são as indagações de alunos quanto às razões do emprego de textos literários em aulas de língua, como: “para quê estudar literatura? Por quê? O que ganho com isso?”. Em uma época de predomínio dos novos meios de comunicação consagrados pela *internet*, acaba que, cada vez mais, as pessoas são angariadas e presas aos estudos no mundo cibernético, e/ou ainda, já não se tem o hábito de leitura. Caberá ao professor o desafio de reconhecer e de usar a literatura como ferramenta pedagógica, de esclarecimento, de leitura do mundo, como um instrumento de reflexão.

Marisa Lajolo (1991), em seu livro *Do mundo da Leitura para a Leitura do mundo*, discorre acerca da necessidade de trabalharmos a literatura e alega que lemos para entender o mundo por meio da leitura, num círculo, numa prática infinita. Ainda na introdução da obra em questão, ela preconiza que a leitura é fonte de prazer e de sabedoria e que é inesgotável em seu poder de sedução nos finos círculos da escola. Dessa forma, a escola mostra o caminho, dirige essa pesquisa inicial. Lajolo propõe, ainda, uma reflexão teórica, uma abordagem histórica e reflexiva e a análise textual, que constituem um caminho seguro e paisagens sedutoras na tão indispensável travessia do mundo da leitura à leitura do mundo. A autora ainda afirma que falta elegância e inspiração na maioria dos livros didáticos e paradidáticos, acarretando, desse modo, o desinteresse por parte do aluno.

Jouve (2012), por sua vez, em seu livro *Por que estudar literatura?*, apresenta reflexões acerca da prática de ensino e dos estudos da literatura, respondendo, ao enfrentar a questão que intitula sua obra, por meio da delimitação do objeto:

[...] se a arte não existe mais para os teóricos, ela ainda existe para a maioria dos indivíduos e, sobretudo, para uma série de instituições (ensino, imprensa, mídias) que pesam fortemente sobre nossa existência cotidiana. Assim, talvez não seja inútil se interrogar sobre uma “realidade” que, mesmo mal definida, “informa” – através de uma série de engrenagens – o mundo em que vivemos e nossa existência no interior desse mundo (JOUVE, 2012, p. 10-11).

O enriquecimento da existência e o desenvolvimento do espírito crítico, ao reforçar as habilidades de análise e de reflexão do leitor, implicam uma liberdade de juízo e uma ampliação da experiência humana que a literatura veicula e são essas as razões que justifica, para Jouve, o estudo da literatura, um leque de conhecimentos empíricos. Assim, o autor, logo no capítulo um, traz a tona discussões teóricas no que tange a arte e suas proporções estéticas, histórica e cultural, por meio das duas perguntas que organizam a primeira parte da obra – “a arte existe?”, “a literatura existe?” –, promovendo “interlúdios” sob o pretexto de ilustração

do debate por meio da análise de trechos de textos literários, recurso extremamente pedagógico que já aponta, ao delimitar o objeto, para o modo como explorá-lo em contexto didático.

Assim como Jouve (2012) apresenta a relevância da literatura, Guimarães e Batista (2012), professores universitários, ponderam a plurissignificação do que é a literatura em sala de aula e a ótica que se aprende a gostar de literatura:

Trabalhar literatura em sala de aula é trabalhar o ser humano em sua complexidade. É visitar a história de quem somos e do que construímos. A literatura não tem compromisso com a realidade, mas, muitas vezes, trata a realidade com muito mais propriedade do que qualquer outra forma discursiva. Não se há de pleitear, em ambiente escolar, uma leitura estritamente frugal dos textos literários. Antes, há de se questionar a ausência da provocação, do estímulo ao prazer da leitura. Se se aprende conteúdo, aprende-se também prazer entre as linhas literárias. [...] (2012, p. 24)

Em suma, a literatura, ao mesmo tempo em que reflete uma sociedade, uma maneira de pensar, influencia essa mesma sociedade, configurando novos modos de pensar, uma vez que o escritor, tendo ou não consciência disso, assume um papel social. E sua influência vai além, não só leva o leitor a refletir sobre a sociedade em que está inserido como a refletir sobre o seu papel nessa sociedade, a definição do ser humano, seus medos, sonhos, motivações e seus sentimentos.

Tais reflexões se configuram também em textos fantásticos, que, a seguir, tratamos com maiores detalhes sobre este conceito, para que possamos compreendê-lo melhor e, por conseguinte, entender o porquê de usá-los nas aulas de ELE.

3 EM MARES DESCONHECIDOS: O QUE É A LITERATURA FANTÁSTICA?

A literatura fantástica se torna um gênero que está muito em voga e apropriado para se trabalhar em sala de aula, uma vez que ela aborda, na maioria dos casos, narrativas imaginárias, apresentando, de certo modo, o que concerne à fantasia do homem, impactando o estudante com os elementos abordados/apresentados no texto.

Desse modo, percebemos a possibilidade de aproveitá-la como artifício para desenvolver intelectual e emocionalmente o aluno de língua estrangeira, fomentando a arguição crítica de cada um com debates, discussões e evidenciar como a “incerteza” (Todorov, 1992) é crucial para pensarmos sobre como intitulamos a “realidade”. Em

contrapartida, para entender o porquê desse poder de ensino e aprendizagem, nos atemos à definição do conceito do que é a literatura fantástica.

O conceito fantástico, sob uma perspectiva etimológica, vem do latim *phantasticus*, derivado do grego, *phantastikós*, e significa o que se faz visível ou o que se origina na imaginação e na fantasia. Atualmente, o conceito de fantástico é ambíguo e múltiplo, uma vez que esse termo é empregado para designar diversas realidades.

No que tange à literatura fantástica, muitas são as tentativas de definições do gênero realizadas por teóricos literários, como, por exemplo, Tzvetan Todorov. Nascido em 1939, em Sófia, Bulgária, e naturalizado francês, o autor foi um dos grandes estudiosos que teorizou sobre esse tema, sendo hoje referência mundial em trabalhos acadêmicos.

Em *Introdução à Literatura Fantástica*, lançado em 1970, Todorov (1992) é o primeiro pesquisador a apresentar um estudo mais detalhado e consistente das características do gênero fantástico, retomando as definições dadas pelos especialistas franceses Pierre-Georges Castex (1951), Roger Caillois (1966) e Louis Vax (1972), o que, de certa forma, influenciou-o a escrever seu estudo. Isto posto, objetivamos ater-nos às definições que cada um dos antecessores de Todorov aqui apresentados atribuem ao fantástico, evidenciando as convergências e as divergências de enfoque entre elas, e também a presença dessas três definições naquela tão difundida do búlgaro: “Cheguei quase a acreditar”: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico: é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 1992, p. 36-37).

Pierre-Georges Castex foi professor de literatura moderna francesa e crítico literário. Nasceu em Toulouse, na França, no ano de 1915. Em meados do século XX, mais especificamente em 1951, escreveu sua tese *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, apresentando seu estudo científico sobre o fantástico.

Com esse trabalho, o autor postula que:

O fantástico não se confunde com as histórias de invenção convencionais, como as narrações mitológicas ou os contos de fadas, que implicam uma transferência da nossa mente para um outro mundo. O fantástico, ao contrário, é caracterizado por uma invasão repentina do mistério no quadro da vida real; está ligado, em geral, aos estados mórbidos da consciência, a qual, em fenômenos como aqueles dos pesadelos ou do delírio, projeta diante de si as imagens das suas angústias e dos seus horrores. “Era uma vez”, escrevia Perrault; Hoffmann, por sua vez, não nos transfere de súbito para um passado indeterminado; ele descreve as alucinações cruelmente presentes de uma consciência desorientada e cujo caráter insólito se destaca de modo surpreendente sobre um fundo de realidade bastante familiar (CASTEX, *apud* CESERANI, 2006, p. 46)

De acordo com essa ótica, fica evidente que, para Castex, o fantástico se encaixa em um efeito passageiro de angústia ou terror, e que essas histórias estão muito próximas à realidade, chocando-se com o impossível. Essa invasão faz com que o leitor entre em conflito com ele mesmo sobre o que é ficção e o que é realidade, sendo comum a presença do abismo no mundo real.

Castex também compara o fantástico e o maravilhoso, e fundamenta-se nos estados mórbidos da consciência, mas a definição “invasão repentina do mistério no quadro da vida real” torna-se a base de todas as teorias do fantástico que surgiram após esse estudioso.

Outro autor importante, quanto ao tema em questão, é o sociólogo e antropólogo francês Roger Caillois, nascido em 1913, em Paris. Caillois não teve um percurso acadêmico convencional na Antropologia e na Sociologia, preferindo dividir a sua atenção e a sua criatividade por diversas áreas, desde o jornalismo até a literatura. Em 1966, ele organizou e prefaciou a antologia do conto fantástico (*Anthologie du fantastique*), na qual se encontram contos fantásticos separados por nacionalidade. No prefácio de tal livro, o autor afirma:

O fantástico manifesta um escândalo, uma ruptura, uma irrupção insólita, quase insuportável, no mundo do real. Em outras palavras, o mundo mágico e o mundo real coexistem sem choques, nem conflitos [...].

O fantástico significa violação de uma regularidade imutável [...] o procedimento essencial do fantástico é a aparição: é o que não pode aparecer, mas aparece, em um ponto e instante precisos, no coração de um universo perfeitamente peculiar em que se pensava, sem razão, que o mistério tivesse sido eternamente banido. Tudo parece como hoje e como ontem: tranquilo, banal, sem nada de insólito, e eis que, ou insinuando-se lentamente, ou surgindo de súbito, se manifesta o inadmissível (CAILLOIS, 1966, p. 22). (Tradução nossa)

Os teóricos que o sucederam, como David Roas (2012), Irlemar Chiampi (1980), Remo Cesarani (2006) e outros, preferiam o termo “irrupção insólita”, pois entendiam ser uma expressão mais completa e menos problemática para se definir o que era o fantástico. Era indispensável que esse fato fosse algo inexplicável, impossível de ocorrer, pois uma característica própria do fantástico é contrapor o real e o irreal, havendo uma invasão do inadmissível. O que não poderia/deveria ocorrer em uma realidade racional, acaba ocorrendo.

Louis Vax (1972), também francês, estudioso e um dos precursores, do surrealismo artístico. Em seu livro *A arte e a literatura fantástica* (1960), o autor não apenas elenca as definições existentes até então como também compara os conceitos extraídos para o uso nas obras literárias e de arte, e preconiza:

Para se impor, o fantástico não deve somente fazer uma irrupção no real, mas precisa que o real lhe estenda os braços, consinta com a sua sedução [...]. O fantástico ama aparecer a nós, que habitamos o mundo real no qual nos encontramos, de homens como nós, postos repentinamente na presença do inexplicável (VAX, 1972, p. 88).

É compreensível que Vax introduziu a ideia de a *sedução* ser parte do fantástico, ou seja, pode ser considerada como um elemento desse gênero, e, para que ocorra esse encanto, é necessário que o real lhe ceda espaço. O autor cita ainda outra característica do fantástico: “é preciso que ele se insinue pouco a pouco, que em vez de escandalizar a razão, a adormeça” (VAX, 1965, p. 120).

Face às definições apresentadas, percebemos que elas dialogam entre si, ou seja, criam um paralelo ao considerar que o fantástico supõe leis que rompem com o mundo real para que, de forma inesperada, impactam-na, com a intromissão de um fenômeno arrasador. Vax, além de definir o fantástico pelo poder de “sedução” exercido sobre o leitor, estabelece como eixo componente do fantástico o “conflito” entre “real” e “possível”, enquanto para Caillois e Castex o fator determinante do fantástico é o conceito de “ruptura” da racionalidade.

Como já mencionado, tais definições influenciam Todorov (1991), contudo, sua teoria apresentada em *A Introdução à Literatura Fantástica* (1970) é considerada inovadora, uma vez que o autor explora, com maior precisão, o efeito e as vertentes do fantástico e propõe, deste modo, dois subgêneros literários.

Partindo de definições de seus predecessores, como Castex, Caillois e Vax, Todorov tenta definir de forma mais precisa a especificidade do relato fantástico. Na segunda sessão do livro, ele aborda *Alvare*, personagem principal do livro de Cazotte, *Le Diable Amoureux*, que vive uma história de ambiguidade até o fim da ficção. De acordo com o autor, somos transportados a parte mais íntima do fantástico, em um mundo que reconhecemos como nosso, sem nenhuma alusão ao ficcional, mas que, de repente, temos um acontecimento sobrenatural que não pode ser explicado racionalmente, e caberá àquele que percebe optar por uma “realidade”: [...] uma é classificar/atribuir tal evento como fruto da sua imaginação e a outra, aceitar que este sucedido realmente aconteceu, e deste modo, “esta realidade é rígida por leis desconhecidas para nós. [...] O fantástico ocorre nesta incerteza” (TODOROV, 1992, p. 31).

Mais adiante, o autor define o fantástico como sendo “[...] a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1992, p. 31). Em outras palavras, o fantástico reside, neste caso, na hesitação do leitor e/ou do personagem diante de fatos insólitos, que vão contra a ordem

natural, fazendo com que a dúvida perante tais acontecimentos faça-se sentir na narrativa. Essa hesitação é apontada por Todorov como uma marca distintiva do fantástico.

De tal concepção, decorre o entendimento de que a hesitação provoca no leitor uma espécie de reflexo, uma atitude que rejeita a leitura metafórica da obra, o que terminaria com a hesitação requerida, com uma possível condição: a identificação do leitor com um personagem.

Todorov apresenta uma definição mais restritiva da literatura fantástica, apelando para a importância do leitor no processo da hesitação entre uma explicação racional e uma explicação sobrenatural, para certos acontecimentos estranhos:

O fantástico se funda essencialmente na hesitação do leitor – um leitor que se identifica com o personagem principal – quanto à natureza de um acontecimento estranho. Esta hesitação pode se resolver, seja porque admitimos que o acontecimento pertence à realidade, seja porque decidimos que ele é fruto da imaginação ou o resultado de uma ilusão; em outros termos, pode-se decidir se o acontecimento é ou não é. Por outro lado, o fantástico exige um certo tipo de leitura: sem que, arriscamo-nos a resvalar ou para a alegoria ou para a poesia (TODOROV, 1992, p. 165).

Tal definição mostra o quanto o gênero é bastante híbrido, uma vez que apresenta uma fronteira tênue com outros dois gêneros, sendo eles: o maravilhoso e o estranho. O autor esclarece que o fantástico nasce da coexistência de dois universos e acaba se dissolvendo em um deles. Característica que Todorov utilizou para sua classificação. Para ele, o texto é dito fantástico-estranho quando os acontecimentos insólitos são explicados de forma racional e essa explicação é aceita pelos personagens no mundo ficcional. Se os acontecimentos sobrenaturais se apresentam como inexplicáveis caracteriza-se o texto como fantástico-maravilhoso.

Este gênero, definido por Todorov, apresenta um horizonte de reflexão no campo da literatura fantástica, propondo ao leitor refletir sobre a fronteira entre o real e o irreal que se cria. Diante da sedução exercida sobre o leitor, cria-se o conflito entre o real e impossível, teorizado por Vax, e ocorre a invasão na vida real, o qual Caillois chama de “inadmissível” e Castex, em seu estudo, denomina “mistério”, sendo apontada por ambos autores como fator decisivo para a efetivação do fantástico. Em contrapartida, Todorov deixa claro que isso não é suficiente para o efeito do fantástico.

Contudo, são esses elementos que levaremos a nossos alunos dentro de propostas metodológicas nas aulas de língua estrangeira. E nos valeremos destas e outras manifestações como estratégias para angariar novos leitores e para a construção de novos saberes.

4 LITERATURA FANTÁSTICA E ENSINO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA

Ao longo dos anos, o uso de textos literários no contexto de ensino/aprendizagem de língua passou por uma variedade de interpretações metodológicas, em especial, no que tange a uma língua estrangeira. Sua funcionalidade, por exemplo, centrou-se, em um primeiro momento, na tradução, na memorização de palavras mais complexas e no cumprimento das regras gramaticais, ou seja, era usada como pretexto para o ensino de vocabulário e de estruturas gramaticais, não dando espaço às interpretações mais eficazes dos textos.

A literatura, até então, ficava em segundo plano quando era usada em sala de aula. Anos depois, ela ressurgiu nos livros didáticos, mas ainda como pretexto para atividades gramaticais ou como curiosidade cultural e não propondo uma atividade reflexiva que pudesse ser desenvolvida.

Oliveira e Valente (2009) afirmam que a literatura é fonte inesgotável de cultura e que essa ponte entre uma disciplina e outra só contribui para aumentar os conhecimentos dos estudantes, mas ao apresentá-la de modo interdisciplinar, os professores de educação básica e universitária, demonstram certa preocupação: não possuem uma visão multifacetada do texto literário.

Poder-nos-íamos, então, incentivar a interdisciplinaridade¹ em muitas instituições de ensino, trabalhando com esse leque de conhecimentos científicos e empíricos que temos com essa fonte, a literatura. Contudo, há muito ouvimos, nos meios educacionais e na mídia, que os alunos brasileiros não possuem o hábito da leitura, seja por preguiça, seja por falta de incentivo dos pais, dos professores e até mesmo da sociedade de um modo geral. Assim, por que não juntarmos o útil ao agradável? Trabalhando com a literatura fantástica, um gênero que pode proporcionar uma aproximação com a realidade do aluno e ainda proporcionar vários mundos para explorar.

Despertar o prazer da leitura e ainda ensinar uma língua estrangeira proporcionaria uma variedade de conhecimentos empíricos com obras renomadas. Os autores Oliveira e Valente (2009) pontuam que a língua dentro do contexto literário pode ser acessada de forma mais rápida no cérebro, do mesmo modo que uma palavra e/ou uma estrutura gramatical. Logo, podemos usá-la no contexto de aprendizagem de línguas estrangeiras.

¹ Hoje, a interdisciplinaridade é um conceito inserido nos sistemas de ensino e provas para o ingresso em universidades. O próprio exame nacional do ensino médio- ENEM, retoma os documentos oficiais que orientaram abordagem dos conteúdos de modo interdisciplinar, mesmo não aprofundando em tal conceito.

No que concerne a esse ensino, Milenna Brun (2004, p. 85) sublinha a presença da ficção e do drama nas aulas de LE. Sobre a ficção, a autora sugere que professores e alunos deveriam recorrer ao imaginário para criar e simular tais situações em sala de aula e que, com um texto literário, isso se aproximaria mais à realidade do aluno:

Em aula, é a ficção que possibilita a aprendizagem, porque para aprender uma língua é necessário recorrer constantemente não apenas ao simbólico, mas também ao imaginário: imaginar, contar, inventar, fazer de conta, fingir. Existe um conjunto de convenções extralinguísticas de ordem pragmática que modificam as relações entre a língua e o mundo. Estamos diante de um pacto de “semelhança” com o real: não é verdade, mas poderia ser (BRUN, 2004, p. 85).

Brun remete a um dos fatores que caracterizam a literatura, isto é, a representação do real. Ao refletirmos sobre tal fator, percebemos que a literatura não transcende o real, ela o representa do ponto de vista do que seria possível acontecer no plano da “realidade”. O mesmo ocorre em aulas de LE, ela possibilita a representação da nossa realidade pelo texto literário, como ocorre em textos do autor uruguaio Eduardo Galeano, em que grande parte da sua produção se deu em crônicas com fatos/histórias alusiva à América Latina.

Já os autores Ferreira e Silva (2007, p. 143) apontam que ler literatura estimula o gosto pela leitura literária, pois acreditam que “leitura puxa leitura”. Fato esse que permite desenvolver não apenas a compreensão leitora, mas também a literária – tão pouco comentada/abordada, já que o estudante estará diante de uma escritura marcada por uma linguagem metafórica e simbólica. A leitura literária, nesse sentido, não deveria ser compreendida como um passatempo, mas como uma viagem a outro mundo, do qual não conhecemos. Abordá-la nas aulas de língua estrangeira, fomentamos os alunos a conhecerem os países da língua em estudo e desenvolver, conseqüentemente, as habilidades orais e escritas.

Em seu livro *A leitura e o ensino da literatura*, Regina Zilberman entende que o Brasil vem tentando energicamente difundir o gosto pela leitura e pela literatura a fim de vencer uma situação de atraso cultural:

O exercício dessa função [...] é delegado à escola, cuja competência precisa tornar-se mais abrangente, ultrapassando a tarefa usual de transmissão de um saber socialmente reconhecido e herdado do passado. Eis porque se amalgamam os problemas relativos à educação, introdução à leitura, com sua conseqüente valorização, e ensino da literatura, concentrando-se todos na escola, local de formação do público leitor (ZILBERMAN, 1991, p. 16).

Acreditamos, diante do exposto, que o texto literário seja matéria-prima indispensável ao aluno na faixa etária própria do ensino básico. A escola, responsável por essa formação, dificilmente estimula o aluno ao exercício da leitura, a não ser quando condicionado a tarefas de ordem pragmática. O exercício da leitura do texto literário em sala de aula pode atingir esse objetivo, conferindo à leitura um sentido educativo, auxiliando o estudante a ter mais segurança em relação às suas próprias experiências.

É o que ressaltam os Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio (PCNEM), que, ao tratarem dos conhecimentos de Língua Estrangeira Moderna, reforçam essa ideia de possibilidades de aprendizagem. Eles trazem o termo cultura, o qual podemos associar à literatura, uma vez que, de modo indireto, ela contempla todo um contexto sociocultural, e os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) estabelecem que:

Conceber-se a aprendizagem de Línguas Estrangeiras de uma forma articulada, em termos dos diferentes componentes da competência linguística, implica, necessariamente, outorgar importância às questões culturais. A aprendizagem passa a ser vista, então, como fonte de ampliação dos horizontes culturais. Ao conhecer outra(s) cultura(s), outra(s) forma(s) de encarar a realidade, os alunos passam a refletir, também, muito mais sobre sua própria cultura e ampliam a sua capacidade de analisar o seu entorno social com maior profundidade, tendo melhores condições de estabelecer vínculos, semelhanças e contrastes entre a sua forma de ser, agir, pensar e sentir e a de outros povos, enriquecendo a sua formação.

[...] Em síntese: é preciso pensar-se o ensino e aprendizagem das Línguas Estrangeiras Modernas no Ensino Médio em termos de competências abrangentes e não estáticas, uma vez que uma língua é o veículo de comunicação de um povo por excelência e é através de sua forma de expressar-se que esse povo transmite sua cultura, suas tradições, seus conhecimentos (BRASIL, 2000, p. 30).

Percebemos que o conhecimento de mundo do aluno pode ser ampliado por meio da exploração de diferentes faces culturais, ou seja, temos a literatura inserida nesse campo da cultura. Essas circunstâncias também podem/devem ser tratadas nas aulas de línguas estrangeiras, e a percepção das especificidades da língua meta – nesse caso, a espanhola – é refletida na produção literária. Saber utilizar tal ferramenta textual como recurso didático contribuiria muito para as aulas da referida disciplina, proporcionando um leque de atividades e uma aprendizagem significativa, desde que seja abordada/trabalhada corretamente, como sugerimos a seguir.

5 ILUSTRAÇÃO DE PROPOSTAS PEDAGÓGICAS

Para ilustrar a possibilidade de ter a literatura como uma das formas textuais a serem usadas/trabalhadas nas aulas de língua espanhola – para focar um idioma específico –, apresentaremos propostas pedagógicas, níveis básico, intermediário e avançado, de acordo com o Marco Comum Europeu² (2001), destinadas a alunos de ensino médio, em especial, alunos da terceira série do ensino médio, uma vez que o enfoque da disciplina Espanhol é o desenvolvimento/aquisição da habilidade de compressão escrita e/ou, às vezes, a produção. Tais propostas são baseadas nos conceitos de Cereja (2005), onde o autor expõe que o ideal de uma aula de literatura seria a discussão e/ou debate do texto literário, explorando-o nas suas múltiplas funções, proporcionando ao estudante a possibilidade de compreender o passado e o presente e formar, conseqüentemente, leitores críticos. Para criá-las, escolhemos, a partir de uma pesquisa bibliográfica, contos fantásticos de países hispanofalantes e com temas sócio históricos, atemporais, universais do séc. XX e que são de fácil acesso aos educandos e educadores.

Antes de realizar as atividades propostas, seria de suma importância o professor fazer a apresentação, aos alunos, da terminologia do fantástico, segundo a definição de Todorov (1992), já assinalada no item quatro do presente texto, ou, ainda, discorrer sobre o conceito de insólito, mostrando-lhes como um macro gênero o qual engloba outros gêneros menores, como apresenta Todorov. Metaforicamente, o insólito seria semelhante a um grande guarda-chuva a abrigar outros gêneros, por exemplo: o grotesco, o estranho, o realismo maravilhoso, o realismo cristão, o realismo fantástico e o neofantástico, entre outros. Assim, conseqüentemente, o professor definiria com mais precisão apenas o fantástico.

Convém ressaltar que tais atividades a seguir, são propostas, e que caberá ao professor adaptá-las de acordo com seu contexto de ensino e aprendizagem.

5.1 CONHECENDO OS AUTORES HISPANO-AMERICANOS (NÍVEL BÁSICO)

Após salientar e compreender o conceito de literatura fantástica, propomos uma atividade em que o professor apresentará autores renomados da literatura hispano-americana, que escreveram contos fantásticos. Para isso, ele elencará esses autores com suas biografias em espanhol e distribuirá entre os alunos, os quais deverão estar em trio.

² Marco Comum Europeu é uma ferramenta para medir os conhecimentos de um idioma da maneira mais objetiva possível, de forma que os diferentes credenciamentos linguísticos sejam similares. Para isso, estabelecem-se três níveis que se dividem, por sua vez, em subníveis para se chegar a uma escala mais precisa, com um total de seis níveis, A1, A2, B1, B2, C1 e C2.

Após a distribuição, os alunos lerão as biografias, destacando os aspectos mais relevantes da vida e da produção literária de cada autor; então, pesquisarão na *internet* o contexto sociopolítico a que pertencem e alguns fragmentos/frases consagrados de cada um.

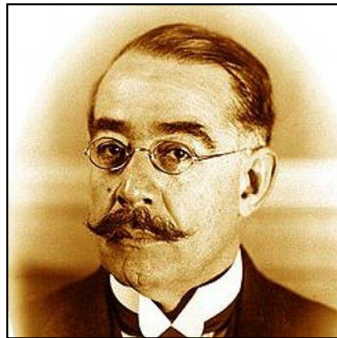
Por fim, apresentarão, brevemente, em torno de 5 minutos, aos outros companheiros da sala, na língua materna, o que pesquisaram, aguçando, assim, a curiosidade pelo autor e por sua produção literária, almejando, deste modo, o principal objetivo, panorama de autores renomados da literatura hispano-americana.

Posteriormente, o professor entregará a seguinte folha de atividade:

A CONOCER AUTORES FANFÁSTICOS

Después de escuchar las informaciones sobre importantes autores, renombrados y pioneros de la literatura fantástica hispanoamericana, tienes 15 minutos para relacionar los datos de los autores con sus respectivas imágenes.

()

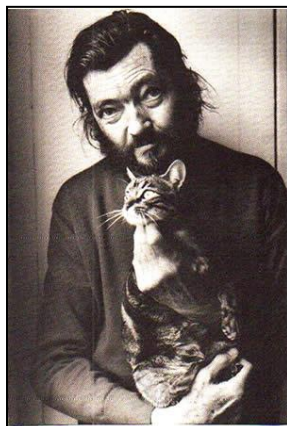


1- Pasó su infancia entre Cochabamba (Bolivia) y las ciudades peruanas de Piura y Lima. El divorcio y posterior reconciliación de sus padres se tradujo en frecuentes cambios de domicilio y de colegio; entre los catorce y los dieciséis años estuvo interno en la Academia Militar Leoncio Prado, escenario de su novela *La ciudad y los perros*.



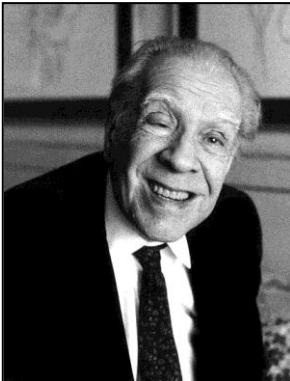
()

2- Escritor argentino considerado una de las grandes figuras de la literatura en lengua española del siglo XX. Cultivador de variados géneros, que a menudo fusionó deliberadamente, él ocupa un puesto excepcional en la historia de la literatura por sus relatos breves.



3 - Poeta argentino. Hombre de vasta cultura, fue el máximo exponente del modernismo argentino y una de las figuras más influyentes de la literatura iberoamericana.

()



()

4 – Autor de Rayuelas e hijo de un funcionario asignado a la embajada argentina en Bélgica, su nacimiento coincidió con el inicio de la Primera Guerra Mundial, por lo que sus padres permanecieron más de lo previsto en Europa.

Fuente: <http://www.biografiasyvidas.com/>

Aqui, o professor finalizará esse primeiro contato com os autores hispano-americanos. Os alunos relacionarão as imagens dos autores com suas respectivas informações referentes às apresentações feitas anteriormente pelos trios.

Em seguida, será proposto aos alunos atividades focadas compreensão escrita. Eles terão contato com um fragmento do conto fantástico “Casa tomada” de Julio Cortázar, e, após a leitura, responderão, em 25 minutos, aproximadamente, quatro questões interpretativas, modelo Enem³ (Exame Nacional do Ensino Médio), as quais visam avaliar habilidades, desenvolvendo, desse modo, as habilidades V – Associar vocábulos e expressões de um texto em LEM ao seu tema –, e VIII – Reconhecer a importância da produção cultural em LEM como representação das diversidades cultural e linguística –, estipuladas pelo Inep (Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira), órgão responsável pela prova do Enem. Para dar conta das atividades aqui descritas, acreditamos que seriam necessárias duas aulas de 45 ou 50 minutos cada.

A LEER...

³ A prova tem como objetivo avaliar o desempenho do estudante ao fim da educação básica, buscando contribuir para a melhoria da qualidade desse nível de escolaridade.

A continuación, hay un fragmento del cuento “Casa tomada”, [del libro Bestiario (1951)] de julio Cortázar, el cual vas a leer, interpretar y contestar a las tres preguntas, eligiendo la respuesta correcta.

[...]

(Cuando Irene soñaba en alta voz yo me desvelaba en seguida. Nunca pude habituarme a esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta. Irene decía que mis sueños consistían en grandes sacudones que a veces hacían caer el cobertor. Nuestros dormitorios tenían el living de por medio, pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios.

Aparte de eso todo estaba callado en la casa. De día eran los rumores domésticos, el roce metálico de las agujas de tejer, un crujido al pasar las hojas del álbum filatélico. La puerta de roble, creo haberlo dicho, era maciza. En la cocina y el baño, que quedaban tocando la parte tomada, nos poníamos a hablar en vos más alta o Irene cantaba canciones de cuna. En una cocina hay demasiados ruidos de loza y vidrios para que otros sonidos irrumpen en ella. Muy pocas veces permitíamos allí el silencio, pero cuando tornábamos a los dormitorios y al living, entonces la casa se ponía callada y a media luz, hasta pisábamos más despacio para no molestarnos. Yo creo que era por eso que de noche, cuando Irene empezaba a soñar en alta voz, me desvelaba en seguida.)

Es casi repetir lo mismo salvo las consecuencias. De noche siento sed, y antes de acostarnos le dije a Irene que iba hasta la cocina a servirme un vaso de agua. Desde la puerta del dormitorio (ella tejía) oí ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido. A Irene le llamó la atención mi brusca manera de detenerme, y vino a mi lado sin decir palabra. Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y el baño, o en el pasillo mismo donde empezaba el codo casi al lado nuestro.

No nos miramos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia atrás. Los ruidos se oían más fuerte pero siempre sordos, a espaldas nuestras. Cerré de un golpe la cancel y nos quedamos en el zaguán. Ahora no se oía nada.

—Han tomado esta parte —dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado, soltó el tejido sin mirarlo.

—¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa? —le pregunté inútilmente.

—No, nada.

Estábamos con lo puesto. Me acordé de los quince mil pesos en el armario de mi dormitorio. Ya era tarde ahora.

Como me quedaba el reloj pulsera, vi que eran las once de la noche. Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos así a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.

Disponible en: <<http://www.literatura.us/cortazar/tomada.html>> Web. 6 de nov 2015.

Cuestiones

1) ¿Por qué el personaje no fue a la cocina a tomar el vaso de agua?

- a- Escuchó un ruido en la casa
- b- alguien le pegó en la cabeza
- c- volvió a dormir
- d- tuvo miedo
- e- Irene le pidió para regresar

2) Pon V - Verdadero o F - falso

- a) () El narrador-protagonista oyó un ruido muy fuerte.
- b) () Después cerró suavemente la puerta.
- c) () Irene echaba de menos unas pantuflas.

- d) () La mesa en el dormitorio de Irene era suficiente para comer y para poner las fuentes de comida caliente.
- e) () Irene cantaba canciones para niños.
- f) () El narrador-protagonista empezó a revisar la colección de sellos de su padre porque no quería molestar a su hermana.

4) ¿Vamos a entender lo que pasa la historia?

Después del extraño suceso, algunos hábitos han cambiado. ¿Puedes relacionar lo que hacían antes con lo que hacían después?

Antes	Después

5) Al final, los protagonistas están fuera de su propia casa y sin posibilidad de volver; pero ¿qué o quién es el responsable de su expulsión? Julio Cortázar no lo dice, así que todo depende de la interpretación personal. En tu opinión, ¿qué o quién ha ocupado la casa?

6) ¿Qué cosa importante dejó el narrador en el armario de su dormitorio?

7) ¿Qué hacen Irene y el narrador al fin del cuento? ¿Dónde está la llave de la casa?

5.2 EM MARES FANTÁSTICOS (NÍVEL INTERMEDIÁRIO)

A segunda atividade pode ser dada como continuação da atividade anterior (tópico 5.1), adaptando-a aos alunos de acordo com nível do estudante, ou então, após a apresentação do gênero fantástico, pode ser trabalhada com os alunos sem a realização da primeira atividade (tópico 5.1). O que diverge, nesse caso, é o panorama detalhado ao qual os alunos não teriam acesso. Contudo, o professor, como mediador, poderia explicar esse panorama brevemente, utilizando-se fragmento de um texto de determinado autor.

Em um primeiro momento, será dado aos alunos, individualmente, um fragmento do conto “*La carne*”, publicado no livro *Cuentos Fríos* (1944) – o qual estará dividido em início, meio e fim – de Virgilio Piñera, em espanhol, que deverá ser completado, em 20 minutos, aproximadamente, (início, meio ou fim), também em espanhol, pelo aluno. Ou seja, alguns alunos receberão o início do conto; outros, o meio; outros, o fim. Devendo, assim, cada aluno, completar a história. Seguidamente, apresentarão à sala a versão que cada um deu ao texto recebido.

¡A practicar!

A continuación, vas a leer un fragmento del cuento “La carne” de Virgilio Piñera, y proponer un inicio, medio o un fin a la historia, de acuerdo con lo que se te pide:

Alumno A

Da secuencia a la historia

SUCEDIÓ CON GRAN SENCILLEZ, sin afectación. Por motivos que no son del caso exponer, la población sufría de falta de carne. Todo el mundo se alarmó y se hicieron comentarios más o menos amargos y hasta se esbozaron ciertos propósitos de venganza. Pero, como siempre sucede, las protestas no pasaron de meras amenazas y pronto se vio a aquel afligido pueblo engullendo los más variados vegetales. Sólo que el señor Ansaldo no siguió la orden general. Con gran tranquilidad se puso a afilar un enorme cuchillo de cocina, y, acto seguido, bajándose los pantalones hasta las rodillas, cortó de su nalga izquierda un hermoso filete. Tras haberlo limpiado lo adobó con sal y vinagre, lo pasó –como se dice– por la parrilla, para finalmente freírlo en la gran sartén de las tortillas del domingo.

Alumno B

Empiece la historia

Después ya nadie pudo verlo jamás. Evidentemente se ocultaba... Pero no sólo se ocultaba él, sino que otros muchos comenzaban a adoptar idéntico comportamiento. De esta suerte, una mañana, la señora Orfila, al preguntar a su hijo –que se devoraba el lóbulo izquierdo de la oreja– dónde había guardado no sé qué cosa, no obtuvo respuesta alguna. Y no valieron súplicas ni amenazas. Llamado el perito en desaparecidos sólo pudo dar con un breve montón de excrementos en el sitio donde la señora Orfila juraba y perjuraba que su amado hijo se encontraba en el momento de ser interrogado por ella. Pero estas ligeras alteraciones no minaban en absoluto la alegría de aquellos habitantes. ¿De qué podría quejarse un pueblo que tenía asegurada su subsistencia? El grave problema del orden público creado por la falta de carne, ¿no había quedado definitivamente zanjado? Que la población fuera ocultándose progresivamente nada tenía que ver con el aspecto central de la cosa, y sólo era un colofón que no alteraba en modo alguno la firme voluntad de aquella gente de procurarse el precioso alimento. ¿Era, por ventura, dicho colofón el precio que exigía la carne de cada uno? Pero sería miserable hacer más preguntas inoportunas, y aquel prudente pueblo estaba muy bien alimentado.

Alumno C

Desarrolle la parte entre los dos fragmentos

SUCEDIÓ CON GRAN SENCILLEZ, sin afectación. Por motivos que no son del caso exponer, la población sufría de falta de carne. Todo el mundo se alarmó y se hicieron comentarios más o menos amargos y hasta se esbozaron ciertos propósitos de venganza. Pero, como siempre sucede, las protestas no pasaron de meras amenazas y pronto se vio a aquel afligido pueblo engullendo los más variados vegetales. Sólo que el señor Ansaldo no siguió la orden general. Con gran tranquilidad se puso a afilar un enorme cuchillo de cocina, y, acto seguido, bajándose los pantalones hasta las rodillas, cortó de su nalga izquierda un hermoso filete. Tras haberlo limpiado lo adobó con sal y vinagre, lo pasó –como se dice– por la parrilla, para finalmente freírlo en la gran sartén de las tortillas del domingo.

Se sentó a la mesa y comenzó a saborear su hermoso filete. Entonces llamaron a la puerta; era el vecino que venía a desahogarse... Pero Ansaldo, con elegante ademán, le hizo ver el hermoso filete. El vecino preguntó y Ansaldo se limitó a mostrar su nalga izquierda. Todo quedaba explicado. A su vez, el vecino deslumbrado y conmovido, salió sin decir palabra para volver al poco rato con el alcalde del pueblo. Éste expresó a Ansaldo su vivo deseo de que su amado pueblo se alimentara, como lo hacía Ansaldo, de sus propias reservas, es decir, de su propia carne, de la respectiva carne de cada uno.

Pronto quedó acordada la cosa y después de las efusiones propias de gente bien educada, Ansaldo se trasladó a la plaza principal del pueblo para ofrecer, según su frase característica, “una demostración práctica a las masas”. Una vez allí hizo saber que cada persona cortaría de su nalga izquierda dos filetes, en todo iguales a una muestra en yeso encarnado que colgaba de un reluciente alambre. Y declaraba que dos filetes y no uno, pues si él había cortado de su propia nalga izquierda un hermoso filete, justo era que la cosa marchase a compás, esto es, que nadie engullera un filete menos. Una vez fijados estos puntos se dio cada uno a rebanar dos filetes de su respectiva nalga izquierda. Era un glorioso espectáculo, pero se ruega no enviar descripciones. Por lo demás, se hicieron cálculos acerca de cuánto tiempo gozaría el pueblo de los beneficios de la carne. Un distinguido anatómico predijo que sobre un peso de cien libras, y descontando vísceras y demás órganos no inestigestible, un

individuo podía comer carne durante ciento cuarenta días a razón de media libra por día. Por lo demás, era un cálculo ilusorio. Y lo que importaba era que cada uno pudiese ingerir su hermoso filete.

Que la población fuera ocultándose progresivamente nada tenía que ver con el aspecto central de la cosa, y sólo era un colofón que no alteraba en modo alguno la firme voluntad de aquella gente de procurarse el precioso alimento. ¿Era, por ventura, dicho colofón el precio que exigía la carne de cada uno? Pero sería miserable hacer más preguntas inoportunas, y aquel prudente pueblo estaba muy bien alimentado.

Logo, caberá ao professor fazer uma breve apresentação do autor do conto e, depois, pedir para que eles façam a leitura completa do texto, evidenciando personagens, cenário, tempo, elementos que fogem da realidade e passagens da narrativa que justificam sua classificação como um conto fantástico.

Na sequência, o professor pode propor uma atividade de organização dos fatos/ações do conto, isto é, os alunos deparar-se-ão com afirmações tangentes ao texto, tendo que colocá-las na ordem em que ocorreram, pois, dessa maneira, será possível averiguar se houve ou não a compreensão total do texto literário. Para finalizar esse momento, seria proposto um debate acerca do tema implícito abordado no que concerne à estética e aos padrões de beleza impostos pela sociedade contemporânea, evidenciando, assim, uma das funções da Literatura, no caso, a função humanizadora (Candido:1972), capaz de realizar mudanças nos pontos de vistas e nas reflexões sobre as ações, além de poder favorecer a humanidade com cidadãos melhores. Para realiza-la, sugerimos 15 minutos.

A organizar:

¿Recuerdas el cuento? Ahora, en parejas, ordena los hechos, de uno a siete, descriptos a continuación:

- () Ansaldo recibió una visita
- () El perito en desaparecidos fue llamado
- () Señor Ansaldo cortó su nalga
- () El pueblo se encuentra muy bien alimentado
- () El bailarín que se había dejado por último los dedos de sus pies
- () La población sufría la falta de carne
- () Las señoras habían usado sus labios en la confección de unas frituras de gran éxito

¿Qué te pareció el texto?

Cuando leemos un texto literario, muchos son los significados que él nos puede traer, es decir, un texto representa mucho más que palabras, representa las multiculturas que tenemos en el mundo. De

este modo, al leer el cuento, nos deparamos con una crítica atemporal y que cada vez más se vuelve presente en nuestra realidad. ¿Qué crees que sería?

Já num segundo momento, o docente solicitará aos alunos que, em grupos, façam/criem microcontos fantásticos, na língua materna, com a mesma temática de Piñera, fomentando, com o resultado, a criatividade de cada um. Para esse nível de atividade, seria útil e válido 4 horas/aulas de 45 ou 50 minutos cada, para que, assim, não seja apenas uma atividade diferente das que os aprendizes estão acostumados, mas sim aquela que os marque e os motive a ler mais contos desse gênero.

A practicar la escritura:

Ahora que ya discutimos acerca del cuento, escribe un minicuento fantástico con la misma crítica presente en La carne. Para hacerlo, te damos unos *tips*:

- Mundo irreal, situaciones improbables, acciones fuera de la realidad.
- Situaciones contrarias a la vida común
- Personajes con rasgos humanos
- La duda, la hesitación

E por último, como tarefa, os alunos farão uma transposição do conto “La carne” a outras linguagens, seja vídeo, músicas, cartazes, teatro e outros, a fim de evidenciar as possibilidades existentes de expor e explorar o texto literário.

¿Eres creativo?

Ahora que ya dominas lo fantástico, es posible reflexionar cómo es presente temas que nos hace dudar si ocurrió o no, en las películas, *videoclips*, carteles, videojuegos y otros. De este modo, harán, en tríos, una transposición del texto literario, La Carne, con otros lenguajes que tengan más finitud, que pueden ser músicas, videos, carteles, viñetas.

5.3 O FANTÁSTICO VIA CRÍTICA SOCIAL/HUMANÍSTICA – PEQUENOS LEITORES, GRANDES ESCRITORES (NÍVEL AVANÇADO)

Nessa proposta, objetivamos explorar a parte crítica do texto literário, levando-o ao aluno de forma mais lúdica. Para fazê-la, partimos do seguinte conto: “*El descubrimiento de la circunferencia*”, presente no livro *Cuentos Fantásticos* (2000) de Leopoldo Lugones, conto publicado na revista *Caras e Caretas* no início do século XX, o qual narra a história de um paciente, cuja loucura era a de não adotar uma posição qualquer. Tal paciente permanece dentro de um círculo feito a giz, já que descobriu que a linha era infinita e que nada poderia contê-la, a não ser ela mesma, formando, assim, uma circunferência. O personagem acreditava, então, que a circunferência era a chave para a imortalidade. No manicômio, todos respeitavam a loucura de Clinio Malabar, até que, certo dia, um recente estagiário, talvez incomodado com o que via, enquanto Clinio dormia, apagou a circunferência em que estava. No dia seguinte, o louco amanheceu morto. Após sua morte, este passa a assombrar o manicômio no qual viveu seus últimos 20 anos.

O professor entregará o conto aos estudantes para que efetivem a leitura em 20 minutos. Posteriormente, começará questionando-os com perguntas simples para evidenciar o nível de compreensão do texto, e também verificará se há dúvidas de léxico. Desse modo, esperamos que os alunos tenham uma compreensão total do texto, uma vez que, a seguir, o docente trabalhará com uma das funções da literatura, a função social, postulada por Candido, a qual tem como objetivo conscientizar e transformar pessoas e/ou sociedade. Ao explorá-la, o ele a detalhará à classe, e trará à tona o cientificismo, atitude histórica que no início do século XX deu suma importância às teorias científicas com o objetivo de aplicá-las a fenômenos sobrenaturais, rechaçando interpretações surreais, trabalhando, desde modo, com perspectivas interdisciplinares. Logo, os alunos farão uma pesquisa no laboratório de informática e/ou, ainda, com os recursos tecnológicos disponíveis na instituição sobre a representação de uma circunferência, qual contexto sócio-político presente no ano de publicação do conto e qual a representação do manicômio para a sociedade naquela época. Após o levantamento e a exposição das respostas dos alunos com a mediação do professor, eles investigarão alguns fatos que pareçam irreais ocorridos na sociedade nos últimos 30 anos e quais foram as justificativas cientificamente dadas a eles.

Após esse levantamento, os alunos apresentarão à turma a pesquisa feita anteriormente, com slides, vídeos, reportagens, imagens. Esses fatos serão elencados na lousa pelo professor e atribuídos aos alunos para que cada grupo faça um microconto fantástico em

língua espanhola sobre o assunto, baseando-se na estrutura do conto de Leopoldo Lugones e utilizando-se de elementos literários tais como a harmonia, o clímax e o desfecho. Para tal produção, eles farão no modelo de *stop motion*, com auxílio do programa *movie maker*, esbanjando-se da criatividade de cada um.

Além disso, orientamos que toda atividade seja feita totalmente em sala, para que o professor perceba a interação dos alunos, observando se eles se sentem motivados com o gênero e se estão empenhados na produção que lhes foi solicitada.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em síntese, o que pudemos observar neste artigo – o qual tem o intuito de apresentar propostas pedagógicas com o uso da literatura fantástica nas aulas de ELE a alunos do ensino médio – foi a possibilidade de integrar, nas aulas de ELE, a literatura, a sua riqueza sociocultural e histórica e a sua peculiaridade no ato de relatar a realidade em que vivemos.

Verificamos, com as atividades descritas anteriormente, a possibilidade dessa integração ímpar que é feita/realizada por docentes e que, com ela, em especial com os elementos fantásticos, é possível despertar o interesse e a atenção do leitor, provocando sensações que fomentam a curiosidade e o desejo insaciável de querer saber o final da história, visto que é reservada uma surpresa decorrente de um fato que não fica preso ao mundo racional, no qual tudo é questionado e necessita-se de explicações lógicas e justificativas para serem críveis.

Desse modo, a literatura raramente será um enxame de regras compostas em um livro no qual o aluno tenha que se debruçar para aprender, mas ela tem o papel/função de transformar/humanizar a nossa realidade, de fazer desse mundo um novo, como alega Jouve (2012). E mesmo com as falhas que trazem os livros didáticos ao utilizá-la como pretexto, caberá ao professor incitar o imaginário e a criatividade dos alunos com esse tipo de texto, o qual, por meio da linguagem, pode demonstrar a efetividade da construção de novos conhecimentos em língua estrangeira, mesmo que trabalhado com as habilidades de produção e compreensão escrita.

Usufruir dos textos fantásticos nas aulas de língua estrangeira, no caso, a de Espanhol, proporcionará um ingrediente que dará sabor peculiar à aula, de cunho sedutor, cheia de mistério, onde acarretará um conflito entre o possível e o inadmissível, incitando a imaginação do leitor e enriquecendo ainda mais a leitura e sua visão de mundo.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: ensino médio. Parte II – linguagens, códigos e suas tecnologias. 2000. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/14_24.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2010.

BRUN, Milenna. (Re)construção identitária no contexto da aprendizagem de línguas estrangeiras. *In*: MOTA, Kátia; SCHEYERL, Denise (Org.). **Recortes interculturais na sala de aula de línguas estrangeiras**. Salvador: EDUFBA, 2004. p. 73-104.

CAILLOIS, Roger. **Antologia da literatura fantástica**. Paris: Éditions Gallimard, 1966. t. 1-2.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ltda., 1972.

CASTEX, Pierre-Georges. **Le conte fantastique en France**: de Nodier à Maupassant. Paris: José Corti, 1951.

CEREJA, William Roberto. **Ensino da literatura**: uma proposta dialógica para o trabalho como literatura. São Paulo: Atual, 2005.

COLASANTE, Renata. O Lugar da Literatura Inglesa na Sala de Aula. *In*: SEMANA DE LETRAS – UNIMEP, 1., 2005, Piracicaba. **Anais...** Piracicaba: Universidade Metodista de Piracicaba, 2005.

CORCHS, Margaret. **O uso de textos literários no ensino da Língua Inglesa**. 2006. Disponível em: <<http://www.uece.br/posla/dmdocuments/MargaretCorchs.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2015.

FERREIRA, Cassio Dandoro Castilho; SILVA, Edivan Pereira. Da importância da literatura como fonte de conhecimento e reconhecimento da língua e da cultura estrangeira. *In*: EPLE – ENCONTRO DE PROFESSORES DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS DO PARANÁ. LÍNGUAS: CULTURAS, DIVERSIDADE, INTEGRAÇÃO, 15., 2007, Tuiuti. **Anais...** Tuiuti: Universidade de Tuiuti, 2007. p. 142-150. Disponível em: <http://www.apliepar.com.br/site/anais_eple2007/artigos/13_CassioFerreira_EdivanSilva.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2010.

GUIMARÃES, Alexandre; BATISTA, Ronaldo de Oliveira. A leitura é uma atividade dinâmica. *In*: BATISTA, Ronaldo de Oliveira (Org). **Língua e Literatura**: Machado de Assis na sala de aula. São Paulo: Parábola Editorial, 2012. p.24

IZARRA, Laura P. Zuntini de. Historicizing the English Text. **The Teacher's magazine**, Ano II, n. 37, p. 1-21, 2002.

JOUBE, Vincent. **Por que estudar literatura?** São Paulo: Parábola, 2012.

LAJOLO, Marisa. **O Que é Literatura**. 17. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.

OLIVEIRA, Vanderléia da Silva; VALENTE, Thiago Alves. **Literatura e ensino: relações perigosas**. 2009. Disponível em: <<http://www.faccrei.edu.br/gc/anexos/diartigos20.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2015.

ROUXEL, Annie. Aspectos metodológicos do ensino da literatura. *In*: DALVI, Maria Amélia; REZENDE, Neide Luzia de; JOVER-FALEIROS, Rita (Org.). **Leitura de literatura na escola**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012. p. 17-34.

SANCHES NETO, Miguel. **O lugar da literatura: ensaios sobre inclusão literária**. Londrina: Eduel, 2013.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Ática, 1986.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas**. Tradução de João Costa. Lisboa: Arcádia, 1972.

ZILBERMAN, Regina. **A leitura e o ensino da literatura**. São Paulo: Contexto, 1991.

_____. **A leitura e o ensino da literatura**. Curitiba: Intersaberes, 2012.

ANEXOS

ANEXO A – Atividade: Conhecendo os autores hispano-americanos

- Biografias dos autores

1. Julio Cortázar

(Bruselas, 1914 - París, 1984) Escritor argentino, una de las grandes figuras del «boom» de la literatura hispanoamericana del siglo XX. Emparentado con Borges como inteligentísimo cultivador del cuento fantástico, los relatos breves de Cortázar se apartaron sin embargo de la alegoría metafísica para indagar en las facetas inquietantes y enigmáticas de lo cotidiano, en una búsqueda de la autenticidad y del sentido profundo de lo real que halló siempre lejos del encorsetamiento de las creencias, patrones y rutinas establecidas. Su afán renovador se manifiesta sobre todo en el estilo y en la subversión de los géneros que se verifica en muchos de sus libros, de entre los cuales la novela *Rayuela* (1963), con sus dos posibles órdenes de lectura, sobresale como su obra maestra.

Biografía

Hijo de un funcionario asignado a la embajada argentina en Bélgica, su nacimiento coincidió con el inicio de la Primera Guerra Mundial, por lo que sus padres permanecieron más de lo previsto en Europa. En 1918, a los cuatro años de edad, Julio Cortázar se desplazó con ellos a Argentina, para radicarse en el suburbio bonaerense de Banfield.

Tras completar sus estudios primarios, siguió los de magisterio y letras y durante cinco años fue maestro rural. Pasó más tarde a Buenos Aires, y en 1951 viajó a París con una beca. Concluida ésta, su trabajo como traductor de la UNESCO le permitió afincarse definitivamente en la capital francesa. Por entonces Julio Cortázar ya había publicado en Buenos Aires el poemario *Presencia* con el seudónimo de «Julio Denis», el poema dramático *Los reyes* y la primera de sus series de relatos breves, *Bestiario*, en la que se advierte la profunda influencia de Jorge Luis Borges.

En la década de 1960, Julio Cortázar se convirtió en una de las principales figuras del llamado «boom» de la literatura hispanoamericana y disfrutó del reconocimiento internacional. Su nombre se colocó al mismo nivel que el de los grandes protagonistas del «boom»: Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, los mexicanos Juan Rulfo y Carlos Fuentes o el también argentino Jorge Luis Borges, entre otros. A diferencia de su compatriota, Cortázar sumó a su sensibilidad artística su preocupación social: se identificó con las clases marginadas y estuvo muy cerca de los movimientos de izquierdas.

En este sentido, su viaje a Cuba en 1962 constituyó una experiencia decisiva en su vida y el detonante de un radical cambio de actitud que influiría profundamente en su vida y en su obra: el intelectual introvertido que había sido hasta entonces devendrá activista político. Merced a su concienciación social y política, en 1970 se desplazó a Chile para asistir a la ceremonia de toma de posesión como presidente de Salvador Allende y, más tarde, a Nicaragua para apoyar al movimiento sandinista. Como personaje público, Julio Cortázar intervino con firmeza en la defensa de los derechos humanos, y fue uno de los promotores y miembros más activos del Tribunal Russell.

Como parte de este compromiso escribió numerosos artículos y libros, entre ellos *Dossier Chile: el libro negro*, sobre los excesos del régimen del general Pinochet, y *Nicaragua, tan violentamente dulce*, testimonio de la lucha sandinista contra la dictadura de Somoza, en el que incluyó el cuento *Apocalipsis en Solentiname* y el poema *Noticias para viajeros*. Tres años antes de morir adoptó la nacionalidad francesa, aunque sin renunciar a la

argentina. Falleció en París el 12 de febrero de 1984, poco después de enviudar de su segunda mujer, Carol Dunlop.

La obra de Julio Cortázar

La literatura de Cortázar parte de un cuestionamiento vital, cercano a los planteamientos existencialistas en la medida en que puede caracterizarse como una búsqueda de la autenticidad, del sentido profundo de la vida y del mundo. Tal temática se expresó en ocasiones en obras de marcado carácter experimental, que lo convierten en uno de los mayores innovadores de la lengua y la narrativa en lengua castellana.

Como en Jorge Luis Borges, sus relatos ahondan en lo fantástico, aunque sin abandonar por ello el referente de la realidad cotidiana: de hecho, la aparición de lo fantástico en la vida cotidiana muestra precisamente la abismal complejidad de lo "real". Para Cortázar, la realidad inmediata significa una vía de acceso a otros registros de lo real, donde la plenitud de la vida alcanza múltiples formulaciones. De ahí que su narrativa constituya un permanente cuestionamiento de la razón y de los esquemas convencionales de pensamiento.

En la obra de Cortázar, el instinto, el azar, el goce de los sentidos, el humor y el juego terminan por identificarse con la escritura, que es a su vez la formulación del existir en el mundo. Las rupturas de los órdenes cronológico y espacial sacan al lector de su punto de vista convencional, proponiéndole diferentes posibilidades de participación, de modo que el acto de la lectura es llamado a completar el universo narrativo. Tales propuestas alcanzaron sus más acabadas expresiones en las novelas, especialmente en *Rayuela*, considerada una de las obras fundamentales de la literatura de lengua castellana, y en sus relatos breves, donde, pese a su originalísimo estilo y su dominio inigualable del ritmo narrativo, se mantuvo más cercano a las convenciones del género. Cabe destacar, entre otros muchos cuentos, *Casa tomada* o *Las babas del diablo*, ambos llevados al cine, y *El perseguidor*, cuyo protagonista evoca la figura del saxofonista negro Charlie Parker.

Aunque su primer libro fueron los poemas de *Presencia* (1938, firmados con el seudónimo de «Julio Denis»), seguidos por *Los reyes*, una reconstrucción igualmente poética del mito del Minotauro, esta etapa se considera en general la prehistoria cortazariana, y suelen darse como inicio de su bibliografía los relatos que integraron *Bestiario* (1951), publicados en la misma fecha en la que inició su exilio. A esta tardía iniciación (se acercaba por entonces a los cuarenta años) suele atribuirse la perfección de su obra, que desde esa entrega no contendrá un solo texto que pueda considerarse menor.

Cabe señalar, además, una singularidad inaugurada en simultáneo con esa entrega: las sucesivas recopilaciones de relatos de Cortázar conservarían esa especie de perfección estructural casi clasicista, dentro de los cánones del género. El resto de su producción (novelas extraordinariamente rupturistas y textos misceláneos) se aleja hasta tal punto de las convenciones genéricas que es difícilmente clasificable. De hecho, buena parte de la crítica aprecia más su faceta de cuentista impecable que la de prosista subversivo.

Los cuentos

En el ámbito del cuento, Julio Cortázar es un exquisito cultivador del género fantástico, con una singular capacidad para fusionar en sus relatos los mundos de la imaginación y de lo cotidiano, obteniendo como resultado un producto altamente inquietante. Ilustración de ello es, en *Bestiario* (1951), un cuento como "Casa tomada", en el que una pareja de hermanos percibe cómo, diariamente, su amplio caserón va siendo ocupado por presencias extrañas e indefinibles que terminan provocando, primero, su confinamiento dentro de la propia casa, y, más tarde, su expulsión definitiva.

Lo mismo podría decirse a propósito de *Las armas secretas* (1959), entre cuyos cuentos destaca "El perseguidor", que tiene por protagonista a un crítico de jazz que ha escrito un libro sobre un célebre saxofonista borracho y drogadicto. Cuando se dispone a preparar la segunda edición del mismo, Johnny, el saxofonista, quiere exponerle sus opiniones acerca de su propia música y el libro, pero, en realidad, no le cuenta nada; no parece que tenga nada profundo que decir, como tampoco lo tiene el autor del libro, por lo que, muerto Johnny, la segunda edición únicamente se diferencia de la primera por el añadido de una necrológica.

En los cuentos de *Final del juego* (1964), encontramos algunas de las descripciones más crueles de Cortázar, como por ejemplo "Las ménades", una auténtica pesadilla; pero también hay sátiras, como ocurre en "La banda", en el que su protagonista, cansado del sistema imperante en su país (clara alusión al peronismo), se destierra voluntariamente, como Cortázar hizo a París en 1951. En "Axolotl", tras contemplar diaria y obsesivamente un ejemplar de estos anfibios en un acuario, el narrador del cuento se ve convertido en uno más de ellos, recuperando de tal manera el tema del viejo mito azteca.

De *Todos los fuegos el fuego* (1966), compuesto por otros ocho relatos, hay que destacar "La autopista del Sur", historia de un amor nacido durante un embotellamiento, cuyos protagonistas, que no se han dicho sus nombres, son arrastrados por la riada de vehículos cuando el atasco se deshace y no vuelven ya nunca a encontrarse. Impresionante es asimismo el cuento que da título a la colección, en el que se mezclan admirablemente una historia actual con otra ocurrida cientos de años atrás.

En los también ocho cuentos de *Octaedro* (1974), lo fantástico vuelve a mezclarse con la vida de los hombres, casi siempre en el momento más inesperado de su existencia. Más cercanas a lo cotidiano y abiertas a la normalidad son sus tres últimas colecciones de relatos, *Alguien que anda por ahí* (1977), *Queremos tanto a Glenda y otros relatos* (1980) y *Deshoras* (1982), sin que por ello dejen de estar presentes los temas y motivos que caracterizan su producción.

2. Jorge Luis Borges

(Buenos Aires, 1899 - Ginebra, Suiza, 1986) Escritor argentino considerado una de las grandes figuras de la literatura en lengua española del siglo XX. Cultivador de variados géneros, que a menudo fusionó deliberadamente, Jorge Luis Borges ocupa un puesto excepcional en la historia de la literatura por sus relatos breves. Aunque las ficciones de Borges recorren el conocimiento humano, en ellas está casi ausente la condición humana de carne y hueso; su mundo narrativo proviene de su biblioteca personal, de su lectura de los libros, y a ese mundo libresco e intelectual lo equilibran los argumentos bellamente contruidos, simétricos y especulares, así como una prosa de aparente desnudez, pero cargada de sentido y de enorme capacidad de sugerencia.

Recurriendo a inversiones y tergiversaciones, Borges llevó la ficción al rango de fantasía filosófica y degradó la metafísica y la teología a mera ficción. Los temas y motivos de sus textos son recurrentes y obsesivos: el tiempo (circular, ilusorio o inconcebible), los espejos, los libros imaginarios, los laberintos o la búsqueda del nombre de los nombres. Lo fantástico en sus ficciones siempre se vincula con una alegoría mental, mediante una imaginación razonada muy cercana a lo metafísico. *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949) y *El Hacedor* (1960) constituyen sus tres colecciones de relatos de mayor proyección. A pesar de que su obra va dirigida a un público comprometido con la aventura literaria, su fama es universal y es definido como el maestro de la ficción contemporánea. Sólo su ideario político pudo impedir que le fuera concedido el Nobel de Literatura.

Biografía

Jorge Luis Borges procedía de una familia de próceres que contribuyeron a la independencia del país. Un antepasado suyo, el coronel Isidro Suárez, había guiado a sus tropas a la victoria en la mítica batalla de Junín; su abuelo Francisco Borges también había alcanzado el rango de coronel. Pero fue su padre, Jorge Borges Haslam, quien rompiendo con la tradición familiar se empleó como profesor de psicología e inglés. Estaba casado con la delicada Leonor Acevedo Suárez, y con ella y el resto de su familia abandonó la casa de los abuelos donde había nacido Jorge Luis y se trasladó al barrio de Palermo, a la calle Serrano 2135, donde creció el aprendiz de escritor teniendo como compañera de juegos a su hermana Norah.

En aquella casa ajardinada aprendió Borges a leer inglés con su abuela Fanny Haslam y, como se refleja en tantos versos, los recuerdos de aquella dorada infancia lo acompañarían durante toda su vida. Con apenas seis años confesó a sus padres su vocación de escritor, e inspirándose en un pasaje del Quijote redactó su primera fábula cuando corría el año 1907: la tituló *La visera fatal*. A los diez años comenzó ya a publicar, pero esta vez no una composición propia, sino una brillante traducción al castellano de *El príncipe feliz* de Oscar Wilde.

En el mismo año en que se inició la Primera Guerra Mundial, la familia Borges recorrió los inminentes escenarios bélicos europeos, guiados esta vez no por un admirable coronel, sino por un ex profesor de psicología e inglés, ciego y pobre, que se había visto obligado a renunciar a su trabajo y que arrastró a los suyos a París, a Milán y a Venecia hasta radicarse definitivamente en la neutral Ginebra cuando estalló el conflicto.

Borges era entonces un adolescente que devoraba incansablemente la obra de los escritores franceses, desde los clásicos como Voltaire o Víctor Hugo hasta los simbolistas, y que descubría maravillado el expresionismo alemán, por lo que se decidió a aprender el idioma descifrando por su cuenta la inquietante novela de Gustav Meyrink *El golem*.

Hacia 1918 lee asimismo a autores en lengua española como José Hernández, Leopoldo Lugones y Evaristo Carriego y al año siguiente la familia pasa a residir en España, primero en Barcelona y luego en Mallorca, donde al parecer compuso unos versos, nunca publicados, en los que se exaltaba la revolución soviética y que tituló *Salmos rojos*.

En Madrid trabará amistad con un notable políglota y traductor español, Rafael Cansinos Assens, a quien extrañamente, a pesar de la enorme diferencia de estilos, proclamó como su maestro. Conoció también a Valle-Inclán, a Juan Ramón Jiménez, a Ortega y Gasset, a Ramón Gómez de la Serna, a Gerardo Diego... Por su influencia, y gracias a sus traducciones, fueron descubiertos en España los poetas expresionistas alemanes, aunque había llegado ya el momento de regresar a la patria convertido, irreversiblemente, en un escritor.

La juventud ultraísta

De regreso en Buenos Aires, en 1921 fundó con otros jóvenes la revista *Prismas* y, más tarde, la revista *Proa*; firmó el primer manifiesto ultraísta argentino, y, tras un segundo viaje a Europa, entregó a la imprenta su primer libro de versos: *Fervor de Buenos Aires* (1923). Seguirán entonces numerosas publicaciones, algunos felices libros de poemas, como *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929), y otros de ensayos, como *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*, que desde entonces se negaría a reeditar.

Durante los años treinta su fama creció en Argentina y su actividad intelectual se vinculó a Victoria Ocampo y Silvina Ocampo; las hermanas Ocampo le presentaron a su vez a Adolfo Bioy Casares, pero su consagración internacional no llegaría hasta muchos años después. De momento ejerce asiduamente la crítica literaria, traduce con minuciosidad a Virginia Woolf, a Henri Michaux y a William Faulkner y publica antologías con sus amigos; frecuenta a su maestro Macedonio Fernández y colabora con Victoria Ocampo en la fundación de la emblemática revista *Sur* (1931), en torno a la cual se moverá lo mejor de las letras argentinas de entonces (Oliverio Girondo, Enrique Anderson Imbert y el mismo Bioy Casares, entre otros).

En 1938 fallece su padre y comienza a trabajar como bibliotecario en las afueras de Buenos Aires; durante las navidades de ese mismo año sufre un grave accidente, provocado por su progresiva falta de visión, que a punto está de costarle la vida. Al agudizarse su ceguera, Borges deberá resignarse a dictar sus cuentos fantásticos y desde entonces requerirá permanentemente de la solicitud de su madre y de sus amigos para poder escribir, colaboración que resultará muy fructífera. Así, en 1940, el mismo año en que asiste como testigo a la boda de Silvina Ocampo y Bioy Casares, publica con ellos una espléndida *Antología de la literatura fantástica*, y al año siguiente una *Antología poética argentina*.

En 1942, Borges y Bioy se esconden bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq y entregan a la imprenta unos graciosos cuentos policiales que titulan *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Sin embargo, su creación narrativa no obtiene por el momento el éxito deseado, e incluso fracasa al presentarse al Premio Nacional de Literatura con sus cuentos recogidos en el volumen *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), los cuales se incorporarán luego a uno de sus más célebres libros, *Ficciones* (1944), obra con que se inicia su madurez literaria y el pleno reconocimiento en su país.

La madurez de un narrador

El accidente casi mortal que sufrió a fines de 1938 marcó el antes y el después de su destino: de él saldría con la secuela del avance irreversible de su ceguera y con la decisión de

enfrentarse a la creación de ficciones, cuyo primer fruto será el memorable relato *El sur*, y el libro que iniciará la ininterrumpida sucesión de sus obras maestras: *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941). A partir de ese momento, la vida y la obra de Borges entran en una madurez y en una creciente divulgación en círculos concéntricos, que sólo se interrumpirán con su muerte, casi medio siglo más tarde.

Con ser todo ello significativo para la vida del autor, lo más destacable del proceso es el reconocimiento que Borges hace de sí mismo y de su obra a partir del comienzo de los años cuarenta, y que le impulsa a la creación de ese género a mitad de camino entre la narrativa, el ensayo, la glosa, la sinopsis de libros que nunca serán escritos y la investigación erudita, que definirá mejor que nada su título acaso más representativo, *Ficciones*, que en 1944 marca el ecuador de la obra de Borges, no sólo por el nivel insuperable que alcanza, sino por la condensación genérica que la caracterizará de allí en adelante.

Ciertamente, *Ficciones* (1944) acabó de consolidar a Borges como uno de los escritores más singulares del momento en lengua castellana. En la primera de sus partes, titulada *El jardín de senderos que se bifurcan*, reeditó la colección de ocho cuentos que había publicado en 1941; en la segunda parte, *Artificios*, incluyó seis nuevos relatos, número ampliado a nueve en la edición de 1956.

En las páginas de este libro se despliega toda su maestría imaginativa, plasmada en cuentos como "La biblioteca de Babel", "El jardín de los senderos que se bifurcan" o "La lotería de Babilonia". También pertenece a este volumen "Pierre Menard, autor del Quijote", relato o ensayo (en Borges esos géneros suelen confundirse deliberadamente) en el que reformula con genial audacia el concepto tradicional de influencia literaria, así como su célebre cuento "La muerte y la brújula", en el que la trama policial se conjuga con sutiles apreciaciones derivadas del saber cabalístico, al que Borges dedicó devota atención.

El Aleph (1949), volumen de diecisiete cuentos, vuelve a demostrar su maestría estilística y su ajustada imaginación, que combina elementos de la tradición filosófica y de la literatura fantástica. Además del cuento que da título al libro, se incluyen otros como "Emma Zunz", "Deutsches Requiem", "El Zahir" y "La escritura del Dios". *El Hacedor* (1960) incluía algunas piezas escritas treinta años antes y sin embargo guardaba una sólida unidad entre todas sus partes, no sólo formal sino también en cuanto a contenidos, siempre alineados en la idea borgeana de que tanto los grandes sistemas de la metafísica como las parábolas y las elucidaciones de la teología son elementos que forman parte del gran mundo de la literatura fantástica.

La consagración internacional

Con la obtención del Premio Internacional de Literatura Formentor, que comparte con Samuel Beckett en 1961, la crítica descubre a Borges a nivel planetario, y las invitaciones, los doctorados *honoris causa*, los ciclos de conferencias, los premios y las traducciones a las más diversas lenguas se sucedieron en un vértigo incesante, que lo convirtieron en uno de los escritores vivos de mayor prestigio y reconocimiento universal.

El impactante y masivo reconocimiento público de la figura y la obra de Borges debe ser situado como un efecto derivado del llamado *Boom* de la literatura hispanoamericana. La demanda por parte del público de obras de autores latinoamericanos no se agotó con aquellos que originalmente pertenecían a la generación del *Boom* (Julio Cortázar, Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa), sino que se extendió a un grupo de escritores que, por edad y por preferencias estéticas, no formaban parte de esa órbita.

La obra de Borges se reparte en un buen número de volúmenes escritos en colaboración, tanto dedicados a la ficción como al ensayo. Engrosan el caudal de sus escritos una gran cantidad de notas de crítica bibliográfica y comentarios de literatura, aparecidos en

diferentes publicaciones periódicas argentinas y extranjeras, además de conferencias y entrevistas en las que desplegó con inteligencia y mordacidad sus puntos de vista. Se trata de una parte de su obra que, casi a la misma altura que sus libros considerados mayores, ha sido objeto recurrente de comentario y estudio por parte de la crítica y de numerosas recopilaciones.

Disponible en: < <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/borges.htm> > Web 01 de nov. de 2015

3. Silvina Ocampo

Buenos Aires, 1906 - 1993) Escritora argentina. Era hermana de la escritora y fundadora de la revista *Sur*, Victoria Ocampo, y esposa del gran narrador argentino Adolfo Bioy Casares. Autora deslumbrante por la calidad literaria de sus cuentos, ha pasado a la historia de la literatura argentina del siglo XX por la crueldad desconcertante que supo imprimir en algunos protagonistas de estos relatos.

Nacida en el seno de una familia hondamente arraigada en los círculos culturales argentinos, su primera vocación artística la orientó hacia el cultivo de las artes plásticas; pero, tras recibir lecciones de pintura de Giorgio de Chirico, abandonó los pinceles y se adentró en el mundo de las letras.

Su irrupción en el panorama literario argentino vino de la mano de un libro de cuentos, *Viaje olvidado* (1937), que al cabo de los años acabaría siendo objeto del desprecio de la propia escritora. Tras este mediocre estreno en la narrativa, volvió a las librerías con su primer libro de versos, titulado *Enumeración de la patria* (1942), en el que se sumaba a la tendencia de recuperar los modelos clásicos de la antigua poesía castellana. Idéntico esfuerzo realizó en su siguiente poemario, *Espacios métricos* (1945), al que siguieron, dentro del campo de la lírica, otras publicaciones como las tituladas *Poemas de amor desesperado* (1949), *Los nombres* (1953) y *Pequeña antología* (1954).

Tras un largo período de silencio poético en el que el cultivo de la prosa ocupó sus quehaceres literarios, en 1962 volvió a dar a la imprenta otro poemario, *Lo amargo por lo dulce*, que enseguida quedó considerado como uno de sus mejores logros en el género de la lírica. Finalmente, en 1972 publicó su última entrega poética, titulada *Amarillo celeste*.

Pero las mayores cotas literarias las alcanzó Silvina Ocampo con sus incursiones en el género de la narrativa de ficción, al que contribuyó también con valiosas aproximaciones en forma de ensayos y antologías. Dentro de una de las tendencias congregadas en torno a la revista *Sur*, y constituida por autores de la talla de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Manuel Peyrou y Enrique Anderson Imbert, Silvina Ocampo apostó por la elevación de la literatura fantástica y policíaca a la categoría de géneros de primer orden.

En compañía de su esposo y del mencionado Borges, preparó una *Antología de la literatura fantástica* (1940) que se convirtió en una de las piezas emblemáticas de la mencionada corriente. Además, aquel mismo año los tres autores presentaron una *Antología poética argentina*. Posteriormente, volvió a colaborar con Bioy Casares, pero ahora en una obra de creación, la novela policíaca titulada *Los que aman odian* (1946).

A partir de entonces se enfrascó en la escritura de numerosos relatos, que fueron viendo la luz en sucesivas recopilaciones: en 1948 apareció el volumen titulado *Autobiografía de Irene*, al que siguieron los relatos de *La furia y otros cuentos* (1959), *Las invitadas* (1961), *El pecado mortal y otros cuentos* (1966), *Informe del cielo y del infierno* (1969), *Los días de la noche* (1970), *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988). Los cuentos de todas estas recopilaciones están poblados de seres fantásticos que aparecen enfocados desde la ironía y el humor negro de que hace gala su autora, o bien deformados por la extraña percepción de unos narradores incompetentes, incapaces de establecer cualquier pauta ética que les permita separar el bien del mal.

Por medio de este recurso en la composición estructural de sus relatos, Silvina Ocampo consigue dejar plasmada una corrosiva crítica de las convenciones sociales de su tiempo, ya que su exagerado distanciamiento de cualquier pauta social establecida y de la realidad circundante pone un contrapunto de desasosiego -y a veces, de explícita crueldad- que amenaza con destruir el lenguaje y las estructuras tradicionales.

Disponible en: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/o/ocampo_silvina.htm > Web 02 de nov. de 2015

4. Leopoldo Lugones

(Villa María del Río Seco, Argentina, 1874 - Buenos Aires, 1938) Poeta argentino. Hombre de vasta cultura, fue el máximo exponente del modernismo argentino y una de las figuras más influyentes de la literatura iberoamericana.

Pasó la niñez y la adolescencia en su tierra natal, y tras breve temporada en Santiago del Estero, se estableció en Buenos Aires en 1895. Trabajó en el diario *El Tiempo* y en 1897 fundó, con José Ingenieros, *La Montaña*, periódico socialista revolucionario. Tras algunos empleos menores, llegó a la dirección de la Biblioteca Nacional de Maestros. Hizo varios viajes a Europa y residió en París de 1911 a 1914. Colaboró en *La Nación* y obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1926. En 1928 fundó la Sociedad Argentina de Escritores. Su apoyo al golpe de Estado de 1930, la posterior desilusión que éste le produjo y quizás una profunda crisis sentimental lo llevaron a una depresión que culminó en su suicidio.

Es de destacar su particular evolución política. Se inició como un firme partidario de la ideología socialista, cuya introducción en Argentina se debe, en parte, a sus primeras soflamas políticas. Sin embargo, poco a poco fue retrocediendo hacia posturas más conservadoras: tras un breve período de adscripción al pensamiento liberal, se inclinó decididamente hacia la derecha y acabó convertido en uno de los principales valedores del fascismo argentino, sobre todo a partir de 1924, fecha en la que proclamó que había llegado "la hora de la espada". Seis años después, ya consagrado como una de las cabezas pensantes del movimiento reaccionario austral, colaboró activamente con el golpe de estado militar del general José Félix Uriburu (6 de septiembre de 1930).

Como poeta, Leopoldo Lugones irrumpió en el panorama literario argentino con el poemario *Los mundos* (1893), que pasó prácticamente inadvertido. Su encuentro con Rubén Darío, en Buenos Aires, en 1896, fue decisivo para reorientar la poesía de Lugones. El retoricismo de *Las montañas de oro* (1897) no tardó en ser sustituido por el tono irónico, extravagante e imaginativo de *Los crepúsculos del jardín* (1905) y *Lunario sentimental* (1909).

En ambos libros se respira una atmósfera refinada y decadente, plena de languidez y elegancia modernistas, dentro de una corriente estética claramente influida por la creación de Rubén Darío. Su estilo se distingue por su originalidad creadora, y la precisión y la belleza lírica de sus versos.

A partir de 1910 Leopoldo Lugones cambió de registro poético para centrarse en una exaltación de su tierra y sus gentes (*Odas seculares*, 1910). Posteriormente, los asuntos cotidianos, vistos al trasluz de una rutina íntima, se convirtieron en el objeto de su siguiente entrega poética, titulada *El libro fiel* (1912), obra a la que siguieron otros poemarios como *El libro de los paisajes* (1917), *Las horas doradas* (1922) y *Romancero* (1924). Al final de su trayectoria poética, Lugones se decantó por el cultivo de una poesía narrativa: *Poemas solariegos* (1927) y *Romances del Río Seco* (que vio la luz, póstumamente, en 1938).

En su faceta de narrador, Lugones sobresalió principalmente por sus relatos, recogidos en *Las fuerzas extrañas* (1906), *La torre de Casandra* (1919), *Cuentos fatales* (1924) y *La patria fuerte* (1933). En muchas de estas narraciones breves, Lugones ensayó diferentes acercamientos fantásticos que pueden considerarse precursores de los mejores relatos de algunos de los más grandes cultivadores de este difícil género, como Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges (uno de los mayores admiradores de Lugones) y Julio Cortázar.

Publicó además dos novelas espléndidas: un relato histórico sobre la guerra de la independencia, titulado *La guerra gaucha* (1905), y unas meditaciones esotéricas que, en forma de novela teosófica, aparecieron bajo el título de *El ángel de la sombra* (1926). En la década de los años cuarenta, *La guerra gaucha* fue objeto de una versión cinematográfica que se convirtió en uno de los principales referentes del cine argentino de su tiempo.

También brilló Leopoldo Lugones en su condición de ensayista, faceta en la que dejó algunos títulos tan relevantes como *El imperio jesuítico* (1904), *Las limaduras de Hephaestos* (1910) e *Historia de Sarmiento* (1911). Las conferencias sobre el *Martín Fierro* de José Hernández, obra que leyó como poema épico, reunidas en *El payador* (1916), constituyen sin duda un hito en la interpretación de la literatura gauchesca. Además, dejó testimonio impreso de las constantes mutaciones de su pensamiento político, plasmadas en *Mi beligerancia* y *La grande Argentina*.

Disponible en: <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lugones.htm>> Web 02 de nov. de 2015

5. Virgilio Piñera

(Cárdenas, 1912 - La Habana, 1979) Poeta, narrador y dramaturgo cubano considerado uno de los autores más originales e independientes de la literatura de la isla, a veces catalogado como integrante de la "literatura del absurdo".

Su vida estuvo marcada por numerosos viajes, sobre todo a Buenos Aires, donde vivió una larga temporada, entre 1946 y 1958. En una primera etapa colaboró en publicaciones cubanas como la revista *Orígenes*, de gran trascendencia en el panorama literario insular, ya que en su entorno figuraron escritores como J. Lezama Lima y C. Vitier, con quien Piñera mantuvo más de una polémica.

Su relación con Argentina se inició en 1943, a través de una singular correspondencia con el director de Papeles de Buenos Aires, A. de Obieta, hijo de Macedonio Fernández, a quien solicitó colaborar en su revista, a partir de lo cual se relacionó con el grupo de escritores argentinos liderados por Macedonio, que incluía a J. L. Borges. De regreso a La Habana, en vísperas de la Revolución, asistió allí al estreno de algunas de sus obras teatrales y colaboró en *La Gaceta de Cuba*.

Maestro en el arte de jugar con el absurdo, también como poeta se forjó un merecido reconocimiento con obras como *Las furias* (1941) o *La isla en peso* (1943), cuya singularidad se hizo evidente en *La vida entera* (1968), el libro que resume y antóloga los temas constantes de su obra. Su lírica se hizo un lugar en las letras hispanoamericanas como una exploración inédita del inconsciente y de sus posibilidades formales, búsqueda que mantuvo en los restantes géneros que frecuentó.

Entre sus libros de relatos sobresalen *Cuentos fríos* (1956), *Un fogonazo* (1967) y *Muecas para escribientes* (1968), y entre sus obras de teatro *Electra Carrigó* (1941), *El filántropo* (1960) y, sobre todo, *Dos viejos pánicos*, que obtuvo el premio Casa de las Américas en 1968.

En la novela mostró su maestría formal y la densidad de su propuesta: *La carne de René* (1952), describe un mundo fantástico que no deja de ser vivo reflejo de lo cotidiano; en *Pequeñas maniobras* (1963) recrea la vida de un hombre deshecho por el miedo; en *Presiones y diamantes* (1967), reconstruye una sociedad fría donde ya no hay lugar para la comunicación, proceso que culmina en *El que vino a salvarme* (1970). Otras obras aparecidas póstumamente fueron *En el país del arte* (ensayo), *Teatro inédito* y parte de su archivo epistolar.

Disponible en: <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pinera.htm>> Web 03 de Nov. de 2015

6. Mario Vargas Llosa

(Arequipa, Perú, 1936) Escritor peruano. Con la publicación de la novela *La ciudad y los perros* (1963), Mario Vargas Llosa quedó consagrado como una de las figuras fundamentales del «boom» de la literatura hispanoamericana de los años 60. Al igual que otros miembros del mismo grupo, su obra rompió con los cauces de la narrativa tradicional al asumir las innovaciones de la narrativa extranjera (William Faulkner, James Joyce) y adoptar técnicas como el monólogo interior, la pluralidad de puntos de vista o la fragmentación cronológica, puestas por lo general al servicio de un crudo realismo.

Por otra parte, se deben también al novelista peruano importantes aportaciones críticas y hondas reflexiones sobre el oficio de escribir, como su teoría sobre los "demonios interiores", que intenta explicar la escritura como un acto de expulsión, por parte del creador, de los elementos de la conciencia capaces de incubar perturbaciones que sólo el hecho de escribir puede exorcizar. La concesión del Nobel de Literatura en 2010 coronó una trayectoria ejemplar.

Biografía

Mario Vargas Llosa pasó su infancia entre Cochabamba (Bolivia) y las ciudades peruanas de Piura y Lima. El divorcio y posterior reconciliación de sus padres se tradujo en frecuentes cambios de domicilio y de colegio; entre los catorce y los dieciséis años estuvo interno en la Academia Militar Leoncio Prado, escenario de su novela *La ciudad y los perros*. A los dieciséis años inició su carrera literaria y periodística con el estreno del drama *La huida del Inca* (1952), pieza de escaso éxito.

Poco después ingresó en la Universidad de San Marcos de Lima, donde cursó estudios de literatura. Desempeñó múltiples trabajos para poder vivir sin abandonar sus estudios: desde redactor de noticias en una emisora de radio hasta registrador en el Cementerio General de Lima. En 1955, el escándalo que provocó al casarse clandestinamente con su tía política Julia Urquidi (episodio que inspira la novela *La tía Julia y el escribidor*) agravó aún más su situación, y hubo de recurrir a algunos amigos para aliviar su penosa situación doméstica.

En la capital peruana fundó *Cuadernos de Composición* (1956-1957), junto con Luis Loayza y Abelardo Oquendo, y luego la *Revista de Literatura* (1958-1959), erigiéndose en estas publicaciones como abanderado de un grupo que reaccionaba contra la narrativa social y documentalista de aquel entonces. A finales de los años 50 pudo finalmente viajar y establecerse en Europa, donde empezó a trabajar en la Radio Televisión Francesa y fue profesor en el Queen Mary College de Londres.

Publicó su primera obra, *Los jefes* (1959), con veintitrés años apenas, y con la novela *La ciudad y los perros* (1963) se ganó ya un prestigio entre los escritores que por aquel entonces gestaban el inminente «boom» literario iberoamericano. Vargas Llosa acabaría figurando entre los autores esenciales de aquel fenómeno editorial, y se le situó por su relevancia en primera línea, junto a narradores de la talla del colombiano Gabriel García Márquez, el mexicano Carlos Fuentes o el argentino Julio Cortázar.

El éxito de esta novela y el espaldarazo que supuso a su carrera literaria le permitió dejar atrás una etapa de precariedad y bohemia. En el viejo continente, Vargas Llosa estableció su residencia primero en París y luego en Londres (1967), de donde se trasladó a Washington y a Puerto Rico.

La labor de Mario Vargas Llosa como crítico literario se refleja en ensayos como *García Márquez: historia de un deicidio* (1971) y *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (1975). En 1976, con José María Gutiérrez, codirigió la versión cinematográfica de su

novela *Pantaleón y las visitadoras*. En 1977 fue nombrado miembro de la Academia Peruana de la Lengua y profesor de la cátedra Simón Bolívar en Cambridge.

En el terreno político, su ideario sufrió con los años profundas mutaciones. El rechazo visceral a toda dictadura y el acercamiento a la democracia cristiana caracterizaron su juventud; en los años 60 pasó de un explícito apoyo a la Revolución cubana a un progresivo distanciamiento del comunismo y a la ruptura definitiva con el gobierno de Fidel Castro (1971) a raíz del llamado Caso Padilla.

Con el tiempo acabó convertido en un firme defensor del liberalismo, aunque sin renunciar a los avances sociales conseguidos por el progresismo, y en los 80 llegó a participar activamente en la política de su país. Impulsor del partido Frente Democrático, cuyo programa combinaba el neoliberalismo con los intereses de la oligarquía tradicional peruana, Mario Vargas Llosa se presentó como cabeza de lista en las elecciones peruanas de 1990, en las que fue derrotado por Alberto Fujimori.

Decidió entonces trasladarse a Europa y dedicarse por completo a la literatura; publicó artículos de opinión en periódicos como *El País*, *La Nación*, *Le Monde*, *Caretas*, *The New York Times* y *El Nacional*. En 1993 obtuvo la nacionalidad española, y un año después fue nombrado miembro de la Real Academia Española. Mario Vargas Llosa ha sido distinguido, entre otros muchos galardones, con los premios Príncipe de Asturias de las Letras (1986), Cervantes (1994) y Nobel de Literatura (2010). El máximo galardón de las letras universales le llegó como reconocimiento a "su cartografía de las estructuras del poder y sus mordaces imágenes sobre la resistencia, la revuelta y la derrota individual".

La obra de Mario Vargas Llosa

Formado en el marco generacional del cincuenta (su primer libro es de 1959: la colección de cuentos titulada *Los jefes*), Mario Vargas Llosa es uno de los novelistas hispanoamericanos de mayor fama mundial, y acaso el que ha escrito el mayor número de novelas de altísima calidad. Como narrador, Vargas Llosa maduró precozmente: *La ciudad y los perros* (1963) es la primera novela peruana completamente "moderna" en recursos expresivos. *La Casa Verde* (1966), *Los cachorros* (1967) y *Conversación en La Catedral* (1969) lo ungieron como uno de los protagonistas del «boom» de la novela hispanoamericana de los años sesenta y como el más característicamente neorrealista del grupo, con un virtuosismo técnico de enorme influencia internacional.

Sus novelas posteriores, excepción hecha de la más ambiciosa de todas, *La guerra del fin del mundo* (1981, agudo retrato de la heterogeneidad sociocultural de América Latina), abandonaron el designio de labrar "novelas totales" que hasta entonces lo obsesionaba, y optaron por la reelaboración (irónica o transgresora) de formas o géneros subliterarios o extraliterarios, planteando con gran frecuencia una reflexión sobre los límites de la realidad y la ficción que recrea aspectos de la literatura fantástica y el experimentalismo narrativo, sin caer en ellos totalmente: la farsa, en *Pantaleón y las visitadoras* (1973); el melodrama, en *La tía Julia y el escribidor* (1977); la política-ficción anticipatoria, en *Historia de Mayta* (1984); el relato de crimen y misterio, en *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) y *Lituma en los Andes* (1993); la narrativa erótica, en *Elogio de la madrastra* (1988) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997); y la política, en *La fiesta del chivo* (2000).

ANEXO B – Contos: “La carne” e “El descubrimiento de la circunferencia”

PIÑERA, Virgilio. **La carne**. Disponible em: <<http://cuentosuniversal.blogspot.com.br/2009/06/la-carne-virgilio-pinera.html>>. Acesso em: 2 nov. 2015.

SUCEDIÓ CON GRAN SENCILLEZ, sin afectación. Por motivos que no son del caso exponer, la población sufría de falta de carne. Todo el mundo se alarmó y se hicieron comentarios más o menos amargos y hasta se esbozaron ciertos propósitos de venganza. Pero, como siempre sucede, las protestas no pasaron de meras amenazas y pronto se vio a aquel afligido pueblo engullendo los más variados vegetales. Sólo que el señor Ansaldo no siguió la orden general. Con gran tranquilidad se puso a afilar un enorme cuchillo de cocina, y, acto seguido, bajándose los pantalones hasta las rodillas, cortó de su nalga izquierda un hermoso filete. Tras haberlo limpiado lo adobó con sal y vinagre, lo pasó –como se dice– por la parrilla, para finalmente freírlo en la gran sartén de las tortillas del domingo.

Sentóse a la mesa y comenzó a saborear su hermoso filete. Entonces llamaron a la puerta; era el vecino que venía a desahogarse... Pero Ansaldo, con elegante ademán, le hizo ver el hermoso filete. El vecino preguntó y Ansaldo se limitó a mostrar su nalga izquierda. Todo quedaba explicado. A su vez, el vecino deslumbrado y conmovido, salió sin decir palabra para volver al poco rato con el alcalde del pueblo. Éste expresó a Ansaldo su vivo deseo de que su amado pueblo se alimentara, como lo hacía Ansaldo, de sus propias reservas, es decir, de su propia carne, de la respectiva carne de cada uno.

Pronto quedó acordada la cosa y después de las efusiones propias de gente bien educada, Ansaldo se trasladó a la plaza principal del pueblo para ofrecer, según su frase característica, “una demostración práctica a las masas”. Una vez allí hizo saber que cada persona cortaría de su nalga izquierda dos filetes, en todo iguales a una muestra en yeso encarnado que colgaba de un reluciente alambre. Y declaraba que dos filetes y no uno, pues si él había cortado de su propia nalga izquierda un hermoso filete, justo era que la cosa marchase a compás, esto es, que nadie engullera un filete menos. Una vez fijados estos puntos dióse cada uno a rebanar dos filetes de su respectiva nalga izquierda. Era un glorioso espectáculo, pero se ruega no enviar descripciones. Por lo demás, se hicieron cálculos acerca de cuánto tiempo gozaría el pueblo de los beneficios de la carne. Un distinguido anatómico predijo que sobre un peso de cien libras, y descontando vísceras y demás órganos no ingestibles, un individuo podía comer carne durante ciento cuarenta días a razón de media libra por día. Por lo demás, era un cálculo ilusorio. Y lo que importaba era que cada uno pudiese ingerir su hermoso filete.

Pronto se vio a señoras que hablaban de las ventajas que reportaba la idea del señor Ansaldo. Por ejemplo, las que ya habían devorado sus senos no se veían obligadas a cubrir de telas su caja torácica, y sus vestidos concluían poco más arriba del ombligo. Y algunas, no todas, no hablaban ya, pues habían engullido su lengua, que dicho sea de paso, es un manjar de monarcas. En la calle tenían lugar las más deliciosas escenas: así, dos señoras que hacía muchísimo tiempo no se veían no pudieron besarse; habían usado sus labios en la confección de unas frituras de gran éxito. Y el alcaide del penal no pudo firmar la sentencia de muerte de un condenado porque se había comido las yemas de los dedos, que, según los buenos gourmets (y el alcaide lo era) ha dado origen a esa frase tan llevada y traída de “chuparse la yema de los dedos”.

Hubo hasta pequeñas sublevaciones. El sindicato de obreros de ajustadores femeninos elevó su más formal protesta ante la autoridad correspondiente, y ésta contestó que no era posible slogan alguno para animar a las señoras a usarlos de nuevo. Pero eran sublevaciones

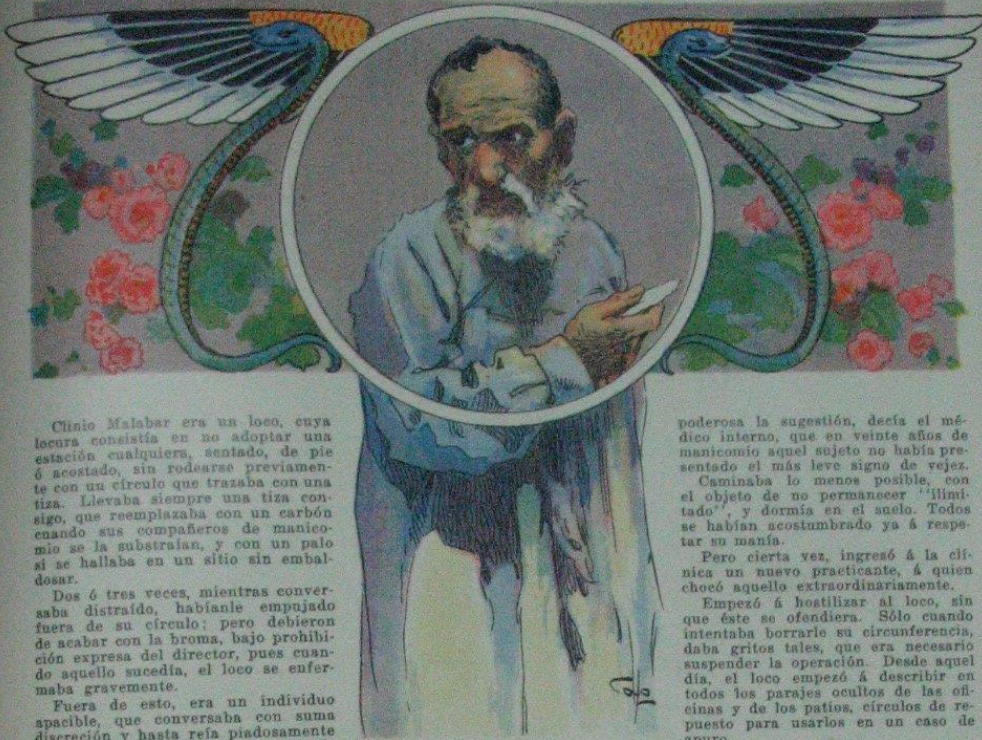
inocentes que no interrumpían de ningún modo la consumación, por parte del pueblo, de su propia carne.

Uno de los sucesos más pintorescos de aquella agradable jornada fue la disección del último pedazo de carne del bailarín del pueblo. Éste, por respeto a su arte, había dejado para lo último los bellos dedos de sus pies. Sus convecinos advirtieron que desde hacía varios días se mostraba vivamente inquieto. Ya sólo le quedaba la parte carnosa del dedo gordo. Entonces invitó a sus amigos a presenciar la operación. En medio de un sanguinolento silencio cortó su porción postrera, y sin pasarla por el fuego la dejó caer en el hueco de lo que había sido en otro tiempo su hermosa boca. Entonces todos los presentes se pusieron repentinamente serios.

Pero se iba viviendo, y era lo importante, ¿Y si acaso...? ¿Sería por eso que las zapatillas del bailarín se encontraban ahora en una de las salas del Museo de los Recuerdos Ilustres? Sólo se sabe que uno de los hombres más obesos del pueblo (pesaba doscientos kilos) gastó toda su reserva de carne disponible en el breve espacio de 15 días (era extremadamente goloso, y por otra parte, su organismo exigía grandes cantidades). Después ya nadie pudo verlo jamás. Evidentemente se ocultaba... Pero no sólo se ocultaba él, sino que otros muchos comenzaban a adoptar idéntico comportamiento. De esta suerte, una mañana, la señora Orfila, al preguntar a su hijo –que se devoraba el lóbulo izquierdo de la oreja– dónde había guardado no sé qué cosa, no obtuvo respuesta alguna. Y no valieron súplicas ni amenazas. Llamado el perito en desaparecidos sólo pudo dar con un breve montón de excrementos en el sitio donde la señora Orfila juraba y perjuraba que su amado hijo se encontraba en el momento de ser interrogado por ella. Pero estas ligeras alteraciones no minaban en absoluto la alegría de aquellos habitantes. ¿De qué podría quejarse un pueblo que tenía asegurada su subsistencia? El grave problema del orden público creado por la falta de carne, ¿no había quedado definitivamente zanjado? Que la población fuera ocultándose progresivamente nada tenía que ver con el aspecto central de la cosa, y sólo era un colofón que no alteraba en modo alguno la firme voluntad de aquella gente de procurarse el precioso alimento. ¿Era, por ventura, dicho colofón el precio que exigía la carne de cada uno? Pero sería miserable hacer más preguntas inoportunas, y aquel prudente pueblo estaba muy bien alimentado.

LUGONES, Leopoldo. El descubrimiento de la circunferencia. Disponible em: <<http://problemasargentina.blogspot.com.br/2008/08/expo-httpwww.html>>. Acesso em: 1 nov. 2015.

EL DESCUBRIMIENTO DE LA CIRCUNFERENCIA



Clinio Malabar era un loco, cuya locura consistía en no adoptar una actitud cualquiera, sentado, de pie ó acostado, sin rodearse previamente con un círculo que trazaba con una tiza. Llevaba siempre una tiza consigo, que reemplazaba con un carbón cuando sus compañeros de manicomio se la substraían, y con un palo si se hallaba en un sitio sin embaldosar.

Dos ó tres veces, mientras conversaba distraído, habíanle empujado fuera de su círculo; pero debieron de acabar con la broma, bajo prohibición expresa del director, pues cuando aquello sucedía, el loco se enfermaba gravemente.

Fuera de esto, era un individuo apacible, que conversaba con suma discreción y hasta reía piadosamente de su locura, sin dejar, eso sí, de vigilar con avizor disimulo, su círculo protector.

He aquí como llegó á producirse la manía de Clinio Malabar:

Era géometra, aunque más bien por lecturas que por práctica. Pensaba mucho sobre los axiomas y hasta llegó á componer un soneto muy malo sobre el postulado de Euclides; pero antes de concluirlo, se dió cuenta de que el tema era ridículo y comprendió la maldad de la pieza, apenas se lo advirtió un amigo.

La locura le vino, pensando sobre la naturaleza de la línea. Llegó fácilmente á la convicción de que la línea era el infinito, pues como nada hay que pueda contenerla en su desarrollo, es susceptible de prolongarse sin fin.

O en otros términos: como la línea es una sucesión de puntos matemáticos y éstos son entidades abstractas, nada hay que limite aquella, ni nada que detenga su desarrollo. Desde el momento en que un punto se mueva en el espacio, engendrando una línea, no hay razón alguna para que se detenga, puesto que nada lo puede detener. La línea no tiene, entonces, otro límite que ella misma, y es así como vino á descubrirse la circunferencia.

Tan pronto como Clinio realizó este descubrimiento, comprendió que la circunferencia era la razón misma del ser, realizando, también simultáneamente, este otro descubrimiento: Que la muerte anula el ser, cuando éste ha perdido el concepto de la circunferencia.

Así explicaba el médico interno, el caso de Clinio Malabar.

Este sostenía aún un complemento de su idea. Todo ser, decía, es una convicción matemática. Para la inmensa mayoría, ésta consiste en la unidad, ó sea la evidencia abstracta de la línea limitada por sí misma. Esto, que es un puro instinto, pues viene por transmisión hereditaria, sin necesidad alguna de formularse, no mortifica naturalmente. Los seres "unitativos", que adoptan la convicción correlativa de la finalidad, que adoptan cuando son incapaces de concebir la perfección de la circunferencia; porque una circunferencia perfecta no tiene fin, y la muerte carece entonces de razón.

Los que comprenden el problema, muy pocos, necesitan vigilar su circunferencia. Es lo que hacía Clinio Malabar como hemos visto.

Propóniase, en esta forma, ser inmortal; y es tan

poderosa la sugestión, decía el médico interno, que en veinte años de manicomio aquel sujeto no había presentado el más leve signo de vejez.

Caminaba lo menos posible, con el objeto de no permanecer "limitado", y dormía en el suelo. Todos se habían acostumbrado ya á respetar su manía.

Pero cierta vez, ingresó á la clínica un nuevo practicante, á quien chocó aquello extraordinariamente.

Empezó á hostilizar al loco, sin que éste se ofendiera. Sólo cuando intentaba borrarle su circunferencia, daba gritos tales, que era necesario suspender la operación. Desde aquel día, el loco empezó á describir en todos los parajes ocultos de las oficinas y de los patios, círculos de repuesto para usarlos en un caso de apuro.

Una noche, el practicante se propuso salirse con la suya, pues como buen aficionado del manicomio, era á su vez un poco maniático; y mientras el loco dormía borró cuidadosamente su circunferencia. Algunos locos, puestos al tanto de la travesura, buscaron y borraron á su vez las circunferencias de repuesto.

Clinio Malabar no se levantó. Había muerto, al desvanecerse su limitación geométrica.

El incidente hizo algún ruido, si bien no se le dió la ulterioridad judicial que reclamaba, en homenaje al decoro profesional; pero los locos quedaron tan impresionados, que desde ese día empezaron á oír por todas partes la voz de Clinio Malabar.

Por la noche habló más de dos minutos debajo de una cama; á poco se hizo oír en varios puntos de la huerta. Los locos sabían algo, pero no querían decirlo.

Lo curioso es que el fenómeno contagió á los ayudantes, quienes juraban haber oído también hablar al loco muerto.

Un día, á las once de la mañana más ó menos, comentábamos esto con el médico interno en la galería que rodeando el patio del hospicio nos protegía del bravo sol estival.

De repente, bajo un tarro que cubría puesto boca abajo no sé que plantitas exóticas, allí, á veinte pasos de nosotros, estalló sonora una frase: ¡La voz de Clinio Malabar!

Antes que volviéramos de la impresión, los locos acudieron aullando, como vacas al sito de un degüello. Todo el personal se conmovió. Allí bajo el sol clarísimo, en el patio raso, bajo el tarro aquel, sonaba con las mismas frases que tanto conocíamos, la voz de Clinio Malabar. De Clinio Malabar enterrado hacía una semana, fuera la más completa autopsia.

Los locos nos lanzaban miradas feroces; el personal tritaba horrorizado y nosotros mismos no sé adonde hubiéramos ido á parar, si el médico, en un supremo arranque de energía, no vuella el tarro de un puntapié.

La voz cesó bruscamente, y sobre el cuadro mohoso que la boca del recipiente formara, apareció inscripto con tiza uno de los círculos de Clinio Malabar.

Leopoldo LUGONES.

Dib. de Cao.