



La reideologización de los hipotextos intertextuados
en *La Ville en haut de la colline* de Jean-Jacques
Varoujean*

Nora Beatriz Forte

Instituto de Análisis Semiótico del Discurso (IASeD)
Facultad de Ciencias Humanas
Universidad Nacional de La Pampa
fortenora@hotmail.com forte-vancetti@speedy.com.ar

Resumen: El estudio del establecimiento de un texto en otro permite examinar el modo en que los hipotextos se injertan en un hipertexto determinado y la significación que adquieren los elementos de la tradición cultural que se transponen en el nuevo texto construido.

En la pieza teatral *La Ville en haut de la colline*, Jean-Jacques Varoujean desmonta diferentes variantes del mito grecolatino de Orestes-Electra anteriores a su obra con los discursos sociales -no necesariamente contemporáneos al dramaturgo que aluden a acontecimientos socio históricos de la primera mitad del XX.

En este artículo, analizaré la significación que adquiere en el contexto dramático la transvalorización del personaje de Egisto y la anexión de Agamenón como personaje metatextual. Posteriormente, examinaré el modo en que estos discursos se re-ideologizan y dan cuenta de la perspectiva desde la que el dramaturgo lee y reescribe el mito clásico.

Palabras clave: intertextualidad - reideologización - hipotexto - mito clásico - teatro francés

Por expreso pedido de Madelaine Renaud, en 1967, el dramaturgo francés de origen armenio, Jean-Jacques Varoujean [1], escribe la pieza teatral *La Ville en haut de la colline*. En 1969, se recrea una versión para la televisión francesa y Gallimard la publica en la colección *Le manteau d'arlequin* [2]. Casi veinte años más tarde, en noviembre 1987, la obra se estrena en el Théâtre le Palace, en Périgueux (Dordogne) y al año siguiente, en 1988, obtiene el premio Masque d'Or al «Meilleur texte français contemporain» [3].

En términos de G. Genette (1989), esta pieza teatral se ubica en la cadena de transposiciones del mito grecolatino de Orestes-Electra [4] y se corresponde con las transformaciones de tipo temáticas. J.-J. Varoujean focaliza la reescritura del mito desde la perspectiva de Egisto y Clitemnestra, dos personajes tradicionalmente desplazados a un segundo plano con respecto a los de Orestes y Electra [5] y, aplica en su propuesta los procedimientos de transposición diegética, transmotivación y transvalorización. En primer lugar, modifica el escenario donde se representarán los acontecimientos: el «antiguo» Argos es «ahora» Planitza, en tal sentido leemos en la primera acotación escénica:

De nos tours à Planitza (anciennment Argos)

Transforma la identidad de los personajes: Egisto, Clitemnestra, Orestes y Electra no son sus nombres iniciales sino que resultarán del juego de roles que cada uno de ellos deberá asumir. Por otra parte, modifica los motivos internos que movilizan la voluntad de los personajes: Orestes regresa a su ciudad natal en búsqueda de sus progenitores y no para castigar a los culpables del asesinato de sus padres como lo hace el Orestes mítico y, por último, modifica la valoración otorgada a un personaje como, por ejemplo, el caso de Egisto el cual adquirirá un rol protagónico.

Las historias recreadas en *La Ville en haut de la colline* -un dictador que somete una ciudad al aislamiento del resto del mundo y que, en forma insistente sospecha de la organización de un complot en contra de su persona; una mujer que recupera al hijo que creía muerto; un soldado huérfano que regresa a su ciudad natal para averiguar acerca de sus orígenes y que, sin predecirlo, activa la memoria individual y colectiva y desoculta los crímenes del pasado- aluden a dos acontecimientos muy significativos del siglo XX: el genocidio Armenio perpetrado por el Gobierno de los Jóvenes Turcos en 1915 y la sistemática negación de tales hechos por parte de Turquía, a través de acusaciones y falsos argumentos (Dadrian 1999). Como vemos, J.-J. Varoujean traslada el mito grecolatino a otras coordenadas geográficas, históricas y socioculturales las cuales muestran la intencionalidad autoral: el dramaturgo se vale de la universalidad del mito para denunciar la crueldad de los hechos que están estrechamente vinculados a su entorno familiar, social y étnico.

En este artículo, analizaré la significación que adquiere en el contexto dramático la transvalorización del personaje de Egisto y la anexión de Agamenón como personaje metatextual. Posteriormente, examinaré el modo en que estos discursos se reideologizan y dan cuenta de la perspectiva desde la que el dramaturgo lee y reescribe el mito clásico.

La pervivencia de Egisto: usurpación, manipulación

J.-J. Varoujean rehabilita la imagen de Egisto y modifica la valorización que la tradición cultural mítica le había adjudicado, en el sentido de que lo eleva a la categoría de personaje protagónico y le confiere una presencia y una voz propias [6].

En tanto personaje de leyenda, los rasgos predecible que porta el nombre de Egisto determinan su posición social, lo ubican en un contexto mítico e histórico definido y crean una expectativa intratextual entre los demás personajes de la ficción y una expectativa extratextual entre los lectores/espectadores de la pieza teatral. Su imagen se carga con los caracteres distintivos del tirano que accede a la conducción de un gobierno mediante la usurpación del poder político.

Su accionar predomina a partir de las primeras escena de la pieza (I, iii: 30) [7]: desconfía de la presencia de joven militar que ha atravesado las fronteras de la ciudad, obliga a Julieta a que adopte el nombre de Electra y a que el forastero tome el nombre de Orestes, ordena al Guía que lo encarcelen e induce a Clitemnestra a que se activen sus recuerdos. Clitemnestra, el Guía, Orestes y Electra son simultáneamente ayudantes y oponentes porque todos, de algún manera, sospechan de sus intenciones pero, debido a los rasgos de inactividad e impotencia que los caracteriza, no logran oponerse a sus planes y colaboran con la concreción de su objetivo, esto es, consolidarse como tirano de Planitza.

En efecto, según se desprende de los parlamentos, Egisto se apropia de la ciudad tras la muerte del rey, el esposo de su amante y ordena aislarla del resto del mundo. Prescribe, entonces, la adopción de la locura como forma y estilo de vida y exhorta a que los habitantes encuentren la locura más original y que, además, cambien sus nombres. Construye un mundo edificado sobre la base de la locura, la mentira, y la prohibición que resulta “una nuit douce” y una “forme d’oubli qui permet tout, cette forme de bonheur” (II, ii: 80). Sin embargo, la felicidad aludida es una máscara con la que cubre Planitza para ocultar la historia individual de cada habitante y para borrar la memoria colectiva de la ciudad.

El regreso del soldado interfiere sus planes y ante la sospecha de que lidere o sea cómplice de un complot contra su persona, busca entablar alianzas:

ÉGISTHE: Notre chère ville vit dans l’ombre. A l’abri, en quelque sorte. Vous me donnerez, j’y aurai plaisir, des nouvelles d’ailleurs. Pour me fouetter un peu l’esprit. *Cela restera entre nous évidemment. Discrétion assurée.* (I, iii: 31) [8]

El tono de complicidad con el que concluye la intervención le permite asegurarse de que la presencia del extranjero no movilice la memoria de los habitantes de Planitza porque se revelarán los crímenes que permanecen impunes y sepultados en la historia [9]. No obstante esto, Egisto teme el encuentro entre Clitemnestra y Orestes porque es consciente de que se activarán los recuerdos de ella al punto de que le provocarán la muerte.

En los discursos finales de la Segunda Parte, escena ii, Orestes procura que Egisto reconozca ser el responsable de la muerte del esposo de Clitemnestra y para lograr su confesión le propone la resolución de un acertijo:

ORESTE: Pendant la dernière Guerre mondiale, le commandant d’un camp d’extermination, avant d’envoyer ses pensionnaires à la mort, leur faisait signer une déclaration par laquelle ils se reconnaissaient coupables d’un crime. Ce crime, qu’ils avaient à choisir sur une liste établie en plusieurs langues, il leur suffisait de le marquer d’une croix...

Si vous étiez, par exemple, Égisthe... vous savez, ce fameux personnage... disons de théâtre... et que je vous donne à choisir votre moyen de défense?... (81)

En efecto, Egisto conoce el sistema porque lo ha puesto en práctica; al igual que el comandante del campo de exterminio, eligió y manipuló el destino de los individuos. No admite su responsabilidad en el asesinato, pero intenta demostrar que se trató de un crimen pasional y no un acto de usurpación política. De acuerdo con su razonamiento, los móviles del asesinato se corresponden con el regreso del marido que vuelve de una guerra, sin gloria ni honores; el deseo de venganza por la muerte de los hermanos; los desaires de una mujer que perdonaba las reiteradas infidelidades del marido. Como vemos, J.-J. Varoujean establece las conexiones con el mito clásico mediante las dos primeras razones, es decir, se refiere al regreso de Agamenón -luego de la guerra de Troya- y los crímenes de sangre cometidos por sus ancestros. Sin embargo, se aleja de la tradición mítica cuando pone en boca de Egisto la pasión como causa primordial del crimen:

ÉGISTHE: Je vais vous fournir encore une explication qui ne se trouve nulle part. Mais attention, car elle dressera, elle engendrera à son tour une nouvelle liste de motifs tout aussi bons.

Une chose compte: la passion. Et la passion, vous l'apprendrez, ne peut s'exprimer que par le meurtre des autres ou de soi-même. Ou des deux à la fois. Mais quelle sorte de passion? [...] (II, ii: 82).

El dramaturgo amalgama en la figura de Egisto el paradigma del tirano de todas las épocas que ejerce despóticamente el poder político y social y, por otra parte, le adjudica la imagen del héroe romántico que exalta sus sentimientos hasta el punto de justificar un crimen pasional por el amor de una mujer y su felicidad.

Con excepción del personaje de Agamenón, los personajes de *La Ville en haut de la colline* atraviesan un proceso de metamorfosis. En el caso particular de Egisto, el proceso comprende varias etapas: se lo representa como un individuo astuto delante de Orestes (I, iii: 31-32) y perspicaz en presencia de Electra y Clitemnestra; en la Segunda Parte (escenas ii y xi), el personaje experimenta un momento de turbación cuando teme que fracase su plan de desenmascarar al conspirador (II, ii: 76) y tras la irrupción de Orestes en la escena, sus discursos adquieren un tono irónico y cínico.

Egisto reconoce que aprovechó la presencia del soldado como anzuelo para impedir la resolución de un enigma y admite tácitamente que condenar una ciudad al silencio y al aislamiento fue un mérito propio (II, ii:78). Para Orestes, la negación de ese pasado es el reconocimiento de que aquél fue el verdadero responsable de los crímenes (II, ii:80). A medida que avanza el duelo verbal entre Egisto y Orestes, se intensifica el clímax de conflicto: la visión centralizada y tiránica de Egisto se opone a los principios de libertad e igualdad que distinguen el ideario de Orestes.

La perspicacia, la ironía y el cinismo que distinguen el personaje se transforman momentáneamente en pavor, pánico y afabilidad ante la agonía de Clitemnestra [10]. Sin embargo, luego de la muerte de la protagonista, retoma su rol cuando exclama ante Orestes y Electra: "Je peux, maintenant, je peux vous dire la vérité"; y dirigiéndose al Guía, le ordena: "Vous allez faire mettre en application immédiatement les nouvelles ordonnances que je vais vous dicter" (II, xi: 100).

La declamación confirma la hipótesis de que Egisto había ocultado una verdad y la orden implica que reasume sus funciones. La muerte de Clitemnestra es la señal de que se derrumba el mundo que había edificado; y, al mismo tiempo, el episodio marca el nacimiento de otro capítulo de la historia. Un ciclo concluye y otro comienza, pero la imagen del tirano continúa en vigencia para ejercer el papel del dictador en un nuevo mundo que intentará manipular.

Un personaje no invitado: el caso de Agamenón

El personaje de Agamenón, si bien está incluido en último lugar en los *dramatis personae*, no participa del juego de la representación. Su discurso forma parte del Intermedio de la pieza teatral (*Intermède*, 57-59). Ubicado fuera del espacio dramático, es decir, alejado de los conflictos y del esquema actancial, y vulnerando los límites del espacio escénico, su función en la obra es la de observar, analizar y evaluar la historia representada.

El parlamento de Agamenón está construido sobre la base del monólogo y se presenta como un discurso monogal-dialógico [11] porque lo ejecuta un único locutor el cual, dentro de su discurso, refuta, interroga, polemiza y se dirige a un «auditorio» del que sabe que tendrá una respuesta mediata. En términos de Bajtín, diremos que se vale de la orientación dialogística de la palabra.

En el fragmento que sigue observamos cómo el plurilingüismo introducido sirve de expresión refractada de las intenciones del autor: la palabra es «bivocal» pues sirve simultáneamente a dos hablantes:

AGAMEMNON: [...] Moi, j'ai rendu mes billes il y a belle lurette. Moi, dont aucun ici n'a osé prononcer le nom. Pourtant, ils s'en donnent à coeur joie pour faire sonner le leur!... et de s'en lécher les babines et de tirer dessus comme on traie une vache... Moi, la malheureuse victime, comme on dit dans les journaux, il faut que je fasse l'acteur (quelle déchéance!) pour combler les trous, les sous-entendus. Je trouve proprement scandaleux que, pas une fois, on ait eu le courage, le front de... Ils ont honte, ma parole!

Sachez donc -mais vous l'aviez deviné-, que je suis Agamemnon. Point. Cela suffit de le dire. Vous me voyez mal c'est que, m'ayant pas invité, on n'a pas songé, non plus à donner la lumière [...] (57).

El «yo locutor» de este discurso articula dos lenguajes: la palabra del personaje y la voz del autor dramático. En tanto personaje, desdobra nuevamente el discurso en dos voces: la del personaje de ficción que cuestiona por qué nadie lo nombra y por qué, cuando se alude indirectamente a su presencia, se inventan historias sin sentido; y la del observador de la ficción de la fábula que se dirige al público (ficticio) con la intención de debatir acerca de su grado de participación y del papel que debería desempeñar en la historia representada. Como voz del autor dramático, el locutor plantea los alcances de la ficción a través de los cuales cuestiona el papel del artista que crea según el canon estético, la posición del crítico que juzga la obra de arte y las reglas que se imponen en el mercado de producción cultural (Bourdieu 1995: 339-340).

Además de estas dos funciones, el personaje asume una tercera cuando se ubica en la posición del tercer elemento esencial del circuito comunicativo: situado en la esfera del lector, observa el mundo representado en la ficción. Cuestiona el hecho de que, siendo él la víctima de la historia, desempeñe el rol de actor “[...] pour combler les trous, les sous-entendus [...]” (57), para interpretar aquello que no se manifiesta en los discursos del resto de los personajes. En segundo lugar, pone en discusión el tema elegido en la obra “[...] le crime des uns, la torture des autres, et la vengeance [...]” (57) y que se aluda, indirectamente, a las versiones «inventadas» respecto de los acontecimientos de su reino y a las contradicciones en las que han incurrido tales versiones en el afán de justificar el accionar de los participantes directos de la historia y de los participantes ocasionales. En el cierre de la exposición, el personaje se pregunta -dirigiéndose a los espectadores- “[...] Vous voudriez que par mon récit je mette un point final à la carrière d’Agamemnon? Je ne suis pas cinglé [...]” (58).

El rechazo a la desaparición de la carrera de Agamenón implica la aceptación de que se continúe con la tradición de hablar y debatir los temas y las historias relacionadas con su imagen mítica. Más allá del punto de vista desde el cual se focalice la reescritura del mito y con qué elementos temáticos se lo transforme, los constituyentes del mito se nutren y se resignifican en cada nueva variación, al tiempo que se adecuan a los contextos de producción y a las circunstancias de enunciación.

En este sentido, el discurso de Agamenón adopta el formato de un «metadiscurso» [12] que consiste en la manifestación de la heterogeneidad enunciativa por medio de la cual el locutor comenta su propia enunciación dentro de la misma enunciación. En conclusión, como personaje metatextual, las funciones de su metadiscurso se sintetizarían así: 1) el locutor es el primer observador de la historia representada, es decir, se instaure como el primer espectador del drama; 2) el locutor desempeña el papel del crítico que juzga la obra de arte según los códigos culturales de la época de aparición de esta pieza teatral; 3) el locutor es el lector esperado, implícito que se materializa mediante la imagen de Agamenón.

A través de las múltiples voces que se proyectan y se reproducen dentro del discurso de Agamenón, Jean-Jacques Varoujean hipotetiza acerca del lector implícito y orienta al lector en cuanto a los movimientos cooperativos que éste debe efectuar para desambiguar los discursos intertextuados en la pieza teatral. Cuestiona las variantes del mito de Orestes-Electra que no ofrecen una lectura creativa e innovadora del mito y que se limitan a reescribirlo tomando como parámetros las versiones canónicas. Así, el dramaturgo busca la renovación de las formas y de las técnicas escriturarias pero, además, busca que ese cambio sea significativo en cuanto a la transposición de la materia mítica.

Comentario final

Las variantes textuales y discursivas aplicadas en la reescritura del mito grecolatino obedecen a dos aspectos que, si bien pertenecen a ámbitos diferentes, interactúan en el espacio literario. Uno de ellos es el hecho de ofrecer una versión modernizada del mito [13]; la segunda, se relaciona con la obsesión del dramaturgo de reivindicar en sus textos la herencia étnica y la historia del pueblo armenio (Abramian, 1990), en lo que concierne al genocidio armenio “[...] perpétre par le Turcs, embryonnaire au début du siècle, généralisé en 1915, puisqu’il aboutit à la mort d’un million et demi de personnes.” (Costaz, 1990: 29).

Podría pensarse, entonces, que su propósito es acotar el problema expuesto a partir del mito a un espacio y un tiempo geoculturalmente ubicado en el territorio armenio, a principios del siglo XX [14]. Por el contrario, sus discursos se reideologizan en el espacio discursivo de la obra para exponer una problemática de carácter universal sustentada por la convergencia de tres referentes: la historia, la memoria colectiva e individual y la identidad.

En tal sentido, J.-J. Varoujean reflexiona acerca de los alcances y las consecuencias del «poder» que es instaurado en las sociedades de todas las épocas. La elección del personaje de Egisto como protagonista del drama y la no inclusión de su muerte corroboran la hipótesis del autor de que la imagen de este personaje mítico sigue vigente y se reactualiza en las figuras de tiranos, genocidas y dictadores que emergen de las diferentes circunstancias socio-históricas. Por otra parte, la inclusión de Agamenón como personaje

metatextual es la metáfora mejor lograda por el escritor para recordar la masacre de sus antepasados e insistir en la idea de que el devenir del tiempo no sepulta ni rechaza la historia.

Notas

- [1] Recordemos que Jean-Jacques Varoujean (1927-2005) era hijo de sobrevivientes del genocidio armenio. Según explica C. Acharian en “Varoujean, antiportrait d’un dramaturge” (2001: 34) el verdadero apellido del escritor no es Varoujean, sino Ouzounian. “Je ne veux pas de ce nom, parce qu’Ouzounian est turc et je ne peux pas signer les écrits d’un arménien avec un nom turc”, confiesa el escritor. Jean-Jacques es el nombres francés que le han puesto porque nació en Francia y Varoujean es su nombre armenio; de modo que resuelve firmar sus textos -y darse a conocer en el mundo de las letras- como Jean-Jacques Varoujean.
- [2] *La Ville en haut de la colline* fue adaptada para la TV francesa por Jean Vernier y fue protagonizada por Renée Faure, Sacha Pitoeff, Hubert Deschamps, Françoise Cigal y C. David (*L’ Avant-Scène Théâtre* N° 707, 1° Avril 1982: 6).
- [3] La puesta en escena de la pieza fue realizada por el grupo de la Vache Cruelle, a cargo de Pierre Orma y fue interpretada por Hélène Cohen (Électre), Diane Lefever (Clytemnestre), Thierry Lefever (Égisthe), Michel Richard (Le guide) y Mohamed Rouabbi (Oreste) (*Dossier de Presse*, 1987).
- [4] La obra está organizada en dos partes y un Intermedio; la Primera consta de cinco escenas y la Segunda, de XI escenas.
- [5] Me refiero, especialmente, a la tradición cultural mítica correspondiente al teatro clásico francés de los siglos XVII, XVIII y de la primera mitad del siglo XX. En *Le mythe d’Électre*, Pierre Brunel (1971) elabora una cronología exhaustiva en la que menciona las versiones literarias conservadas desde el siglo XVI.
- [6] Cfr. *La Ville en haut de la colline de Jean-Jacques Varoujean en el teatro francés del siglo XX* (tesis doctoral inédita) San Miguel de Tucumán, Argentina, 2004. En el texto mencionado, analizo en diferentes capítulos la construcción del personaje de Egisto según las fuentes grecolatinas conservadas y, posteriormente, comparo las variantes textuales proporcionadas por Jean Giraudoux en su *Électre* (1937), Jean-Paul Sartre en *Les Mouches* (1943), Marguerite Yourcenar en *Électre ou la chute des masques* (1954), Jean-Pierre Giraudoux en *Électre* (1965) y la pieza teatral de J.-J. Varoujean.
- [7] En adelante, todas las citas de *La Ville en haut de la colline* corresponden a la edición de Gallimard, 1969.
- [8] El subrayado de la frase es nuestro.
- [9] Según la versión que Egisto hace circular, el hijo menor de Clitemnestra ha sido destrozado por un par de perros dogos cuando era niño; y su esposo ha muerto en combate.
- [10] Pierre Brunel (1971) interpreta esta variante de la muerte de Clitemnestra como un matricidio indirecto; es decir, la protagonista se condena así misma y se autoinflige un castigo para, así saldar una deuda familiar.
- [11] Roulet et al. (1985) abordan la oposición monogal/dialogal y monológico/dialógico. La primera se refiere a la oposición empírica entre uno o varios enunciadores; la segunda, opone el discurso encerrado en su propia organización con el que está estructurado a partir de una confrontación con las palabras de los otros. Consideran, además, la posibilidad de combinar ambas parejas de conceptos y hablar, por ejemplo, de monogal-dialógico para dar a entender que un único enunciador crea, dentro de su discurso, la ilusión de que interactúa con otros locutores.
- [12] Teniendo en cuenta el estudio de W. Hendricks en *Semiología del discurso literario* (1976), J. Lozano (1997: 141) define el concepto de «metadiscurso» como los fragmentos de ««metanarración» en los cuales “el narrador comenta la narración”.

[13] Tal como me ha expresado Jean-Jacques Varoujean en las correspondencias que mantuve con él durante enero y febrero de 2002, Madelaine Renaud le sugiere que proyecte una modificación temática, esto es, no exponer la muerte violenta de Clitemnestra.

[14] Al respecto, Walter Mignolo (1996: 24) explica que “las sensibilidades de las ubicaciones geoculturales tienen que ver con un sentido de territorialidad (que no se pierde ni en el exilio ni en una sensibilidad cosmopolita) y que incluyen el idioma, la comida, los olores, el paisaje, el clima y todos los registros básicos que vinculan el cuerpo a uno o varios lugares”.

Bibliografía

Abramian, Jackie (1990): *Conversations with Contemporary Armenian Artists*. Brattleboro, Amana.

Acharian, Céline: “Varoujean, antiportrait d'un dramaturge”, *Les Nouvelles d'Arménie-Magazine*, mayo-2001, 64, 34-35.

Bajtin, Mijail (1991): *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.

Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama.

Brunel, Pierre (1971): *Le mythe d' Electre*. Paris, Armand Colin.

Costaz, Gilles : “Varoujean: la parole contre le silence”, *L'Avant-Scène*, 1º enero-1990, 861, 29-31.

Dadrian, Vahakn N. (1999): *Los elementos clave en el negacionismo turco del Genocidio armenio. Un estudio de distorsión y falsificación*. Buenos Aires, Fundación Armenia.

Forte, Nora Beatriz (2004): *La Ville en haut de la colline de Jean-Jacques Varoujean en el teatro francés del siglo XX*. Universidad Nacional de Tucumán, (tesis doctoral inédita).

Genette, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.

Lozano, Jorge / Peña Marin, Cristina / Abril, Gonzalo (1997⁵): *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid, Cátedra.

Mignolo, Walter D. (julio-septiembre 1996): “Los estudios subalternos ¿son posmodernos o poscoloniales?: la política y las sensibilidades de las ubicaciones geoculturales”, *Casa de las Américas*, 20-40.

Roulet, E. et al. (1985): *L'Articulation du discours en français contemporain*. Berne, Peter Lang.

* Una versión preliminar de este artículo fue leída y sometida a discusión en las VIII Jornadas Nacionales de Literatura Comparada que se realizaron en Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, 8, 9 y 10 de agosto de 2007.

© Nora Beatriz Forte 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

