Tomo XXVIII

Marcelo Bianchi Bustos
Compilador

LA CONSTRUCCIÓN DE LA LIBERTAD EN EL IMAGINARIO NARRATIVO

Homenaje a Graciela Montes

Prólogo de Marcelo Bianchi Bustos
Epílogo de: Rodrigo Hermida Liuzzi

Cristina Pizarro
Stella Maris Dodd
Nora Hilb
Carlos Silveyra
Nora Lía Sormani
Rosana Elizabeth Ponce
Adriana García Montero
Daniel Brailovsky
Marcelo Bianchi Bustos
Rodrigo Ures
María Belén Alemán
Jorge A. Baudés
Marta Cardoso
María Luisa Dellatorre
María Julia Druille
Luis Ángel Della Giovanna
Sandra Dellara
Mónica Echenique
Silvia Ferca
Norma Gambino
Elbis Ana Gilardi
Cecilia Glanzmann
Marisa Greco
Silvia Greco
Patricia Jaluf
María Fernanda Macimiani
Julio Melián
Leticia Mure
Laura Zulema Narreondo
Graciela Pellizzari
Mari Betti Pereyra de Facchini
Miriam Persiani de Santamarina
Mariana Ponce
Pablo Gustavo Pozzoli Bonifacino
Claudia Sánchez
María Guillermina Sánchez Magariños

Editorial AALIJ

SERIE ENSAYOS DIGITALES

Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil
La construcción de la libertad en el imaginario narrativo : homenaje a Graciela Montes ; Compilación de Marcelo Bianchi Bustos ; Prólogo de Marcelo Bianchi Bustos. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial AALIJ, 2026.
Libro digital, PDF - (Tesis Digitales / Bianchi Bustos, Marcelo)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-631-91769-7-1

1. Biografías. 2. Homenajes. 3. Literatura Infantil y Juvenil Argentina. I. Bianchi Bustos, Marcelo, comp. II. Bianchi Bustos, Marcelo, prolog.
CDD A860.9282

Director de la Colección: Dr. Marcelo Bianchi Bustos
Subdirector: Esp. Luis Ángel Della Giovanna

Comité de Referato Internacional
Dr. Carlos Rubio Torres (Academia Costarricense de la Lengua)
Dra. Carolina Ramallo – Universidad de Buenos Aires
Dra. Angélica Rodríguez Ortiz – Universidad de Manizales, Colombia
Dra. Sylvia Puentes de Oyenard – Academia Uruguaya de LIJ
Dra. Honoria Zelaya de Nader – Academia Argentina de LIJ

Comisión de lectura
Prof. Cristina Pizarro - Mgter. Zulma Prina - Esp. Sup. Graciela Pellizzari

Serie Tesis Digitales. Tomo XXVIII - LA CONSTRUCCIÓN DE LA LIBERTAD EN EL IMAGINARIO NARRATIVO - Homenaje a Graciela Montes - Editorial AALIJ

©Diseño y Maquetación de María Fernanda Macimiani
https://mariafernandamacimiani.com.ar/

Publicado en formato digital en octubre de 2026
Web Oficial de la Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil A.L.I.J.
https://academiaargentinadelij.org/
Revista Digital de A.L.I.J. “MIRADAS Y VOCES DE LA LIJ”
https://academiaargentinadelij.org/miradas-y-voces-de-la-lij/

Esta obra está bajo una Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

Queda hecho el depósito legal establecido por la ley 11.723

TOMO XXVIII – SERIE ENSAYOS DIGITALES

Marcelo Bianchi Bustos
Compilador

LA CONSTRUCCIÓN DE LA LIBERTAD EN EL IMAGINARIO NARRATIVO

Homenaje a Graciela Montes

Cristina Pizarro
Stella Maris Dodd
Nora Hilb
Carlos Silveyra
Nora Lía Sormani
Rosana Elizabeth Ponce
Adriana García Montero
Daniel Brailovsky
Marcelo Bianchi Bustos
Rodrigo Ures
María Belén Alemán
Jorge A. Baudés
Marta Cardoso
María Luisa Dellatorre
María Julia Druille
Luis Ángel Della Giovanna
Sandra Dellara
Mónica Echenique
Silvia Ferca
Norma Gambino
Elbis Ana Gilardi
Cecilia Glanzmann
Marisa Greco
Silvia Greco
Patricia Jaluf
María Fernanda Macimiani
Julio Melián
Leticia Mure
Laura Zulema Narreondo
Graciela Pellizzari
Mari Betti Pereyra de Facchini
Miriam Persiani de Santamarina
Mariana Ponce
Pablo Gustavo Pozzoli Bonifacino
Claudia Sánchez
María Guillermina Sánchez Magariños

Prólogo de Marcelo Bianchi Bustos
Epílogo de: Rodrigo Hermida Liuzzi

ACADEMIA ARGENTINA DE LITERATURA Infantil y Juvenil

Editorial AALIJ

ÍNDICE

Marcelo Bianchi Bustos,

PRÓLOGO 9

Cristina Pizarro,

GRACIELA MONTES: INFANCIA Y LENGUAJE EN PRIMER PLANO 13

Prof. Stella Maris Dodd,

GRACIELA MONTES Y LOS MITOS GRIEGOS 26

Nora Hilb,

UN RECUERDO AGRADECIDOA GRACIELA MONTES 34

Carlos Silveyra,

GRACIELA MONTES, JUGADORA DE TODA LA CANCHA 36

Nora Lía Sormani,

GRACIELA MONTES, ARTE Y COMPROMISO SOCIAL EN LA LITERATURA INFANTIL 38

Rosana Elizabeth Ponce / Adriana García Montero,

GRACIELA MONTES EDITORA: POLÍTICA CULTURAL, MEDIACIÓN Y ESTÉTICA EN LOS CUENTOS DEL CHIRIBITIL 53

Dr. Daniel Brailovsky,

LA POTENCIA SEMÁNTICA DE LO INEXPLICABLE: DOS PINCELADAS DE GRACIELA MONTESEN MI VIDA 87

Rodrigo Ures,

GRACIELA CON G DE GIGANTE 95

Dr. Marcelo Bianchi Bustos,

GRACIELA MONTES Y LO FANTÁSTICO 103

Prof. María Belén Alemán,

POÉTICA DE LOS TAMAÑOS Y TRANSFORMA-CIONES: UNA APROXIMACIÓN AL CUENTO MÁS CHIQUITO QUE UNA ARVEJA, MÁS GRANDE QUE UNA BALLENA, DE GRACIELA MONTES 111

Dipl. Marta Elena Cardoso,

INFANCIA, EMOCIONES E INJUSTICIA EN "LA VENGANZA EN EL MERCADO", OBRA DE GRACIELA MONTES 120

Prof. María Luisa Dellatorre,

LA BATALLA DE LOS MONSTRUOS Y LAS HADAS 126

Dra. Sandra Dellara,

EL TURNO DEL ESCRIBA DE GRACIELA MONTES Y EMA WOLF 134

Prof. María Julia Druille,

EL CORRAL DE LA INFANCIA. ENTRECRUZAMIENTO ENTRE LA HISTORIA Y LA LITERATURA PARA NIÑOS 139

Prof. Luis Ángel Della Giovanna,

EL CLUB DE LOS PERFECTOS 145

Dipl. Silvia Ferca,

ANÁLISIS Y CONSIDERACIONES SOBRE LA VENGANZA DE LA TRENZA DE GRACIELA MONTES 157

Prof. Norma Gambino,

UÑA DE DRAGÓN (UNA HISTORIA QUE SON DOS) 167

Prof. Elbis Ana Gilardi,

BUBULINA, LA CHIQUITINA 171

Prof. Cecilia Glanzmann,

LAS VELAS MALDITAS DE GRACIELA MONTES 179

Mgter. María Isabel Greco,

CUENTOS DE MARAVILLAS, CUENTOS MARAVILLOSOS 189

Lic. Prof. Silvia Greco,

OTROSO O CÓMO CONTAR LA MITOLOGÍA EN CLAVE DE COTIDIANEIDAD 196

Prof. Patricia Jaluf,

HISTORIA DE UN AMOR EXAGERADO 203

Prof. Leticia Mure,

RESEÑA DE LA FAMILIA DE LA SOGA DE GRACIELA MONTES 212

Prof. Laura Zulema Narreondo,

TENGO UN MONSTRUO EN EL BOLSILLO EDUCANDO AL MONSTRUO 215

Prof. Graciela Pellizzari,

UN VIAJE IMPERDIBLE... EL AUTO DE ANASTASIO 223

Prof. Mari Betti Pereyra de Facchini,

UN GATO COMO CUALQUIERA DE GRACIELA MONTES 226

Dra. Miriam Persiani de Santamarina,

FEDERICO 233

Prof. Mariana Ponce,

CUATRO CALLES Y UN PROBLEMA, GRACIELA MONTES 241

Lic. Prof. Pablo Gustavo Pozzoli Bonifacino,

GRACIELA MONTES Y LA LITERATURA ARTÚRICA IDENTIDAD, VIOLENCIA Y BÚSQUEDA DE SENTIDO EN PERCIVAL Y EL CABALLERO ROJO 248

Lic. Prof. Pablo Gustavo Pozzoli Bonifacino,

LITERATURA, CRÍTICA SOCIAL Y FILOSOFÍA DE LA ANIMALIDAD. GRACIELA MONTES Y LA REINVENCIÓN DE LA LITERATURA PICARESCA EN CLAVE INFANTIL Y JUVENIL 258

Lic. Prof. Claudia Sánchez,

Y EL ÁRBOL SIGUIÓ CRECIENDO, LA ALEGORÍA DE UN MUNDO POSIBLE 267

Dipl. Jorge Alberto Baudés,

EL MIEDO NO ES ZONZO (ANÁLISIS EXEGÉ-TICO DEL CUENTO "IRULANA Y EL OGRONTE" DE LA ESCRITORA GRACIELA MONTES) 276

Dipl. María Fernanda Macimiani,

CLEMENTINA QUERIDITA, LA ACHICADORA DE GRACIELA MONTES 281

Lic. Julio Fabián Melian,

LA PEDAGOGÍA DE LA MEMORIA UN ANÁLISIS DE EL GOLPE Y LOS CHICOS DE GRACIELA MONTES 289

Mgter. Mónica Echenique,

LA GRAN OCASIÓN 298

Dipl. María Guillermina Sánchez Magariños,

COLECCIÓN ANITA, DE GRACIELA MONTES 302

Esp. Prof. Rodrigo Hermida Liuzzi,

EPÍLOGO ¿POR QUÉ GRACIELA MONTES? 308

ACERCA DE ESTA COLECCIÓN 311

PRÓLOGO

Parecía ser un día como cualquiera en la localidad de Florida, provincia de Buenos Aires, pero lo que ocurriría en unos instantes haría que fuera un día muy distinto. Resulta que, en el mundo de la Literatura, dentro de los libros y con mensajes que no podían ser leídos o escuchados por los lectores pues eran mensajes que circulaban en el marco de la ficción a la que no tienen acceso las personas, una serie de personajes literarios compartieron una convocatoria: "A las diez de la mañana en la esquina de la escuela N° 8 nos encontraremos todos los personajes creados por ella".

(Sólo comparto el mensaje con ustedes porque tenemos confianza…).

¿Quién era ella? ¿Por qué no se la nombraba en ese enigmático mensaje? ¿Por qué habían elegido esa esquina en particular?

Serían las 9:45 aproximadamente, cuando apareció caminando muy despacito Doña Clementina con un changuito de hacer las compras y al ver a una niña con un hermoso corte de pelo –tipo melenita– la saludó llamándola de una manera muy particular: "Hola Julita Julitota". Comenzaron a conversar, debo confesarles, por lo que pude observar y sentir, que la niña tenía un poco de miedo de que la achicara, pero la anciana se había vuelto muy cautelosa después de lo que ocurrió aquella vez y eso quedó demostrado en la manera de llamar a la niña en el momento del saludo, nombrándola rápidamente con el aumentativo.

Al rato aparecieron Federico que ya no se hacía más pis, Anita, y muchos otros personajes más. Llegó también Polidoro que se puso a jugar sobre el pelo de Julia (que a esa altura ya le medía cerca de 15 metros) con un gato muy pequeño y de ojos verdes, que era como cualquiera, aunque un poco diferente. También estaba por ahí el Casiperro que, como siempre, tenía bastante hambre, Lulú con su tía Javiera (sí, la famosa tía que le regaló la torta a su sobrina con las malditas velas ese 18 de marzo) y Macedonio que había salido de su abrigada casa.

Todos los personajes –y cuando digo todos, son todos, pero no los nombro para no aburrirlos– habían decidido, imitando la proeza que habían hecho otros seres similares a ellos en el Brasil gracias a Monteiro Lobato hacía muchos años, salir de los libros, pero no de sus historias pues los personajes son quienes son y viven gracias a ellas, para homenajear a su creadora. Ella, a la que no habían nombrado aun, era nada menos que Graciela Montes, esa exquisita creadora que les dio la vida (¿o acaso vivían desde antes y la buscaron a ella para que contara su historia?, tal como le pasó a Pirandello). Todos juntos, a la cuenta de tres dijeron unas palabras mágicas:

Muchas gracias Graciela por crearnos y permitirnos estar en tus historias

¡Y de ese modo el homenaje comenzó!

(Marcelo Bianchi Bustos)

Comenzar un prólogo con el juego-literario-intertextual que he decidido crear tal vez sea un atrevimiento de mi parte pues no

me considero escritor, pero pensé que nadie mejor que los propios personajes creados por GRACIELA MONTES para darle inicio a este homenaje.

Ella, o sea LA MONTES, es, desde mi perspectiva, una de las escritoras más brillantes y completas de su generación. Yo suelo ubicarla junto a otras grandes como Elsa Bornemann, Laura Devetach y la inigualable María Elena Walsh. Las razones de que forme parte, desde mi perspectiva, de ese bloque es que son/fueron contemporáneas, pero fundamentalmente porque son/fueron escritoras de obras literarias destinadas a los niños y los jóvenes y autoras de teoría vinculadas con la promoción de la lectura y la LIJ. En el caso de Montes, además, se suma su labor como editora, compiladora, traductora, etc. También fue docente de nivel terciario y tengo el honor de ocupar la cátedra de Literatura Infantil que ocupó en el Instituto Superior del Profesorado de Educación Inicial "Sara C. de Eccleston" en el que trabajó muy poco tiempo (por el registro en la secretaría institucional, unos meses nada más) pues al parecer, según alguien me ha comentado, se sentía atada por tener que seguir un programa. ¡Me imagino para una creadora lo difícil que debe ser no tener esa libertad de crear libremente!

Desde la Academia Argentina de LIJ decidimos hacerle un homenaje porque cada lectura o relectura de sus libros nos abren mil caminos para seguir pensando, porque su obra sigue siendo actual, porque retomó el legado de muchos escritores y construyó mundos ficcionales maravillosos. Pero también quisimos hacerle este humilde homenaje convencidos de que a los grandes hay que mimarlos y abrazarlos simbólicamente con todo el corazón. Como colectivo de especialistas decidimos ponernos en situación de lectura una vez más y abordar su obra en totalidad.

Pero debido a una mirada pluralista que me apasiona, también fueron invitados especialistas provenientes de otros ámbitos, como A.L.I.J.A., la Universidad Nacional de Luján, Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Moreno y Universidad Pedagógica Nacional, entre otras instituciones. De este modo participaron/participamos de este libro de manera desinteresada muchos investigadores provenientes de distintos campos, escritores, pensadores, críticos, etc. Menciono solo a dos de los que escribieron porque hoy ya no están con nosotros: Carlos Silveyra, gran especialista y miembro de honor de nuestra Academia, y Norma Gambino, miembro de nuestra academia, maestra y narradora. También esta publicación con sus artículos es un homenaje a ellos.

Cada uno de los participantes aportó "algo" desde su mirada para este homenaje a la gran escritora GRACIELA MONTES. Van a leer artículos académicos, reflexiones personales, análisis de algunos de sus libros: una verdadera miscelánea en torno a su figura y su obra.

Dr. Marcelo Bianchi Bustos
Presidente
Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil

Cristina Pizarro

Presidente Fundadora y Miembro de Número de la Academia
Argentina de Literatura Infantil y Juvenil
Sociedad Argentina de escritores
A.L.I.J.A.

GRACIELA MONTES: INFANCIA Y LENGUAJE EN PRIMER PLANO[1]

[1] Entrevista que realizó Cristina Pizarro a la autora en 1996 cuando ALIJA hizo la postulación para el Premio Andersen

Al escritor siempre se le presenta un abanico de opcio-nes, pero sólo elige una, la que se enraíza con sus pasiones. La pero-cupación de Graciela Montes es la del ser humano, en cuyo eje transversal está el crecimiento en libertad.

Su vasta producción literaria constituye un valioso testimonio a la Literatura Infantil argentina en diversas facetas: la narra-tiva, la crítica literaria, la investigación, la traducción, el trabajo editorial, la promoción de la lectura. Todas ellas puestas al servicio del hecho estético y que al mismo tiempo se entraman con un estilo de vida comprometido con y desde la postura del lector crítico.

Entre sus libros figuran Nicolodo viaja al País de la cocina, Así nació Nicolodo, El cumpleaños de Cristina, Teodo, Sapo verde, Un gato como cualquiera, Betina, la máquina del tiempo, Amadeo y otros cuentos, La familia Delasoga, Doña Clemen-tina Queridita, la achicadora, Y el árbol siguió crecien-do, Historia de un amor exagerado, La verdadera historia del Ratón Feroz, El Ratón Feroz vuelve al ataque, Tengo un mons-truo en el bolsillo, Clarita se volvió invisible, Clarita se fue a la China, El Club de los perfectos, Más chiquito que una arveja, más grande que una ballena, Otroso (últimas noticias del mundo subterráneo), Uña de dragón. Una historia que son dos, Cua-tro calles y un problema, Valentín se parece a, La batalla de los monstruos y las hadas, A la sombra de la inmensa cuchara, La guerra de los panes, Las velas malditas, Venancio vuela bajito, Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre.

El corral de la infancia (Acerca de los grandes, los chicos y las palabras), Adaptación y notas a Marc Soriano, Literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas.

Serie Abrecuentos. Serie Libros del fuelle. Serie Federico. Se-rie Anita. La pipa del abuelo. El globo azul. Un poquito de arcoiris. El paraguas del mago. Había una vez una princesa. En el país de las letras.

Graciela Montes maneja el arte difícil de mover persona-jes bien definidos, inolvidables (Amadeo, Clementina, Nicolodo, -Clarita, Federico), ya que crea en ellos un mundo inte-rior vivo y diferenciado a través de acciones fabulosas.

La prosa de Graciela Montes deja traslucir descripciones realistas del barrio de Florida, por ejemplo, trazadas con pocos puntos y que se unen en la conjunción de lo verosímil e improbable.

La trasmudanza de un lenguaje, en la palabra creíble, nueva, recreada, esconde el matiz de la figura hiperbólica y las visiones metonímicas para destacar el universo de lo grande y de lo pequeño con la maravilla o magia de crecer como analogía a la vida.

Graciela Montes transforma, en su escritura, la combinatoria constituida por las propiedades literarias virtuales. Domina esas estructuras del discurso literario, casi en complicidad con sus secretos y fórmulas y transgrede la representación convencional del texto con un lenguaje trabajado como una fina orfebrería o un bordado en filigranas que se despliega en un arco iris de sentidos.

Haciendo un corte al sesgo de su producción, la narrativa fantástica se ubica con luminosidad en primer plano. Provoca vacilación e incertidumbre en el lector, quien se identifica con protagonistas que realizan hechos extraños. La intensidad emocional y la perplejidad se fusionan a esos mundos insólitos

de ficción. El lenguaje muestra señales de ambigüedad en el uso de los imperfectos, los cuales de esa manera van creando dis-tancia entre el personaje y el narrador, ya que no sabemos cuál es la posición del narrador.

La narrativa y el ensayo de Graciela Montes develan el ser, patentizan la existencia porque el tema que es una interrogación existenciales plantea cuáles son los límites de la libertad interior que ningún tirano debería avasallar.

Ha recibido el accésit Premio Lazarillo, otorgado por el Instituto Nacional del Libro Español a su libro Amadeo y otros cuentos-, en 1980.Lista de Honor del Premio Hans Christian Andersen por Y el árbol siguió creciendo, en 1990.Lista de Honor de ALIJA 1994 por su trayectoria literaria.

Últimamente ha sido postulada por ALIJA como candidata al Premio Hans Christian Andersen 1996, distinción que otorga el IBBY (International Board on Books for Young People) cada dos años.

En nombre de la comisión directiva de ALIJA (Asociación de Literatura Infantil Juvenil de la Argentina) tuve la oportunidad de hacerle una entrevista. A continuación, se transcribe:

-Pregunta de rigor: ¿desde cuándo escribís ficción?

Escribo ficción desde que sé escribir, me parece, o incluso antes (no profesionalmente, por supuesto). Y deliré siempre por los cuentos y por los libros, me pasé buena parte de la infancia haciéndome contar y luego leyendo, leyendo desaforadamente y de manera muy desordenada (no sé si fue saludable leer tanto, en realidad, pero fue). De manera, que fue muy natural que enfilara hacia Filosofía y Letras. La Facultad estaba entonces mudándose de Viamonte e Independencia: pasé en esos

entornos algunas de las experiencias más intensas de mi vida (en general, me negaba a separar lo que aprendía de lo que sentía, de manera que fue época del despertar amoroso, en todos los sentidos). La forma de cursar era bastante irregular porque al año de ingresar fue la Noche de los Bastones Largos que nos desar-mó la Universidad a todos, de manera que gran parte de las mate-rias de la carrera de Letras las rendí como alumna libre, -mientras asistía a mesas de trabajo y cátedras paralelas (me apasionaba la lingüística, es decir, otra vez, las palabras- y trabajé bastante con Ana María Barrenechea y con Beatriz Lavandera). Me recibí de todas maneras y hasta insistí, metién-dome en Filosofía.

Por ese entonces ya había entrado a trabajar al Centro Editor de América Latina, un ámbito de privilegio, realmente, so-lidario y estimulante, donde conocí gente determinante en mi vida y en mi profesión: Boris Spivacow (él me enseñó a hacer libros y a sostener un proyecto cultural hasta las últimas instancias), el Negro Díaz, un grandísimo artista, a quien sigo llorando y que fue el que me enseñó a "mirar", Amanda Toubes, maestra en solidaridad y en compromiso social, y muchos otros. El Centro Editor fue un verdadero posgrado para mí y, además, me señaló la profesión: los libros. Cuando se abrió la colección de Cuentos del Chiribitil (la dirigía Delia Pipretti) -probé suerte presentando un cuento: Nicolodo viaja al País de la Cocina, donde por primera vez sacaba a la luz unos persona-jes que formaban parte de cierto folklore doméstico: los odos, dimi-nutos, frágiles y empeñados en vivir, e incluso en explorar mundo. Yo era novata y me sorprendió mucho una nota muy laudatoria de una crítica a quien yo hasta entonces no conocía: Susana Itzcovich. Era el año 1976, mismo año en que nació mi hijo mayor, Santiago, lo que tal vez no sea del todo casual. Afuera, en la sociedad, todo estaba estallando en pedazos;

comenzaban a desaparecer los amigos. El Centro era un lugar de resistencia y la escritura, para mí en particular, una especie de zona liberada. Fui cumpliendo etapas en el terreno editorial (desde correctora de pruebas hasta directora de colección; heredé el Chiribitil cuando murió Delia, armé Fauna argentina, los Cuentos de mi país) y mientras tanto escribía-. Al mismo tiempo, iba descubriendo que ese territorio de la infancia y la cultura era realmente apasionante (traduje y prologué los cuentos de Perrault y Alicia en el País de las Maravillas para la colección Básica Universal que dirigía Jorge Lafforgue, prologué Andersen, Grimm, Las mil y una noches; descubrí algunos libros que me deslumbraron: Los cuentos de Perrault. E-rudición y tradiciones populares, de Marc Soriano y, del mismo autor, una estupenda Guide de littérature pour la jeunesse, que hoy, muchos años después, tuve el privilegio de traducir y adaptar, la rica bibliografía sobre Carroll, los libros de Isabelle Jan, etc. Me sentía cómoda en ese territorio de la infancia y la cultura porque tenía permiso para explayar mis dos pasiones: el delirio y la escritura, por un lado, y la reflexión y el estudio por otro. Un par de años de suplencias en dos Profeso-rados también sirvieron para ampliarme los horizontes.

En 1980 (y ese año nació mi segundo hijo, Diego) presenté Amadeo y otra gente extraordinaria al Premio Lazarillo, en España. El accésit que me otorgaron fue un empujón importante; -me daba cuenta de que por fin tenía un oficio: era escritora-. Ese reconocimiento de mi oficio se dio simultáneamente con el encuentro con otros escritores de mí mismo campo: especialmente con Laura Devetach y Gustavo Roldán, que acababan de instalar-se en Buenos Aires (fueron con ellos las primeras reflexiones en torno a la literatura infantil). En 1983 me convocaron de Kapelusz (que estaba en planes de renovación) para hacer un diagnóstico del fondo editorial y

armar en un tiempo record nuevas colecciones infantiles. Yo ya había dirigido los Cuentos del Chiribitil para el Centro Editor y la Enciclopedia de los animales para La Encina, pero ahora se trataba de editar fuera del "nido". De esa época son las colecciones Abrecuentos, Libros del fuelle, Federico crece y La manzana roja y un proyecto escolar, Cosas de chicos, donde por primera vez trabajé con Graciela Cabal, aunque ya habíamos compartido el Centro Editor durante muchos años. El círculo de escritores amigos se ensanchó mucho: Ema Wolf, Ana María Ramb, hasta a Galeano le publiqué un libro, y también comencé a conocer y a valorar a muchos críticos y estudiosos que a su vez tomaban muy en serio los libros para chicos. De esa época data la fundación de ALIJA.

Ahí se intensifica mucho la escritura (Un gato como cualquiera, La familia Delasoga, Doña Clementina Queridita, la achicadora, Historia de un amor exagerado, Y el árbol siguió creciendo, La verdadera historia del Ratón Feroz, Tengo un monstruo en el bolsillo, Clarita se volvió invisible, la serie de las Pequeñas historias (que, por su extraordinaria brevedad, me obligó a decantar y a pulir mucho la escritura), las recuperaciones de Cuentos de la Biblia y de la Mitología,). El retorno de la democracia fue muy estimulante para el sector: de pronto la escuela era algo muy vivo y deseoso de abrir ventanas: la literatura para los chicos fue punta de lanza para muchos maestros y bibliotecarios y la Dirección Nacional del Libro, a cargo entonces de Hebe Clementi, puso un Plan Nacional de Lectura, que consiguió plantear en un sitio de privilegio la cuestión del libro, de la literatura para niños y, en general, de los vínculos entre infancia y cultura. Por otra parte nacían nuevos proyectos editoriales: Gustavo y Laura ponían en marcha el Pajarito Remendado y El Malabarista en Colihue, una edito-rial que se embanderó decididamente en la defensa

de este campo de la literatura, y por mi parte armé el proyecto edito-rial de Libros del Quirquincho, donde pude poner en práctica todas mis ideas acerca de los libros para chicos (por ejemplo la colección Entender y participar, en defensa de la nueva democracia, donde incluí la historia de los desaparecidos, tema tabú, por cierto, una Historia argentina para los que quieran saber de qué se trata o Había una vez, donde me divertí explo-rando las posibilidades del vínculo entre imagen y texto), y conocí más profundamente la escritura de otros (algo que considero indisoluble del desarrollo de la mía). La reflexión se desarrollaba en esos años en encuentros con maestros y bibliotecarios, en mesas redondas, en congresos, en charlas informales, mucho más que en los territorios académicos, que se interesaban muy poco por la literatura para niños. Reuní algu-nos de esos textos, los que en ese momento me parecieron más interesantes en El corral de la infancia. Acerca de los niños, los grandes y las palabras. Mientras tanto, seguí escribiendo, sigo escribiendo, creo que sobre todo porque no puedo dejar de hacerlo, porque si no escribo muero, o algo así: *Otroso*. *Ultimas noticias del mundo subterráneo*, *Uña de dragón* (*una historia que son dos*), *Más chiquito que una arveja*, *Más grande que una ballena*, *A la sombra de la inmensa cuchara*, *La batalla de los monstruos y las hadas*, *Cuatro calles y un problema*, *Valentín se parece a*, *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*. -Ahora que te relato esto me doy cuenta de que hubo algunas transformaciones: el desafío de la "novela larga", búsqueda de otro tipo de encuentros con el lector, otros temas-, en fin. También un regreso a la escritura para adultos, que había abandonado durante algunos años. Y algunas otras exploraciones como *En el país de las letras*, donde crecen las historias, en el que insisto con mi idea de que ser un lector incipiente no implica entrar a mundos imaginarios de segunda.

En el terreno de la reflexión se va viendo en estos últimos años que las universidades se abren al tema (Buenos Aires, Bahía Blanca, Córdoba, Nordeste, Tucumán, San Luis, Cuyo, Comahue) y supongo que ésa fue la razón por la que me pidieron un seminario en la de la Plata, que compartí luego con María Adelia Díaz Ronner y donde aprendí muchísimo. Mil novecientos noventa y tres fue un año de traducciones: nueva versión de *Alicia en el País de las Maravillas, Alicia en el País del Espejo, Huckleberry Finn* y sobre todo un trabajo gigantesco y felicísimo al mismo tiempo: la traducción y notas a la Guía de Marc Soriano que me propuso Narvaja, que me llevó buena parte de los últimos dos años y que me permitió entablar una correspondencia con el autor que me dejó una honda huella de profesión y de vida.

Sigo escribiendo.

(Ya ves, Cristina, una vida de morondanga, sin acontecimientos apasionantes pero empujada por las pasiones).

-De qué manera los géneros discursivos se entremezclan en tu narrativa?

La pregunta es de tipo técnico y preferiría que la desculara un especialista. Puedo aportar lo siguiente: la clave (mi clave, por supuesto, no la de todos), mi vuelta de tuerca fundante es la situación comunicativa, que se me plantea siempre en la forma de narrador imaginario, figura que he ido desarrollando cada vez más: a veces es primera persona franca (*Tengo un monstruo*, *Uña de dragón*, *Aventuras y desventuras*) pero muchas otras, es "observador interesado" (*La guerra de los panes, Otroso,* etc). Nunca es vacío (si lo siento vacío siento que no tengo nada que contar). Creo que ahí está la génesis de

las formas discursivas que aparecen (si descubren cuáles son no dejen de contármelo).

-Qué autores han influido en tu obra?

No sé cuáles autores han influido de hecho (tampoco he reflexionado mucho sobre eso), lo que puedo es contar algunas de mis pasiones lectoras más intensas: desde las aventuras (Dumas pero también el irregular y querido Salgari), pasando por Dickens y también por las historietas, saltando de pronto sin red a Steinbeck, Lorca, Unamuno o los románticos ingleses. Cuando desembarqué en Cortázar (tenía dieciocho años) fue tal mi apasionamiento que conseguí su dirección en Francia y le escribí una carta de incondicional amor lector (su respuesta es uno de mis más grandes tesoros). Amé mucho a Quevedo y en general al Barroco, a Ricardo Molinari, a nuestro desesperado Quiroga, de Borges no hace falta hablar, es algo así como el propio charco de todos, Carpentier me tuvo en un puño, también García Márquez en un tiempo, Mercé Rodoreda me conmovió mucho, amé a Carroll, y a Proust (lo amé y lo sigo amando, vuelvo a él periódicamente. Muchos que me están quedando seguramente, muchísimos. Mi último gran deslumbramiento fue Marguerite Yourcenar, sigue siendo. Estoy esperando que cuanto antes venga otro a deslumbrarme. Vuelvo a los clásicos casi siempre, releo. Sigo siendo sobre todo lectora.

-¿Podría constituirse en el gran tema, que atraviesa tu obra, "El mundo de lo grande y el mundo de lo pequeño", que aparece desde *Nicolodo viaja al País de la Cocina*?

Creo que sí, que lo grande y lo pequeño es algo que está en el meollo, en el corazón de mi escritura (junto con otra flecha que la atraviesa siempre: el valor fundante de la palabra), pero

espero que no me pregunten por qué (seguramente estoy reconstruyendo algunas cosas rotas, como nos sucede siempre a los escritores, pero no voy a explorar ese terreno). La cuestión es que vuelvo una y otra vez al tema, a las cosas que se achican y que se agrandan (árboles inmensos, niños gigantes, odos diminutos, palabras que achican y sobre todo en A la sombra de la inmensa cuchara una necesidad de explorar los límites del achicamiento, las fronteras del cero, posiblemente de la muerte, no sé). En todo caso lo que sí sé es que la relación con lo grande y lo chico está en el centro de la infancia (y la infancia propia sigue siendo algo que recuerdo).

-Qué importancia le otorgas a la hipérbole y a la metonimia para describir espacios y construir personajes?

La hipérbole, la metonimia y toda la retórica del mundo están al servicio de los escritores para que puedan decir lo que tienen que decir. Son herramientas, materiales, que se acarician y se usan a veces tímidamente y otras veces con más osadía (yo, en general, que soy timorata para tantas cosas, soy en ese terreno bastante valiente y me gusta llevarlas hasta el final, y a veces, incluso, dejo que me lleven ellas, pero el viento que sopla viene de otro lado, creo).

-Cuáles consideras que son los puntos de encuentro entre tu obra de ficción y tu obra crítica?

Espero que todos. Espero que mi reflexión y mi escritura tengan todo en común (si no, algo anda mal, habría que replantear algunas cosas). La reflexión no es sino otra manera de seguir la misma exploración de la escritura (no tengo afanes académicos, una reflexión sin pasión no me interesa). Los centros de interés son en el fondo los mismos: el contar, el seguir contando; la palabra; la situación de la infancia (el avasallamineto de lo

grande sobre lo chico, lo chico que hay adentro de lo grande, etc. etc.)

-Desde tu mirada crítica, ¿qué zonas visibles observas en el panorama de la Literatura Infantil de las dos últimas décadas y qué zonas invisibles sospechas que subyacen?

Las últimas dos décadas han sido, me parece, muy intensas en el campo de la literatura infantil porque han aparecido nuevos temas que hasta entonces no se consideraban propios del terreno, como el amor (y el sexo), la muerte, los sentimientos negativos y también, lo que es muy importante, la historia (sociedad, economía, pasado inmediato, mentalidades, etc.), y viejos temas (como la familia, por ejemplo) aparecen vistos críticamente (cuestionamiento de las relaciones "idílicas" entre padres e hijos, etc.). Por otra parte, aparecen nuevas voces (distintos registros de escritura y también géneros nuevos o variantes de géneros que están golpeando contra los límites demasiado estrechos del "cuento"), y una mayor ligazón con la literatura en general (intertextualidades manifiestas con obras del campo adulto, etc.). La parodia y el humor sirven en general para el cuestionamiento (y la vinculación, a la vez) con viejas poéticas.

Eso, en lo que respecta a las perspectivas de apertura. Ahora habría que hablar también de los cerramientos. Una producción mucho más controlada, una "idea de libro infantil" muy dibujada, hace que muchas editoriales reclamen el mismo tipo de libros (el modelo es, por ejemplo, el terror, que se considera bestseller) y la consecuencia es una indeseable homogeneización, que subyace a la aparente diversidad. El peligro es que los autores cedan a los requisitos y enclaustren su escritura en forma tal vez, algo diferente, pero, en el fondo, tan asfixiantes como las que hubo en otros momentos más peda-

gogizantes): las leyes del mercado pueden ser tanta o más castradoras que el didactismo. En ese sentido me parece urgente seguir defendiendo la "aventura" de escribir lo imprevisto, en lugar de volcarse mansamente en los moldes establecidos.

-Puedes comentarnos ¿qué has abordado en el libro sobre Marc Soriano?

Lo de Marc Soriano es una traducción y notas a su libro Guide de littérature pour la jeunesse, recientemente actualizada, una obra a la vez erudita y apasionada que instala la cuestión de la infancia en el corazón de la cultura. Aquí se llama Literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas y lo edita Colihue. Entrar en las tripas de ese texto fue para mí una experiencia apasionante y cartearme con su autor fue un privilegio.

Muchas gracias, querida Graciela.

Prof. Stella Maris Dodd

Miembro de Número de la Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil

GRACIELA MONTES Y LOS MITOS GRIEGOS

En una de esas tardes otoñales, cuando los últimos resplandores del sol todavía entibiaban la vida en la Patagonia, en el bucólico pueblito de Gaiman, se llevó a cabo la *19° Feria Provincial del Libro del Chubut*, organizada por la Biblioteca Popular "Richard Jones Berwyn" de esa localidad.

Era el comienzo de junio del año 2003 y la localidad se había vestido de fiesta para la ocasión. Las escuelas urbanas y rurales esperaban ansiosas la llegada de los escritores invitados, pues entre ellos, siempre venía un escritor que se destacaba en la Literatura Infantil y Juvenil.

En esta oportunidad, la invitada fue la prestigiosa narradora argentina, Graciela Montes. Entonces, los docentes de las respectivas escuelas locales se preocuparon por leerles a sus alumnos, varios cuentos escritos por ella. Así, cuando visitaran la *Feria Provincial del Libro*, ya tendrían una idea, de cómo sería ese encuentro. Además, los niños tuvieron que preparar preguntas, para hacerle una improvisada entrevista a la escritora.

Graciela Montes frente al escenario de la *19° Feria Provincial del Libro del Chubut* en el momento en que responde a la entrevista infantil, acompañada por la docente Aída Evans, vicepresidente de la Comisión Directiva de la Biblioteca Popular "R. J. Berwyn"

Luego de contestar con mucha espontaneidad y simpatía, las preguntas que le realizaban los alumnos, hubo un momento, donde se produjo la inesperada situación en la que varios alumnos de distintas escuelas le hicieron la misma pregunta. Ella les decía que ya la había respondido, por lo tanto, se producía la desilusión del niño que no había estado atento, seguido de la inevitable exclamación del público escolar. Después de esa entrevista infantil general, la escritora anunció que narraría un cuento. Tomó uno de sus libros, y cuando iba a iniciar la lectura, uno de los niños le dijo:

— ¡Cómo! ¿Ud. lo va a leer?

—Sí, le respondió ella, mirándolo extrañada.

—¿Si usted lo escribió, por qué lo tiene que leer?

Allí Graciela Montes tuvo que explicarle a toda la audiencia escolar, que ella, así como otros autores, tienen tantos libros publicados para niños, que sería imposible recordarlos de memoria. Entonces todos escucharon atentamente su narración.

Al finalizar y al cumplirse la hora, en la que estos grupos escolares, debían volver a sus escuelas, se pudo apreciar, que todos partían muy contentos.

Aquí Graciela Montes en una charla con los niños, en la escuela rural de Bryn Gwyn (en galés, quiere decir: Loma blanca)

Además, la Comisión Organizadora, tiene por tradición, llevar a los escritores invitados a las escuelas, sobre todo a las rurales, porque a veces tienen pocos medios para llevar a los niños a visitar la Feria.

En esa oportunidad, también visitó el Colegio "Camwy" de Gaiman, de nivel secundario, y pudo reunirse con los alumnos de segundo año, quienes la recibieron con gran entusiasmo. Estaban en una clase de Historia, en esa ocasión: Grecia y Roma. Entonces ella le preguntó a la profesora, en qué parte del programa se encontraban, y la docente le contestó que estaban viendo las guerras entre griegos y troyanos.

Eso puso muy contenta a Graciela Montes, porque entonces comenzó a hablarles de ambos bandos, teniendo en cuenta que al final todos eran griegos, pero que estaban divididos entre sí, por diferencias políticas de la época.

Ella dijo que los griegos eran personas muy curiosas y preguntonas. Querían entender por qué se producían los fenómenos naturales, como las lluvias, los truenos y los relámpagos, cómo nacían los ríos, cómo se producían los terremotos y demás. Eran pueblos que les atribuían todos estos fenómenos a los dioses. A quienes, además, se le adjudicaba la condición humana de pelearse, enamorarse y soportarse.

Les habló de las aventuras de los dioses, semidioses y héroes muy valientes, transformándolos en relatos muy atractivos y accesibles para los lectores infantiles y juveniles

Después de un buen intercambio literario e histórico con los jóvenes, ella cerró su visita, leyéndoles un cuento. En esa ocasión eligió: *"El largo viaje de Ulises"*, una adaptación de una pequeña parte de la "*Odisea"* de Homero, creo que tratando de familiarizarlos con una de las mejores obras clásicas. Los alumnos se mostraron interesados en los comentarios hechos por ella, sobre ese tema. Intentó incentivarlos para que ingresaran a ese mundo de aventuras tan maravillosas y mágicas.

Comenzó la lectura introduciéndolos en el regreso de los griegos a Ítaca, luego de vencer a los troyanos en la guerra de Troya. Entre ellos se encontraba *Ulises* que estaba desesperado por llegar a su hogar, donde lo esperaban su esposa y su hijo, a quien él había dejado siendo un bebé. Seguramente no lo reconocería, pues habían pasado más de quince años, entre el viaje de ida y el de regreso, donde las vicisitudes encontradas en cada travesía, iban demorando la llegada a destino. En esa instancia. ella citó un párrafo de su obra: "*No fue fácil el regreso. Ulises y sus hombres pasaron por mil y una aventura, antes de poner los pies en su querida isla"* (Montes, 2001, p. 23).

Fue muy interesante escuchar la primera aventura que aparece en el libro. La autora en su texto, había cambiado ciertos detalles que podían afectar a los jóvenes lectores, tratando de suavizar la narración original.

Por dar un ejemplo, citaré la versión de Homero, él dice que Ulises y sus hombres se mueven por la isla con provisiones *y "un odre de vino tinto de un sabor delicioso, una bebida divina"*[2] Esto luego tendría sus consecuencias en el mito.

Ella en su versión cambia esa frase, y cuenta que una vez en la gruta de Polifemo encontraron *"provisiones de todo tipo: jarras de leche fresca, crema, queso, miel y vino"*[3]

Se trató de la llegada a una isla donde residía el gigante Polifemo, un ser enorme de un solo ojo. Este cíclope era antropófago, y poco amable para recibir visitas. En la versión original, el primer encuentro entre Ulises y sus hombres con el ogro, fue muy violenta. Al descubrir la presencia humana en su cueva, el gigante, mientras Ulises trataba de presentarse junto a sus hombres, devoró un par de ellos sin ningún miramiento ni consideración. Y más tarde comió otros dos, hasta llegar a seis en el primer día.

En la narración de Montes, Polifemo al descubrir a Ulises y sus hombres en su caverna, fastidiado, comenzó el encuentro comiéndose a cuatro de sus hombres en dos etapas. Por otro lado, hay una alteración de ciertos datos con respecto al mito original, como por ejemplo que aparecieron encerrados en corrales, cuando en realidad estaban encerrados en la cueva,

[2] Ibid.
[3] Ibid.

con una piedra muy grande que sellaba la entrada, y que sólo Polifemo tenía tanta fuerza como para quitarla.

Y ahí fue donde el vino comenzó a jugar un papel importante. Ulises le sirvió una suficiente cantidad como para que él se durmiera. Mientras tanto Polifemo le preguntó su nombre, a lo que Ulises le respondió: "Nadie". Entonces cuando por fin el cíclope se durmió, ellos tomaron entre todos, un tronco gigante, afilaron bien su punta, lo metieron al fuego y luego lo clavaron en el único ojo del cíclope, con todas sus fuerzas.

Se puso aquí de manifiesto la gran astucia de Ulises. Cuando el gigante comenzó a gritar pidiendo ayuda a sus hermanos, él decía: ¡"Nadie" me atacó!, ¡"Nadie" me atacó!, a lo que los otros cíclopes lo abandonaron sin hacerle caso.

Ella sabiamente, en su obra, adaptó la mitología griega a una versión infantil y juvenil, volviéndola una lectura muy ágil, empleando un estilo ameno y un lenguaje muy coloquial, en algunos casos divertido, para introducirlos en el maravilloso mundo que Homero nos legó. Su lenguaje fue muy diferente del que aparece en La Odisea, donde los diálogos fueron muy largos, característicos de su época. Ella lo transformó en un lenguaje actual, como para que resultara atractivo para los adolescentes y mucho más para los niños.

En *"Historias de la Mitología griega"* dejó la impronta de obras clásicas como historias de dioses, héroes y monstruos de fácil lectura para todos.

Al finalizar ese encuentro tan agradable para los adolescentes, ellos la despidieron con un caluroso aplauso.

Por la tarde, la escritora regresó a la Feria y tuvo una concurrida charla con docentes a quienes incentivó a promocionar la lectura en las nuevas generaciones.

Finalmente se despidió de los miembros de la Biblioteca Popular “Richard J. Berwyn, y dejó sembrado el interés por los libros de Literatura Infantil y Juvenil para el futuro.

Referencias

Montes, G (2001). El largo viaje de Ulises, Mitología Griega. Colihue.

Nora Hilb

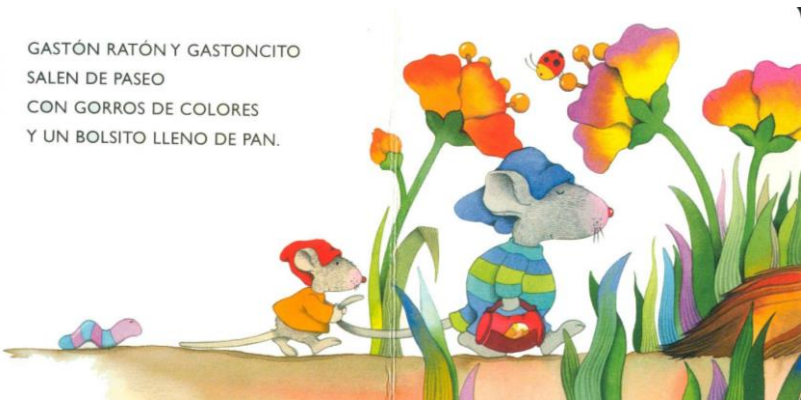
Asociación de Literatura Infantil y Juvenil Argentina
Asociación de dibujantes de Argentina - A.D.A.

UN RECUERDO AGRADECIDO A GRACIELA MONTES

Todos los que pertenecemos al mundo de la literatura infantil y juvenil conocemos a Graciela Montes. Por sus maravillosos textos que he leído una y otra vez a mis hijos cuando eran chicos. Y que tanto hemos disfrutado.

En mis comienzos como ilustradora, tuve la enorme suerte de tenerla como editora en *Libros del Quirquincho*. Un espacio de literatura para chicos, nuevo, apasionado, revoltoso, sorprendente, que nos dio lugar a muchos ilustradores noveles. Y como socia y editora de aquella hermosísima editorial, tuvo conmigo un gesto solidario y amoroso que nunca olvidaré. Le llevé una idea de colección sobre dos ratones, Gastón Ratón y Gastoncito, mal escrita, solo pensada rudimentariamente, con algún que otro boceto. Y ella, Graciela Montes, escribió y me regaló los textos, las historias de los tres primeros libros de la colección, que hoy ya suma diez. Y no aceptó los créditos, no aceptó aparecer como la autora/escritora que en realidad era. "No", me dijo, "la idea fue tuya". Así nomás. Debo admitir que los tres primeros son para mí, los mejor escritos, los que mejor suenan, donde sin duda se nota su arte con las palabras...

Una pequeña anécdota que dice mucho de una inmensa escritora.



Carlos Silveyra

-In memoriam-

Miembro de Honor de la Academia Argentina de LIJ
A.L.I.J.A.

GRACIELA MONTES, JUGADORA DE TODA LA CANCHA

Advertencia: aquí te vas a encontrar con muchas tareas, con muchos adjetivos, más de los que se estila. Pero no tengo más remedio: Graciela Montes es una grande de la literatura infantil argentina y latinoamericana.

Socia fundadora de ALIJA, y editora del mítico Centro Editor de América Latina. Autora de textos que sacudieron a intelectuales, docentes y editores e inventora de una careta para asustar en el colectivo a los pasajeros.

Parió gigantes, como Amadeo, y a chiquitines, como Nicolodo y familia.

Inventó mundos secretos debajo de las baldosas de la cocina. Una cocina de morondanga, digámoslo, y supo contar las cuadras que se deben atravesar para ir al dentistas.

¡Hasta tuvo el atrevimiento de mandar por correo a un niño enamorado! A un chico de Florida, nada menos.

Solo quiero aprovechar esta GRAN OCASIÓN para decirle a Graciela que le estamos muy agradecidos por sus aportes, sus cuestionamientos, su hincar el dedo en lugares no transitados. ¡Y que la queremos mucho!

Nora Lía Sormani

Universidad de Buenos Aires
Jacarandá Editoras/KUNUMI
A.L.I.J.A. IBBY ARGENTINA

GRACIELA MONTES, ARTE Y COMPROMISO SOCIAL EN LA LITERATURA INFANTIL

La prolífica producción de la escritora Graciela Montes la convierte en una figura única en el campo de la cultura argentina. Escritora, editora, ensayista, teórica y traductora, su mirada estuvo siempre centrada en la literatura para los pequeños lectores. Su mayor mérito radica en la calidad, profundidad y profesionalismo de sus escritos. Montes le otorgó a la literatura para niños un estatuto inédito en nuestro país. Su labor en el programa de publicaciones del Centro Editor de América Latina, supervisada por Boris Spivacow, y especialmente su dirección de la Serie Los Cuentos del Chiribitil para dicho sello, le brindaron el mejor contexto para iniciarse, a partir de 1977, como escritora de cuentos para niños. Con el tiempo Montes dio a conocer unos doscientos títulos propios y llegaron las distinciones locales e internacionales: Accésit Premio Lazarillo, Premio Nacional de Literatura, Premio Fantasía y las candidaturas por la argentina para el Premio Internacional IBBY Hans Christian Andersen en 1996, 1998 y 2000.

Montes y la ficción para niños. Desde la publicación de su primer libro, *Nicolodo viaja al País de la Cocina*, la autora creó un estilo característico que le dio a su literatura un sello personal. Escribió, para lectores de distintas edades, libros de imágenes destinados a la primera infancia, cuentos, relatos largos o *nouvelles*, e incluso novelas para lectores a partir de los ocho años, como la imperdible *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre.* El interés de los niños, los docentes y la crítica por la literatura de Montes favoreció la publicación de su obra en casi todas las editoriales y colecciones infantiles especializadas del país.

Su poética se define por el trabajo con un lenguaje preciso, despojado y sencillo, económico y profundo, como en *Tengo un monstruo en el bolsillo.* En la literatura de Graciela Montes

cada palabra significa más, adquiere múltiples sentidos, cobra el valor necesario para abrir las puertas a un mundo ficcional de dimensiones ilimitadas, ahí está, para demostrarlo, *Historia del ratón feroz*. Retomando sus propias palabras, Montes desecha el lenguaje "oficial", o nominal, que sólo designa, y privilegia el lenguaje "natural", expresión artística inspirada en el habla de los niños, cargada de sentimientos, olores, pareceres, posiciones, sensaciones. Montes consigue que la lengua recupere su estado de infancia.

Este ideal lingüístico otorga a las historias narradas un protagonismo que atrapa a los niños. Así lo atestiguan las ediciones de *Historia de un amor exagerado.* En la literatura de Montes nada es por azar y todo es genuino. Es la ética la que impone las reglas de su poética. Habita sus obras un espíritu de juego, de disfrute de la magia de la vida cotidiana, de libertad y plenitud existencial. Los argumentos de sus cuentos son infrecuentes. Lo mínimo, lo menos, lo pequeño, el débil, el desvalido, el pobre, el inofensivo se enfrentan a lo grande, lo poderoso, lo impuesto, lo feroz. Montes apuesta a un mundo donde se acortan las distancias, donde la ética despliega otra mirada y modifica al mundo. Montes propicia un cambio en los puntos de vista, orientado hacia la tolerancia de los diferentes y la construcción en común. Su universo no es ingenuo, edulcorado o trivial, sino fuertemente ideologizado. "Si mi madre hubiese tenido dos tetas más, mis desdichas –y también mis dichas, en fin, mis aventuras-, no habrían siquiera comenzado. Y digo dos –aunque una sola habría bastado- porque he notado que las tetas vienen casi siempre de a dos (...) Nosotros fuimos once hermanos para diez tetas, y ahí estuvo el problema. Y yo, para colmo, que nací con hambre", expresa el personaje de *Casiperro.* Tanto la protagonista *Irulana y el Ogronte*, como el mensaje de *El club de los perfectos*, o los habitantes de *Y el*

árbol siguió creciendo, y los gatos de *Más chiquito que una arveja, más grande que una ballena* representan claramente posiciones "políticas" frente a los acontecimientos de la vida. Montes cruza mensaje político e imprevisibilidad, sorpresa y humor, y de esta manera equilibra compromiso social y autonomía artística.

Una propagadora de las grandes historias. En 1988, en el Centro Editor de América Latina –colección Los Libritos -, Montes inició una modalidad que sigue practicando hasta hoy: la reescritura de relatos que provienen de fuentes diversas. Primero fue el turno de la mitología griega y la materia artúrica. A partir de 1995, la escritora inaugura la Serie La Mar de Cuentos -bajo el sello Odo/Gramón -Colihue- que perdura hasta nuestros días con múltiples reediciones. Allí aparecieron recreaciones de los principales relatos de la *Biblia* y de *Las mil y una noches*. El éxito de la colección motivó que el matutino *Página 12* lanzara semanalmente estos libritos, a bajo costo, con la edición del diario. La autora conservó la magia, el misterio, la crueldad y el erotismo de los originales y su recreación consistió en un fuerte tratamiento en favor de la economía del lenguaje y un sutil trabajo de conexión entre los campos de sentido de los originales y los propios del imaginario infantil actual. Montes "desempolvó" los relatos, les quitó su carga retórica y su solemnidad, para devolverles el encanto de su origen oral y su naturaleza ancestral.

Sutil intérprete de la palabra de los otros. Ferviente lectora de la literatura infantil y juvenil que la precedió, Montes es una excelente traductora preocupada por favorecer el contacto de los niños con los clásicos. Realizó una versión encomiable de la obra de Charles Perrault –*Cuentos en verso, Cuentos de Mamá Oca* y *Los Cuentos de Perrault*–, autor que estudió en profundidad, hecho que se refleja en numerosos "estudios

preliminares" de sus primeros años como editora. También tradujo para la Colección Los Libros de Boris las dos obras más significativas de Lewis Carroll: *Alicia en el país de las maravillas* y *Cuando Alicia atravesó el espejo.* Dedicó a Carroll un capítulo de su libro teórico *El corral de la infancia.* Luego fue el turno de *Huckeberry Finn,* de Mark Twain. Las traducciones de Montes van más allá de la literalidad y se convierten en lúcidas lecturas de los originales, vertidos a una escritura de valor artístico.

Aguda analista de los secretos de la literatura. El pensamiento de Montes respecto de la infancia y la literatura para niños y jóvenes se vio reflejado en sus innumerables intervenciones y conferencias dictadas en distintos ámbitos y países. Sus dos libros de ensayo sobre teoría literaria, *El corral de la infancia: acerca de los grandes, los chicos y las palabras* y *La frontera indómita: en torno a la construcción y defensa del espacio poético* son un compendio de lucidez, provocación y originalidad. Montes sostiene que "la literatura -el arte en general- ha estado siempre del lado de la diversidad. Ha cumplido su papel en la exploración de los bordes del enigma, construyendo pequeños universos de sentido. No explicaciones: universos, o más sencillamente, juegos. Frente a lo incomprensible, pero denso y deseable en su presencia –'lo otro', el bosque, los enigmas-, el arte no se ocupó de señalar certezas, sino que más bien jugó con la incertidumbre. Esta ha sido su tarea, la continuación del juego. La literatura para niños y también ha desempeñado ese papel, siempre que se atuvo a las reglas del arte"[4]. Entre el pensamiento teórico y la obra ficcional de Montes se entablan – como han señalado las

[4] "El bosque y el lobo. Construyendo sentido en tiempos de industria cultural y globalización forzada", en *Memorias del 27º Congreso IBBY*, Cartagena de Indias 2000, Bogotá, Fundalectura, 2001, y *La Mancha. Papeles de literatura infantil y juvenil* Nº 14, Buenos Aires, mayo de 2001.

investigadoras Sandra Ferrari y Mónica Klivansky[5]- un "diálogo vivo (y de ecos)".

Montes ocupa un lugar central en la literatura para niños de Latinoamérica. Su obra sintetiza la herencia de los grandes maestros argentinos –Javier Villafañe, María Elena Walsh, Laura Devetach– con los aportes de una visión original y actualizada.

A la sombra de la inmensa cuchara: compromiso político-ideológico

En esta ocasión, a partir del marco teórico-metodológico de la literatura comparada –y dentro de él, más específicamente, la poética comparada–, nos proponemos caracterizar una de sus creaciones más relevantes –la novela *A la sombra de la inmensa cuchara*, de 1993–, y a partir de ese texto ofrecer algunas reflexiones que problematizan el conjunto de su producción, así como su aporte a la literatura para niños y jóvenes de Latinoamérica.

Vayamos entonces a la poética de la novela ***A la sombra de la inmensa cuchara*[6]**. Como toda novela, ésta cuenta una historia. El resumen de esta historia y las características de su articulación discursiva ponen de manifiesto los rasgos fundantes de la poética de Montes.

En una sociedad del futuro, en una nueva era, el historiador y arqueólogo aficionado Belisario Antúnez lee un informe

[5] Ferreyra, Sandra y Mónica Klivansky, "Graciela Montes. El derecho y el revés de un tejido", en *Revista La Mancha,* n. 15, año 6, setiembre 2001.

[6] Publicada por Sudamericana, en la colección Primera Sudamericana, con ilustraciones de Jorge Sanzol. Todas las citas corresponden a la tercera edición de 2000.

confidencial ante un auditorio atento y conmovido. A través de ese informe, resultado de toda una vida de investigación, hace muchas cosas: a) Diagnostica la situación presente de su comunidad; b) Reconstruye la historia olvidada de su comunidad; c) Alerta sobre el futuro social y llama a tomar conciencia. (Para ello revela descubrimientos de validez universal y el secreto de su maestro Tadeo Antúnez, además propone una orientación existencial para la sociedad del futuro. De esta manera Belisario Antúnez es mucho más que un historiador y un arqueólogo aficionado; es un intelectual, un guía, un maestro espiritual, y a su manera un profeta.

Detengámonos en cada uno de estos aspectos señalados:

a) El diagnóstico social: en su informe confidencial Belisario sostiene una "teoría del achicamiento", según la cual la humanidad se ha ido empequeñeciendo hasta llegar a escalas infinitesimales. Afirma que en otra época los seres humanos eran gigantes, capaces de levantar y sostener sin esfuerzo una cuchara entre los dedos. Ahora, la Inmensa Cuchara tiene la dimensión de un monumento y en la Ciudad Inconfundible los niños se trasladan montados en piojos y los hombres doman amebas. Lo que antes eran objetos de los humanos (cucharas, platos, mesas, panes, rosas mosquetas…), ahora son su geo-grafía inabarcable (el Valle de la Mesa Tendida, la Cordillera del Plato, el Trébol de Diversiones, el Campo Amarillo de los Estambres de Rosa Mosqueta). No nos hemos dado cuenta, dice Belisario, pero lo pequeño se volvió inmenso: se vive «a la sombra de la Inmensa Cuchara», se escribe el informe en el Mar de la Gota. Este estado de cosas lleva a Belisario Antúnez a hacerse algunas preguntas fundamentales: ¿cuándo y por qué empezó el achicamiento? ¿Cómo es que nos achicamos tanto sin advertirlo? ¿Si seguimos achicándonos, qué nos espera en el futuro, cómo terminaremos?

b) La construcción de una memoria del pasado: en su informe confidencial Belisario Antúnez rastrea las causas del achicamiento y cuenta la historia que explica el presente. Todo comenzó cuando, muchísimo tiempo atrás, Zoilo Antúnez achicó a su vaca Bubulina para que entrara en su casa. De las vacas de balcón se pasó a las de bolsillo. Un día alguien inventó los helados de vaca, que marcaron el comienzo de una nueva era. Los historiadores, afirma Belisario, deberían hablar de un antes de los Helados de Vaca y un después de los Helados de Vaca, porque su consumo masivo se convirtió en el foco irradiador de los genes de achicamiento. Luego se sumaron los experimentos MAGENTA (Manipulación Genética del Ta-maño), que intensificaron el achicamiento a tal punto que varias familias y pueblos desaparecieron en formatos microscópicos. Luego sobrevinieron algunos hechos nefastos: el Eclipse de la Mariposa que tapó el Sol y la Gran Tormenta. Ante un auditorio que lo escucha estremecido, Belisario afirma que el mundo se volvió cada vez más amenazante.

c) La alerta sobre el futuro: La situación del presente es alarmante y la comunidad no puede seguir cruzada de brazos. «Hasta dónde se puede llegar», se pregunta Belisario (p. 28). «Y aquí estamos, señoras y señores. Somos los de siempre, pero cada vez somos menos. Las sillas en las que estamos hoy sentados les quedarán enormes a nuestros nietos. ¿Hay acaso una salida? Y, en caso de que la haya, ¿seremos capaces de encontrarla?» (p.100). En medio de la incertidumbre y el horror de quienes lo escuchan, Belisario revela los descubrimientos de su maestro Tadeo Antúnez, descifrados del Libro hallado en el Subsuelo 45.

1) Tadeo descubrió, por vía matemática, que por más que nos reduzcamos, no podemos reducirnos a cero.

2) El camino hacia el cero encierra descubrimientos maravillosos, pero también el peligro de la muerte.

3) Propone entonces un programa social para la existencia: volver a crecer o, al menos, dejar de achicarse, como una forma de alejarse de la nada. Debemos «hacernos cargo de una vez por todas de nuestra situación y defender con dientes y uñas nuestro presente. Propongo que crezcamos. O al menos que dejemos de achicarnos, que remontemos poco a poco el tamaño, que nos alejemos lo más posible de la nada» (p. 123).

4) Las últimas palabras del informe (y de la novela) son una invitación a la discusión: «El debate, señoras y señores, queda abierto» (p. 124). Imaginamos que la velada científica deviene, entonces, en asamblea.

IV. La poética de la *A la sombra de una cuchara* pone en evidencia siete grandes procedimientos constitutivos de la obra de Graciela Montes, significativos a la hora de pensar la renovación que aportan a la literatura argentina para niños y jóvenes:

1º. La distopía. Una *distopía* (término creado en el siglo xix por John Stuart Mill) es una utopía perversa donde la realidad transcurre en términos opuestos a los de una sociedad ideal, es decir, como una sociedad opresiva, totalitaria o indeseable. El término fue acuñado como antónimo de *utopía* y se usa principalmente para hacer referencia a una sociedad ficticia (frecuentemente emplazada en el futuro cercano) en donde las tendencias sociales se llevan a extremos apocalípticos. Montes imagina una sociedad del futuro de rasgos negativos: empequeñecida, sin memoria, destinada a desaparecer, que ha perdido el sentido de las experiencias humanas del pasado y siente vocación por la nada, que se hunde inconcientemente en

la nada y vive un mundo cada vez más amenazante. Construye en primer término la metáfora de una humanidad imaginaria que va mal encaminada, a la destrucción, que reenvía intertextualmente a la Montes lectora de otras distopías[7].

2º. La metáfora política. La distopía de Montes no es sino una metáfora política de nuestra sociedad presente y de la historia argentina mediata e inmediata. Escrita en 1993, época absurda de neoliberalismo, achicamiento y reducción del Estado, reducción de la clase media, de la dignidad nacional, de la calidad de vida, reducción del modelo de igualdad social, reducción de las conquistas laborales, Montes habla del Gran Eclipse y de la Gran Tormenta como metáforas de la dictadura y de la postdictadura neoliberal. Es imposible que el texto no resuene políticamente:

> «Como todos sabrán, los historiadores llamamos el Gran Eclipse a ese largo período de nuestro pasado en el que se borraron todas las huellas y se confundieron todos los datos: una especie de gran manchón de tinta, un apagón gigantesco que nos sumió a todos en el olvido y el desconcierto» (p. 84).

O también:

> «Sabemos que la Gran Tormenta arrasó con gran parte del techo que rodeaba la Gotera Gigante y que no hubo nadie, ni un solo antunecio, que no haya sido alcan-

[7] Mencionemos, entre otras, *La máquina del tiempo* (1895) de H. G. Wells, *El talón de hierro* (1908) y *La peste escarlata* (1912) de Jack London, *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley, *La trama celeste* (1942) de Adolfo Bioy Casares, *Rebelión en la granja*(1945) y *1984* (1949) de George Orwell, *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury, *El señor de las moscas* (1954) de William Golding, entre muchas otras. Véase al respecto Raymond Trousson, *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*, Barcelona, Península, 1995.

> zado por ella. Porque no cabe duda de que algunos fueron más atacados que otros. Todos disminuyeron, claro está, pero algunos sencillamente desaparecieron» (p. 96).

La Época del Subibaja refiere a nuestras crisis sistémicas y la reducción implica su complemetario: el crecimiento, el crecimiento del hambre, del dolor, de la incertidumbre, de la amenaza. Montes cuestiona críticamente el presente, llama a la memoria, alerta sobre el futuro si se sigue por este camino. Pero es importante señalar que no se trata de una alegoría o de una novela en clave, sino que Montes trabaja, como Ricardo Bartís en el teatro, generando series de sentido que afloran y desaparecen por un régimen textual de intermitencia. La referencia oblicua opera como golpe a la conciencia, opaca, indirecta, pero sin duda efectiva en su capacidad de habilitar la elocuencia política del lector. La impugnación de los nuevos tiempos incluye a la Posmodernidad en la «maraña de leyendas e historias extravagantes que sepultó todas las teorías» (p. 85).[8]

3º. La ficción especulativa[9] como aventura del pensamiento. *A la sombra de una cuchara* es una distopía narrada y descripta a través del género discursivo *informe científico*. Esta inflexión peculiar que Montes elige darle a la distopía le permite otorgar al narrador capacidades excepcionales que Montes exalta: Belisario Antúnez es a su manera un intelectual que diagnostica, historiza, alerta, predice, propone orientaciones existenciales, expone leyes universales, especula y argumenta, y que además, como los intelectuales según Edward Said, le «dice la verdad al poder» (en este caso a los industriales y comerciantes del Helado de Vaca). El informe es además la

[8] Recuérdese la relevancia de la distopía como metáfora política en textos clásicos de la literatura argentina.
[9] Consideramos que este término es más preciso para definir el género de la antes llamada *ciencia ficción*.

síntesis de toda una vida en la que se expresan la pasión por el conocimiento y la investigación, el ejercicio del estudio y la relación admirativa con maestros. Es, a su manera, una variante de la literatura de aventuras: la aventura de producir conocimiento y de experimentar una existencia al servicio del conocimiento. El texto lo señala claramente cuando Belisario homenajea a su maestro:

> «Para comprender a Tadeo hay que recordar que era un hombre audaz, que si hay algunos que se atreven a explorar alcauciles en plena Intemperie, hay otros –como Tadeo– que son audaces con las ideas, que se animan a imaginarlo todo, a seguir pensando más allá de los límites naturales (…) Tadeo no solo era capaz de pensar hasta el desenfreno; podía llegar a morir por sus ideas y estaba dispuesto a experimentar en sí mismo la más audaz de sus teorías» (pp. 113-114).[10]

4º. La investigación en la espacialidad (los tamaños, las infinitas escalas) como vía exploratoria/transformadora de la realidad. Montes construye una constante en el trabajo con lo grande y lo pequeño y la relatividad de las escalas espaciales. Esta poética de los tamaños propone un ejercicio de relativismo que salta sobre las fronteras que impone el poder, disuelve la mirada única, el sistema de proporciones unificado desde la jerarquía, e implica multiplicidad y aceptación de diversas maneras de ver el mundo según la escala desde donde se vive y se mira. Montes instala así un código de destotalización, a la vez que habilita una herramienta de indagación de la realidad. La literatura se torna una vía de conocimiento y problematización de lo real: el mundo es infinidad de mundos,

[10] Pueden establecerse conexiones con otros "informes" de la literatura argentina: "El informe de Brodie", de Jorge Luis Borges, "Informe sobre ciegos", de Ernesto Sabato.

diálogo de mundos, donde lo "diferente" adquiere estatuto de paridad en el diálogo. La puesta en suspenso de la jerarquía genera un efecto perturbador equiparable al vértigo que genera el infinito: las escalas van hacia lo infinitamente pequeño y hacia lo infinitamente grande. Cada escala implica una instancia histórica diferente y cuando se toma conciencia de ello «un frío de horror nos corre por la espalda» (p. 45). Montes invita a percibir la realidad, a tomar conciencia, a saber, a vivir con los ojos bien abiertos, a ir contra la corriente de la costumbre y el atontamiento:

> «Estos procesos de cambio de tama-ño son en general lentos, se prolongan a lo largo de genera-ciones, y la gente difícilmente se pone a reflexionar sobre ellos. Prefieren pensar que nada cambia, o en todo caso, que lo que cambia es lo que está afuera de ellos mismos» (p. 45).

5º. La concepción del lenguaje como vía exploratoria/transformadora de la realidad. Belisario coloca el origen de las transformaciones en una operación lingüística: el achicamiento silábico de Bubulina, primero en Bubulí, más tarde Bubú. «Con el Bubú la vaca se achicó lo suficiente como para andar como pancho por su casa» (p. 25). Pero Montes va más allá: el lenguaje construye realidad, se materializa, la *póiesis* deviene mundo fisiológico:

> «A las vacas de bolsillo el nombre se le hizo carne. Es decir, un achicamiento que originariamente era silábico, empezó a formar parte de la memoria de la especie, de su código genético» (p. 104).

Montes insiste en varias de sus obras (*Doña Clementina, queridita, la achicadora*; *Irulana y el ogronte*) en el poder instaurador de realidad del lenguaje.

6º. La tragicomicidad. Los episodios narrados en la novela marcan una alternancia y yuxtaposición de situaciones cómicas (que trascienden el dolor de la sociedad degradada) con otras dramáticas o trágicas (que evidencian la experiencia del dolor, incluso sin compensaciones). Belisario parece asumir en su informe el equilibrio de la mirada del hombre común: en la vida hay cosas buenas y malas, para reír y para llorar, "una de cal y una de arena", a la manera de la visión tragicómica originada en el Renacimiento (como emergencia de la burguesía) y consolidada en múltiples expresiones hasta hoy. Belisario incluye en su informe historias tan desgarradoras como la de los 39 niños desaparecidos durante la Gran Tormenta y de la niña testigo de la tragedia que logra sobrevivir, pero pierde el habla durante el episodio. La voluntad de inclusión de episodios trágicos puede conectarse con la ampliación temática de la literatura argentina, que encuentra en Montes uno de sus exponentes más relevantes.

7º. La metaliteratura. *A la sombra de una cuchara* es una novela metaliteraria, literatura que convoca a la literatura en cada uno de sus niveles textuales. Ya señalamos que la novela es un informe y el narrador es un escritor, procedimiento frecuente en Montes (en *Otroso*, el narrador es un corresponsal de la Gaceta de Florida; en *La batalla de los monstruos y las hadas*, el perro Nepo escribe sobre los humanos con notas al pie; en *Uña de dragón*, Paulita escribe un manual, y muchos casos más). A lo observado sobre el discurso del científico–intelectual, deben sumarse la referencia a los cuenteros, el libro de matemáticas encontrado en el Subsuelo 45 y los papeles de Tadeo Antúnez, las expresiones que explícita o implícitamente formalizan un pensamiento sobre la literatura[11], las reescrituras

[11] Un ejemplo valioso de metaliteratura implícita puede encontrarse en la frase «Los niños, con esa extraña habilidad que tienen para poner en dedo

de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, del mito de las Edades y las cosmogonías.

V. De las observaciones sobre *A la sombra de una cuchara* podemos extraer algunas reflexiones para pensar el conjunto de la obra de Montes y su poética:

1. Graciela Montes es una creadora que apuesta a acercar a los niños al arte de la palabra, investigando y explorando en las posibilidades creativas.
2. En su obra subyace una concepción de lector y de infancia que otorga al niño un valor muy especial, capaz de interpretar, elaborar hipótesis y extraer sentidos de la lectura.
3. A través de su obra manifiesta como escritora e intelectual un compromiso político-ideológico muy sólido, para cuestionar al poder de los noventa y proponer una resistencia frente a las adversidades que imponía el poder a nuestra sociedad.

La vigencia del mensaje político-social de Graciela Montes, veinticinco años después de su escritura, es muestra indiscutible de lo meritorio que puede ser el compromiso de un escritor de libros para niños para con la infancia para la que escribe: pensamientos que son fundantes de pensamientos ideológicos solventes y coherentes que elevan a la literatura a un rango de aporte notable, de gran utilidad para la vida y el desarrollo de los ciudadanos del mundo. La literatura para niños asume así un rango de formación de los seres humanos único, idéntico al que la literatura para adultos genera en los lectores adultos.

en la llaga, convirtieron en juego nuestro destino» (p. 100). Acaso nuestra hipótesis sobre la literatura infantil y juvenil como metáfora política puede hallarse encerrada oblicuamente en esta expresión.

Rosana Elizabeth Ponce

Universidad Nacional de Luján
Universidad Nacional de Moreno

Adriana García Montero

Universidad Nacional de La Plata

GRACIELA MONTES EDITORA:
POLÍTICA CULTURAL, MEDIACIÓN Y ESTÉTICA EN LOS CUENTOS DEL CHIRIBITIL

Resumen:

El capítulo analiza la intervención de Graciela Montes en la colección *Los cuentos del Chiribitil* del Centro Editor de América Latina (CEAL), situando al análisis en el marco de la historia de la edición argentina, la modernización de la literatura infantil y las políticas culturales en el contexto de la última dictadura cívico-militar. A partir de un corpus compuesto por los títulos de la colección en especial la *serie de los odos*, escritos por la propia Montes y por los prólogos que produjo para otras colecciones del CEAL, se reconstruye su trayectoria profesional como editora, autora, traductora y mediadora cultural.

El capítulo muestra cómo la edición infantil se configura como una práctica cultural situada en redes de mediación que involucran distintos roles: editores, directores, autores, ilustradores, correctores, diseñadores, bibliotecarios y lectores. En este entramado, la colección se presenta como un proyecto democratizador que desafió las concepciones hegemónicas sobre la infancia y la lectura, articulando decisiones estéticas, políticas y materiales en un contexto de vigilancia estatal y censura. La reconstrucción del clima represivo permite comprender la dimensión política de la colección y el lugar del CEAL como espacio de resistencia cultural.

La *serie de los odos* constituye un aporte original. El análisis literario revela cómo Montes construye una poética basada en lo pequeño, lo cotidiano y lo maravilloso, articulada con la materialidad innovadora de la colección y con su concepción de la infancia como sujeto cultural activo. Los relatos permiten explorar tensiones entre lo doméstico y lo extraordinario, entre la vida social argentina y la imaginación, entre la cercanía afectiva y la crítica simbólica.

Finalmente, el capítulo destaca el lugar de la colección como gesto de resistencia cultural durante la dictadura y el legado de Montes en la literatura infantil contemporánea. Su producción continúa siendo referencia para pensar la edición como mediación, la infancia como sujeto cultural y la literatura infantil como espacio de imaginación, crítica y derecho.

1. Introducción

La figura de Graciela Montes ocupa un lugar central en la historia de la literatura infantil argentina, no solo por su producción como escritora sino, especialmente, por su labor como editora en el Centro Editor de América Latina (CEAL). Su intervención en la colección *Los cuentos del Chiribitil* constituye un caso paradigmático para comprender la edición infantil como una práctica cultural situada, donde se articulan mediación, política editorial, estética y democratización del acceso al libro.

Este trabajo analiza su intervención editorial a partir de un corpus compuesto por los títulos de la colección *Los cuentos del Chiribitil* dirigidos por Montes entre 1977 y 1978, con especial atención a la *serie de los odos*, que constituye su producción literaria dentro de la colección y permite observar cómo su escritura se articula con las mediaciones editoriales del CEAL. El corpus se complementa con los prólogos que Montes produjo contemporáneamente para *Biblioteca Total* y *Biblioteca Básica Universal*, donde despliega una voz crítica que dialoga con su práctica editorial y con su poética literaria.

La lectura del corpus se sostiene en una bibliografía que articula historia del libro, sociología de la literatura, estudios sobre mediación editorial y debates sobre literatura infantil en la Argentina. Desde esta perspectiva, la intervención de Montes

se inscribe en un entramado de redes de mediación que involucra distintos roles: editores, directores, autores, ilustradores, correctores, diseñadores, bibliotecarios, maestros y lectores, y que redefine la relación entre infancia, lectura y cultura escrita.

La *serie de los odos* constituye un núcleo central del análisis: un universo ficcional que combina humor, extrañeza, oralidad y exploración del mundo cotidiano, en diálogo con la materialidad innovadora y con una concepción de la infancia como sujeto cultural activo. Su inclusión permite articular la dimensión editorial con la literaria, mostrando cómo Montes escribe desde la mediación y cómo la colección habilita mundos posibles en un contexto de censura y vigilancia estatal.

La colección permite, así, observar cómo la edición infantil puede convertirse en un espacio de democratización, experimentación estética y resistencia cultural durante la última dictadura cívico-militar, donde la literatura para niños fue objeto de sospecha, control y censura.

2. La edición como mediación cultural

Comprender la intervención editorial de Graciela Montes en el Centro Editor de América Latina exige situarla en el marco de los debates contemporáneos que, desde la historia cultural y la sociología de la literatura, redefinieron la edición como una práctica de mediación, producción de sentido y disputa simbólica. Desde fines del siglo XX, los aportes de Roger Chartier y Robert Darnton han sido centrales para pensar el libro no solo como objeto material, sino como espacio de circulación cultural donde se articulan decisiones estéticas, políticas y sociales. Chartier (1992) propone entender la materialidad del libro: sus formatos, soportes y modos de circulación como parte

constitutiva de las prácticas de lectura y de los horizontes de interpretación. Darnton (1982), por su parte, introduce el "circuito de la comunicación" para describir la trama que vincula autores, editores, impresores, libreros y lectores, mostrando que cada instancia transforma el texto y produce nuevas capas de significado. En este marco, la labor de Montes en el CEAL se inscribe en una concepción de la edición como intervención cultural: editar implica seleccionar, ordenar, legitimar y habilitar voces en un contexto atravesado por disputas políticas y por la vigilancia estatal sobre el campo cultural.

La modernización del campo de la literatura infantil en Argentina, analizada por Díaz Rönner (2000) y García (2021), constituye otro eje fundamental para situar la experiencia de Montes. Durante los años setenta se consolidaron nuevas formas de producción y circulación que desplazaron modelos moralizantes y escolarizados, habilitando propuestas estéticas más complejas y experimentales. La colección *Los cuentos del Chiribitil* dialoga directamente con este proceso: la diversidad de autoras, la centralidad de la ilustración, la experimentación material y la construcción de lectores autónomos expresan una renovación profunda del campo infantil.

Asimismo, las reflexiones de Blanco (2004) sobre la mediación y el juego como dimensiones constitutivas de la estética infantil permiten comprender la apuesta de Montes por una lectura sensorial, exploratoria y lúdica. Para Blanco, la literatura infantil debe habilitar experiencias que reconozcan la agencia cultural de las infancias, su capacidad de construir sentido desde la imaginación y la experimentación. La doble página central ilustrada, el predominio de la imagen, la heterogeneidad de estilos y la invitación a "soñar con cosas muy grandes y muy chiquitas" -como señalan las contratapas de la colección-

revelan una concepción de la infancia como sujeto cultural activo, capaz de interpretar imágenes complejas y de participar en la producción de sentido.

Finalmente, los aportes de Bourdieu (1995) y Sapiro (2010) sobre el campo literario permiten situar la intervención de Montes como una operación de legitimación dentro de un espacio atravesado por disputas simbólicas. Desde esta perspectiva, la edición infantil no es un territorio menor, sino un campo donde se negocian jerarquías, valores y posiciones. La incorporación de nuevas voces, la promoción de ilustradores jóvenes, la redefinición de la materialidad del libro y la construcción de públicos infantiles no escolarizados constituyen intervenciones que reconfiguran el campo de la literatura infantil argentina.

En conjunto, estos marcos teóricos permiten comprender la labor de Graciela Montes en el CEAL como una práctica de mediación cultural que combina modernización del campo infantil, estética lúdica y operaciones de legitimación.

3. El CEAL como proyecto cultural democratizador frente a la censura estatal

La historia del Centro Editor de América Latina (CEAL) constituye uno de los capítulos más significativos de la cultura escrita argentina del siglo XX, no solo por su escala y su impacto, sino por su capacidad de sostener una política democratizadora en un contexto de creciente represión estatal.

El origen del CEAL está directamente ligado a la intervención de EUDEBA durante la dictadura de Onganía en 1966. La expulsión de Boris Spivacow de la editorial universitaria marcó un punto de inflexión en la historia de la edición argentina: el

desplazamiento de un proyecto público, democratizador y de alta circulación, dio lugar a la creación de un emprendimiento independiente que buscó sostener y ampliar la política cultural. Desde 1967 fue puesto "bajo sospecha" por organismos de inteligencia estatal (García Montero, 2025). La vigilancia sobre sus colecciones, sus autores y sus líneas editoriales se intensificó a lo largo de la década siguiente, en un país atravesado por sucesivos golpes de Estado, censura sistemática y control sobre la producción cultural.

Durante los años setenta, el campo cultural argentino vivió una profunda reconfiguración. La radicalización política, la violencia paraestatal, la censura y la clausura de espacios públicos de debate afectaron directamente a la edición, la prensa y la literatura. La última dictadura cívico militar (1976–1983) profundizó estos mecanismos de control, estableciendo dispositivos explícitos de vigilancia sobre la producción cultural destinada a las infancias. El documento oficial *Subversión en el ámbito educativo. Conozcamos a nuestro enemigo* (1977) afirmaba que "la literatura infantil era utilizada para difundir una notoria ofensiva marxista" y que "los libros para niños pueden ayudar a no tener miedo a la libertad". Esta formulación revela la preocupación del régimen por cualquier propuesta estética que habilitara imaginación, autonomía o pensamiento crítico en las infancias, consideradas un territorio estratégico para la construcción de subjetividades obedientes.

En este clima, el CEAL fue leído como una amenaza cultural. La censura operó de manera múltiple y no sólo a través de los ya conocidos decretos: prohibiciones locales, retiros de circulación, vigilancia sobre autores, autocensura y desaparición de ejemplares en escuelas y bibliotecas.

El CEAL puede leerse como un proyecto cultural democratizador y resistente, y la labor de Montes como editora-mediadora se vuelve inseparable de esa trama. Su trabajo editorial se afirma como práctica cultural transformadora, capaz de sostener una estética renovadora y una política inclusiva en uno de los períodos más oscuros de la historia argentina.

4. Itinerario profesional y redes de mediación de Graciela Montes en el CEAL

La trayectoria de Graciela Montes en el campo editorial argentino constituye un caso ejemplar de profesionalización y construcción de redes de mediación cultural[12]. En este marco, la figura de la editora se vuelve inseparable de las redes que habilitan, sostienen y transforman la circulación cultural del libro infantil.

Montes ingresó al CEAL a comienzos de los años setenta, en un momento de expansión del proyecto y de fuerte politización del campo cultural. Su formación profesional se construyó en el trabajo cotidiano con equipos editoriales diversos, en un ambiente donde la edición era concebida como intervención cultural.

Entre 1971 y 1973 se desempeñó como correctora de galeras y de estilo en tres colecciones centrales del CEAL: *Transformaciones. Enciclopedia de los grandes fenómenos de nuestro tiempo*; *Polémica. Primera historia argentina integral*;

[12] La noción de "redes de mediación" se articula con los aportes de Chartier (1992) sobre las prácticas de lectura y la materialidad del libro, con el "circuito de la comunicación" de Darnton (1982), y con la perspectiva de Bourdieu (1995) y Sapiro (2010) sobre el campo literario como espacio de disputas simbólicas donde los editores, autores, ilustradores, y lectores producen y negocian sentido.

Historia del movimiento obrero. Estas tareas constituyeron su ingreso al oficio editorial: lectura minuciosa, trabajo sobre la materialidad del texto, articulación entre contenido y forma, y participación en equipos interdisciplinarios que definían la identidad de cada colección.

Entre 1973 y 1974 fue secretaria de redacción de la segunda época de *Siglomundo. La historia documental del siglo XX*[13], una colección de gran circulación que combinaba documentos, imágenes y textos interpretativos. Allí profundizó su experiencia en la edición de materiales complejos y en la organización de contenidos para públicos amplios, consolidando su participación en redes de producción cultural que articulaban historiadores, diseñadores, fotógrafos y editores.

Entre 1975 y 1979 participó en la actualización de contenidos y coordinación del relanzamiento de *Los hombres de la historia*. Este rol implicó decisiones editoriales de mayor escala: selección de materiales, reorganización de fascículos, trabajo con especialistas y articulación con los equipos de diseño e impresión. La edición, en este contexto, se volvía una práctica situada en redes de mediación que vinculaban saberes disciplinares, decisiones estéticas y estrategias de circulación masiva.

El punto de inflexión en su trayectoria editorial fue su designación como directora de la colección *Los cuentos del Chiribitil* entre 1977 y 1978, sucediendo a Delia Pigretti. En

[13] La colección comenzó a editarse originalmente en 1968, cuando los 55 primeros fascículos eran acompañados de libros, material documental, discos, diapositivas, láminas, etc). Al año siguiente sufrió censura y secuestro de un importantísimo volumen de fascículos. Luego de un proceso legal iniciado por su editor, volvió a aparecer a partir de 1973, desde el fascículo inicial (llegaron a los 110) ya sin los suplementos que caracterizaron su primera época (García Montero, 2025).

este rol, Montes articuló criterios estéticos, decisiones políticas y estrategias de mediación cultural que definieron la identidad de la colección.

Contemporáneamente a la dirección de *Los cuentos del Chiribitil*, Graciela Montes participa de dos colecciones dedicadas a la literatura y las ciencias sociales: *Biblioteca Total*[14] y *Biblioteca Básica Universal* (segunda edición)[15]. En ambos casos, sus estudios preliminares dan cuenta de la construcción de una potente voz que marcará el rumbo de este último campo a partir de la recuperación democrática y, a la vez, expresan la posición del CEAL respecto a la literatura popular y la literatura infantil (García Montero, 2025).

Así, se destacan la profunda imbricación entre vida social, política y cultural expresada en las obras que prologa, las continuidades entre cultura popular y cultura letrada, o la valorización del origen folklórico de muchas de estas producciones (hará referencia, por ejemplo, a "la naturaleza oral de la literatura infantil y (...) su tendencia a convertirse en bien comunitario", Montes, 1977c, p. 8). En gran medida, permiten acceder a una biografía intelectual en plena construcción. Dirá luego la autora en relación a ese período:

[14] Dirigida por Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, se inició una vez producido el golpe de Estado de 1976, y llegó a publicar 76 títulos. Aúna memorias y autobiografías, obras literarias y una desafiante selección -más aún considerando el contexto- de textos dedicados a las Ciencias Sociales (Gociol et al, 2007).

[15] Colección de 308 volúmenes dirigida por Jorge Lafforgue, cuya publicación se inició en 1978. Se propuso revisar y expandir el corpus de la primera edición (1968) que acompañó a Capítulo Universal (Gociol et al, 2007). En cuanto al bajo costo y la masividad, la Biblioteca Básica Universal siguió a su predecesora, pero marcó una diferencia en cuanto a la calidad de sus traducciones y a la inclusión de excelentes prólogos. En ambos roles se desempeñó Graciela Montes para algunos volúmenes que incluyeron obras que ingresan al campo de la literatura infantil.

> "Yo apreciaba el género narrativo popular, los grandes ciclos, en especial *Las mil y una noches,* los Perrault y los Grimm, los romances medievales españoles, el cuento criollo. Y era admiradora de las *Alicias*" (Montes, 2003, p. 80).

Montes despliega su bagaje interpretativo, acercando a los posibles lectores algunas claves para abordar obras literarias ineludibles. Entre varias otras, asoman sus lecturas de Bettelheim, Propp y -sobre todo- su maestro Marc Soriano. Abre a significaciones históricas y simbólicas para sostener la validez de la literatura popular, de raíz folklórica, y de pensarla también para la infancia:

> Cuando Bruno Bettelheim responde a las críticas de la pedagogía rescata el cuento de hadas precisamente por esa cualidad de fidelidad a la vida. Frente a la literatura para niños que niega impulsos primitivos y emociones violentas, el cuento de hadas tiene la virtud de tomar en serio esas ansiedades y esos dilemas y de darles un tratamiento frontal (Montes, 1981a, p. VI)

Considera que el devenir histórico se expresa en obras que llegan a formar parte del canon de lecturas destinadas al público infantil. Así, en relación a la obra de Perrault, dice que "hay (...) una constante que remite incesantemente al lector a una época histórica concreta, obligándolo a abandonar la atemporalidad del relato primitivo" (Montes, 1978d, p. V), mientras en relación a Andersen reflexiona que:

> "no es sólo un gran creador de cuentos, es más que eso: es el creador de un cuento nuevo, el primero que coloca los cuentos de hadas -hasta entonces arquetípicos y míticos- dentro de la historia. Y esa

> historización, ese cambio del tiempo ritual por el histórico, acarrea consecuencias definitivas, abre el cauce para la vertiente realista e inaugura la dimensión ética" (Montes, 1977c, p. III).

Sus estudios sobre las obras de Perrault, los Grimm, Andersen y -sobre todo- Carroll son ocasiones para discutir la posición social en torno a la infancia. Leídas a casi 50 años de su publicación, las reflexiones sobre la ambivalente posición de ciertos contextos históricos (como la Inglaterra victoriana) no pueden menos que permitir penetrar con mayor densidad en su propio contexto de producción. Dirá luego Montes sobre este período:

> La literatura para niños me interesaba y me despertaba respeto, y, por otro lado, nunca había dejado de escribir. En 1976 acababa de nacer mi hijo mayor y yo me sentía muy inclinada a releer la infancia. Por otra parte, el afuera era espantoso. El país estaba ya sumido en el terroristmo de Estado y la infancia -como la vida cotidiana, que debía salvarse a toda costa- parecía un bunker, un sitio de resistencia" (Montes, 2003, p. 81).

Esta concepción integral del trabajo de edición atraviesa sus prólogos, sus traducciones y su producción literaria posterior, consolidando su figura como una de las editoras más influyentes en la historia de la literatura infantil argentina.

5. *Los cuentos del Chiribitil*: materialidad, estética y política editorial

La colección constituye un caso paradigmático para comprender cómo la materialidad del libro infantil, sus modos de presentación y circulación, se convierten en componentes

centrales de la política cultural del CEAL y de la intervención editorial de Graciela Montes. En esta colección, la forma del libro no es un mero soporte: es una decisión estética y política que modela la experiencia de lectura, construye públicos y redefine la relación entre infancia y cultura escrita.

Dirigida inicialmente por Delia Pigretti y luego por Graciela Montes, entre 1977 y 1978 se publicaron 50 libros de gran formato (28 × 21 cm), con 24 páginas donde predominaba la ilustración. Este diseño, inusual para la época, respondía a una concepción de la literatura infantil que privilegiaba la imagen como lenguaje y la lectura como experiencia sensorial y estética.

Los rasgos materiales más significativos fueron:

- Formato accesible: tamaño amplio, papel de buena calidad y colores intensos, pero a bajo costo, coherente con la política democratizadora del CEAL.
- Doble página central ilustrada: un gesto estético que otorgaba protagonismo a la imagen y habilitaba una lectura no lineal, exploratoria.
- Tipografía unificada para autores e ilustradores: en tapa y portada, ambos aparecen con igual jerarquía visual, señalando la coautoría estética del libro infantil.
- Predominio de la ilustración: las imágenes ocupan la mayor parte del espacio, desplazando la centralidad del texto y proponiendo el diálogo entre lenguajes y una lectura multisensorial.
- Estilos heterogéneos y experimentales: técnicas diversas, paletas cromáticas audaces y composiciones que rompían con la iconografía infantil tradicional.

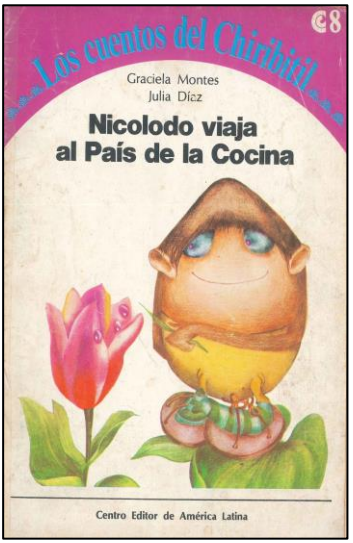
Estas decisiones materiales no fueron neutras: expresan una concepción de la infancia como sujeto capaz de interpretar

imágenes complejas, y una apuesta por la literatura infantil como arte, no como vehículo moralizante. Estos aspectos son incluso señalados en las contratapas de los primeros ejemplares de la colección: "Son hermosos porque son hermosos sus textos, porque son hermosos sus personajes, sus colores, su impresión, su presentación, su papel…".

Por otra parte, la colección reunió autoras que ya para mediados de los '70 contaban con trayectoria consolidada, entre las cuales se destacan Marta Giménez Pastor, Laura Devetach, Beatriz Doumerc y Martha Mercader, junto con escritoras que iniciaban su producción, como Susana Navone, Graciela Cabal y la propia Montes. Lo mismo ocurrió con las ilustraciones: convivieron figuras de renombre como Chacha (Sara Conti) y Ayax Barnes con artistas jóvenes que -como Perla Bajder, Luis Pollini o Tabaré- encontraron en Chiribitil un espacio de experimentación.

Esta diversidad contribuyó a la profesionalización del campo infantil, habilitando nuevas voces y consolidando un modo de producción donde la literatura infantil se concebía como un espacio de innovación estética y cultural.

Las contratapas de la colección constituyen un documento fundamental para comprender la política editorial y la construcción de públicos. Dirigidas a un posible mediador adulto a quien se invita a completar la colección, en la primera etapa (títulos 1 a 20, imagen 1), se enfatiza la calidad estética de texto e ilustraciones y se expresa de cierto matiz utilitario (estrategia muy propia de los paratextos del CEAL en su afán de expandir el acceso a la lectura): "*Los cuentos del Chiribitil* enriquecen el lenguaje de los pequeños, dan nuevos cauces a su fantasía y estimulan sus sentimientos de amor y solidaridad".



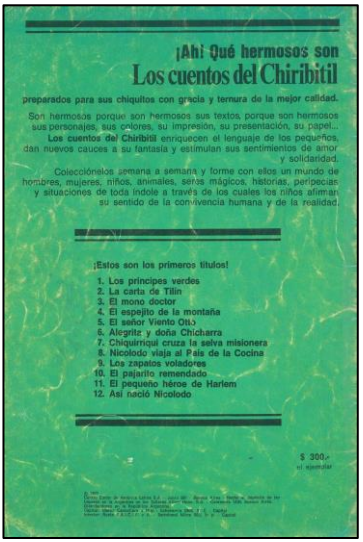


Imagen 1: Tapa y contratapa de *Nicolodo viaja al País de la Cocina* (1977) [Elaboración propia]

A partir del número 21 (quizás ya por la intervención de la nueva directora de colección), el texto cambia y se orienta hacia la autonomía lectora (imagen 2):

> Para los chiquitos que quieren que les cuenten cuentos.
> Para que se los lean papá y mamá.
> Para que lean solos los que ya van aprendiendo a leer.
> Para soñar con cosas muy grandes y muy chiquitas, con animales familiares y lejanos, con otros chicos a los que les pasan cosas.
> Para conocer un poco más el mundo (contratapa de *Sapo verde*)

Imagen 2: Tapa y contratapa de *Sapo verde* (1978)
[Elaboración propia]

Este desplazamiento revela una concepción de la infancia como sujeto cultural activo, capaz de leer, explorar y construir sentido por sí mismo. La contratapa funciona así como un dispositivo de mediación: interpela a familias, maestros y niños, define modos de uso del libro y construye un lector infantil no escolarizado, coherente con la política democratizadora del CEAL.

En las contratapas aparece el precio para Argentina, Uruguay y Venezuela, lo que evidencia la circulación regional de la colección. Este dato material -aparentemente menor- es clave para comprender la proyección latinoamericana del CEAL, la construcción de un público infantil continental, y la circulación de estéticas y narrativas más allá de las fronteras nacionales.

La colección tuvo múltiples reediciones y reorganizaciones (imágenes 3 a 8) que muestran su vitalidad y su capacidad de adaptación (y de reutilización los saldos que no se habían vendido en los quioscos):

- *La cajita de los cuentos* (1977–1979): 32 títulos agrupados en 4 tomos de tapa dura.
- *Los cuentos de la luciérnaga* (1977–1978): 8 tomos, cada uno con 6 títulos.
- *Nueva cajita de cuentos* (1989–1992): reorganización en álbumes, con repeticiones y nuevas combinaciones.
- *Los Libros de la Luciérnaga* (1991–1992): reencuadernación en tapa dura de 8 libros por volumen.
- Otras ediciones: como *El libro de las dos puertas* (1977) o *La cajita de los cuentos* (1979, que incluye 19 cuentos en un único volumen).

Imagen 3: *Los cuentos de la luciérnaga*. Edición especial. Tomo 1 (1977/78) [Elaboración propia]

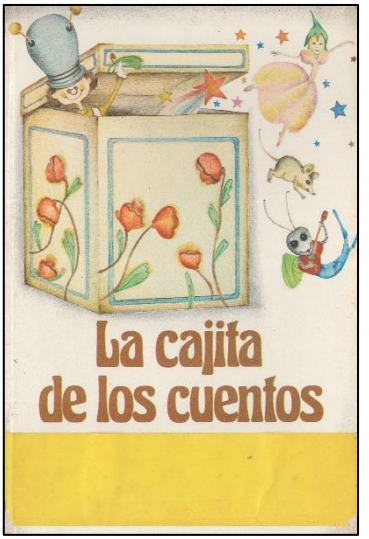


Imagen 4: *La cajita de los cuentos*. Tomo 1 (1977/79) [Elaboración propia]

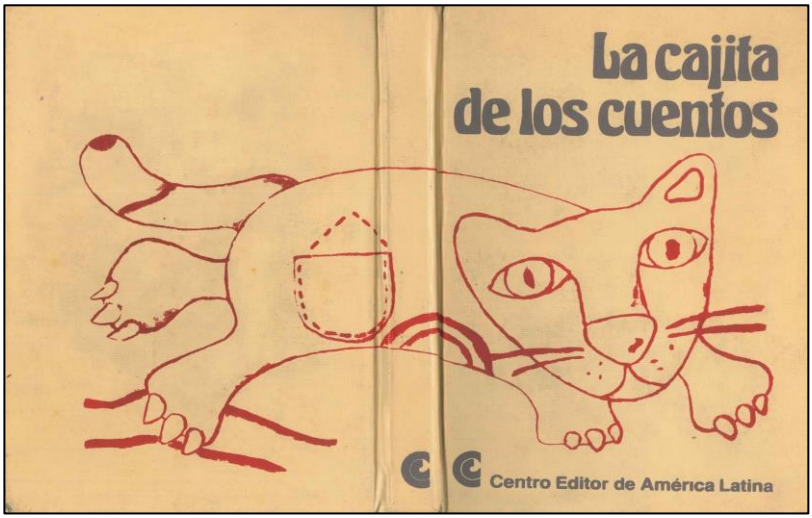


Imagen 5: *La cajita de los cuentos* (1979)
[Elaboración propia]

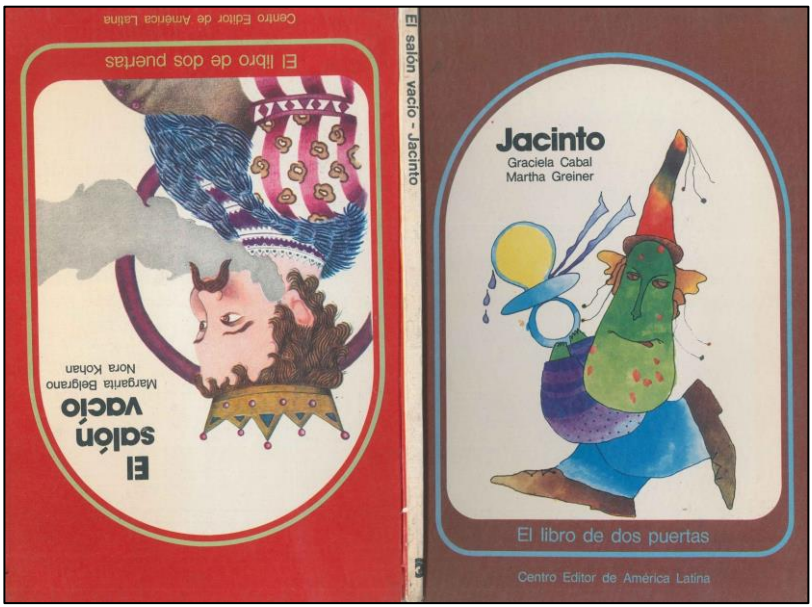


Imagen 6: *El libro de las dos puertas* (1977)
[Elaboración propia]

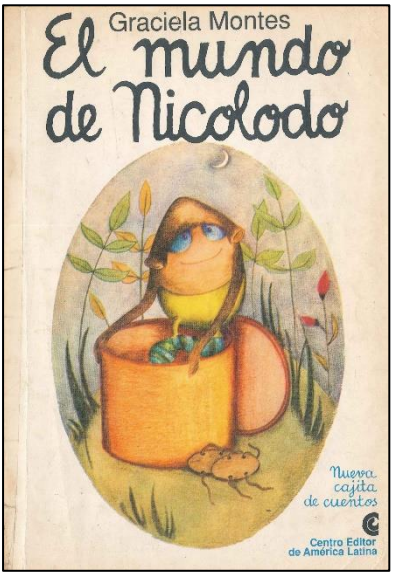


Imagen 7: *El mundo de Nicolodo*. Nueva cajita de cuentos. Álbum N° 10. (1991/92) [Elaboración propia]

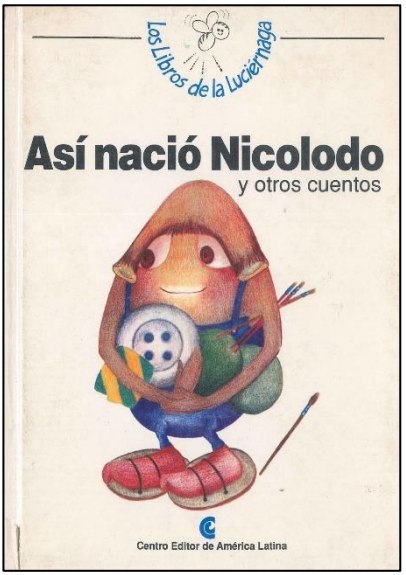


Imagen 8: *Así nació Nicolodo y otros cuentos*. Los Libros de la Luciérnaga (1992) [Elaboración propia]

Estas reediciones muestran la persistencia del proyecto, la flexibilidad material del CEAL, la renovación de públicos, y la construcción de un archivo infantil que se reconfigura según contextos y necesidades.

Como se viene detallando, el CEAL sufrió vigilancia, amenazas y diversas formas de censura para una parte muy importante de su producción. También Chiribitil fue leído como amenaza: *Los zapatos voladores* (Belgrano y Conti, 1977) fue prohibido por el III Cuerpo de Ejército en Mendoza por constituir "un llamado a la subversión" (Spivacow en Maunás, 1995). En esa misma entrevista, el editor señala una estrategia colectiva para burlar estas formas de censura y poder seguir circulando:

> Pensamos hacer una presentación ante el tercer cuerpo en Córdoba, del cual dependían el de Mendoza y el de San Luis, pero después pensamos que si le pedíamos a Córdoba lo más probable sería que en Córdoba también la prohibieran, entonces nos quedamos en el molde. La colección fue prohibida allí, y chau (Spivacow en Maunás, 1995, p. 82).

Posiblemente los hechos de censura, vigilancia y persecución se combinaran con las recurrentes crisis financieras que atravesaba la editorial (Gociol et al, 2007) para provocar el cierre de esta colección. El propio Boris comenta que, si bien tenía buena distribución, las ventas no llegaron al volumen que él esperaba (Spivacow en Maunás, 1995).

6. La serie de los odos

Dentro del corpus de *Los cuentos del Chiribitil*, este artículo se propone detenerse especialmente en la serie "de los odos"[16]. Se trata de un conjunto de cinco cuentos publicados dentro de la colección (imágenes 1, 2, 9, 10 y 11): dos en 1977 (*Nicolodo viaja al País de la Cocina* y *Así nació Nicolodo*), y tres al año siguiente (*El cumpleaños de Cristina*, *Teodo* y *Sapo v*erde). Un sexto componente de la serie se hubiera sumado de no mediar el cierre de la propuesta: *Sanchodo curador* debió esperar varios años hasta su aparición en la sección "Antolotuya" de la revista infantil *Humi*, ya recuperada la democracia (Imágenes 6 y 7). Por esta razón, se lo considera para este análisis.

[16] Dentro del campo editorial, la noción de serie es entendida como principio organizador al interior de una colección. (Costa, M.E. y Garone Gravier, M., 2020). Sin embargo, para la colección analizada sólo es posible pensarla para los relatos de Graciela Montes, en que este sentido se combina con el de sucesión de episodios en torno a un mismo personaje, o como en este caso, a un mundo ficcional construido en torno a un tipo particular de personajes, los odos (García, L.R., 2021).

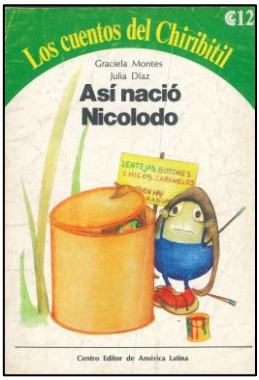


Imagen 9: *Así nació Nicolodo* (1977) [Elaboración propia]

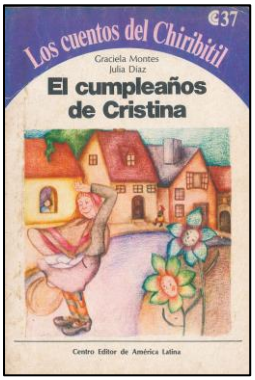


Imagen 10: *El cumpleaños de Cristina* (1978) [Elaboración propia]

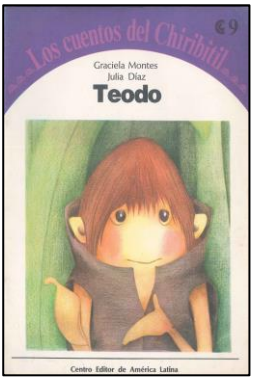


Imagen 11: *Teodo* (1992) [Elaboración propia]

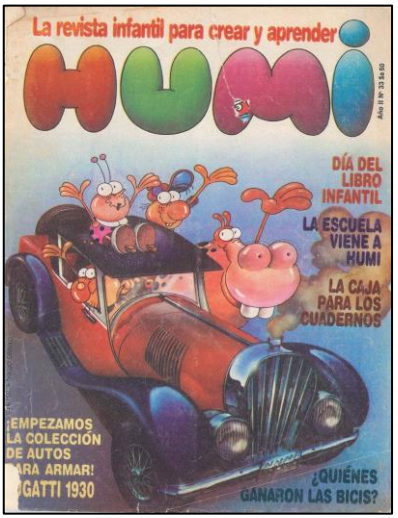


Imagen 12: *Humi. La revista infantil para crear y aprender.* Año II N° 33 (1984) [Elaboración propia]

Imagen 13: Publicación de "Sanchodo curador" en la revista *Humi*, Año II N° 33. [Elaboración propia]

Se trata de personajes surgidos de cierto juego doméstico entre la autora y su compañero Ricardo Figueira:

> En Nicolodo viaja al País de la Cocina, mi primer cuento publicado, di a conocer un pequeño folklore privado que formaba parte de los códigos entre Ricardo Figueira, mi marido, y yo desde la época de novios: los odos. Lo que recuerdo con precisión es el encuentro con Boris Spivacow, un brillante editor que tuvo gran influencia en mi vida profesional, porque a la directora de la colección el cuento no le gustó. En esos tiempos los cuentos nuevos para niños eran bastante previsibles y ahí yo organizaba todo un pequeño cosmos. Me dijo que le parecía una fantasía gratuita. Pero Spivacow quiso leerlo y le gustó muchísimo. Fue muy enfático y apasionado al decírmelo y eso fue para mí determinante, creo (yo lo admiraba mucho y conocía su existencia, su ferocidad casi, cuando se trataba de editar). El cuento se publicó y fue además muy bien recibido por la crítica" (Montes, 2003, p. 81).

Dice Susana Itzcovich que "la familia de los "odos" -sus primeros personajes- fue creciendo en otros relatos, que la inclinaron definitivamente a la literatura para niños" (s.d.).

La fórmula de inicio de la serie parece remitir a la indeterminación propia del relato maravilloso, aspecto matizado por una ubicación espacial muy cercana a la experiencia vital de los posibles lectores: "Hubo un tiempo en que el Fondo del Jardín estaba lleno, llenísimo de odos" (Montes, 1977a, s.p.). Esta suerte de coexistencia entre ambos universos identifica, desde sus primeros cuentos, la producción literaria de Graciela Montes.

Latitas de azafrán usadas como viviendas, arvejas que ofician como pelotas de fútbol, un grillo llamado Gardelito que canta tangos, llaves inglesas y destornilladores para arreglar insectos que funcionan como colectivos… El mundo pequeño presenta "escenas cotidianas de la vida social argentina" (Cornide, 2006, p. 209) . Por ello tiene sus parecidos con el de los lectores y no se ubica en la atemporalidad propia de un género que la autora está recreando[17]. Al contrario, la voz narrativa nos dice que "los odos *son* buena gente" (Montes, 1977a, s.p., el destacado es nuestro) y para demostrarlo comienza a seguir a uno de ellos, amable, trabajador y aventurero: Nicolodo. El mundo de los odos está poblado por personajes que se alejan de lo arquetípico: vendedoras, mecánicos, inventores, doctores, pequeños que juegan al fútbol. Esa lupa puesta en la cotidianidad de los odos nos acerca a la falta de viviendas, a las cuestiones asociadas al mundo del trabajo o a los vínculos afectivos y familiares.

A partir de la fórmula de inicio, la voz narrativa comienza por abrir un hueco en lo cotidiano, desde el cual observa el universo de los odos, mientras la ilustración de Julia Díaz parece confirmar esta mirada detenida en lo pequeño (Imagen 14). Una suerte de visión panorámica recorre ese universo hasta detenerse en Nicolodo, cuya perspectiva adopta (Imagen 15):

> Cristina era enorme, enormísima, enormisimísima, lo más enorme que había visto Nicolodo en toda su vida. Las rayas de la blusa le parecían grandes avenidas azules. En un bolsillo de ese delantal bien podían vivir siete familias de odos y un par de grillos. Nicolodo

[17] Como hemos observado en relación a los estudios preliminares que realizó para la *Biblioteca Básica Universal*, una de las líneas que más le interesan es la inserción de los relatos populares en sus contextos históricos.

estaba más bien asustado. Todo todo era grande (Montes, 1977a, s.p.)

Imagen 14: Portada de *Nicolodo viaja al País de la Cocina*, con ilustración de Julia Díaz. [Elaboración propia]

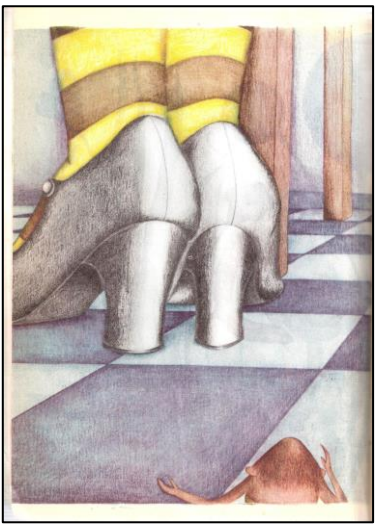


Imagen 15: Ilustración de Julia Díaz en página interior de *Nicolodo viaja al País de la Cocina*. [Elaboración propia]

Los relatos van superponiendo e imbricando leyes de funcionamiento que parecen provenir de distintos registros. Así, mientras el microcosmos de lo pequeño -lejos de la ensoñación- parece estar atravesado por problemáticas muy concretas procedentes del contexto extraliterario, en el universo "de lo grande" parece haber lugar para la irrupción de lo maravilloso.

Como rasgo propio de su estructura episódica, el relato de *El cumpleaños de Cristina* se despliega en torno a un personaje del primer cuento de la serie. Aquí, como en *Sapo verde*, no

aparecen los odos, pero la trama relacional y las recurrencias posibilitan ubicar ambos dentro de un mismo universo ficcional.

Cristina es presentada con un juego de palabras: se la describe como alguien que tiene "sus cosas", y apenas se ejemplifica su gusto por los bolsillos[18], que

> [le] servían para guardar Cosas Chicas, esas que andan por el suelo sin dueño, como las piedritas y las vaquitas de San Antonio, y las plumas rotas de los gorriones, y las hojas secas, y los copitos de hollín que bajan flotando de las chimeneas. Así que Cristina siempre los tenía llenos y gordos y pesados de Cosas (Montes, 1978a, s.p.).

También se menciona que "vivía en una casa chica que era pura Cocina y tenía un gato que se llamaba Pato" (Montes, 1978a, s.p.). El nombre de la mascota remite al personaje de uno de los *Cuentopos de Gulubú*, que María Elena Walsh publicó en 1966. Se trata de un gato que con empezar a ronronear desencadena la actividad de los otros habitantes del lugar, para preparar el festejo que da título al cuento:

En cuanto se cerró la puerta el gato Pato dijo:

> —Ron —y guardó las patitas contra la panza.
> Y los de la Cocina entendieron bien y se pusieron a trabajar enseguida. Como le conocían los gustos a Cristina no le hicieron un bizcochuelo sino una tortilla bien jugosa.

[18] Los bolsillos volverán a aparecer en otras obras de Montes, como *Un gato como cualquiera* (1984) o *Tengo un monstruo en el bolsillo* (1988).

> Los huevos se tiraron de a uno contra el borde del plato y se abrieron como solcitos panzones, y el tenedor, en cuanto los vio, se puso a bailar encima de ellos como descosido. (Montes, 1978a, s.p.).

Sin embargo, la presencia de lo maravilloso (tomado con total naturalidad por la destinataria de la celebración) no anula la referencia a una clara realidad contemporánea a la publicación del cuento: "Los vigilantes la miraban de costado porque siempre les había parecido sospechosa" (Montes, 1978a, s.p., imagen 16).

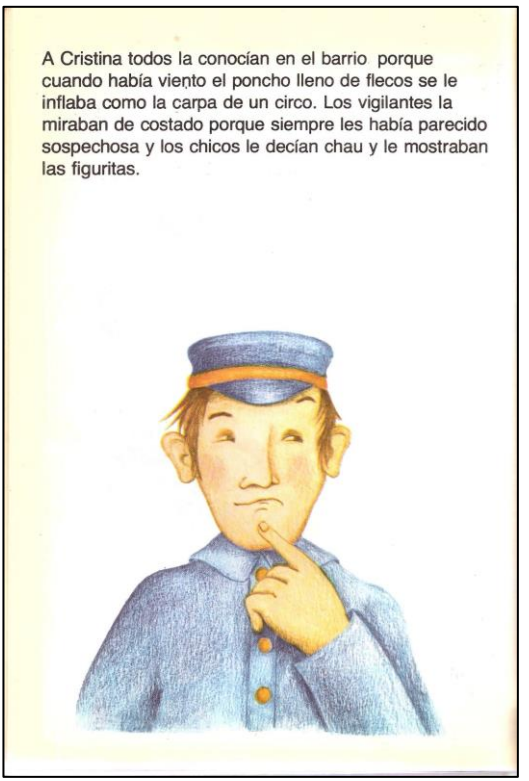


Imagen 16: Página interior de *El cumpleaños de Cristina* (1978). [Elaboración propia]

En una primera lectura, podría pensarse que *Sapo verde* se distancia del mundo de los odos. De hecho, no está incluido en algunas reediciones de la propia editorial (imágenes 7 y 8). Sin embargo, si se observa más detenidamente, podría ser Humberto el sapo en el que pasean los domingos Mamitoda y Papitodo (Montes, 1978b), y es -efectivamente- el medio de transporte utilizado por Sanchodo y los demás integrantes del grupo (odos, grillos, gusanos y vaquitas de San Antonio) que se dirigen al Desierto del Patio a investigar la causa del terrible miedo de Odosio (Montes, 1984). Es también el mismo que asoma a ver los extraños aparatos creados por Teodo, entre los que se encuentra un taxicarro para caracoles apurados que funciona "a sapo" y las mariposas que han quedado blancas luego de la intervención de la calandria son las mismas que necesitan del aerosol fabricado por el más tímido de los odos (Montes, 1978b).

El último cuento de la serie (imagen 13), publicado ya por fuera de la colección, es acompañado por una columna que traza una semblanza de los personajes y presenta tanto a su autora como la colección del CEAL. La referencia a Montes se realiza a través de un juego intertextual con aquella descripción de Cristina: "Graciela siempre con cosas raras. Ahora, otra vez, se le dio por los odos" (Montes, 1984, p. 19).

El nuevo relato se instala desde su inicio en un mundo ficcional tal vez desconocido para sus nuevos lectores, y lo recupera. Así, se hace referencia a profesiones, pasiones y costumbres del "oderío", y también a sus personajes: Teodo, Nicolodo, la Mariposa del Jazmín, el grillo Gardelito, el sapo Humberto, y "cuatro odos chicos que estaban jugando al fútbol en la canchita del malvón" (Montes, 1984, p. 19).

El protagonista de la historia, Sanchodo, no se dedica a curar raspones o tratar indigestiones, sino a aliviar odos que se han puesto de color violeta (como le ocurrió a Odosio) o amarillo limón. Sanchodo parece ser un antecedente de la abuela de Inesita en *Tengo un monstruo en el bolsillo*: hace sus sencillas preguntas al pequeño paciente "y ahí nomás el odo empezaba a perder limón o a perder violeta y se le iba pasando la tristeza y el susto mientras contaba y contaba. Después, un caldito de helecho y a casa. Así siempre" (Montes, 1984, p. 20).

En su desenlace, retoma varios aspectos que se vienen construyendo a lo largo de los distintos episodios:

> Sanchodo se acomodó los anteojos, se peinó el flequillo y dijo:
> -Este gato no es para asustar a nadie.
> Y mientras volvían al Fondo, montados en Humberto, pensaba que un día de ésos iba a volver al Desierto del Patio, para preguntarle al gato qué se opinaba por allí del caldo de helecho tibio (Montes, 1984, p. 26)

7. A modo de cierre

A lo largo del trabajo, se ha intentado dar cuenta de la multi-dimensionalidad de la labor de Graciela Montes en el campo editorial, acotando un período particular de su producción y de la vida de nuestro país. Su trayectoria en el CEAL permite comprender la edición infantil como una práctica cultural situada, donde las decisiones estéticas, políticas y materiales se articulan en torno a una concepción de la infancia como sujeto cultural pleno. Su intervención en *Los cuentos del Chiribitil* no se limita a la coordinación de una colección: constituye un gesto intelectual que redefine la relación entre niños, libros y cultura escrita.

La *serie de los odos* condensa esta operación cultural. La coexistencia entre lo pequeño y lo grande, entre lo íntimo y lo maravilloso, entre lo lúdico y lo crítico, constituye una marca de estilo que dialoga con sus reflexiones teóricas contemporáneas y con su posterior producción crítica. En los odos, la imaginación no es evasión: es una forma de conocimiento y una práctica de libertad.

Los prólogos de Montes permiten reconstruir una biografía intelectual en formación, donde la literatura popular, la tradición folklórica y la historización del cuento infantil se articulan con una concepción de la infancia como territorio de disputa simbólica. Allí se anticipan las preocupaciones que luego desarrollará en *El corral de la infancia*: la mediación, la relación adulto niño, la tensión entre realidad y fantasía, y la defensa de la imaginación como derecho cultural.

La escena de lectura contemporánea que acompaña este artículo (niños leyendo libros de la colección en un espacio comunitario) permite dimensionar la vigencia del proyecto cultural que Montes impulsó desde el CEAL. La atención compartida sobre las ilustraciones, la circulación del libro entre manos diversas y la lectura como práctica colectiva revelan que la propuesta estética y política de la colección continúa generando experiencias lectoras situadas, afectivas y comunitarias. Estas escenas muestran que la materialidad del libro sigue habilitando formas de encuentro con la ficción que inscriben la lectura en una trama de mediaciones donde se entrelazan generaciones, territorios y experiencias. La potencia democratizadora de *Chiribitil* se actualiza así en cada gesto lector, en cada libro abierto, en cada conversación que emerge alrededor de sus páginas.

El legado de Chiribitil perdura en la LIJ contemporánea no solo por la belleza de sus libros, sino por la potencia política de su propuesta: una literatura que reconoce a los niños como sujetos de derecho, capaces de leer, pensar e imaginar aun en los momentos más oscuros de la historia.

Nuestro trabajo invita a volver a Montes para comprender cómo la edición infantil puede ser, al mismo tiempo, una práctica estética, una política cultural y una forma de resistencia. Su obra nos recuerda que la literatura para niños no es un territorio menor, sino un espacio donde se disputan sentidos, se construyen comunidades lectoras y se defienden, página a página, las posibilidades de la imaginación.

Imagen 17: Benjamín (4 años) y Alma (7 años) leen cuentos de Graciela Montes en un espacio de apoyo escolar (Bariloche, Río Negro, Patagonia argentina, marzo 2026)
[Crédito: Magalí Mayol, con autorización de la autora]

Bibliografía

Corpus /Obras de Graciela Montes

Montes, Graciela (1977a). *Nicolodo viaja al País de la Cocina*. Ilust. Julia Díaz. Centro Editor de América Latina. Col. Los cuentos del Chiribitil.

—------ (1977b). *Así Nació Nicolodo*. Ilust. Julia Díaz. Centro Editor de América Latina. Col. Los cuentos del Chiribitil.

—------ (1977c). "Nota preliminar". En: Andersen, Hans Christian et al. *El cuento infantil.* Centro Editor de América Latina. Col. Biblioteca Total.

—------- (1977d). "Estudio preliminar". En: Andersen, Hans Christian (1977). *La reina de las nieves y otros cuentos.* Centro Editor de América Latina. Col. Biblioteca Básica Universal.

—------- (1978a). *El cumpleaños de Cristina.* Ilust. Julia Díaz. Centro Editor de América Latina. Col. Los cuentos del Chiribitil.

—------- (1978b). *Teodo.* Ilust. Julia Díaz. Centro Editor de América Latina. Col. Los cuentos del Chiribitil.

—------- (1978c). *Sapo verde.* Ilust. Julia Díaz. Centro Editor de América Latina. Col. Los cuentos del Chiribitil.

—------- (1978d). "Estudio preliminar". En: Perrault, Charles (1978). Cuentos completos. Centro Editor de América Latina. Col. Biblioteca Básica Universal.

—------- (1979). "Estudio preliminar". En: Carrol, Lewis (1979). *Alicia en el País de las Maravillas.* Centro Editor de América Latina. Col. Biblioteca Básica Universal.

—------ (1981a). "Estudio preliminar". En: Grimm, Jakob y Wilhelm (1981). *Pulgarcito y otros cuentos.* Centro

Editor de América Latina. Col. Biblioteca Básica Universal.

—-------(1981b). “Estudio preliminar”. En: Perrault, Charles et al (1981b). *Literatura infantil.* Centro Editor de América Latina. Col. Biblioteca Básica Universal.

—-------(1981c). “Estudio preliminar”. En: Anónimo (1981). *El libro de las mil y una noches.* Centro Editor de América Latina. Col. Biblioteca Básica Universal.

—------- *(1984). “Sanchodo curador”. En: Humi. La revista infantil para crear y aprender. Año II N° 33.*

—------- (1984). *Un gato como cualquiera*. Ediciones Colihue. Col.Pajarito Remendado.

—------- (1988). *Tengo un monstruo en el bolsillo*. Libros del Quirquincho. Serie negra.

“Entrevista a Graciela Montes” por Ana María Machado. En: Machado, Ana María y Montes, Graciela (2003). *Literatura infantil. Creación, censura y resistencia*. Editorial Sudamericana.

Obras de referencia/consulta

Blanco, L. (2007). La literatura en el Jardín de Infantes. Documento Curricular nº 1- Dirección General de Cultura y Educación, Provincia de Buenos Aires.

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario,* Barcelona: Anagrama

Bueno, M. y Taroncher, M- Á. (2006). “Prólogo”, en: Bueno, M. y Taroncher, M. (coords.) (2006). Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Chartier R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural.* Gedisa.

Cornide, A. (2006). “Los cuentos del Chiribitil: a la altura de la memoria”. En: Bueno, Marcela y Taroncher, Miguel Ángel (coord.) (2006). *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia.* Siglo XXI Editores.

Costa, M. y Garone Gravier, M. (2020). “Reflexiones sobre la noción de catálogo y colección editorial. Dispositivos y estrategias para la producción de sentidos en el mundo del libro”. *Palabra Clave* (La Plata), vol. 9, núm. 2, 2020, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Disponible en: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=350562513009

Darnton, R. (1982). What is the history of books? Daedalus, 111(3), 65–83.

Díaz Rönner, M. A. (2000). Literatura infantil: de “menor” a “mayor”. En Drucaroff, E. *Historia crítica de la literatura argentina*. Emecé.

García, L. R. (2021). “Campo editorial y literatura infanto-juvenil argentina. Para una breve periodización desde los años sesenta hasta la actualidad”. En: *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 23, núm. 2, págs. 75-108.

García Montero, A. (2025). “Los Cuentos de Polidoro en la trama editorial del Centro Editor de América Latina”. En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 20 (10), pp. 21 – 47.

Itzcovich, S. (s.f.). “Graciela Montes”. En: Itzcovich, Susana (s.f.). *Papeles de la biblioteca*. Libros del Quirquincho.

Maunás, D. (1995). *Boris Spivacow. Memoria de un sueño argentino. Entrevistas de Delia Maunás*. Ediciones Colihue

Ministerio de Cultura y Educación. (1977). Subversión en el ámbito educativo. Conozcamos a nuestro enemigo.

Sapiro, G. (2010), *La sociología de la literatura.* Fondo de Cultura Económica.

Sotelo, R. (1999-2005). Bibliografía (primera parte). *Imaginaria. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil.* N° 3, sección Autores, 14 de julio de 1999 (actualizado 2000 y 2005). Disponible en: https://imaginaria.com.ar/00/3/montes3.htm

Sotelo, R. (1999-2005). Bibliografía (segunda parte). *Imaginaria. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil.* N° 3, sección Autores, 14 de julio de 1999 (actualizado 2000 y 2005). Disponible en: https://imaginaria.com.ar/00/3/montes3b.htm

Dr. Daniel Brailovsky
Universidad Pedagógica Nacional
Instituto Superior del Profesorado de Educación Inicial Sara C. de Eccleston

LA POTENCIA SEMÁNTICA DE LO INEXPLICABLE:
DOS PINCELADAS DE GRACIELA MONTES EN MI VIDA

Hay personas a las que siento, he sentido y creo que siempre sentiré tan en el centro de mi existencia cotidiana que no puedo menos que llamarlas "mejores amigas", aunque no me conozcan, aunque no tengan la menor idea de que existe este yo individual, este caso particular del fenómeno de su notoriedad pública, esta manera singular de expresarse de los efectos de su obra en la que caprichosamente me he convertido. Me sucede con autoras y autores que leo, con voces que me hablan desde la radio a la mañana. Y Graciela Montes está en ese lugar.

De esta bella y desigual amistad, quisiera rescatar dos episodios, dos ocasiones en las que el pincel de su obra rozó mi vida.

Primera pincelada

Cuando me formé como maestro, mi profesor de literatura Daniel Menéndez Vigil me dio a leer *El corral de la infancia*. Allí descubrí, además del universo maravilloso de Carroll, los ardides del discurso que encierra a las infancias en estereotipos: comencé a mirar las "herramientas" del docente como construcciones no ingenuas, y me inicié en la búsqueda de esa particular forma de lucidez que propone el análisis pedagógico crítico. Fue el primero de muchos textos que me acompañarían, desde sus ensayos hasta sus obras literarias, que además formarían parte por años de mi ejercicio de la docencia y la paternidad.

Una de las más fuertes críticas de Graciela en *El corral…*, sin embargo, me hizo entrar en conflicto con mis propios recuerdos infantiles. En el final del libro, ella ataca sin piedad a los libros de la colección "Elige tu propia aventura", volúmenes que acompañaron mis inicios como lector y de los que guardo un recuerdo tierno y nostálgico. De hecho, me encantaban. Por eso, cuando llegué al capítulo en cuestión y leí que en estos

libros la comunicación entre autor y lector está escamoteada, que en ellos se inventa un lector imaginario, a la vez protagonista, definido en su situación desde el comienzo y que "debe moverse dentro de estructuras muy rígidas" y que "mediante el ardid de ser incorporado –falsamente– a la historia con un papel protagónico, el lector real desaparece, es avasallado, se mimetiza necesariamente con el lector previsible, y su compromiso se limita a una tibia opción dentro de esquemas muy lineales" (Montes, 2001, p. 88), cuando leí semejante juicio a mis libros preferidos de la infancia, realizado desde mi nuevo libro preferido de la formación magisterial, quedé encerrado en una encrucijada imposible, y algo quedó pendiente de ser pensado otra vez.

¿Qué batalla se libraba entre mis libros? ¿Qué facetas de mi vida lectora se disputaban sentidos en ese pasaje del libro? Por una parte el sentir del lector que fui a los 7 u 8 años, ese que aún no se había vuelto "más astuto en la búsqueda de indicios, más libre en pensamiento, más ágil en puntos de vista, más ancho en horizontes, dueño de un universo de significaciones más rico, más resistente y de tramas más sutiles" (Montes, 2007). Por otra parte, el lector maduro, crítico, capaz de leer entre líneas. El descubrimiento lúdico del niño al que no le interesa empañar el juego de rayuela de ir de página en página con análisis políticos, y la complicidad de saber, ya trabajando como maestro, que la autora de la serie "Federico" era la misma autora de *El golpe y los chicos*, esa obra que hoy, en tiempos de nuevos negacionismos, fortalece las lecturas políticas.

Ese callado litigio entre mis libros volvió a resonar hace poco a la luz de otra vivencia: una vieja historia del escritor irlandés Jonathan Swift, el autor de *Los viajes de Gulliver*, que conocí el año pasado a partir de una hermosa conferencia de Fernando

Bárcena.[19] Aparece inicialmente en un texto de 1704, titulado precisamente *La batalla de los libros*, donde se relata una guerra desatada entre los libros viejos y los libros nuevos, entre los antiguos y los modernos (Swift, 2013).

En una pausa de la batalla, una abeja entra a la biblioteca por la ventana y queda presa en la tela de una araña. Tras liberarse con esfuerzo, y deteriorando la red de la araña, entre ambas se da un intercambio donde cada una señala los defectos de la otra y las virtudes propias. Lo que cada una dice de la otra sirve como descripción de un contraste -de notable actualidad- entre dos modos de estar en el mundo. Para Swift se trata de materializar en unos personajes risibles la trifulca intelectual entre dos bibliotecas. Mientras entraba en la historia, entonces, me imaginé que la araña y la abeja eran primas hermanas de mis propios demonios lectores.

¿Y qué decían en su pelea? La araña destacaba su autosuficiencia, expresada en su telaraña: es fruto de su propio ingenio, destreza y esfuerzo, surgida de su propio cuerpo y hecha con su capacidad arquitectónica, todo un gesto de progreso. Por eso acusa a la abeja de ser una vagabunda y una ladrona, que vive de lo ajeno saqueando flores y jardines sin tener patrimonio propio. "¿Qué eres tú sino una vagabunda sin casa ni hogar, sin hacienda ni herencia?", le dice.

La abeja se defiende y contraataca. Pondera sus alas y su canto como dones divinos, concedidos con un fin noble. Su reco-

[19] La conferencia dictada en la Universidad de Manizales y titulada "Sobre arañas, abejas y animales estudiosos. Una reflexión sobre la ciudad letrada", puede verse en:
youtube.com/live/saVMOG0bh34?si=1VXNVNZDCisuTUeh.
A su vez, Bárcena toma esta alegoría de:Fumaroli, M. (2008) Las abejas y las arañas. La Querella de los Antiguos y los Modernos. Barcelona, Acantilado

lección de néctar, observa, no daña las flores ni la naturaleza: toma algo de ellas, pero sin destruirlas, y permitiéndoles con su intervención reproducirse. Produce bienes útiles y nobles: la miel y la cera, a diferencia de la araña, que depreda a los otros con sus trampas y su veneno.

> "Alégrome -respondió la abeja- de oírte conceder al menos que mis alas y mi voz me han venido honradamente; pues, según parece, sólo al Cielo debo mis vuelos y mi música; y la Providencia jamás me hubiera otorgado tales dones sin destinarlos a los fines más nobles".

No quiero cometer el pecado de tratar de extraer moralejas de esta historia (ya Graciela nos ha enseñado a desconfiar de las moralejas) pero uno no puede menos que alegrarse de ser testigo de esta recurrente gresca. ¿Qué somos, qué queremos, qué podemos ser en nuestras vidas, arañas o abejas? ¿Cómo andamos por la vida? Y no puedo menos que reírme al imaginar los seres que emergen de mi propia biblioteca en las tardes huecas, para recrear mis dilemas del profesorado.

Segunda pincelada

El segundo episodio nos sitúa en la primera ocasión en que ví a Graciela Montes personalmente (luego la cruzaría en algunas otras presentaciones y charlas), que tuvo lugar poco tiempo después en una biblioteca pública de la calle Carlos Calvo. El tema de la conferencia era sumamente atractivo: las traducciones de Carrol. El 1996 Colihue había publicado la traducción de Graciela Montes de *Alicia en el País de las Maravillas* y enseguida la de *Cuando Alicia atravesó el espejo*, ambas con ilustraciones de Gustavo Roldán (h), y en esa sala de lectura del

barrio de Boedo la traductora en persona relataba y analizaba su experiencia.

No recuerdo todos los detalles, ni conservé mis notas de aquella conferencia, pero sí recuerdo que salí fascinado, con tres tesoros en el alma: un deseo ferviente de traducir algo (que canalicé escribiendo la versión castellana de un artículo en inglés de mi abuelo materno), la reafirmación de mi vocación de asistir a conferencias, congresos, etc. (que por aquellos años no formaba parte de una rutina generalizada para mí) y un ejemplo precioso que aún a veces saco a relucir en mis clases y que quiero compartir aquí.

Hay un pasaje de *Alicia* en el que Carroll pone:

> "Which would not be an advantage," said Alice, who felt very glad to get an opportunity of showing off a little of her knowledge. "Just think of what work it would make with the day and night! You see the earth takes twenty-four hours to turn round on its axis". "Talking of axes," said the Duchess, "chop off her head!"

Acerca de este pasaje sucede algo que pone a las traductoras y traductores ante un dilema. Hay un juego de palabras: mientras que Alicia habla de astronomía (dice que la Tierra tarda veinticuatro horas en girar sobre su *eje* (en inglés: "axis"), la Duquesa, violenta y decapitadora compulsiva, caza al vuelo el sonido de "axis" y lo tergiversa en "axes" (hachas). Obviamente, termina diciendo: ¡Córtenle la cabeza! El traductor se dirime entonces entre ser literal traduciendo el significado, o ser fiel al sentido traicionando un poco el rostro de las palabras.

En aquella ocasión, Graciela comparó su versión de este pasaje con la de un traductor español, probablemente Juan Gutiérrez Gili, de la versión de la Editorial catalana Juventud. Allí se lee lo siguiente:

> Con lo cual no saldríamos ganando nada - observó Alicia, contentísima de tener ocasión de demostrar que no era tan ignorante. —¡Calcule lo que rodaría, día y noche! Porque ya sabe usted que la tierra tarda veinticuatro horas en girar sobre su eje ... —iPues no habla de ejes! —exclamó la Duquesa.— ¡Córtele la cabeza!

La trama no se interrumpe, pero el juego de palabras se esfuma. La nota al pie aclarando que se trata de un pasaje intraducible saldará la curiosidad académica, pero no logrará reponer el goce lector. La versión de Graciela, en cambio, logra ambas cosas:

> —Eso no sería ninguna ventaja-dijo Alicia, feliz de tener la oportunidad de hacer gala de sus conocimientos en geografía-. ¡Imagínese qué lío con el día y la noche! Porque no sé si usted sabrá que la Tierra tarda veinticuatro horas en dar una vuelta entera alrededor de su eje ... —Hablando de eje ... dijo la Duquesa—. ¡Ejecútenla!

La Duquesa de Graciela no mezcla *ejes* con *hachas*, pero sí tuerce a su favor el sentido de la palabra, como en la obra original, en un giro que denota a la vez exactitud y talento literario. Tanto me gustó el ejercicio comparativo que conservé largamente este episodio como un ejemplo de cómo es posible sortear con gracia los desafíos de caminar en las fronteras entre dos lenguas diferentes.

Quisiera finalizar esta humilde exposición de dos pinceladas de Graciela en mi vida, citando sus palabras una vez más. “Lo inexplicable (que siempre es lo más importante de la vida) nos incita a construir sentidos. Como podemos. A veces con movimientos del cuerpo, con pequeños actos, con costumbres. Luego, en gran medida, con palabras” (Montes, 1999). Brindemos, pues, por esa potencia semántica de lo inexplicable.

Referencias

Montes, G. (1999). De lo que sucedió cuando la lengua emigró de la boca. 4º Congreso Colombiano de Lectura y 5º Congreso Latinoamericano de Lectura y Escritura. http://www.lecturayvida.fahce.unlp.edu.ar/numeros/a20n3/20_03_Montes.pdf

Montes, G. (2001). El corral de la infancia. Fondo de Cultura Económica, p. 88.

Montes, G. (2007). Plan Nacional de Lectura, Ministerio de Educación Ciencia y Tecnología. La gran ocasión: La escuela como sociedad de lectura. http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL002208.pdf

Swift, J. (2013) [1704]. The battle of the books and other short pieces. Dover Publications.

Rodrigo Ures
Cátedra Latinoamericana y Caribeña de Lectura y Escritura
Centro de Documentación María Elena Walsh

GRACIELA CON G DE GIGANTE

Cuando era chico Graciela era grande, y no me refiero a la edad de la GRAN Graciela Montes. Me refiero a la artista de la palabra y a la inmensa mujer con ADN de libro. Graciela Montes es mucho más que literatura, ella es un libro en todas sus etapas. Por sus venas corren ríos de procesos editoriales.

Cuando era chico, y regreso a mi jardín de infantes en Florencio Varela, había historias pequeñas encerradas en libros que no eran libros ni tampoco revistas. Eran cuentos flacuchos y abrochados en fascículos que algunos encuadernaban y otros, como mi señorita, apilaba en el rincón de la lectura. ¿Se acuerdan cuando en los jardines infantes había rincones?

Cuando era chico entré en mundo pequeños, como chiribitiles, con seres diminutos que vivían en latitas de azafrán.

Cuando era chico existían Odos que me hacían sentir grande y me hacían caminar con cuidado por el jardín. No sea cosa que aplaste "sin querer" a Nicolodo o a algún otro personaje de la saga[20].

Cuando era chico conocí a todos los Odos, pero recién de grande supe (con inmensa sorpresa) que su creadora era la

[20] Montes, Graciela. NicolOdos viaja al País de la Cocina. Ilustraciones de Julia Díaz. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977. Colección Los cuentos del Chiribitil, n.º 8.
Montes, Graciela. Así nació NicolOdos. Ilustraciones de Julia Díaz. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977. Colección Los cuentos del Chiribitil, n.º 12.
Montes, Graciela. El cumpleaños de Cristina. Ilustraciones de Julia Díaz. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1978. Colección Los cuentos del Chiribitil.
Montes, Graciela. TeOdos. Ilustraciones de Julia Díaz. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1978. Colección Los cuentos del Chiribitil.
Montes, Graciela. Sapo verde. Ilustraciones de Elena Homs. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1978. Colección Los cuentos del Chiribiti

pensadora más afilada en temas de cultura infantil que estudié en mis tiempos de universidad.

A principios de los noventas, cuando ya era grande y, para ser socio de ALIJA[21] era necesario la presentación de dos socios[22] y la aceptación de tu solicitud en reunión de comisión directiva, conocí Graciela Montes. Ella fue fundadora de la asociación y, un poco por juego y otro poco por ritual, participó del acto de bienvenida a los nuevos socios. Fue en la feria del libro, en esas salas de paredes blancas, donde se hizo la ceremonia. La cofradía de la LIJ se encontraba con una única misión intercambiar en voz alta coplas.

"Asómate a la vergüenza,
cara de poca ventana,
y dame un vaso de sed
que estoy muriéndome de agua."

[21] Asociación Argentina de Literatura Infantil /IBBY Argentina.
[22] En mi caso fueron Cristina Pizarro y Cecilia Fernández.

Esa copla fue la que me regaló Graciela después que yo recitara:

"Yo vide volar un sapo
por encima de un tunal,
las tunas abrían la boca
al ver al sapo volar.

Y así como voló el sapo, volaron las coplas y... fuerte el aplauso y llegó el momento de los diplomas firmados por prolija letra de otra Graciela, la Cabal.

Y los Odos, ahora con su autora registrada en mi memoria, siguieron acompañándome en mis diferentes prácticas docentes; tanto en el ámbito formal como en el no formal. También en mis clases de teatro. Compartir los a los Odos de Graciela con las nuevas infancias tenía el beneficio de abrir el universo de Montes al juego y la creatividad de "gente nueva" y al reencuentro con aquel niño varelense que en el rincón de lectura se perdía en las historias ilustradas por Julia Díaz.

Graciela Montes, maestra.

Siempre era superador ir a escuchar a Graciela a alguna de sus ponencias. En sus conferencias, al igual que lo hace con sus historias para las infancias, Graciela abre puertas para que sigamos descubriendo mundos y personas imprescindibles. A veces pensando a los niños y a las niñas en cuanto lectores, otras veces analizando prácticas de lectura, y muchas veces compartiendo sus experiencias y las de sus maestros en el mundo editorial. Graciela Montes completa a ser escritora con sus otras facetas editoriales. Editora, correctora, traductora, una polifacética en el mundo editorial hace que su estilo sea tan exquisito y único.

Por aquella época de las coplas, el Instituto Vocacional de Arte (IVA) organizó una capacitación bastante extensa sobre literatura infantil a cargo de Graciela. Por su puesto que las vacantes se agotaron de inmediato y yo fui uno de los que quedé afuera. (O casi) No me quería perder esa formación así que tomé coraje y la llamé a Graciela para pedirle ayuda. Fui su invitado. Los encuentros fueron fabulosamente extraños, distintos. Un curso de literatura infantil donde no las mayorías de las citas eran autores de otros géneros y donde Graciela no habló de sus libros. La auto-rreferencia que, muchas veces, aparece en los cursos dictados por autores le dejó el lugar a la lectura de clásicos y teóricos con el único sentido de lograr profundidad y pensamiento crítico.

El reencuentro

En 2018 tuve el privilegio de ser, por un año, el presidente de ALIJA y desde ahí junto con Gloria Candiotti, Nora Lía Sormani y otros compañeros preparar la postulación de Graciela al Premio Iberoamericano SM de Literatura Infantil y Juvenil; sin lugar a dudas el premio más significativo para las trayectorias de las y los hacedores de la literatura para las infancias. El trabajo fue inmenso, el proceso de postulación complejo y seleccionar y conseguir los libros físicos de Graciela toda una odisea. Había que hacer llegar los libros a

México (nos ayudó la Cancillería) y sobre todo llegar con los plazos de la convocatoria. Estábamos convencidos que el camino de Graciela era indiscutible y en lo profundo de nuestras emociones sabíamos que estábamos presentando a la ganadora. Y así fue. María Elena Maggi, presidenta de la XIV entrega del Premio, destacó a Montes por ser una "escritora pionera en la literatura infantil y juvenil en Iberoamérica" y haber influido en varios escritores y especialistas de la región. Y ahí nomás Nicolodo, Teodo, Sanchodo y otros odos volvieron a visitarme y asomándome a la vergüenza con cara de poca ventana nos reunimos a merendar y a brindar con café con leche por ese premio que la traía a la escena pública después de su retiro.

A partir de ahí, todo fue amistad. Una amistad redonda, como la palabra.

"Había una vez una palabra
redonda, entera, brillante.
Adentro de la palabra estaba el mundo
y en el mundo estábamos nosotros
diciéndonos palabras."

Graciela Montes

Palabra redonda

Durante la pandemia, junto con Nora Lía Sormani y Griselda Rinaldi, decidimos crear Kunumi Infancias, un colectivo con sede en Posadas, Misiones para reflexionar sobre las primeras infancias. Cuando Graciela se enteró de nuestro emprendimiento, nos sorprendió con un regalo incunable. Nos envió una serie de conferencias en versiones originales (tal cual como las leyó en varias jornadas y congresos) para que nos sintiésemos con la libertad de disponerlas para futuro proyectos. Fue así que con la ayuda del Fondo Nacional de las Artes y Jacarandá Ediciones pudimos editar un material de distribución gratuita que acompañaba a talleres sobre su obra. Palabra redonda se llamaron los talleres y la publicación. Y otra vez rodé con ella. Después vino la postulación que, otra vez, con Nora Lía Sormani hicimos para el premio Nacional y Latinoamericano Hormiguita Viajera. En esta oportunidad, ganó el máximo galardón de la premiación. Como no sabíamos si iba a ir a retirarlo, junto a Nora Lía nos encargamos de contactar a amigos para que dieran testimonio en video de la gran Hormiga Reina. Nadie se quiso quedar afuera, sus editoras Laura Leibiker, María Fernanda Maqueira; María Amelia Macedo, su editora, amiga y vecina, Canela, Michéle Petit desde Francia, Daniel Goldin desde México, Silvia Castrillón desde Colombia. En esa oportunidad, el premio se entregó en las

instalaciones de la Asociación de Bibliotecarios Graduados de la República Argentina. Era diciembre y Buenos Aires explotaba de calor. A minutos de comenzar la ceremonia recibo el llamado de Santiago, hijo de Graciela. “Mamá está yendo para allá”. Al rato todo fue ovación, Graciela entraba al salón acompañada de otras dos gigantes, Susana Itzcovich y Fabiola Etchemaite.

Graciela, como un odo, caminó despacio y sonrió de oreja a oreja. Se emocionó con las palabras de los amigos y se sumó al coro de los presentes quienes con Katie Viqueira cantaban Manuelita, la tortuga. Graciela cantó bajito, pero con fuerza; entusiasmada.

Graciela Montes es sensible como un odo, pero grande como los artistas que se dedican a trabajar para las infancias con respeto y compromiso. Graciela lleva la g de gigante, de grandeza, de guía, de genial, de generosa...y para cerrar el círculo de las palabras que encierran mundos, termino este articulo con un GRACIAS así de GRANDE.

Dr. Marcelo Bianchi Bustos
Miembro de Número de la Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil
Instituto Superior del Profesorado de Educación Inicial “Sara C. de Eccleston”
Instituto Literario Y Cultural Hispánico
Universidad Nacional de Santiago del Estero

GRACIELA MONTES Y LO FANTÁSTICO

Con los escritores del romanticismo del siglo XIX irrumpe en el ámbito de la literatura infantil la literatura fantástica con elementos maravillosos que estimulaban la imaginación de los niños. Con ésta ingresa la fantasía y la imaginación al mundo de los niños y su literatura. J.R.R. Tolkien (en cita de Montoya, 2003) afirma que la fantasía es un derecho del ser humano pues a través de ella se encuentra en libertad y satisfacción.

La literatura fantástica es siempre atractiva y dentro de ellas se encuentran gran cantidad de obras. Lo que el lector desconoce tal vez es que la misma está presente tanto en los relatos de autor como en los folklóricos, es decir en los de tradición oral; pero si se piensa en los destinatarios de esa literatura se puede observar que también está presente en la literatura para adultos, en la juvenil y en la destinada a los niños. En este artículo se analizará cómo utiliza lo fantástico la escritora Graciela Montes en sus cuentos destinados a los niños desde la perspectiva teórica de la lingüista argentina Ana María Barrenechea. Esta especialista, desafiando en su momento las críticas hegemónicas, propuso una manera distinta de pensar lo fantástico en oposición a T. Todorov y su *Introducción a la Literatura Fantástica*.

Hay que tener en cuenta que, una de las características principales del cuento fantástico tiene que ver con la relación problemática que existe entre lo real y lo irreal y lo que ello conlleva que tiene que ver con esa caracterización de género evanescente.

Para Barrenechea, a diferencia de otras perspectivas teóricas, la duda y su posible disipación no son esenciales para este género. Hay que considerar que el modelo de la lingüista incluye una confrontación que se da entre el mundo representado en el texto literario y todo lo vinculado con la experiencia del lector que

es quien considera que algo puede ser posible o normal dentro de ese marco de pensamiento. Ahora bien, esa experiencia del lector no es algo individual, sino que, siguiendo una perspectiva foucoultiana, es una construcción histórica que se encuentra determinada social y culturalmente.

La propuesta literaria de Montes en torno a al trabajo con lo fantástico guarda relación con algunos de los postulados de la autora en sus textos teóricos. Montes afirma que el hecho de que el cuento esté hecho de palabras crea una ilusión muy particular. Afirma que:

> El cuento es un universo nuevo, un artificio que alguien ha construido. En el cuento está explícitamente indicado que las palabras que lo forman nombran una ficción y no un referente real, que – deliberada, declaradamente – se está construyendo una ilusión, un mundo imaginario (Montes, 2017, p. 47).

Ese mundo imaginario es patrimonio de toda la literatura y de la infantil en particular. Por ejemplo en *El corral de la infancia* sostiene que con el inicio de durante muchos años la fantasía y la ruptura con lo real había sido censurado entre aquellos que decidían qué debía leer un niño pero que a partir de los años 80 del siglo XX se produce una apertura del canon literario destinado a la infancia, o en palabras de la autora de la puerta una apertura de la puerta del corral que tiende a proteger a los niños y que crean los pedagogos, y con ello se comienza a observar la introducción de distintos géneros y temáticas, entre ellos los de la literatura fantástica.

Son muchas las características que esta literatura posee. Uno de los primeros aspectos es la relación problemática entre lo real y lo irreal. También, acompañando a ésta, hay una “inesta-

bilidad narrativa" que se genera y manifiesta, tanto en el desplazamiento de la cuestión temática, como también en las sensaciones que el lector experimenta cuando entra en contacto con la historia. Esto se evidencia por ejemplo en cuento *Clarita se volvió invisible* en el que una niña decide volverse invisible al salir de la ducha metiéndose debajo de un inmenso toallón. El narrador dialoga y apela a la imaginación del lector anticipándose a lo que pueda pensar "¿cómo que no puede ser? Sí que puede ser". Ese mundo de lo real se rompe y su imagen tapada por el toallón no se refractaba en el espejo. El narrador remarca con reiteraciones que la niña se volvió invisible, además de la madre que dice que no la ve. Todo esto lleva al lector a preguntarse si verdaderamente se volvió invisible o si, es un mero juego de ocultamiento y tanto el narrador como la madre lo saben y participa de él.

Así como con la ayuda de lo fantástico y de los temas más diversos se abrió el canon literario, Graciela Montes desarrolla una serie de estrategias narrativas con el propósito de abrir las mentes de los niños en un universo ficcional en el que conviven lo real y lo irreal, generando un marco de incertidumbre. Para hacer hace uso de situaciones como las que se ha mencionado en las que un hecho fantástico irrumpe en el espacio de lo cotidiano. Esto es lo que sucede en su novela *Otroso. Últimas noticias del mundo subterráneo* en la que surge otro mundo distinto y paralelo a partir de una baldosa en el piso de una cocina y desde allí sale una compleja galería de túneles.

Desde la perspectiva de la lingüista argentina Ana María Barrenechea, los textos fantásticos de Montes pueden ser analizados desde el punto de vista semántico. Desde este nivel, se puede observar que hay una serie de elementos del texto que rompen con el orden conocido, como por ejemplo un espejo que no refracta la imagen de una niña, un mundo subterráneo,

un árbol que crece misteriosamente, etc. Esta serie de elementos que rompen con ese mundo conocido impactando en el tiempo, espacio, relaciones de causalidad, etc., se pueden hacer presentes de distintos modos:

- La rebelión de la materia observándose una disputa entre lo inanimado y lo animado como puede observarse en *Las velas malditas*, un cuento en el que las velas cobran vida propia ya que nunca se apagan ni se consumen y sin dar una explicación lógica y aunque los personajes crean que las habían logrado derrotar puede leerse que "allá a lo lejos, entre los yuyos, primero brilló una chispita … y después otra … y después" (Montes, 2012, p.47).

- Inversiones como sucede por ejemplo en *El paraguas del mago* donde este objeto en lugar de proteger a las personas de la lluvia es el que hace llover; o la posibilidad de que dentro de un objeto se encuentren infinitos objetos tal como sucede con La valija *de* Doña María en la que una anciana se encuentra con una valija que adentro tiene una caja, dentro de ella un sombrero, y así se van enumerado las distintas cosas que encuentra hasta el infinito, algo que hace a un lector adulto que se enfrenta al cuento El libro de arena de Borges).

- Lo humano contra no humano, tal como se lee en *Irulana y Ogrondote* donde una niña se enfrenta con un ogro que se ha comido a un pueblo. En el caso de *Tengo un monstruo en el bolsillo,* el lector observa a Inés una niña que comienza su relato en primera persona: "Ahí fue cuando metí las manos en el bolsillo del delantal y sentí algo peludo, tibio y que, además, mordía". Esta descripción de un hecho sirve de puerta de entrada a una

> historia en la que por un lado el monstruo puede ser visto desde ese plano de lo fantástico pero además, y desde esta misma perspectiva como un doble de la niña, su otro yo que se le aparece misteriosamente a ella que era un pequeña flaca, titubeante, silenciosa que deseaba que le sucedieras cosas maravillosas y desde este punto de vista, el monstruo podría ser todo lo que ella no era, una extensión u otra parte de su personalidad.

El lector niño sabe que las cosas que suceden en el texto literario no son verdad, pero en función del pacto ficcional que se establece al leer ingresa en otro mundo, pero sin dudar de la distinción entre ambos. En ese sentido puede decirse, que el género fantástico ayuda a los niños a discriminar entre la realidad y la fantasía.

A nivel de la semántica global del texto, se puede observar que se postula la realidad de algo que se creía imaginario y por lo tanto la irrealidad de lo que se cree real. Por una deducción lógica, se llega a dudar de nuestra propia consistencia, y un hecho cotidiano puede adquirir un significado especial dando por resultado un acontecimiento fantástico. Esto es lo que sucede en Doña Clementina, queridita la achicadora, cuento en el que lo fantástico llega por el poder de la palabra y de un uso en particular, los diminutivos. “Y los achiques empezaron una tarde en el mes de marzo… —¡Aquí tienes mi gatito —dijo… Y ahí nomás vino el primer achique…”. Este simple hecho que formaba parte del día a día de Clementina que era tratar a todos con el uso de los diminutivos un día misteriosamente comenzó a provocar achoques, tanto en las personas como en los objetos del barrio de Florida. Algo imaginario pasa a ser real y es vivido no solo por el lector sino por los personajes y al narrador. Algo similar ocurre en otro cuento en el que narra la historia de una niña llamada Julia a la que misteriosamente le

comienza a crecer su pelo. En *Julia, la de los pelos largos* se presenta también una situación extraña que irrumpe en el mundo de lo real y que lleva a modificar el comportamiento de todos los que se vinculan con esta niña.

Sin intentar ingresar en el ámbito carente de sentido de oponer los fantástico al realismo que abordan otros especialistas, es importante observar que en los cuentos de Graciela Montes los elementos o situaciones fantásticas poseen un contrato mimético muy fuerte con la realidad, dado por un lado por el topoi concreto que le da verosimilitud y sirve aún más para generar la duda en el lector sobre si lo que leyó pudo haber pasado en la realidad. Por ejemplo, cuando el lector llegar al final de la historia de Doña Clementina se encuentra con un cierre en el que se dice que la huevera donde la anciana fue poniendo a las distintas personas y objetos que fue achicando está exhibido en el Museo de las Cosas raras de Florida.

La literatura fantástica en la obra de Graciela Montes hace que resulte atractiva a los niños y a los jóvenes pues los seduce con un inquietante juego en el que la duda y el extrañamiento están presentes.

Referencias

Barrenechea, A. M. (1970). "Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)" en: *Revista iberoamericana*.

Held, J. (1981). *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*. Barcelona: Paidós.

Montes, G. (2012*). Las velas malditas*. Buenos Aires: Alfaguara.

Montes, G. (2017). *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*. Buenos Aires: FCE.

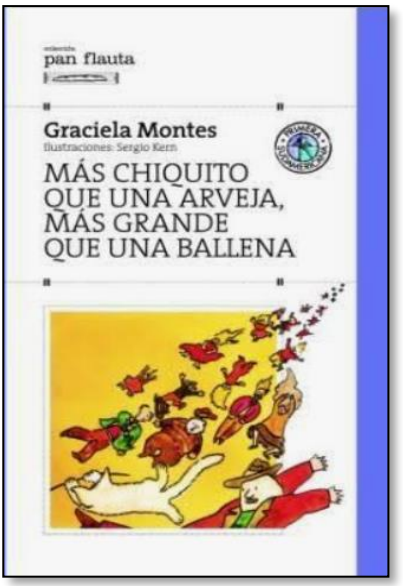
Montoya, V. (2003). *Literatura infantil. Lenguaje y fantasía*. Bolivia: La Hoguera.

Prof. María Belén Alemán

Miembro de Número de la Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil

POÉTICA DE LOS TAMAÑOS Y TRANSFORMACIONES:

UNA APROXIMACIÓN AL CUENTO MÁS CHIQUITO QUE UNA ARVEJA, MÁS GRANDE QUE UNA BALLENA, DE GRACIELA MONTES



"El cuento es una guarida, un nido".
Martín Garzo

Entrar en la ficción que construye Graciela Montes es sumergirse en esa "frontera indómita" donde la imaginación infantil no puede ser controlada por los adultos, es entrar en ese territorio de la desobediencia creativa, lejos de todo didactismo, de todo "corral" edulcorado o excesivamente protector.

Para Montes la literatura es un espacio de libertad, la posibilidad de ensanchar la vida a través de las historias: "…muchas veces, un trozo de literatura o un cuadro o una música fueron los únicos sitios donde me pude encontrar con personas con las que era imprescindible encontrarse." (Montes,G. 2001.p.30) Porque contar/leer una historia implica momentos de gratuidad, donde no se pide nada a cambio, sólo un ir y venir entre las páginas que ofrecen un mundo imaginario posible dentro de la

ficción. Montes crea mundos y personajes que entran en acciones casi disparatadas, pero totalmente lógicas dentro de la historia que se va narrando. Un guiño entre la autora y sus pequeños lectores que aceptan el desafío del juego de la imaginación y el humor construido, mayormente, desde la hipérbole.

No obstante, son narraciones que no se quedan en lo divertido, lo trascienden para permitir otras lecturas. Hay otros sentidos más allá de la risa. Hurgando en las capas de la historia, observamos que la narradora habla de problemáticas como la indiferencia, la convivencia, lo diferente, los desencuentros, la incomprensión, la libertad, los miedos, entre tantos otros temas, pero sus historias terminan en un final feliz. No feliz al estilo de los cuentos de hadas y del "vivieron felices y comieron perdices para siempre". Lo que propone Montes son resoluciones de situaciones consensuadas entre los personajes porque ellos son capaces de ver, en algún momento, al "otro" tan diferente pero tan igual y acordar soluciones pacíficas para vivir en mayor armonía. Finales esperanzadores, pero no cerrados, porque sabemos que cualquier giro en la actitud de algún personaje puede provocar un nuevo desequilibrio. Finales abiertos porque las historias pueden continuar y los protagonistas encarar nuevas acciones.

Graciela Montes da vida a personajes cotidianos que, como algo natural, entran en un mundo fantástico, extraordinario con un lenguaje poético y renovado para la literatura infantil de su época. Hoy, niños y adultos, seguimos leyendo a Montes con la curiosidad y el deseo de "ver" desde otra perspectiva el mundo y las cosas, con una mirada capaz de asombrarse y disfrutar con cada situación hiperbólica que el narrador nos presenta.

Mucho más que una cuestión de tamaños:

En la miniatura de una sola palabra, caben tantas historias.
Gastón Bachelard

Montes construye varios de sus cuentos desde una poética del tamaño y de la metamorfosis. Personajes grandes-grandes o chiquitos-chiquitos, o que se van transformando en uno u otro a partir de ciertas acciones o palabras. Entre esas historias encontramos a Doña Clementina queridita, la achicadora (1985), Había una vez una casa (1990) y Mas chiquito que una arveja, más grande que una ballena (2009), cuento del que nos ocuparemos en este breve artículo.

La autora nos dice que ella tiene la certeza de que "cuando lo grande-grande y lo chiquito-chiquito se encuentran, suceden cosas extraordinarias, fantásticas y terribles y esas son las cosas de las que quiero hablar en mis cuentos." (Montes, Graciela.1995. p.54). Desde esa "poética de los tamaños" podemos ponernos en la piel de cada personaje y mirar el mundo desde diferentes perspectivas, a diversas escalas donde el humor, lo hiperbólico y las onomatopeyas se constituyen en recursos característicos de Montes.

Recordemos que lo grande y lo chiquito han estado presentes desde la tradición oral y en los cuentos maravillosos. Pensemos en los personajes grandes como los ogros y gigantes y en los más chiquitos como los siete enanitos de Blancanieves, el Pulgarcito de Perrault, Chiquitirrica de Andersen. Recordemos también las transformaciones u ocultamientos de identidad en los personajes de los cuentos maravillosos: sapos que se convierten en príncipes, viejecillas que son brujas, Alicia y su país de maravillas donde se hace diminuta o grande, en los liliputenses de los viajes de Gulliver, por nombrar los más

conocidos. La dupla grande/chico y las metamorfosis han sido muy abordadas en la literatura universal. Casi siempre asociamos lo diminuto con la indefensión frente a lo gigantesco. Sin embargo, en literatura, por lo general, triunfa lo pequeño que representa al bien. Quien parece ser débil es el que más fortaleza tiene y con su coraje, audacia e inteligencia suele ser el vencedor. No importa la fuerza física, interesa la fuerza emocional, espiritual y mental, la astucia y la valentía frente a la adversidad (y aquí seguramente estarán recordando la historia Bíblica de David y Goliat).

Mencionamos la tradición oral y las historias maravillosos para señalar cómo Montes se nutre de ellos, pero la renueva, reivindica la tradición, se aleja de estereotipos, la nutre con humor y ternura, pero sin edulcoramiento, sin didactismo. La gran diferencia de los personajes que crea Montes es que trasgrede lo típico de los cuentos de hadas y los acerca a la vida cotidiana de los niños. Su punto de partida son personajes y hechos del diario vivir, pero en el rodar la historia lo fantástico irrumpe. Sin embargo, todo sucede de manera creíble dentro de la historia, se vuelve verosímil por la manera coloquial y "despreocupada" de narrar. El lector se va sumergiendo con normalidad en situaciones disparatadas, hiperbólicas y las disfruta. Hay sonrisas cómplices y también una oportunidad para leer más allá. Quien quiera leer una historia divertida, podrá hacerlo, pero también hay, en sus diferentes cuentos, una invitación a encontrar otros sentidos posibles, a descubrir la crítica a ciertas conductas adultas y sociales, por ejemplo.

En Más chiquito que una arveja, más grande que una ballena el argumento parece simple: Había una vez un gato muy muy grande, famoso, ruidoso, querido y un gato muy muy chiquito tan chiquito que lo confunden con una pelusa y duerme en una latita de paté. Había además trescientos cincuenta y dos vecinos

que mimaban al gato grande, porque al chiquito ni lo veían. Hasta que un día estos dos gatos se encuentran en la calle más larga del barrio. El gato pequeñito no se mueve para dejar pasar al grande. Entonces el gato grande se enoja. El gato chiquito demuestra su coraje al treparse por los pelos y bigotes del grande, provocando un estornudo que hace salir volando a todos los vecinos quienes descubren al gato chiquito y se dan cuenta de los beneficios de tener un gato chiquito y lo adoptan. Finalmente, hay algunos cambios en ambos gatos y logran convivir pacíficamente junto a los vecinos que cuidan de ambos.

El cuento, de estructura simple y cronológica, está construido con diferentes recursos y estrategias narrativas muy empleadas en diferentes cuentos de Montes y en la literatura infantil en general:

- **La hipérbole y situaciones absurdas**: "los vecinos le traían cinco palanganas de leche tibia. Al mediodía una carretilla de hígado con mermelada". La autora construye el humor sobre la exageración. Produce una anomalía en la lógica de los que se está narrando y logra nos sólo la sonrisa franca sino también, en esta historia, empatizar con los protagonistas.
- **Las onomatopeyas**: cuando el Gato Grande está enojado hace "¡FFFFF!"; cuando el Gato Grande ronronea hace "RRRRRRRRRR"; el Gato Chiquito cuando camina hace "Tip tap, tip tap, tip tap…". Recurso propio del lenguaje infantil, agrega musicalidad y humor a la historia. Incluso permite que el niño invente nuevas onomatopeyas a partir de lo que se va narrando.
- **Juego de los tantanes**: Había una vez un gato muy grande. Tan grande, pero tan grande… Los "tantantes" desarrollan la imaginación del niño ya que los invita a

seguir creando comparaciones disparatadas. A partir de la exageración de una cualidad, un defecto, una característica física del personaje produce comicidad y complicidad con el lector.

- **Aclaraciones entre paréntesis** "(El Gato Chiquito era chiquito ¡pero valiente!)", "(A los gatos les duele muchísimo cuando les tiran de los pelos cortitos…)". Los paréntesis sirven para introducir no sólo aclaraciones, sino también pensamientos del narrador y comentarios irónicos. Parecieran que interrumpen el fluir de la narración, pero es una estrategia que, por el contrario, expande la narración.
- **Un lenguaje coloquial y sencillo**: "salieron volando por el aire como barriletes". Un lenguaje coloquial que ha-cerca al narrador con sus lectores. La narración fluye como si se estuviera contando oralmente, no leyendo.
- **La inclusión de la narradora en la historia:** "me dijeron que últimamente ya no entra en la latita de paté", "lo que no sé es si querrá regalarme el boleto capicúa…" son guiños a los lectores que provocan cercanía, como si el narrador estuviera leyendo por sobre nuestro hombro e interactuando con nosotros.

La acertada combinación de estas estrategias logra empatía y el toque de humor tan importante en las narraciones para niños. Por otra parte, la ubicación de las secuencias narrativas en las páginas y las ilustraciones en blanco y negro que las acompañan permiten que chicos y grandes puedan, por un lado, imaginar, divertirse y asombrarse con los sucesos desopilantes, pero también habilita la posibilidad de reflexionar sobre las diferencias y los cambios de perspectiva para una buena convivencia. Primero hay un encuentro que es un desencuentro, enojo y pelea, pero después el gato grande es capaz de observar lo que produce su conducta: el estornudo del gato grande hace

que los trescientos cincuenta y dos vecinos salgan volando y eso es peligroso y pueden dejar de quererlo porque empiezan a ver con buenos ojos al gato chiquito que traería menos problemas y más sencillo de alimentar. Ese cambio de actitud de uno de los personajes mueve al cambio de todo el entorno. La interacción introduce modificaciones en las rutinas y en la percepción de cada personaje. No importa el tamaño, la fuerza del otro, importa la posibilidad de entenderse y de comprender que hay lugar para todos en el vecindario. La situación vivida por cada gato y los vecinos alteran la percepción, permitiendo que –desde la experiencia vital– se ayuden a convivir, a "encajar". Los protagonistas toman conciencia del ser del otro y de uno mismo. Advierten que, con un pequeño giro en sus actitudes, pueden superar obstáculos y alcanzar el objetivo: adaptarse para que todos convivan pacíficamente.

En este cuento no hay víctimas, hay personajes (gatos) diferentes que deben conocerse para entenderse, ellos mismos actúan como agentes de cambio desarticulando las injusticias primeras. Desde esta perspectiva, la poética de los tamaños permite transformar la realidad desde una visión llena de humor, sin dramatismos. Montes se distancia de la tradición oral y los cuentos de hadas en los que abreva, transformándolos con estilo propio, dejando de lado lo maravilloso para trabajar un fantástico cotidiano, cercano al nonsense, que atrapa al lector desde la sonrisa franca, lo coloquial y lo "espontáneo" de la narración. Espontaneidad que, sin duda, requiere mucho trabajo del autor.

De lo cotidiano a lo fantástico, un vaivén que se sostiene con una estructura simple pero armoniosa, creíble, que va llevando de la mano al lector para que lo sorpresivo de las acciones no sea un choque, un golpe bajo, por el contrario, va presentando los hechos con tanta naturalidad que, a pesar del humor ab-

surdo, no hay perplejidad en el lector sino imaginación, diversión, posibilidad de seguir creando porque con palabras sencillas genera en el lector imágenes potentes, disparadoras.

Para finalizar, citaré las palabras de Graciela Montes en una entrevista concedida al diario La Nación en 2018: "uno toma decisiones a la hora de escribir: si será paternalista o dará espacio a que el lector crezca realmente. Creo mucho en el lector niño. Creo que es curioso se interesa por las cosas. A veces, tal vez, es escurridizo y es difícil de mantener atento, pero cuando encuentra una fisura por donde entrar a la comprensión abarca las cuestiones de forma muy interesante, nueva y diferente."

Montes entiende que no hay que intelectualizar la historia que se está contando. Los niños esperan una historia que se conecte con su corazón, que los atrape. Y Montes atrapa lo cotidiano de manera creativa, deja siempre una puerta abierta para que lo sorpresivo acontezca con total naturalidad.

Referencias

Montes, G. (1995). Más chiquito que una arveja, más grande que una ballena. Colección Pan Flauta.

Montes, G. (2001). La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético. FCE.

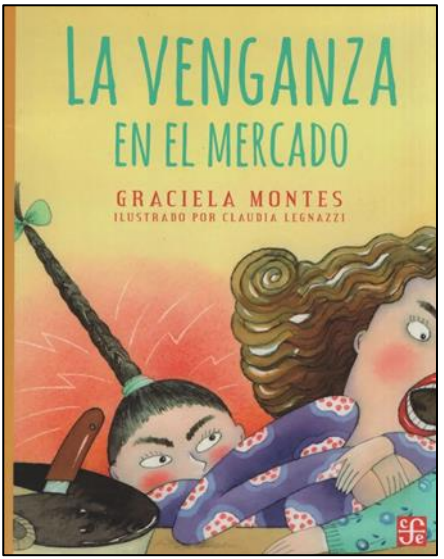
Montes, G. (2018). El corral de la infancia. FCE.

Premat, S (11 septiembre de 2018) Entrevista a Graciela Montes en https://www.lanacion.com.ar/cultura/graciela-montes-sin-curiosidad-deseo-ver-cosas-nid2171013/

Stapich, E. y Cañón M. (2013). Para tejer el nido. Poéticas de autor en la literatura argentina para niños. Editorial Comunicarte.

Dipl. Marta Elena Cardoso
Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil

INFANCIA, EMOCIONES E INJUSTICIA EN "*LA VENGANZA EN EL MERCADO*", OBRA DE GRACIELA MONTES



Las emociones tienen una valoración fundamental en la vida de los niños; influyen en su comportamiento, en su manera de pensar, actuar y relacionarse con su entorno.

Si comparamos con los adultos, los niños tienen mayor grado de vulnerabilidad por no contar, en la mayoría de los casos con herramientas necesarias para expresar sus verdaderos sentimientos.

Esto puede generar reacciones de enojo, silencio, frustración, ira, pudiendo llegar hasta la violencia en alguno de los casos. Por eso, las mencionadas emociones no solo afectan su comportamiento en lo inmediato, sino en la forma de ver el ambiente que lo rodea y en sus relaciones en la vida cotidiana.

En tal sentido, la literatura para las infancias ofrece un espacio de privilegio que permite explorar tales experiencias negativas, presentando un conflicto emocional en lo cotidiano con un compromiso reparador.

Un claro ejemplo es la obra “La venganza en el mercado” de Graciela Montes, donde la historia muestra cómo una niña al enfrentar situaciones injustas morigera dicha influencia de sus emociones y encuentra la forma de reaccionar ante tal evento.

A partir de un cuento, es posible analizar cómo el enojo, la impotencia y la imaginación influyen en la construcción del comportamiento infantil, así como los niños elaboran sus propias experiencias frente a situación que, por su edad, no pueden controlar con total integridad.

En “La venganza en el mercado”, Graciela Montes, construye el conflicto a través de las Emociones de Ema.

Resalto una de las citas más importantes: “La rabia se le atravesaba en la garganta.”

¿Por qué la autora utiliza dicha metáfora? En este caso, la metáfora es un recurso literario que le otorga fuerza al texto. La “rabia” no puede “atravesarse” en la garganta. La autora usa esa imagen para representar el sentimiento de enojo contenido, como aquello que no puede salir ni expresarse, ni llorarlo, ni gritarlo (“Rabia”: emoción/ “Atravesada en la garganta”: dificultad para hablar o expresarse

La metáfora en este caso tiene un matiz de imagen sensorial o corporal: relaciona una emoción con una sensación física que se instala en la garganta.

Otra idea clave aparece con la intervención de Emota.
“Emota era grande, fuerte…”

En esta instancia de la historia se descubre a una Ema imaginativa, inventando una versión más poderosa de sí misma:

-el enojo
-la valentía
-el deseo de hacerse respetar

No es magia real, es una forma creativa que encuentra la autora para expresar lo que Ema no se anima a hacer.

Otro aspecto valorativo es lo que pasa en el mercado (La gente se adelanta y no respeta la fila).

Esta situación se repite en la historia y es clave para representar la injusticia, el abuso de los adultos, la falta de respeto. No olvidemos que para un adulto puede ser algo menor, aunque, para un niño, en este caso para Ema, es un gran problema porque le genera un conflicto interno.

Las dos construcciones literarias "La rabia se le atravesaba en la garganta" y la aparición de Emota nos ayuda a comprender cómo la imaginación ayuda a los niños a procesar emociones intensas frente a situaciones de injusticia.

Personajes:

En la obra "La venganza en el mercado" de Graciela Montes no hay muchos personajes definidos con nombre propio. El texto trabaja con pocos personajes centrales y alguno secundarios colectivos.

Ema (Emita) protagonista

Emota: su otra versión imaginaria (personaje representativo del enojo y la valentía).

Los nombrados son personajes indispensables en el cuento, ya que el conflicto gira alrededor de ellos (en especial del mundo interior de Ema).

Como personajes secundarios, (indeterminados): los clientes del mercado que no respetan la fila, el vendedor (comerciante).

Tales personajes no tienen nombre ni desarrollo individual, funcionan como un grupo humano generadores de injusticia.

Analogía con otro autor

En el libro mencionado de Graciela Montes, la autora presenta una escena del diario vivir, muy actual, -hacer fila- con el objetivo de explorar un conflicto profundo: la injusticia vivida desde la mirada infantil y por qué no me identifico con esas largas filas que debemos soportar los adultos mayores, en la mayoría de los casos. Por eso digo que este libro debe ser leído también por adultos, dicha historia sirve para invitar a la reflexión de cualquier grupo etario, ya que invita a educar.

Cabe destacar que, a través de la protagonista, Ema, la autora muestra cómo los niños perciben con intensidad situaciones que los adultos suelen minimizar.

Enfoque que puede ponerse en paralelo con Matilde de Roald Dahl, donde también se representan las injusticias hacia los niños. Sin embargo, mientras Dahl recurre a lo fantástico para resolver el conflicto, Montes se centra en la experiencia emocional y realista.

Si se compara con Matilda, se observa una diferencia clave en la resolución del conflicto. Mientras Ema canaliza su enojo a través de la imaginación (Emota) Los poderes sobrenaturales de Matilda ayudan a modificar la cruda realidad.

En el texto de Dahl, la injusticia se resuelve mediante la acción directa, en el cuento de Montes, el cambio ocurre en el interior de la protagonista.

Por eso reitero que a diferencia de Matilda, donde la fantasía se transforma en realidad en "La venganza en el mercado" la realidad ayuda a comprender las injusticias en la vida cotidiana.

De este modo la obra de Graciela Montes invita a profundizar sobre la importancia de reconocer la voz de los niños y validar sus experiencias, en situaciones cotidianas. Cabe destacar que la obra no solo retrata la sensibilidad emocional de la infancia, sino que las injusticias mencionadas atraviesan todas las edades. Por eso, a través de la experiencia de Ema, el relato pone en evidencia cómo el enojo, la frustración y la necesidad de ser respeto forman parte de la vida cotidiana, tanto en niños como en adultos.

Por este motivo la obra se universaliza, y no debería ser leída únicamente como un cuento infantil, sino como un texto que interpreta a cualquier lector, en especial para personas mayores –que en distintos ámbitos de la vida también enfrentan situaciones similares y falta de consideración. Por eso el texto invita a reconocer esas emociones, darles un lugar y reflexionar sobre la importancia del respeto en la convivencia.

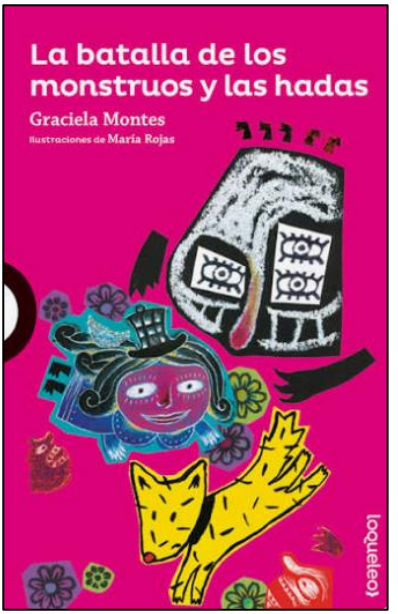
Resalto que la lectura de esta obra constituye una experiencia valiosa para chicos y grandes donde ambos grupos debemos mirarnos a nosotros mismos y a la sociedad en la que vivimos.

Referencias

Dahl, R. (1988). *Matilda*. Jonathan Cape.
Montes, G. (1995). *La venganza en el mercado*. Colihue.

Prof. María Luisa Dellatorre
Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil

LA BATALLA DE LOS MONSTRUOS Y LAS HADAS



Como dice la contratapa de la edición de Alfaguara, se presenta como la primera novela de un perro escritor, Nepomuceno Mus, que narra desde su punto de vista una batalla muy especial entre un grupo de varones y otro de nenas. Los gustos, las similitudes y las diferencias entre los géneros se manifiestan a través de monstruos y hadas en un tono humorístico que no soslaya la realidad.

Esta novela presenta la integración de contenido y estilo de la calidad a que Graciela Montes tiene acostumbrados a sus lectores, sean estos niños, jóvenes o adultos.

Si bien la obra de Montes, tanto sus ensayos como textos literarios, es bastamente conocida en los ámbitos tanto escolares como académicos, es conveniente realizar una difusión de su obra para orientar a las futuras generaciones de media-dores de la LIJ.

Como es sabido, las obras literarias pueden ser abordadas desde diferentes ópticas que difieren según las experiencias de cada lector, sus particularidades e intereses, por lo tanto, se elegirán en este caso dos aristas por donde acercarse a la novela: la primera es acerca de quién es el narrador y la otra sobre la actualidad de su temática.

¿El observador menos pensado?

Si bien en la literatura universal hay casos donde el narrador es un perro, como por ejemplo El coloquio de los perros de Miguel de Cervantes; Colmillo Blanco de Jack London, aunque en realidad sea en este caso, solo desde la experiencia canina), etc, no lo ha sido tanto en la Literatura Argentina y en el caso de la LIJ. Cabe mencionar que en *La Batalla de los Monstruos y las Hadas*, Montes inauguró en su obra, este estilo de narrador que luego profundizara en *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, de 1995.

Es interesante destacar un libro de la escritora salteña Mónica Rivelli, quien, en *Lobito, por el camino* también narra la aventura, desde la perspectiva de un perro.

Todo esto no hace más que resaltar la importancia de este tipo de narrador, ya sea protagonista u observador testigo, en la literatura en general y la infantil en especial, por los lazos de afecto que se crean en la infancia con los animales y en particular el perro.

Así y todo, se podría decir que este narrador es el menos pensado o el menos común para abordar temas importantes como el que se trata en esta novela. Sin embargo, resulta ser el narrador más eficaz para reflexionar sobre ellos a través de la sorpresa, el humor y la originalidad.

Es interesante observar el comienzo de esta novela desde el título del primer capítulo que dice:

> Por qué tengo que ser precisamente yo el que cuente esta historia.
>
> No tengo más remedio que ponerme a contar la historia de la gran batalla que tuvo lugar en nuestro barrio por la sencilla razón de que no parece haber ningún otro dispuesto a hacerlo. Tal vez a algunos les llame la atención que me haya metido a narrador especialmente si se tiene en cuenta la especie a la que pertenezco, me llamo Nepomuceno Mus -Nepo- para casi todo el mundo y soy perro (Espero que no sean ustedes de la clase de personas que preguntan a continuación "¿De qué raza?". Mucho me temo que en mi caso resultaría difícil responder a eso: soy perro, a secas). (Montes, 2001, p. 9).

Es relevante resaltar que Nepo puede escribir, según él mismo lo hace, porque la madre de los chicos es correctora y está siempre corrigiendo y rodeada de palabras. Otros perros aprenden "habilidades" del lugar donde viven, en una carnicería o en un taller mecánico, por ejemplo. Así habla el perrito: "Mi *caso es otro yo jamás pisé un taller mecánico, pero en cambio me he pasado días enteros viendo como Silvia Mus corrige galeras"* (Montes .2001.10)

Nepo es el perro de la familia Mus, que está compuesta por el padre, que vende dulces por todo el país, la madre que es correctora de galeras y sus hijos Cecilia y Felipe Mus, quienes deben compartir su habitación porque la casa es muy pequeña. El hecho de tener que compartirla genera roces primero y

batallas campales luego, porque cada uno de los hermanos tiene su estilo propio para decorar la habitación.

Es entonces que desde la óptica de la mascota es que se pueden conocer todos los entretelones, motivos y consecuencias de la batalla entre los "Dos Reinos": el de las hadas, a través de Cecilia y sus amigas y el de los monstruos por Felipe, sus gustos y acciones acompañado también por amigos.

Actualidad de un tema

Uno de los temas de esta novela es la intolerancia y la posibilidad de superarla, es así que:

> Felipe y Cecilia son hermanos y cualquiera sabe que ya eso solo, es un buen motivo para pelearse (…) No es que Felipe y Cecilia no se quieran, en mi opinión, se quieren mucho y hasta me animo a decir que se admiran uno al otro en secreto, lo que sucede es que los dos son de tener ideas fuertes y según he notado las ideas muy fuertes no suelen dejar lugar para otras ideas diferentes. (Montes. 2001.pags. 13y 14).

Las diferencias de gustos y estilos entre los dos hermanos se expresan a través de minuciosos detalles:

> Del otro lado de la frontera las cosas son muy diferentes. Si hay algo que Felipe Mus detestó siempre, son las flores con que Cecilia llena las paredes. El reino de Felipe era muy otra cosa. Para empezar nada de blanco, rosa o azul, una pared roja y la otra violeta y rogó y rogó hasta que le dieron permiso para pintar un pedazo ¡de negro! (Montes.2001. p.21)

Así como a Cecilia le gustaba inventar Hadas, ponerles nombres y pegar flores de todo tipo sacadas de revistas, para adornar las paredes de su parte del cuarto, su hermano Felipe dibujaba y pegaba su colección de Ascos y Monstruos que daban repugnancia y terror al mirarlos.

Estas diferencias son las que definen el grado de intolerancia entre los hermanos y sus amigos del barrio.

Avanzando la novela y a continuación de las descripciones detalladas de los gustos de Felipe y Cecilia, Montes va estructurando el conflicto entre ellos a partir de los diferentes títulos de los capítulos. Ellos son cronológicamente:

- ¡Guerra!
- Ocupando el territorio.
- Contraataque nocturno.
- Los ejércitos se preparan.
- Una guerra muy apretada.
- Se agudiza el conflicto.
- En la guerra todo vale.
- Toda guerra necesita un reglamento.
- Donde se demuestra que cuando se pelea por el espacio a veces se pierde el sitio.
- La cueva de los dos reinos.
- El armisticio mojado y las prendas de paz.

Cada uno de estos títulos sintetiza el proceso de la guerra que evoluciona paulatinamente hacia la tolerancia. Tanto es así que Nepo, desde su posición de observador dice:

> “En fin, que hay días en que nada me hace más feliz que una siesta junto al hada y otros días en que prefiero una revolcada con el monstruo y eso me convierte como se podrán ustedes imaginar en testigo casi imparcial de esta singular guerra” (Montes .2001. p.25).

Se podría decir, por lo tanto, que ninguno de los dos contrincantes tiene la verdad absoluta.

A modo de conclusión y con el ánimo de brindar solo una orientación para futuros lectores mediadores respecto a la temática de esta novela, es que se puede considerar la gran actualidad que ella presenta en relación con los múltiples conflictos bélicos en esta época y en la historia de la humanidad. Trasciende además la necesidad de revertir el estado de intolerancia, sea cual sea su origen y perfil.

La Batalla de los Monstruos y las Hadas pone en evidencia el estilo narrativo impecable, con momentos de rico humor, desplegado por la escritora Graciela Montes. Estilo que plasma implícitamente la temática de la intolerancia/ tolerancia y las diferencias, a través de un punto de vista original neutral, pleno de guiños humorísticos en la observación del narrador en primera persona, Nepo.

Cabe resaltar que los conflictos entre Cecilia, Felipe y sus amigos dejan traslucir la importancia del juego en la infancia, porque se enfatiza, al final del libro, que la batalla había sido divertida y merecía terminar en empate, es decir que resultó ser un juego para los hermanos Mus ¿Por qué sería tan importante ese juego?, porque al igual que las narraciones crean un tiempo especial, sin límites o dentro de los límites que los participantes convienen. Se podría considerar el paralelismo entre el juego y

la literatura (en este caso la narración de Nepo), ya que ambos crean y recrean un espacio especial; siguiendo así el pensamiento de Montes (2001) al narrar se crea un tiempo sin tiempo, tiempo más profundo, gratuito, donde reina la imaginación y la creatividad, algo también propio del juego en la infancia.

Se puede considerar que esta novela puede ser disfrutada por niños, no muy pequeños, y por preadolescentes, como también en forma indirecta por adultos. Los que de alguna manera estamos rodeados por el mundo infantil y observamos sus conductas, actitudes y sentimientos, sabemos que este libro está en consonancia con las vivencias entre hermanos, por lo que deja desplegar la fantasía y a la vez anclar en la realidad.

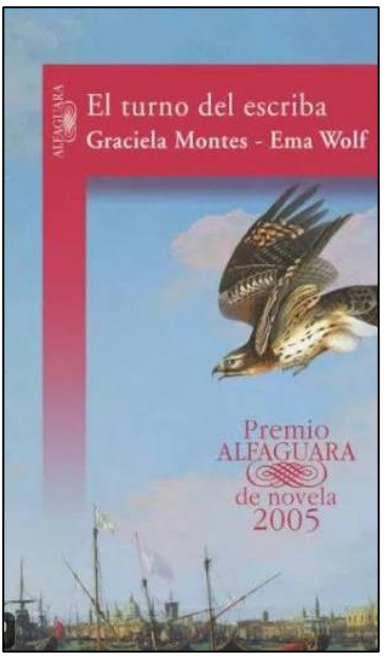
Referencias

Montes, G. (2001). *La Batalla de los Monstruos y las* Hadas. Alfaguara Infantil.

Montes G. (2001). *La Frontera Indómita.* Fondo de Cultura Económica.

Dra. Sandra Dellara
Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil

EL TURNO DEL ESCRIBA DE GRACIELA MONTES Y EMA WOLF



La novela *El turno del escriba*, de Graciela Montes y Ema Wolf, ganadora del Premio Alfaguara en 2005, es una obra que recupera el género de la novela histórica, pero con un enfoque particular. Está ambientada en el año 1298, en una cárcel de Génova, donde coinciden dos personajes reales: el viajero Marco Polo y el escriba Rustichello de Pisa. Sin embargo, y aunque el nombre de Marco Polo pueda llevar a pensar en una historia de viajes, la novela no trata principalmente de él.

El centro del relato está en Rustichello, un hombre que lleva más de catorce años prisionero, pasando de un encierro a otro, sin que nadie escuche sus pedidos de libertad. Vive en condiciones difíciles, en una celda oscura, dependiendo completamente de otros. Lo más llamativo de su situación es que, a pesar de estar preso, sus conocimientos son muy valorados: las autoridades lo utilizan constantemente para redactar documentos oficiales, inventarios y registros importantes. Es decir,

confían en su escritura, pero no en su derecho a ser libre. Esta contradicción muestra claramente cómo su talento es aprovechado, pero no reconocido.

Antes de su captura, Rustichello había sido un escriba prestigioso. En una época en la que aún no existía la imprenta, su trabajo como copista era fundamental para la circulación de las historias. Había trabajado con relatos conocidos, especialmente de caballería, y su buena caligrafía y claridad lo hacían muy solicitado. Sin embargo, su mayor deseo no era solo copiar, sino escribir, crear algo propio que pudiera trascender.

Ese deseo encuentra una oportunidad inesperada cuando llega a su celda Marco Polo. A través de sus relatos, aparecen mundos lejanos, culturas desconocidas, animales extraños y situaciones sorprendentes que contrastan con la realidad europea de la época. Rustichello comprende rápidamente que esas historias tienen un valor enorme. No solo son interesantes, sino que podrían causar asombro en quienes las leyeran. Así comienza a gestarse la idea de escribir un libro.

A partir de ese momento, la novela se centra en el proceso de escritura. Rustichello empieza a poner por escrito lo que escucha, pero pronto descubre que escribir no es una tarea simple. Tiene que recordar con precisión, seleccionar lo más importante, ordenar los hechos y darles una forma que resulte atractiva. Muchas veces debe hacerlo en secreto, reutilizando materiales, cuidando cada fragmento para que no se pierda o se dañe.

Uno de los mayores problemas es el tiempo. Si no escribe rápidamente lo que Marco Polo le cuenta por la noche, los

detalles se le escapan. La memoria no alcanza, y eso lo obliga a reconstruir partes del relato. En ese punto, deja de ser un simple copista y comienza a actuar como un verdadero autor. Decide qué conservar, qué modificar y cómo organizar la historia para que tenga sentido.

También enfrenta dificultades concretas: recordar nombres de lugares lejanos, mantener el orden de los viajes, evitar que los textos se deterioren por la humedad o el paso del tiempo. Para resolverlo, busca distintas estrategias, como hacer anotaciones, ordenar los escritos y protegerlos lo mejor posible dentro de las limitaciones que tiene.

La relación entre Marco Polo y Rustichello también es importante. Mientras uno aporta la experiencia vivida, el otro le da forma a esa experiencia. Sin embargo, no siempre coinciden: Marco Polo insiste en la exactitud de los hechos, mientras que Rustichello entiende que un buen relato necesita captar la atención del lector. Esto muestra una tensión interesante entre la verdad y la narración.

En medio de estas dificultades, aparece una idea central: la escritura como posibilidad de libertad. Aunque Rustichello sigue encerrado físicamente, escribir le permite proyectarse, imaginar otro futuro y darle sentido a su vida. El libro que está construyendo se convierte en su mayor objetivo, en una forma de dejar de ser solo un escriba al servicio de otros y transformarse en autor.

Además, la novela ofrece una reconstrucción muy detallada de la época: la vida en los puertos, las guerras entre ciudades como Génova, Pisa y Venecia, el trabajo de los escribas y las condiciones de las cárceles. Todo esto ayuda a que el lector se sitúe en ese contexto y comprenda mejor la historia.

En definitiva, *El turno del escriba* no es solo una novela histórica, sino una reflexión sobre la escritura. Muestra que escribir no es simplemente copiar lo que otros dicen, sino crear, decidir y transformar. A través de Rustichello, la novela plantea que incluso en situaciones difíciles, la palabra puede convertirse en una forma de resistencia y de libertad.

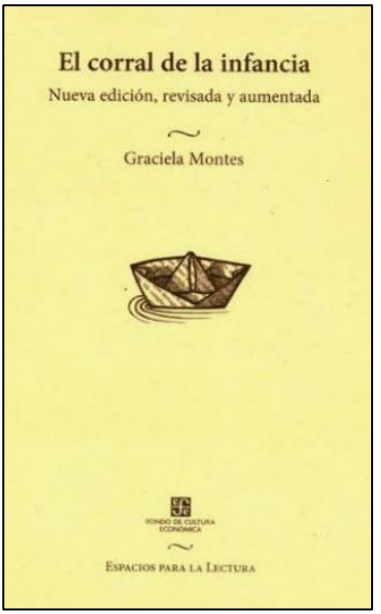
Tras el punto final de la historia, se incorpora un dato que refuerza la dimensión histórica:

> En 1307 el mercader Marco Polo hizo llegar una copia de Le devisement du monde a la corte de Francia a través de Thiabault de Cepoy, vicario de Charles de Valois, el hermano de rey. Por ese entonces circulaban ya muchas copias de un compendio de latín, obra de Pipino, erudito veneciano. El libro alcanzó pronta difusión. En la actualidad se conservan 85 manuscritos que incluyen compendios, fragmentos de antologías y versiones completas. Están escritos es francés, latín, italiano, toscano, véneto, alemán e irlandés. El manuscrito original no se conserva (2005)

Este dato abre una reflexión final: ¿qué ocurrió con ese primer texto? Tal vez se perdió, tal vez fue transformado en cada copia, o quizá quedó diluido en el trabajo de otros escribas. Lo cierto es que la historia misma parece repetir el destino de su protagonista: la escritura como algo vivo, que cambia, circula y se reescribe. Y allí, en ese gesto de escribir para que algo no desaparezca, vuelve a resonar el verdadero sentido de la obra: *el turno del escriba.*

Prof. María Julia Druille
Miembro de Número de la Academia Argentina
de Literatura Infantil y Juvenil

EL CORRAL DE LA INFANCIA.
ENTRECRUZAMIENTO ENTRE LA HISTORIA Y LA LITERATURA PARA NIÑOS



Releer *El Corral de la infancia* de Graciela Montes y confirmar que, en efecto, como dice Ana María Machado en el prólogo: "su catalejo es el más poderoso que existe y ayuda a divisar primero las nuevas tierras adonde nos aproximamos".

Su conocimiento de la historia, de la infancia, de los procesos sociales que influyen en la lectura y los modos de leer queda claramente perfilado al acercarnos a cualquiera de sus textos, pero podríamos afirmar que los ensayos y conferencias de este libro, merced a la claridad expositiva de la autora y su conciencia crítica, permiten al lector entender una gran cantidad de interrogantes planteados en el seno de la sociedad acerca de qué pensar, qué hacer o dejar de hacer en relación con los chicos, con la lectura, con la libertad y una larga serie de temas que se desarrollan en él.

Las dudas que pudieran surgir sobre el peso que tiene la literatura infantil las revela Graciela Montes cuando nos dice

que en ese campo aparentemente inocente y marginal se libran algunos de los combates más duros y reveladores de la cultura. Tratar con niños no es fácil, por eso, por años "se trató de mantener a los niños en su lugar", eran "bestias del otro lado del corral y había que mantenerlas a raya".

En su etimología "corral", del latín *currale* describe un sitio cercado y descubierto y hace referencia al círculo de carros que se formaban como fuerte improvisado. La palabra "currale" viene de "currus", o sea carro.

La imagen del "corral" tiene una connotación de encierro, la usamos para determinar el lugar donde se guarda el ganado, o los animales domésticos. Graciela Montes habla de él como ese protector en el que se ha encerrado a la infancia, pero también como el que determina hasta dónde es posible, el que indica los límites tanto de la fantasía como de la realidad y como correlato hasta dónde un autor debería aventurarse al escribir un texto en aras de cuidar a los niños. Obviamente los variopintos procesos culturales han ido cambiando, de modo que esos "mojones" se fueron corriendo según el contexto sociocultural.

La primera edición de este libro fue publicada en 1990 por Libros del Quirquincho. Son ensayos que la autora pergeñó en el decenio 1978/1988, algunos leídos en charlas y mesas redondas. La presente reedición pertenece a la colección Espacios para la lectura del Fondo de Cultura Económica y es del 2000. Graciela Montes en la Nota de autor que sigue al prólogo relata el proceso de revisión realizado y los agregados que debió incluir en el artículo "Realidad y fantasía" en razón de la "fortísima incidencia de los medios de comunicación en esta construcción- deconstrucción de corrales", según nos dice. También el agregado de los artículos: "No hay como un buen ogro para comprender la infancia", "Niños escritores", "La

infancia y los responsables", "De viejos tabúes y corrales nuevos" y los estudios preliminares a Perrault, Carroll y Andersen. Reclama también la necesidad de incorporar el campo de la Literatura infantil a la reflexión universitaria y al periodismo cultural, lo que sigue siendo una deuda pendiente al momento de la publicación del libro.

Nos preguntamos cómo lectores si verdaderamente hubo avances en este sentido. Es verdad que han proliferado booktoobers, redes sociales y otros formatos digitales que acercan comentarios sobre libros nuevos o relecturas más allá de la crítica académica tradicional.

Se han abierto algunas diplomaturas y carreras en diversos lugares del país, sin embargo, la crítica de literatura infantil y juvenil siempre necesita de más autores y de más lectores interesados.

El primero de los artículos "Realidad y fantasía o cómo se construye el corral de la infancia" analiza la querella entre los defensores de la "realidad" y la "fantasía" desde la postura de los pedagogos del Siglo XVIII que sostenían que las hadas, ogros y brujas deberían desterrarse de los cuentos y en cambio apostar a lo sensato y razonable, o la Psicología positivista que sostenía que la fantasía podía resultar nociva. El Siglo XX trajo los nuevos aires freudianos y piagetianos y con ellos se recolocó a la fantasía en su sitial, nutrida en lo real como bien lo precisó Piaget al centrar el desarrollo de la inteligencia en el juego simbólico.

Hoy los medios de comunicación, las redes sociales, la información en el interior de cada hogar casi al momento de su producción configuran un mundo diferente en el que esos "cercos" para controlar, impedir que los niños accedan a la

“realidad” y también al exceso de fantasía ya son imposibles de mantener.

En uno de los artículos del libro: “No hay como un buen ogro para comprender la infancia”, la autora realiza un homenaje a Marc Soriano, a quien considera como su maestro, por ser “ejemplo de fe en la palabra, de heroica resistencia de la conciencia, de insobornable compromiso con la historia”. Se centra en la obra “*La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas” de Marc Soriano, escrita entre 1975 y 1994* donde se vincula la cultura y la infancia, la “ogredad” (disparidad adulto-niño, maestro-alumno, grande-chico). Da cuenta también del nacimiento de la idea de la infancia tal cual la entendemos hoy, hecho que podría situarse en el Siglo XVII y completarse en el Siglo XVIII.

Sobre todo, Graciela Montes hace énfasis en cómo reflexiona Marc Soriano sobre ese territorio que vincula cultura e infancia y cómo en un sistema de lanzadera va y viene del pasado al presente y enlaza las obras y los contextos históricos. Resalta la autora finalmente la necesidad de ensanchar el campo de reflexión al que se sumen investigadores, críticos y pensadores.

Otros artículos del libro nos llevan de la mano a visitar autores como Perrault, Andersen, Carroll y la sociedad victoriana, el nonsense y el lenguaje, con lo que se presenta un panorama de la literatura infantil abordado con profundidad e ideas fundamentales que estimulan la investigación y la lectura.

Para finalizar este trabajo quisiera agregar que tras la lectura yace la pregunta sobre la libertad. Hasta qué punto tanto los niños como los adultos somos verdaderamente libres de pensar y capaces de dejar de lado los condicionamientos, sobre todo en un mundo interconectado en donde las redes, las series que

se nos proponen y a las que accedemos, la publicidad y el periodismo invaden los hogares de una u otra forma. Graciela Montes nos invita a pensar cómo se relaciona la cultura y la infancia en este contexto histórico y sobre quiénes delimitan y recortan esa frontera. En esa encrucijada se sitúa esta obra esencial: *El corral de la infancia*.

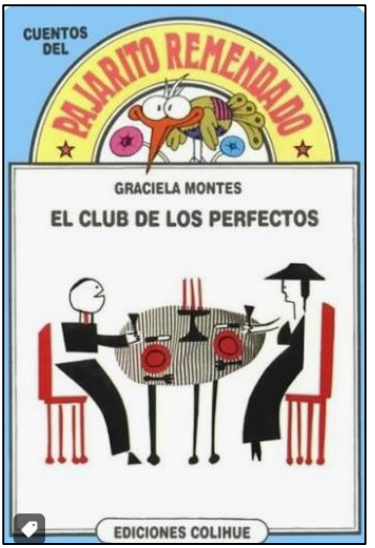
Bibliografía

Montes, G. (2022). *El corral de la infancia*. Fondo de Cultura Económica.

Soriano, M. (1975). *Los cuentos de Perrault, erudición y tradiciones populares*. Siglo Veintiuno Editores.

Prof. Luis Ángel Della Giovanna
Miembro de Número de la Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil

EL CLUB DE LOS PERFECTOS



Este cuento se sumerge en la problemática de la perfección humana y la inflexibilidad de ciertas normas sociales que, al apropiárselas de manera tan rígida, los considerados "perfectos" pecan de imperfección ante la realidad. Frente a una perfección impuesta, ese grupo exclusivo deja a un lado al resto de personas que no son como ellos y conforman un club selecto al que los demás pueden mirar desde afuera, pero no pertenecer. Súbitamente, un imprevisto insignificante provoca el derrumbe de ese colectivo de seres impecables, dando lugar a considerar que una convivencia auténtica se fundamenta en la aceptación de nuestras peculiaridades y rarezas. ¿Acaso se puede determinar qué es perfecto y qué no lo es, en un mundo lleno de matices?

El hilo argumental se teje en un entramado sencillo, lineal, con descripciones y comentarios narrativos que conforman un contexto válido para llegar hasta que "pasó lo que tenía que pasar".

En el apacible barrio de Florida, un grupo de individuos que se autoproclaman "perfectos" decide establecer su propio club en una residencia de la calle Warnes, donde se configuran como un paradigma de moderación y contención. Estos miembros, caracterizados por su adhesión a un canon de perfección que les impide ser ni demasiado altos ni demasiado bajos, ni excesivamente delgados ni sobradamente obesos, se distinguen por su meticulosa compostura y su férreo control emocional, que les veda cualquier manifestación de risa a carcajadas o llanto desconsolado. Pero un sábado a la noche, la aparente estabilidad de este club tan singular se desmorona ante la llegada de un visitante jamás esperado: una cucaracha. Este insecto, descrito con cierta cuota de sarcasmo como “perfecto” en su ámbito, hace su aparición sobre la mesa; un incidente trivial que, sin embargo, desencadena un torbellino de emociones reprimidas y se desata el caos. De este modo, los distinguidos socios del club pierden su aparente percepción y, en ese estado de desesperación, lloran, gritan, se despeinan, dan muestras de todo aquello que tanto velaban por mantener oculto. Finalmente, liberados de su existencia encorsetada, los socios se van integrando al estilo de vida común y corriente de la gente del barrio. El club queda disuelto y, de ahí en más, no sólo aceptarán las imperfecciones, sino también se han de apropiar de ellas como una manera de autenticidad.

Los espacios

El barrio de Florida donde se desarrolla la historia es presentado como un lugar tranquilo y pintoresco. Geográficamente, se encuentra en el partido de Vicente López, en la zona norte del Gran Buenos Aires, provincia de Buenos Aires, Argentina. Cuenta con una zona residencial y limita con la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

En el texto se mencionan tres lugares emblemáticos como así también un par de calles:

- El Club Deportivo Santa Rita: un club de fútbol que forma parte del ámbito ficticio que la autora crea en la zona de Florida. Funciona como un espacio de encuentro y convivencia para los floridenses que se reúnen para jugar al fútbol, ver partidos o simplemente hacer vida social. Esta rutina, quizás un tanto desprolija o imperfecta, se verá alterada hacia el final del cuento cuando empiecen a sumarse exmiembros del otrora Club de los Perfectos. Pero serán ellos los que tendrán que adaptarse al estilo de vida del Deportivo Santa Rita.
- El Club Social Juan B. Justo: un espacio de recreación donde se baila. Tampoco consta la existencia real de este club, sin embargo, Florida cuenta con una estación de tren y una calle con este nombre. Dice Montes en el cuento: "Los sábados por la noche los floridenses que querían ponerse de novios se reunían a bailar con los Rockeros de Florida entre guirnaldas verdes, rojas y amarillas" (Montes, 2008, p. 4).
- El Club de los "Perfectos": En realidad no era un salón de baile ni un galpón donde se podía jugar al fútbol, sino una casa. Pero una casa que se impone con elegancia, ostentando ventanales amplios y una imponente verja de rejas negras que ha de delimitar su perímetro. Cuenta con un cuidado jardín que despliega un paisaje sereno donde hay palmeras, rosas blancas y gomeros con hojas lustrosas. Todo parece irradiar una refinada belleza, armonía y majestuosidad. Como no podía ser de otra forma, un entorno "perfecto."

Es pertinente recordar las palabras de Umberto Eco al referirse al *pacto ficcional,* ese acuerdo implícito entre autor y lector donde este último acepta las reglas y la verosimilitud del

mundo narrado como verdadero, suspendiendo la incredulidad. Este "contrato" permite disfrutar de la ficción, en este caso asumiendo los espacios recreativos como parte verdadera de la ficción.

En cuanto a las calles que se mencionan en el texto, cabe señalar que Warnes existe actualmente en la localidad y es allí donde la autora ubica el Club de los Perfectos y donde se acercaban los floridenses para observarlos desde afuera. La calle Agustín Álvarez también forma parte de las vías de circulación de la ciudad. Con la inclusión de nombres de calles reales, se aporta una mayor cuota de autenticidad y credibilidad.

El tiempo

Antes de abordar específicamente el manejo del tiempo en el cuento, cabe destacar que la acción no está precisada en una época concreta. No obstante, se podría considerar ubicarla a partir de mediados del siglo XX. No se mencionan tecnologías avanzadas, la descripción de los personajes como sus vestimentas sugieren un pasado cercano; además, la costumbre de asistir a clubes de barrio como lugar de baile, hoy en día, ha perdido cierta vigencia.

En cuanto al manejo del tiempo, se observa:

- Base temporal cronológica: Si bien la acción se lleva a cabo de una manera principalmente ordenada, afloran algunos aspectos que sugieren una estructura no lineal. Hay una serie de acciones que van marcando el avance de la narración siguiendo un orden temporal: Los perfectos de Florida deciden formar un club. - Se reúnen los sábados por la noche, puntualmente y vestidos de

forma elegante. - Pasa una cucaracha por la mesa y se desata el desorden. - Se desarma el club. - Algunos de sus miembros se unen a otros clubes de la localidad.

- Índices de pausa: aparecen a través de explicaciones o descripciones que, si bien clarifican y enriquecen las secuencias narrativas, impiden que la acción avance. Como se observa en este pasaje: "Por ejemplo, los Perfectos no son gordos, pero tampoco son flacos. No son demasiado altos, y mucho menos petisos. Tienen todos los dientes parejos y jamás de los jamases se comen las uñas" (p. 3). "Era una casa en la calle Warnes, con grandes ventanales y una verja alta de rejas negras. Y en el jardín que daba al frente, nada de malvones, dalias y margaritas, sólo palmeras esbeltas, rosales de rosas blancas y gomeros de hojas lustrosas" (p. 5).
- Índices de tiempo recurrente: marcan una rutina monótona del barrio, que gira en torno a lo mismo, se siente mayormente estático hasta que algo lo interrumpe. Dice la voz narradora: "El Deportivo Santa Rita era sobre todo un club de fútbol. Los sábados por la tarde se llenaba de floridenses porque los sábados por la tarde se jugaban los partidos amistosos con el equipo de Cetrángolo" (p. 4).
- Aceleración del ritmo narrativo: A partir de la aparición de la cucaracha, lo narrado se precipita, el tiempo parece comprimirse pues todo sucede con rapidez. Este giro que trastoca la rutina marca, a su vez, un cambio estilístico. La abundancia de verbos conjugados en oraciones breves son una señal de rápido avance de la acción: "El Perfecto de la Camisa a Cuadros se cae de espaldas. Rueda. Quiere ponerse de pie, trastabilla y cae sobre la Perfecta del Collar de Nácar. La Perfecta del

Collar de Nácar pierde la peluca. Se arroja al suelo y camina en cuatro patas tratando de recuperarla. El Perfecto del Traje Azul tropieza con ella, pierde el equilibrio y cae" (p. 9).

- Tiempo exterior y tiempo interior: El tiempo interno de los personajes contrasta con el tiempo externo, lo que da a entender cómo la percepción temporal varía según la experiencia individual. Cuando "pasó lo que tenía que pasar" (p. 7), dentro del club, el pánico desata una vorágine de acciones instintivas, mientras que para los que observan desde afuera, el tiempo continúa tan lento como antes, aunque un tanto tenso debido a ese suspenso expectante que se ha originado.

La voz narradora

El inicio del cuento permite detectar un narrador en primera persona testigo:

> "Hay gente que ya está cansada de que yo cuente cosas del barrio de Florida. Pero no es culpa mía: en Florida pasa cada cosa que una no puede menos que contarla" (p. 3).

Antes de contar la historia, la narradora hace uso del apóstrofe como figura retórica, cuando se dirige directamente al interlocutor, ya sea lector u oyente: "Alguno de ustedes preguntará quiénes eran los Perfectos." (p. 3). Al incluir "ustedes", la voz narradora hace que su receptor sea, en cierto modo partícipe de lo que cuenta. Por otra parte, también anticipa una pregunta, pues sugiere que esa podría ser una curiosidad del lector y, de esta manera, crea una mayor expectativa y acorta la distancia imaginaria entre la narradora y el lector.

Es apropiado tener en cuenta que la voz narradora relata los distintos eventos desde su perspectiva limitada, describiendo aquello que ha visto o le han contado. No tiene acceso a los pensamientos o sentimientos de los diversos personajes como podría tenerlo un narrador omnisciente.

También, antes de relatar los hechos, en un momento la narradora adopta un tono conversacional como si estuviera hablando directamente con el lector de manera informal: "Bueno, los Perfectos de Florida eran como los Perfectos de cualquier otro barrio, así que cualquiera puede imaginárselos." (p. 3). Como se observa, el uso de "Bueno" constituye una marca de oralidad o lenguaje coloquial, lo que rompe la formalidad, brindando un aire de diálogo cotidiano y espontáneo a la historia. Algo similar ocurre cuando expresa: "Por ejemplo, los Perfectos no son gordos, pero tampoco son flacos." Al decir "Por ejemplo", quien narra está dando una explicación casi casual, como si estuviese expresando un pensamiento en voz alta o respondiendo a una pregunta implícita del lector. Ese tono informal se acentúa al describir a los Perfectos en forma vaga y hasta irónica: "no son gordos, pero tampoco son flacos" (p. 3).

Otra cuestión de estilo se da cuando la voz narradora hace uso de los contrastes: "Para empezar no era ni un galpón ni una cancha. Era una casa en la calle Warnes, con grandes ventanales y una verja alta de rejas negras" (p. 5). Al negar las descripciones previas correspondientes a los otros dos clubes, genera la curiosidad sobre qué es en verdad ese lugar. Además, contrasta con la expectativa de algo modesto o diverso. Es un modo de tornar la descripción más dinámica y atractiva. Al efecto causado por el contraste, se suma el provocado por la acumulación, lo que produce un impacto de extrañeza y de perfección artificial: "Comían tranquilos y educados. Mastica-

ban bien. Sonreían. Nunca parecían tener hambre. Ni apuro. Ni sueño. Ni rabia. Ni ganas. Ni celos. Ni frío" (p. 3). Con la utilización de "ni" como polisíndeton con valor negativo, se propone presentar a los socios del club como seres poco reales o deshumanizados.

Es apropiado señalar cómo la autora pone en la voz narradora una forma de describir a los Perfectos después del colapso, en la que los presenta con una imagen deteriorada que contrasta significativamente con la perfección anterior. El hecho de comenzar la oración con acumulación de adjetivos calificativos, logra impactar al lector atento: "Arrugados, despeinados, manchados y llorosos, los Perfectos fueron abandonando la casa de la calle Warnes." (p. 9). Este hipérbaton hace hincapié en el estado deplorable en el que han quedado los Perfectos. El foco de contraste marcado por la adjetivación refuerza la idea de que estaban así, "imperfectos", y no de otro modo. En el mismo párrafo, se utilizan paralelismos encabezados por pronombres indefinidos: "Algunos estaban pálidos. Otros parecían viejos. Algunos, si se los miraba bien, eran francamente gordos. Y todos, uno por uno, estaban muertos de miedo." (p. 9). Con este recurso, se crea un efecto de generalización, no describe a individuos sino a partes del grupo. Al poner en evidencia esa diversidad de estados dentro del conjunto, se refuerza la idea de que la perfección funcionaba como máscara. Finalmente, al decir "todos", la narradora enfatiza la vulnerabilidad que, en definitiva, caracteriza a los personajes.

Otro indicio que hace al cuento más creíble y lo presenta como parte de la "mitología barrial" es el uso de la tercera persona plural con valor impersonal: "Y cuentan en el barrio que los sábados por la tarde…" "Cuentan también que en la casa de Warnes ahora crecen malvones" (p. 10).

En la frase final del cuento, clave para su interpretación, la narradora cierra con cierta ironía y ambigüedad: "Y parece que así es mucho mejor que antes" (p. 10). Da a entender que todo es preferible ante la "falsa perfección", que es mejor ser imperfectos, y esa parece ser la visión que tiene ahora el barrio. Lo más importante: los (ex)Perfectos han podido liberarse.

Temas

A lo largo del análisis, se han ido esbozando distintos temas que afloran en el cuento, incluso será válido considerar aquellos tópicos que induzcan al lector a la reflexión.

- El costo de manejar una fachada de perfección: Al actuar en forma rígida, antinatural, con tantas limitaciones, considerarse "perfectos" es una mentira, una careta social.

- La segregación social: los Perfectos se excluyen (son exclusivos) y excluyen al resto a participar en sus reuniones sociales. Para ellos, los defectuosos son los otros, hasta que, un hecho inusual e insignificante les hará ver las virtudes de ser imperfectos como el resto.

- Los beneficios de la diversidad: la caída de la perfección implica aceptar lo imperfecto y lo vulnerable. Esto abre una puerta valiosa que permitirá encontrar el camino hacia la conexión y la empatía con los demás. La perfección limita, la imperfección libera.

- La aceptación de nosotros mismos: todos somos iguales, tenemos virtudes y defectos. Reírse de las propias imperfecciones en lugar de ocultarlas es positivo.

Elementos que trascienden el significado literal

Determinados aspectos, ya simbólicos ya indiciales, cooperan en la construcción de los temas del cuento, centrados en la oposición "apariencias vs. realidad" y la fragilidad humana. Algunos ejemplos:

- La casa que sirve de club a los Perfectos: la fachada de la perfección que los socios mantienen ante el barrio.
- Las rejas altas de esa casa: la falta de flexibilidad y el encierro para marcar distancia.
- Las palmeras: la elegancia, la perfección artificialmente sostenida.
- Las rosas blancas: pureza, perfección y pulcritud. Parecen "perfectas".
- La calle Warnes: la barrera entre la zona de los "Perfectos" y el sector "imperfecto" (normal) de la localidad.
- La cucaracha: una advertencia de que la imperfección forma parte de la vida. Es el detonante que pone en evidencia la incapacidad de los Perfectos para tener el control de todo. Es tan imperfecta y frágil como lo es la naturaleza humana.
- El colapso de los "Perfectos": el fin de la fachada y el ingreso a un estilo de vida "humanizado", a la posibilidad de sentirse libres e interactuar con todos.
- Los malvones: el regreso a lo simple y natural.

A modo de cierre

En síntesis, *El club de los Perfectos* de Graciela Montes invita a una reflexión profunda sobre la construcción social de la imagen y el costo de la perfección en la vida diaria. A través de

la deconstrucción de la fachada de un grupo de miembros "perfectos", el cuento muestra la tensión que se presenta entre la apariencia y la vulnerabilidad humana. Será el lector quien podrá cuestionar los ideales de perfección impuestos por la sociedad y reflexionar sobre la importancia de aceptar la imperfección como elemento inherente a la condición humana.

Bibliografía

Eco, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos.* Lumen.
Filinich, M. (1996). *Enunciación.* Eudeba.
Montes, G. (2006). *La gran ocasión.* Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación.
Montes, G. (2008). *El club de los Perfectos*. Colihue**.**

Dipl. Silvia Ferca
Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil
Gente de Letras

ANÁLISIS Y CONSIDERACIONES SOBRE *LA VENGANZA DE LA TRENZA* DE GRACIELA MONTES

Ema tiene un nombre fácil pero un pelo muy difícil. Para escribir su nombre, alcanzan tres letras, pero para desenredarle el pelo no hay peine que alcance. Así inicia el libro, planteando, con economía de medios y de palabras, lo que más interesa en un cuento, y atrapa a los lectores: el nombre de la protagonista y el conflicto. Este cuento es un guiño a las nenas, en especial a las que tienen el cabello largo, con la consecuente obligación de peinarse con prolijidad para ir a la escuela. Es un momento de intimidad entre quien peina y la niña peinada. Momento que puede generar nervios, frustración y dolor, en especial si el adulto que peina está apurado, como lo están casi siempre los adultos en esta vida contemporánea.

A lo largo del cuento se verá que Graciela Montes aplicó su ética escritora: "...hay un mandato de sencillez, eso sigue siendo así, hay un universo al que uno se remite, un imaginario que es muy amplio pero que necesariamente deja afuera algunas experiencias, otros imaginarios". (entrevista del 2000)

Publicado en 2018, por el Fondo de Cultura Económica, el libro tiene 20 páginas. Las ilustraciones son de Claudia Legnazzi.

En la portada aparece media cara femenina, con signos rojos en forma de saetas que simbolizan el dolor que ocasiona ser peinada con una trenza. Las cejas y los ojos asumen una forma rasgada, evidenciando la tensión de esa trenza. La trenza, a su vez, cuenta con rasgos antropomórficos, y está peinada con otra trenza.

La trenza le tiraba el pelo, tanto que "sentía que las orejas se le habían amontonado en la nuca".

El cuento ha sido también difundido por *Youtube*, en el canal *Paka Paka*, con un video animado que explicita la dinámica de las acciones.

Estructura del cuento

El cuento tiene tres partes bien distintas. Barthes enuncia que "comprender un relato no es sólo seguir el desentrañarse de la historia, es también reconocer «estadios», proyectar los encadenamientos horizontales del «hilo» narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer (escuchar) un relato, no es sólo pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro. (1972:15)

La descripción inicial nos ubica en el espacio y tiempo narrativo. El problema es que Ema tiene un pelo abundante y su madre odia los nudos. Todas las mañanas la madre la peina con un peine *cocodrilo*, para eliminar estos nudos antes de hacerle una trenza bien tirante. Tira muy fuerte para que no se escapen mechones. Ema no quiere, porque le duele.

Una mañana aparece en casa Emota, una versión gigante de Ema, con un pelo como el de Ema. Emota peina a la madre y le saca los nudos del cabello con dos peines, *cocodrilo y cocodrilito*, igual que ella peina a Ema.

A la mamá le duele, siente "las orejas que se le juntan en la nuca". Pero no dice nada. Al final es hora de ir a la escuela, y salen las tres juntas.

Antes de irse, Emota dice a la madre que no quiere que "ande zangoloteando por ahí en el recreo, porque se le va a deshacer la trenza".

Se reconoce en el texto lo que la misma Graciela Montes ha dicho: "... hay un mandato de sencillez, eso sigue siendo así, hay un universo al que uno se remite, un imaginario que es muy amplio pero que necesariamente deja afuera algunas experiencias, otros imaginarios" (entrevista 2000).

Personajes, narrador, ambiente

Tres roles femeninos: una niña en edad escolar, que se llama Ema, pero la madre llama también Emita, cuando está feliz. La madre está ejerciendo el rol de peinadora de cabellos rebeldes. Luego aparece otro personaje femenino, que podríamos asumir como un *alter-ego* de Emita: se presenta como Emota.

El narrador, observador omnisciente, pero con la capacidad de entrar en la mente de todos los personajes.

¿A qué se debe la ausencia de una figura masculina? Quizás al ámbito (la casa), la actividad (peinar a una niña), o a algún otro motivo no identificado.

Los roles de los personajes

La misión de la madre es peinar a Ema. Ema es una víctima, sin voz, que debe resistir y soportar el dolor, aceptar los deseos maternos sin protestar. Quiere rebelarse, pero no puede. Bajtín dijo que "al vivenciar el sufrimiento, internamente vivenciamos también el grito del héroe, al vivenciar el odio, internamente vivenciamos un acto de venganza, etc." (1999:76)

La llegada de Emota a la casa es un momento pivotal. Emota, quien asume el rol de heroína defensora de niños doblegados, puede ser entendida tanto como *alter-ego* de Emita, como un personaje independiente o como ambos. Ema está feliz "Por fin, pensó Ema. Ya era hora. A Ema, Emota le encantó enseguida, la miraba y se reía, jo, jo, jo..."

El poder de la madre se traspasa a las manos de Emota. Ahora peina a la madre sin dejar espacio para las quejas: replica el dolor y la incapacidad de expresar lo sufrido por Emita.

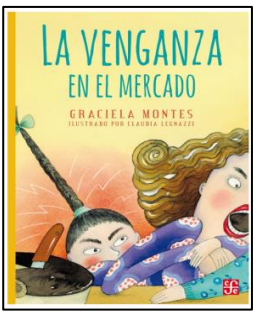
Temas

En una entrevista dice Graciela Montes que "La vida es problemática y hacerse problemas es una actitud sana, no enferma. El conflicto tiene que aparecer en la escuela" (1999). El conflicto aparece en los textos que la autora propone, genera espacio y oportunidad para conversar y mediar.

Uno de los temas es el ejercicio del poder en la familia, con los adultos que ignoran o no tienen paciencia para las necesidades o deseos de los niños, ni con las molestias que expresan: los "*ay"* de Ema. La madre no escucha a su hija, le dice "Basta Ema que no te estoy matando." Sin duda los niños se reflejarán con empatía en una situación de conflicto cotidiano, aplicada en este caso a los peinados. La lucha verdadera para la niña es la de hacer valer los derechos propios.

El tema de la venganza, ya propuesta desde el título, enfrenta al lector con una pregunta. ¿la venganza está mal o está bien? La venganza es un modo de control, y en este caso, de cambio de capacidad de control, cuando llega Emota a defender a Ema. La madre intenta, pero no puede negarse a ser peinada, así

como Emita no puede negarse a que su madre la peine. ¿Es solo por el tamaño de Emota?



Graciela Montes trabaja el tema de la venganza en otros dos libros también con Emita y Emota.

En *La venganza en el mercado* (2018), al no ser respetado el orden de una fila, aparece Emota para resolver la situación. En *La venganza contra el chistoro* (2018), Emota actúa para defender a Emita del tío Lito, un eterno y molesto chistoso.

Los recursos

El texto es rico en imágenes visuales y auditivas, muchas trabajadas desde la hipérbole. Las onomatopeyas llegan al lector/oyente y dan poder al mensaje. Paralelismos y metáforas refuerzan con naturalidad las acciones, la experiencia vivida por Ema.

Graciela Montes enfatiza que "son los recursos que utiliza el narrador oral: situaciones concretas, episodios más o menos cercanos unos de otros y algunas formas de lenguaje" (entrevista del 2000).

El uso de un lenguaje que reconecta con otras vivencias, como el *peine cocodrilo* que entra en el río-cabellera, el *cocodrilito*

era mucho más peligroso. Graciela Montes sabe cómo usar estos recursos con los niños, que "aceptan los saltos de la metáfora y otros saltos del texto sin pedir cuentas." (Entrevista 2000).

Emota, grandota de 2.15 cm, tenía que agacharse para pasar por la puerta.

Hay metáforas, repeticiones, onomatopeyas. El texto es riquísimo de estímulos, de momentos de humor.

Algunas citas:

> "—Tu pelo me pone loca, loca, loca—, grita por la mañana cuando la peina para ir a la escuela. —LOOOOOOOOOOCA—, grita de nuevo (esta vez asomándose al balcón para que la casa no le quede toda llena de oes como papel picado)."
>
> "Son tantos los gritos de Ema que la madre la lleva al balcón para que los ayes se disuelvan en el aire y no se le queden clavados en la alfombra, que después no hay aspiradora que los quite."
>
> "Ema sabe que no la están matando. Pero la están peinando y eso es suficiente para que el mundo le parezca más negro que un agujero negro, para que se haga un nudo en la garganta y le salten las lágrimas de los ojos. Solo que la mamá de Ema tiene otro modo de ver las cosas."
>
> "Ema odia las trenzas. En especial la que le hace su mamá después de desenredarle el pelo, porque le pone el pelo tan pero tan tirante que Ema siente que los ojos

se le empiezan a correr hacia las orejas. Por eso grita, pide, ruega: —Ay, no, Ma. La trenza no."

"Y en eso estaban, la madre dejando el cocodrilo sobre la mesa y dividiendo en tres el río, y Ema pensando si lo mejor era un noooooooooo muy largo que hiciera un verdadero charco en el suelo o muchos no cortitos como salpicadas, cuando sonó el timbre. Era Emota. —Buenos días—, dijo Emota—, ¿puedo pasar?"

"Por fin pensó Ema. Ya era hora".

"Al rato (Emota) ya estaba dividiendo en tres el río y después comenzó a trenzarlo. Había que tirar muy fuerte..."

Estos recursos literarios tienen relevancia como metalenguaje para el lector y/o oyente del cuento, enriqueciendo la experiencia estética, despegando "la película estilística de la otra capa de sentidos secundarios (narrativos)…" (Barthes, 1994:151). Los niños no tendrán problemas en elaborar las metáforas que aparecen en el cuento "los vidrios sobre la alfombra ..." "las oooooooo como charcos".

Otras consideraciones

Dijo GM en una entrevista del 2000: "(los niños) necesitan que se les enseñe alguna serenidad, que no todo sea excitación. Por eso yo, muchas veces, les pido a los maestros que no sean tan activistas con la literatura, que no les hagan hacer cosas todo el tiempo, que permitan el silencio, no decir, no contar lo que le pasó a uno".

Este cuento, en cuanto producto literario e instrumento pedagógico, brinda espacio para intercambio de ideas, de expe-

riencias, que las niñas se puedan sentir identificadas con este problema del "peinado obligatorio y forzado".

El niño lector sabe que no está bien vengarse, pero la ocasión de ver a la madre tal y como les sucede a ellas, ¿provocará o no un dilema moral? Porque en realidad Emota tiene una actitud prepotente, la misma que tenía la madre. Cuestiona la actitud de la madre, al imitarla en todo, hasta en algunas frases referidas a los nudos.

¿De qué habla el cuento, qué mensaje nos llega? Es muy fuerte el dialogismo establecido entre los personajes, que nos proyecta sobre diferentes dimensiones narrativas.

Ema, la que sufre los peinados. La madre de Ema, que considera su deber peinar a su hija en un modo prolijo, con las trenzas. Emota, que, considerando las penurias matutinas de Ema, interviene y peina a la madre, que así se da cuenta de la verdadera sensación que provoca el peinado de la trenza.

Pareciera que la lógica de las acciones narrativas tal como están enhebradas en este texto, donde "la historia es presentada de modo tal que debe su propia existencia a la infracción del orden (moral)", como lo llama Tzvetan Todorov (1972:189)

El orden de la realidad se opone al orden moral de la narración de este cuento, porque genera duda. No existen las Emotas en el mundo real, ni es moralmente correcto apelar a una venganza del tipo de justicia retributiva (ley del talión) *ojo por ojo*. Se podría asumir que estamos frente a un caso de *infracción como criterio tipológico*, tal como enunciado por Todorov (191,1972). Cabe reconocer que en el mundo de la fantasía todo está permitido, hasta luchar contra las injusticias con la ayuda de una heroína que interviene cuando se la necesita, tanto más

si se cumple mediante una experiencia estética y el disfrute con un texto como *La venganza de la trenza*, de Graciela Montes, donde el humor y la exageración

Referencias

Bajtin, M. (1999). *Estética de la creación verbal.* Siglo XXI.

Barthes, R. (1972). *Introducción al análisis estructural de los relatos.* TALGRAF.

Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje - más allá de la palabra y de la escritura* - Paidós.

Bravo, G. (1999). "Entrevista a Graciela Montes. Abriendo ventanas a otros mundos". Revista *La educación en nuestras manos*, Año 8, N° 55. Abril-mayo 1999.

Montes, G. (2018). *La venganza de la trenza*. Editorial del Fondo de Cultura Económica,

Revista *Planetario*. guía de actividades y propuestas culturales para niños. Reportaje a Graciela Montes. Buenos Aires, Abril-mayo 2000.

Todorov, T. (1972). *Las categorías del relato literario*. TALGRAF.

Prof. Norma Gambino
Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil
-In memoriam-

UÑA DE DRAGÓN (UNA HISTORIA QUE SON DOS)

Uña de dragón es un libro, como lo dice Graciela Montes, que presenta una dualidad de textos al mismo tiempo. Para ello presenta las instrucciones para leerlo.

Por un lado, Paula cuenta en primera persona y a modo de diario íntimo, sus descubrimientos y sensaciones de niña ante los festejos de fin de año y sus saberes sobre los dragones, mientras que debajo, solo con un cuarto de carilla, se desarrolla un texto explicativo sobre las ventajas y desventajas de poseer "uñas de dragón".

Durante la lectura del diario íntimo se puede descubrir a una niña curiosa, que se va conociendo y que relata la vida cotidiana de su familia, poniendo en juego reflexiones sobre la vida de los adultos, especialmente acerca de las fiestas de fin de año, donde su familia, numerosa, por cierto, se reúne en su casa.

Describe, además, desde su perspectiva, los mandatos familiares y culturales ligados a esta fecha clave, los vaivenes de las

decisiones de los adultos, mientras, desde su imaginario, teje junto a su hermana Ana, la llegada del dragón.

El retrato delicado de cada uno de los invitados a esta terraza del barrio de Barracas, en noche de fin de año, transportan al lector adulto a su infancia. Aquí es posible pensar si los niños podrán dimensionar cada imagen visual, cada imagen olfativa, el sonido de la sirena de la medianoche anunciando el año nuevo, las emociones de los presentes, dado que está presentado en otra época y en un contexto barrial, muy preciso.

El libro fue editado por primera vez en 2018 y su autora hace referencia a su infancia, a su terraza y sus costumbres, impregnando el texto con la magia de un suspenso que se manifiesta con la llegada del dragón.

Por otro lado, el texto expositivo brinda información acerca de la Uña de dragón y su diferenciación con las uñas de dinosaurio en primera instancia. Sigue con una clara descripción de cómo es, que propiedades tiene y cómo hay que cuidarla.

También presenta la historia de las uñas de dragón, desde sus orígenes, citando las fuentes a las que consultó para la realización de este texto, dando de esta manera un carácter más formal a la información.

Apelando a esta misma estrategia de escritura, define la vida de los dragones, desde su concepción, pasando por la alimentación, el hábitat, su comunicación, entre otras curiosidades, plasmándolos en un Pequeño Manual sobre dragones.

El Manual es de gran ayuda a la hora de la toma de decisiones de Paula y Ana durante la espera del Año Nuevo.

Podemos precisar que "Uña de dragón" se convierte en una celebración de la curiosidad infantil, une la importancia de las tradiciones familiares con la magia presente en los pequeños momentos de la vida.

Graciela Montes ofrece con este libro, una experiencia de lectura diferente. No solo consigue entretener, sino que también propicia la exploración de los vínculos entre la realidad y los sueños, entre lo cotidiano y lo extraordinario.

Sin duda, la autora, redobla la apuesta por la imaginación y la conexión emocional, explorando los universos que se entrelazan entre la niñez y el viaje hacia la adultez.

Prof. Elbis Ana Gilardi
Miembro de Número de la Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil

BUBULINA, LA CHIQUITINA

A Don Juan de la bellota, que tiene la pipa rota lo curaremos con un palo que le daremos, ¿un palo?, sí un palo, pero el palo dónde está, seguro que en el fuego. ¡Y quién se mete con el fuego! El agua, el agua fue la que lo apagó, ¡oh! Y dónde está el agua, pues, la gallina se la tomó. ¡Qué atrevida! Y la gallina dónde está, ¿qué puede hacer una gallina?, y…poniendo huevo, y bien, el huevo dónde está, el pícaro del cura se lo comió. Qué vivo, y ahora para dónde fue, ¿qué puede estar haciendo un cura? Dando misa; bueno busquémoslo, pero la iglesia se hizo ceniza. Qué contratiempo, ¿y la ceniza?, el viento se la llevó y este cuentito se acabó.

Cuántas veces, historias como éstas nos llenaron la cabeza de sueños, tanto las madres como las abuelas tenían una biblioteca ambulante en lo más profundo del alma, cuentos que habían aprendido en base a los rigores de la vida, a los desapegos, a las escasas paciencias de sus progenitores, o bien en esa búsqueda espiritual que era el único puerto de salida para ser feliz en un mar de olas agitadas.

Me gusta la idea de meterme en el mundo literario de Graciela Montes, como lo dice su apellido, un monte de palabras para reencontrarnos con la fantasía, la infancia, la adolescencia, para reforzar eso que aprendimos cuando niños, y lo que fuimos enredando como lianas en el corazón, para alucinar, para no olvidar jamás el vaivén de la hamaca en el patio, junto al ronroneo de viejas cadenas y a otras historias contadas por un abuelo que llegó del otro lado del océano y jamás regresó. Desde esos años es que tengo entre mis manos la flor del edelweis.

Me interesó incursionar en el mundo de Graciela, y busqué este cuento que, si bien no es tan conocido como otros, no es menos atrapante: “A la sombra de la inmensa cuchara”.

Y de pronto, cuando uno nombra la palabra cuchara, sabe que tiene una cavidad importante por donde ingresa el alimento y se lo lleva a la boca, pero esta es una cuchara diferente, donde se puede vivir a la sombra de su anatomía de bronce. Los Antúnez residen desde hace años a la sombra de la Inmensa Cuchara, a lo largo de ese tiempo, sucedieron varios acontecimientos, las expresiones que me cautivaron fueron tres: la llegada al Valle de la Mesa Tendida, la Cordillera del Plato y los reflejos brillantes de la Inmensa Cuchara que llevan a soñar con gigantes.

No es la primera vez que Graciela Montes nos avisa de los achicamientos con palabras disparadoras, en este caso Bubulí y Bubú, y no llamó Bu porque se asustó por si se achicaba demasiado. Esto nos remonta a su obra "Doña Clementina queridita la Achicadora" una vecina común y corriente que tiene poderes de bruja, estrategias de achicadora, y lo hace sin saber y sin querer. En este cuento, Zoilo Antúnez intenta distintos nombres hasta que finamente logra su cometido.

Graciela Montes, en su obra La frontera Indómita, hace alusión a que "su abuela la tenía acostumbrada al regalo del tiempo, a la gratuidad" porque se entregaba para contar, pero recibía la gratificación de meterse en ese mundo de fantasía, sigue diciendo: "No había una historia propiamente dicha detrás, sólo las fantasías que despertaban en mí las palabras: cuna, catre, vías, estrellas".

Siempre la palabra dando que hablar y entregándose para modificar situaciones de la vida cotidiana, tanto el que la busca como el que recibe el hechizo de la transformación.

La autora no deja librado al azar nada que la transporte a su pasado, tal vez haciendo alusión al de las vacas y a la peli-

grosidad de los helados de vaca en su momento. También evoca las canciones tradicionales, modificadas, en otro contexto, pero aptas para hurgar en los recodos de la infancia:

Juguemos en el mundo
mientras la vaca no está
-Vaca: ¿estás?
-Estoy en el bolsillo

Además de esto viene a mi memoria el cuento: "Un monstruo en el bolsillo", y descubro esa necesidad de ocultar objetos para que no sean vistos, o de achicarlos como se achican las personas, las situaciones, o bien al agrandarse las injusticias, uno se va encogiendo, porque ella denota la necesidad de contar, de denunciar, de dejar ver. Aunque es cuestión de querer verse, de aproximarse, y finalmente de darle aspecto primario a la realidad que nos circunda.

Quién pudiera tener una vaca de bolsillo, una montaña de bolsillo, un río de bolsillo y salir a pasear al patio para desplegar unos días de veraneo sin gastar nada; eso sí que sería una idea inmensa dentro de un mundo de pequeñas realizaciones.

¡Ah! pero una vaca, necesita un toro para procrear, es por eso que achican a Federico, un día Federí, otro Fede y problema solucionado. Pero todo empieza cuando la vaca puede quedarse tranquilamente en el balcón, y eso atrae el amor. Es así como Zoilo consiguió como tres novias: Florencia, o Gertrudis o Carmela.

Lo de Fede viene por añadidura, porque las vacas son muuuy celosas, entonces Bubulí, celaba a su patrón, y para que esto no pasara a mayores aparece el Fede y problema solucionado.

Es interesante que la vaca tenga sentimientos similares a los de las personas, seguramente el achicamiento le permite sentir lo

que siente la raza humana. Esto da un poco que pensar en las emociones mezquinas que se comparten.

Graciela Montes, también nos dice en su libro. “la frontera indómita” que crear es cruzar una frontera, la misma que cruza el Zoilo para achicar vacas y sacar provecho de este acontecimiento, se puede comprobar que otros ganaderos hubieran querido sacar provecho de estos helados, y de vacas de bolsillo, la intencionalidad está en hacer lo que hacen los demás, copiar, emular, porque la novedad causa furor y es original y dará que hablar. Es como decir, si lo hace él bien puedo hacerlo yo.

Pero como todas las cosas que causan furor en su momento, un día estorban, como las vacas que ya no saben dónde ponerlas, obviamente defecan, comen, reproducen, como dije en párrafos anteriores, se les puede otorgar cualidades humanas y esto genera hasta pánico en las personas, recuerda a las mascotas que los dueños ya no las quieren y las abandonan, porque son muchos, entonces, las dejan libradas al azar. Así pasó con las vacas. Ya no eran novedad.

Dice Eliana Yunes: “En la primera infancia, el contacto con el mundo es de asombro, pues todo es fantástico y original. El lenguaje es el instrumento más fértil para dimensionar y expandir el mundo”

Y realmente el asombro se define cuando encontramos en el achicamiento la magia, o en el helado de vaca, postre poco común en la vida cotidiana, una fantasía, una ficción que nos atrapa y nos enreda en este mundo de la supuesta realidad que nos avasalla y nos permite caminar a otros universos donde podamos dimensionar el poder de la palabra.

Es, en la primera infancia, donde ponemos en marcha nuestros estereotipos creados por abuelos y padres soñadores, esos que aman contar, como sea, como les gusta, como aprendieron, pero siempre atados a un mundo de fantasía que consigue introducirnos a un universo cargado de objetos nuevos.

Es interesante, rescatar esta reflexión, o convicción: "es importante achicarse, el hombre tal vez se sienta poderoso o lo haga por gusto, para saber hasta dónde puede llegar". Y si nos ponemos a pensar en la profundidad de estas palabras, es un llamado de atención, muchas veces nos medimos para conocer hasta dónde se puede llegar con las fuerzas que nos animan y un poco más, no siempre óptimas a la hora de sacar conclusiones.

Es bueno recordar obras de otros autores, donde se abordan temas similares, tal el caso de Javier Villafañe, en el cuento. "La Olla Mágica", donde Pedro Urdemales, le cuenta al comprador de su olla que lo hizo en el país mágico de Poplia, y que este lugar queda cerca de Tarcia; que el país de la magia limita con varios accidentes geográficos y que en ese lugar todos tienen una olla mágica, que también hay leones que tocan la flauta, esto me remite casi al comienzo de la obra:

> "Cualquiera que se haya atrevido a salir a la Intemperie, haya pasado un día de campo en el valle de la Mesa Tendida en la fracción naranja crepuscular de la hora incandescente o se haya detenido a contemplar las Ruinas Inexplicables que se agolpan en el sector norte del Mar de la Gota, se habrá preguntado, como me pregunté yo tantas veces, de dónde venimos, cuándo y cómo llegamos a ser lo que somos, o, en pocas palabras y para ir de una buena vez al grano: cómo demonios habremos hecho para achicarnos tanto".

Una cosa trae a la otra, un escritor aparece en consonancia con el otro, los lugares mágicos atrapan a los niños en las historias narradas o leídas, siempre y cuando el que lo hace sienta una profunda pasión por lo que está contando, de esa manera ubicará a los oyentes en el lugar exacto donde se inicia y queda flotando la idea de saber de dónde venimos, y como llegamos a ser lo que somos en esta sensación de achicamiento, que bien puede valer para pensarnos en el último tramo de nuestras vidas. Achicarnos, entrar en lugares pequeños, ocupar el menor espacio porque ese es el país mágico que nos espera, es cuestión de saber encontrarlo.

Otra autora que juega incansablemente con la magia es Beatriz Ferro; Juan, el protagonista de la historia, necesita solamente de un palo que oficie como varita y que se vaya amoldando a los requerimientos del niño.

> "Un día Juan encontró una ramita larga y derecha y la llevó a su casa. —¿Saben qué es esto?— les preguntó a su hermano, a su hermana, al perro y al gato, -es una rama.
>
> —No, dijo Juan Es una caña de pescar" y así va jugando simplemente con un objeto, encontrado al azar.

Estos ejemplos, son comparaciones que las realizo para que encontremos en las maravillas de la magia, lo cotidiano. Graciela Montes, lo hace y lo deshace para jugar, para crear, para imaginar, para contagiar.

La autora, trata de contar cómo influye en nosotros la necesidad de ser diferentes, o de encontrar nuevos atajos para adaptarnos a este mundo, a la vida cotidiana, sabiéndonos desbordados de hostilidades que acosan nuestro medio ambiente interior.

Hay una simbiosis entre lo habitual que es la cuchara que se usa en la cocina y lo fantástico que nos transporta a esas nuevas rutas fortalecedoras de la imaginación.

Este, es un tema recurrente en la narrativa de Graciela Montes, cuando menciona a la Inmensa Cuchara, también nos cuenta que está cubierta de musgo, y que las autoridades no preservan este patrimonio histórico del pueblo.

Debo concluir esta exposición para manifestar el gusto que provocó en mí la lectura de este cuento, me sentí muchas veces "achicada", otras, enojada, otras veces me encantó ir a conocer la Cordillera del Plato, porque seguramente desde allí podría encontrar el Puré de la Nube, o la Sémola que canta, o el Poroto Solitario; cuánto camino por recorrer, buscando vocales que aún permanecen en la cordillera, porque necesitan encontrar un tiempo para procrear y ser sílabas compuestas en una sociedad de vacas que sólo sirven para fabricar helados.

Me quedo con toda la sabiduría de los achicadores, pero no sé si la llevaré a cabo, no siempre el que se achica se siente feliz. Y en este mundo donde la vida cotidiana te contagia deseos de traducir la fantasía, es bueno recordarnos tal como somos, es bueno encontrar la palabra que nos permita crecer por dentro y por fuera. Ser Bubulina en distintas versiones.

Bibliografía

Montes, G. (2020). A la sombra de la inmensa cuchara. Bambú

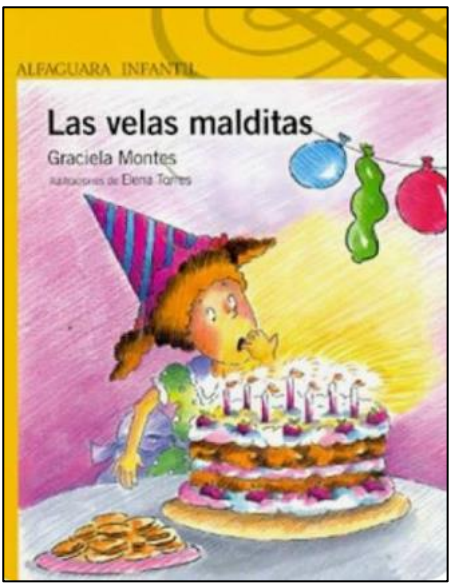
Montes, G. (2001). La frontera indómita. FCE.

Villafañe, J. (2000). "La olla Mágica". En: *Cuentos y títeres*. Colihue.

Ferro, B. (1984). *Las locas ganas de imaginar*. Sudamericana.

Prof. Cecilia Glanzmann
Miembro de Número de la Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil

LAS VELAS MALDITAS DE GRACIELA MONTES



En *Las velas malditas* se destacan el humor, la imaginación que escapa a lo típicamente fantasioso, el respeto por el niño y el lector. El entretener y a la vez hacer pensar. Presenta una situación que se sale de lo natural cotidiano y produce asombro, inquietud, respuestas varias de la protagonista y de los adultos. Se irán viendo distintos aspectos a través del desarrollo de la trama.

El atrapante universo de *Las velas malditas*

Particular inicio

El título tiene un adjetivo, velas "malditas". Predispone hacia algo extraño que ocurrirá. El comienzo es original con un tema aparentemente común, el cumpleaños de una niña, Lulú. La narradora emplea el "yo": *yo conozco a una chica*, aunque luego se expresará en tercera persona, más como testigo, y

retomará la primera en el cierre, aunque intervendrá en otras partes del cuento.

De entrada presenta el tema y a la protagonista, Lulú, y dice que *por culpa de la tía Javiera y sus velas malditas*, en la torta de cumpleaños que le trae, Lulú *no pudo y no pudo cumplir años*. También, de entrada, atraerá con el habla cotidiana: *por más que se esforzó, la pobre*, y con reiteraciones ya dos veces, ya después tres. Y anunciará el clima: *Es una historia escalofriante.* Da la fecha y con algo de humor, con su estilo expresivo: *es el día en que siempre se empeña en cumplir los años*. El "se empeña" tendrá que ver con este concepto clave: para cumplirlos, debe soplar todas las velitas. La tía Javiera le trajo una torta muy apetecible, con frutillas y crema y merengues, que le encantan a su sobrina. Y con siete velitas.

La edad, 7 años, implica en la etapa evolutiva un cambio importante en los niños (entre los 6 y los 8, pero se toma el 7). El niño hace cambios que se expresan en su evolución mental: el pensamiento lógico concreto, al que le queda como subestructura lo intuitivo (siguiendo a Piaget). Además, el cumplir años y soplar las velitas no solo es tradición festiva, sino simbólicamente, un rito de paso a otro año o a otra etapa. También en la afectividad y en lo conductual, subsiste parte de lo egocéntrico, pues ya debe ir hacia la cooperación. En Lulú se ven tanto alegría como rebeldías y reacciones negativas ante lo que siente injusto que le ocurra. No se muestra que esté contenta relacionándose con sus amigos, ni ellos con Lulú. Tampoco se dará el juego.

Ritmo narrativo en situaciones movilizadoras

Cuando ve la torta, Lulú manifiesta felicidad a su tía. El diálogo entre ambas da dinamismo y hay onomatopeyas, como *Mmmm*.

La tía Javiera, si bien acompaña el entusiasmo creciente de su sobrina, cuando se detiene en las velitas, esboza una sonrisa "misteriosa" y agrega:¡*Son velitas especiales!* El narrador omnisciente interviene, ante la alegría desbordante de Lulú, con un juicio de valor que pone en alerta al lector: ¡*Pobre Lulú! /.../ ¡No sabía lo que le esperaba!*. A partir de aquí se irán aplicando algunas de las Funciones de Propp para un cuento actual. Ya se observan la 6, pues se percibe el" Engaño" y la 7, la "Complicidad": Lulú, sin saberlo, ayuda a la Agresora, que empieza a demostrar la 8, "Fechoría", con las "velas especiales".

El festejo transcurre como todo cumpleaños en la niñez, con globos, invitados, alfajorcitos, regalos. Y con los padres y el abuelo. Cuando llega el momento, las velas son encendidas. La reiteración ayuda con símil metafórico: *Las velas brillaban muy bien, como soles brillaban*. Todo transcurre normal: cantan el feliz cumpleaños. La narradora hace algunas acotaciones, entre paréntesis, que causan gracia: *algunos cantaban con una voz un poco rara porque habían aprovechado a comerse un alfajorcito*. Y a partir de aquí habrá en *in crescendo* hacia una situación que sale de la normalidad. Si bien el fuego de las velitas *se agachó,... ¡ no se apagó!* Le insisten que sople con más fuerza, lo hace dos veces más y sigue ocurriendo lo mismo. Aquí Lulú se enoja. A este enojo (ya la ira en acción), Montes lo remarca, al decir que Lulú pone cara de rabia. Los invitados se alteran un poco por esto, pero siguen comiendo alfajorcitos. Esta rabia de la protagonista es muy normal, y más si se tiene en cuenta la etapa: la de los 7 años. Y está la particularidad subrayada desde el comienzo y a lo largo de la historia, que para poder cumplir sus 7, tiene que apagar todas las velitas y Lulú no abandonará este mandato tradicional, firme en ella.

Interviene el abuelo Joaquín, que se acerca para analizar las velitas. La tía Javiera, "Agresora" causante de la "Fechoría", le explica con su *sonrisa misteriosa* la razón de que no se apaguen: *Son velitas especiales.* La mamá pide que soplen todos juntos. La descripción es ágil, con humor, cuando juntan todo el aire posible hasta que *los cachetes les brillaron como globos reventones.* El lector va viendo las escenas y se involucra naturalmente, no solo con sonrisas, sino con un asombro preocupante.

La narradora hace un *impasse* de cierta calma, pues todos aplauden, *como locos*, hasta que se vuelven a encender, una a una. La cumpleañera llora, pero leemos que primero *puso cara de llorar.* Montes separa esto de la no preocupación de los invitados por Lulú, sino por irse sacando *los pedacitos de merengue* de las orejas. Con actitudes tan naturales, recurre de nuevo al humor.

Accionar del Auxiliante

Al enojo lo expresará ahora el papá de Lulú, Auxiliante del Héroe (su hija), quien cumple la función 22 de "Socorro", no por medios mágicos, sino por amor a su hija , para que pase su Prueba: conseguir apagar esas velitas y cumplir sus años. Busca a los vecinos para que ayuden a soplar. Importante el uso del "tres": *juntaron aire, aire, aire. Y soplaron fuerte, fuerte, fuerte.* Lo hicieron *tan pero tan fuerte* que salieron volando las frutillas. Y el desmadre empieza a ser más violento.

Montes crea suspenso creciente con su uso especial del lenguaje. Cinco verbos, en líneas separadas, hasta ¡*y se apagó*! Ahora sí todos descreen de que esto realmente se haya logrado. Nadie ya lo celebra. Con *Ahí estaban las siete, muy inocentes ellas, muy apagaditas, y muy torcidas también* calma la in-

tensidad del clímax (con tres adjetivos, uno en diminutivo). Pero las velitas van a irse encendiendo de a una: *y ahí estaban de nuevo las siete velitas, brillando como descosidas y tan alegres como siempre*. Esa construcción muy de lo conversacional, pone algo de humor, pero no para reírse, sino para acrecentar el problema. Ya no es un cumpleaños "escalofriante" solo para Lulú, como se anunció en el comienzo de la historia. Lo es para todos. Y Lulú llora y el narrador subraya que ella *se daba cuenta de que no era tan fácil cumplir años.* Esto es central.

Sin embargo, no hay resignación, hay búsqueda de solución para que apague sus velitas y con ello, cumpla sus 7 años. El papá, "Auxiliante" o Socorrista, sale a buscar a los muchachos del club. Crea comicidad sobre cómo se acomodan por todas las partes de la casa, arriba de los muebles, hasta en el baño. Se suman todos y soplan. La torta se sigue desintegrando y el caos invade la casa. Hay expresiones y recursos que no solo tienen que ver con el humor, la exageración, la atmósfera inquietante que sigue creciendo. También, con el respeto al niño. En este cuento, se ha herido la sensibilidad de Lulú, algo que la tía, o no ha tenido en cuenta al emplear esas velas, o ha buscado que pasara: *Fechoría, más Carencia*, carencia de cariño y respeto por su sobrina.

Al final de la intervención de los *muchachos del club,* la narradora dice que las velas *se desmayaron* y que los amigos del papá gritan *¡Gool!* Con esto hace reír y a la vez distiende, crea alivio. Pero no será bronca, ni llanto el de Lulú, será acentuada bronca, en cuanto ve que brilla una chispita y luego dos y así hasta las siete. Se remarca que siguen brillando *esplendorosas como siempre.* La protagonista evidencia no solo lo ya dicho, sino frustración. Y sí, mucha rabia, repitiendo que ella quería cumplir años y que no puede tener sus 7.

Tía Javiera

Aquí aparece más clara la *Fechoría*, cuando la tía Javiera, que se ha mantenido distante de cuanto provocó con esas velas, le dice que *lo que pasa es que son velitas especiales, nena.* Y Lulú le contesta que no quería velas especiales, que solo *quería cumplir años.*

Montes muestra distintas facetas del odio o enojo grande no solo en la niña, sino en sus padres y en el abuelo. La tía Javiera, causante de la situación, no evidencia sentirse culpable. En los niños invitados hay tristeza, no por Lulú, sino porque no quedaba ya nada para comer.

Lulú ha soplado, todos creen que se han apagado "las velas malditas". Cuando está a punto de repartir la torta se horroriza. Ya es bronca y horror. Lo remarca Montes: Lulú se tira al suelo y patalea por la rabia que siente y llora, con *toda la cara llena de mocos*. Aquí se puede suponer que no logrará cumplir sus 7 años. La tía Javiera repite lo ya dicho, pero sin sonreírse: *Lo que pasa es que son velitas especiales, nena*. La protagonista le contesta con todas sus emociones juntas en su frustración y enojo que ella no quería velas especiales, sino cumplir años.

En la casa solo lloran Lulú y su mamá. No se conmueve tía Javiera. El abuelo Fermín la mira *con cara de odio*. Y ella trata de esconderse, no pide perdón por lo que causó, ni muestra condescendencia.

¿Logrará cumplir sus 7 años?

El papá "Auxiliante" no renuncia a que su hija sea feliz ese día, y sale en busca de los músicos de la orquesta.

Ellos llegan con todos sus instrumentos, dejan su ensayo. La narradora subraya (*porque es una emergencia).* El paréntesis es muy usado, propio de su estilo. Se nombra a todos los presentes, a los que se suman los músicos, que ocupan gran parte de la casa con sus instrumentos. Nuevamente, Montes crea comicidad con los lugares en que se tienen que ubicar. Dentro del dramatismo, es pausa... previa a la vorágine total que sucede cuando soplan. Tanta, que la torta sale con sus velas por la puerta. Ordenan y se ordenan. Le cantan el Feliz Cum-pleaños, sin torta ni velas, y Lulú expresa contenta: *¡por fin cumplí los siete!*. Ya no le importa que sea sin soplar las velas. Ruptura del rito tradicional.

Sin embargo, Graciela Montes no quiso terminar del todo el cuento, pues entre los yuyos, en el baldío de enfrente, empiezan a encenderse de a una las… velas malditas. Y así como había comenzado la historia, la cierra interviniendo en primera persona: *Por eso digo que es no tan fácil cumplir años.*

Es un cierre. Pero Lulú no se entera de lo final que acontece en ese baldío, por lo menos dentro de la historia narrada. Y con la ayuda solidaria de todos, logra ser feliz y queda conforme por haber cumplido sus 7 años.

Es un dar un final que termina siendo Feliz. Eso por la Ayuda de muchos actores, Auxiliantes, movidos generosamente por solucionar el problema y dar alegría a la niña cumpleañera. El otro final que agrega Graciela Montes es también para la reflexión, como todo cuanto va aconteciendo. Para niños de la edad de Lulú, apenas. Un poco más para edades siguientes. Sí con cierta guía de docentes y mediadores. Y bastante pueden extraer lectores mayores.

Es de destacar a la ilustradora, Elena Torres. Desde la tapa y luego acompañando lo que se expresa en cada página. Una interpretación plástica brillante, con gran creatividad y estilo, que enaltecen la edición de este libro.

Conclusión

Graciela Montes en *Las velas malditas* convierte un tema cotidiano, como un cumpleaños de niños, en una historia que despierta el interés del lector de comienzo a final. Lo logra a través de diferentes recursos inherentes al cuento y a su estilo muy propio, con construcciones sintácticas con lo semántico, reiteraciones, onomatopeyas, adjetivación, polisíndeton, escasas imágenes, el paréntesis y sus intervenciones, el humor. Todo se fue nombrando en el desarrollo de este trabajo. Y se ha abordado con las "funciones de Propp" el accionar de los personajes, sin quedar solamente en ellas.

Las emociones atraviesan toda la historia, aunque más centradas en la protagonista, Lulú. Hay alegría, enojo que va creciendo hacia la rabia, la bronca, al llanto por el enojo, ira. Odio en el abuelo y el papá. El sentimiento del amor está en los padres y el abuelo, y en el amor como solidaridad en los vecinos, los muchachos del club, los músicos de la orquesta. En cuanto al clima creciente de caos y desilusión, hay momentos de cierta calma, como preparando lo que sigue más intenso. Asistimos a un ritmo que va fluyendo, ya más lento, ya más rápido.

La narradora omnisciente interviene como autora, en especial en el inicio y en el final. En él hay dos. En el segundo y último, se presenta una opción abierta a reflexiones posibles.

El tratamiento que hace del tema, con un uso muy acertado del lenguaje, ofrece un abanico de posibilidades. Estas promueven la imaginación, la empatía con unos y otros personajes, el sentir y el pensar, todo a través de lo que sucede o puede suceder en lo cotidiano en la vida de niños y adultos.

Bibliografía

Bianchi Bustos, M. (Comp.) (2024). *Graciela Cabal, la mujercita-mujer de las letras*. Editorial AALIJ.

Etchebarne, D. (1962). *El arte de narrar*. Kalelusz.

Piaget, J. (1972). *Seis estudios de Psicología*. Barral Editores.

Guillot, A. (2014). *Buscando el final feliz*. Editorial del Nuevo Extremo S.A.

Pizarro, C. (2008). *En la búsqueda del lector infinito*. Lugar Editorial.

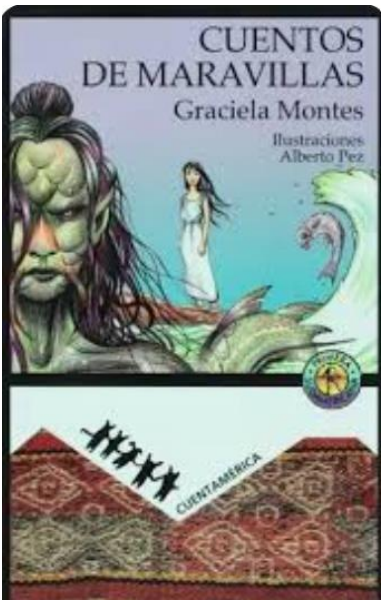
Montes, G. (1994). *Las velas malditas.* Alfaguara.

Propp, V. (1972). *Morfología del cuento.* Juan Goyanarte Editor.

Mgter. María Isabel Greco

Miembro de Número de la Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil

CUENTOS DE MARAVILLAS, CUENTOS MARAVILLOSOS



Graciela Montes dice: “Los cuentos de maravillas se parecen a los sueños” y como tales aparecen en ellos manifestaciones arquetípicas, mitos, creencias y leyendas.

En *Cuentos de maravillas* hay vida cotidiana que muda entre distintas culturas y recala en paisajes de nuestras tierras donde se localizan las historias oriundas de otros sitios, tal vez traídas por el relato de viajeros, acunadas dentro del acervo de esas familias que dejaron sus pueblos para ensayar nuevos futuros. Esas historias terminan su periplo, se van adaptando y difundiendo entre nuevos públicos, como si se tratara de imaginarios círculos concéntricos que se expanden. Para descubrirlas, intentamos sumergirnos en ellas.

Así sucede en *El pozo de la alegría*, con la figura del héroe que vence obstáculos y la fórmula del 3, la ficción de los tres hermanos que descansan bajo un algarrobo.

Cuando Juan, el menor, sale a caminar, encuentra una piedra con una frase escrita: "El que me dé vuelta encontrará la alegría". No se trata de desperdiciar esta oportunidad y los jóvenes se entregan a la tarea, logran moverla con mucho esfuerzo y descubren un pozo profundo.

Con una rama de árbol fijan un travesaño a la roca, hacen un lazo de cuero resistente y lo atan a un balde por el que desciende el benjamín. Se trata de un brocal que pasa por un primer nivel de intenso calor a otro de temperatura gélida hasta llegar al piso tapizado de monedas de oro y de plata que Juan carga en el balde izado por sus hermanos.

El sacrificio de uno y la ambición de los otros dos concluyen en el abandono del primero, pero Juan no se desanima, como corresponde al ánimo heroico.

A poco de andar encuentra ayuda en una cabrita que lo alimenta con empanadas, tamales, locro, zapallo almibarado, queso con arrope. Un verdadero festín propio del norte argentino y de las sierras pampeanas.

Allí comienza la segunda parte de este cuento fantástico, con la lucha de Juan por el desencantamiento de la bella cabrita durante tres noches pobladas de diablos que le tiran del pelo, le meten el dedo en el ojo y lo usan de pelota, pateándolo y arrastrándolo. La consigna es que no debe proferir ningún lamento en tanto que la única ayuda proviene de cuatro palanganas de agua mágica para protegerse. Al cabo de cada noche se registra una paulatina metamorfosis de la cabrita. Y como es de esperar, un final feliz.

Los siete pares de zapatos rotos, con el número mágico, plantea un problema cuya insolubilidad acarrea la muerte, como en el

enigma de la Esfinge. Una vieja revieja se conmueve de la ingenuidad de Ramón quien pretende dilucidar el misterio de los zapatos arruinados de Filomena y lo ayuda con un sortilegio que comienza a la medianoche -la hora en que Cenicienta perdía su encantamiento- cuando el gallito canta y el muchacho debe pronunciar las palabras mágicas: “Por la virtud de María que me convierta en hormiga”.

Ramón, convertido en hormiga, viaja entre las alas de Filomena transformada en pájaro y vuelta mujer al llegar a la Salamanca, el baile de los siete diablos, donde destroza su calzado bailando zambas, cielitos, escondidos y chacareras hasta caer rendida.

El misterio ha sido develado y la aventura termina en boda.

Resabios del mito de Orfeo y Eurídice o de la historia de la esposa de Lot, en *El viborón del río,* la curiosidad mata al hombre, o a la mujer.

Un pescador acepta el ofrecimiento del Señor del río, el viborón que huele a surubí: “Si querés pescado, te doy pescado ¿Querés pescado?”.

El hombre acepta, pero debe pagar entregándole al primero que salga a recibirlo cuando vuelva a su rancho. Habitualmente es su perro Manchas, pero ese día, cuando regresa cargado de surubíes, tarariras, pejerreyes y un brillante dorado, la que sale es su hija Narcisa.

No queda otra posibilidad que cumplir con lo pactado y Narcisa va a vivir al fondo del río semejante a una pradera de pasto suave, donde es servida por sombras solícitas.

Duerme en una cama tendida con sábanas de seda en la que, por la noche, en la oscuridad, se acuesta junto a ella su esposo al que no puede ver.

Como extraña a sus padres recibe el permiso de visitarlos con la condición de no traer nada de nada del mundo de la superficie, ni la punta de un alfiler.

Pero Narcisa, aconsejada por su madre, lleva un fósforo para iluminar a su esposo. Y aquí comienza la segunda parte de la narración, en la que se repiten los mágicos números: el tres de los Tres picos del Amor y el siete de los años necesarios para purgar el hechizo.

María Celedonia cantaba como los ángeles. Cuando la oyó cantar el mayor de tres hermanos salidos a conocer el mundo quiso casarse con ella, pero al verla escapó furioso, a los insultos.

Pasó por el mismo lugar el hijo del medio y repitió su pedido, pero esta vez, al ver a María Celedonia le dio tal patada que la mandó al estanque.

Por fin llegó el menor, Francisco, que se enamoró de esa voz y cuando la vio acercarse a saltitos, con sus ojos saltones de rana -como el príncipe de algún cuento que había oído- la aceptó como esposa. Juntos se sentaban en las tardes a tomar mate, cantando la rana y rasgando las cuerdas de su guitarra el joven.

Una invitación del padre que ya era viejo y una serie de pruebas interrumpieron la armonía de la pareja, pero la rana las sorteaba diciendo: “Si puedo, puedo. Si no puedo, no puedo”, pero siempre pudo. Hasta pudo llegar transformada en hermosa mujer con dos largas trenzas y vestido verde a la fiesta dada por su suegro, bailar chacareras, gatos y escondidos y cantar con su

voz melodiosa que le resultaba conocida a los cuñados, quienes no pudieron reconocer a *La ranita encantada*.

El quinto de los cuentos cuenta que te cuenta sobre *La muchacha de la estrella*, la bella María o Mariquita que servía a Cachura, fea y envidiosa. Si hay en esta historia alguna similitud con Cenicienta, puede pensarse que es por casualidad o mejor porque los cuentos vuelan a través del tiempo y el espacio, fructificando con sabores parecidos y con sabores diferentes. Lo cierto es que esta Cachura era perezosa y además le enfurecía ver que Mariquita hacía sus labores con alegría. Por eso le pidió a su madre que le encomendara trabajos de imposible realización, pero hete aquí que María las resolvía con ayuda, no de un hada madrina, sino de una ternerita mágica. Cachura espió y descubrió lo que hacía la ternerita que, en castigo, fue condenada a muerte.

Hay que imaginarse la pena de María, pero la ternerita le dijo que cuando la hubieran matado debería lavar sus tripas entre las aguas del río y en ellas encontraría una varilla que la asistiría cuando pronunciara un conjuro.

La niña fue al río llorando con las tripitas, pero se le fueron por las aguas río abajo y llorando corrió por la orilla, entonces encontró a un viejo que le pidió que le lavara los pies y lo peinara. A cambio, le indicaría dónde habían ido a dar las tripitas. Así sucedió, hallando las tripitas y la varillita mágica debajo de una roca. Cuando volvió para agradecerle y despedirse del anciano éste le acarició la frente y allí apareció una estrella brillante.

Cachura deseaba una estrella brillante en su frente y enterada de la historia intentó repetirla, pero se negó a peinar y lavarle los pies al viejo al que insultó, entonces él le tocó la frente y le

hizo crecer un cuerno de vaca que no hubo manera de disimular.

Pasado el tiempo había una fiesta en el pueblo y allí fueron Cachura y su madre, pero no le permitieron asistir a Mariquita que entonces sacó la varillita de luz y le pidió un hermoso vestido, un par de botines charolados y un sulky.

Al llegar todos se quedaron fascinados por su belleza y cuando decidió volver a la casa dejó un zapato como recuerdo al forastero del alazán del que se había enamorado.

El final, no es sorpresa. En lugar del zapatito de cristal la prueba reveladora fue con el de charol.

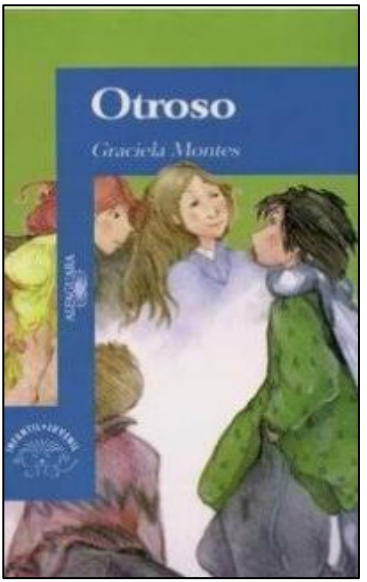
Los *Cuentos de maravilla* combinan el encanto, la riqueza de las imágenes visuales que describen el paisaje autóctono, la presencia de las danzas folklóricas y hasta una sugerencia vívida de olores y sabores que conforman una especie de película con expresiones que suenan musicales, como la de la cabrita dirigiéndose al hambriento Juan que tomaba los frutos de un peral, diciéndole:

"¿Son sus peras o mis peras? ¿Mis peras son, o las suyas?", o las ya citadas del viborón del río, la de Ramón o la de María Caledonia.

Por los cuatro puntos del país algunas de estas narraciones traídas allende el mar se escuchan con adaptaciones propias y provocan ciertas asociaciones con el caso de los cuatro Juanes, investigado por Olga Fernández Latour de Botas, pues como éstos, junto a la magia también ofrecen un pantallazo de nuestra cultura.

Lic. Prof. Silvia Greco
Miembro de Número de la Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil

OTROSO O CÓMO CONTAR LA MITOLOGÍA EN CLAVE DE COTIDIANEIDAD



Cuando en año 2025, Boris Spivacow propone a Graciela Montes recuperar para la escritura viejos cuentos, la autora, sin dudar, le responde que para ella primero es la mitología. Y primero la mitología porque los chicos agradecen estas historias extraordinariamente fuertes, feroces, políticamente incorrectas en muchos casos. Aclara, sin embargo, que de revivirlas, esas historias deberían ser narradas de una manera más cotidiana, desprovista de formas antiguas.

Creemos que esta manera de pensar los mitos para acercarlos a niños y jóvenes es la que manifiesta, ya en 1994, Montes cuando publica su novela: *Otroso.*

*Otros*o es una de las novelas más fascinantes de la literatura juvenil argentina. Graciela Montes, con su maestría habitual, construye una metáfora poderosa sobre la libertad, la resistencia, la posibilidad de habitarse uno mismo y de imaginar y hacer otros mundos que sintamos más propios que éste en que vivimos. Para construir esa metáfora apela a un mito griego tan

fecundo como es el del Minotauro, que también es el de Ariadna y Teseo, el del laberinto y el hilo. La intertextualidad con esta vieja historia es bastante explícita desde el momento en que una de las protagonistas de la novela, que se llama Ariadna, juega con un hilo y que el mismo narrador alude permanentemente al ovillo con el teje su historia.

La simbología que adquiere la historia gracias a esta intertextualidad define su originalidad. En efecto, su singularidad no pasa por la factura de *Otroso* como novela juvenil porque en verdad la autora reúne en forma bastante tradicional los rasgos que caracterizan al género. Revisémoslos.

Otroso, como todas las historias del género dirigido a los jóvenes, subraya el sentido de pertenencia que buscan los adolescentes. Hugo, Ariadna, el Batata, Rosita, la Tere son los amigos protagonistas, que viven en el barrio de Florida y que experimentan con mucha intensidad la solidaridad, la lealtad, el primer enamoramiento, los secretos y hasta un lenguaje propio, una jerga común: así aparece la banarina para nombrar un licuado hecho de banana y mandarina, el armórgano, para designar al original instrumento que toca el Batata y, claro, la gran palabra de esta historia: Otroso.

La palabra Otroso es la *creación* de Ariadna, a la que le parecía que su nuevo refugio, el refugio de todos ellos, el otro mundo, debía poder ser designado. Nombrado. Y aquí aparece el inapelable postulado de Montes acerca de que el lenguaje crea la realidad, tiene un poder instaurador, el lenguaje, en definitiva, es identidad. Pensemos sino en aquella Irulana de *Irulana y el Ogronte*, que grita su propio nombre en la noche oscura, como una suerte de invocación para despertar a la niña valiente que vive en ella.

Otra de las características de la novela juvenil que exhibe la novela está dada por la necesidad de los adolescentes de diferenciarse de los padres, del mundo adulto. Claro, es una etapa de la vida de búsqueda de la propia identidad, de la construcción del propio yo. Los jóvenes de *Otroso* buscarán resistir la "grisura" del mundo de los adultos, padres y vecinos del barrio, con una imaginación fresca, sólida que inventará – y creará- un mundo privado, secreto, donde cada uno pueda vivir su singularidad sin juzgamientos, en una libertad regida por reglas propias.

Sin embargo, es en el abordaje de la relación adultos-adolescentes que la autora se anticipa unas cuantas décadas a las películas y series que actualmente consumen los niños y jóvenes. Observamos cierta reformulación de este rasgo desde el momento en que algunos adultos funcionan como "colaboracionistas" de los adolescentes en sus aventuras, contra los adversarios que deben enfrentar. En *Otroso*, el grupo de espionaje, aquel comandado por Clara Berestein, en el cual se encontraba la abuela Hernández, entre otros; en Stranger Things, serie que popularizara el streaming Netflix , y en la que también, por caso, la madre de uno de los protagonistas, el comisario, y tantos otros personajes adultos jugarán a favor de los chicos protagonistas.

Otro rasgo insoslayable de la novela juvenil, la aventura, con el suspenso inherente a ella, también se presenta en esta historia. No hablamos solo de la aventura y el riesgo que significa construir un mundo subterráneo, con su Gran Galería, sus canales principales y canales de emergencia con herramientas sencillas, domésticas. Están los otros riesgos también: los riesgos de desmoronamiento, asfixia que se pueden producir – y que de hecho, sufre el Batata-, el peligro de que el espacio sea descubierto- como también ocurre por la infidencia de Rosita-,

y por supuesto, la amenaza del gran antagonista de Otroso: la Patota, una masa informe, negra y violenta a la que enfrenta con mucha valentía e imaginación el grupo de amigos.

Con destacada destreza, el cronista narrador ha tejido la trama de una novela juvenil con hilos de colores ya conocidos, pero recuperemos ahora aquélla hebra – que como ya señalamos- le da un color único, nuevo al género: el diálogo que entabla la historia con el mito de Teseo y el Minotauro.

Se hace imprescindible, en primer lugar, acercarnos al valor simbólico del mito griego.

El laberinto construido por uno de los arquitectos más brillantes, Dédalo, representa la confusión, los pensamientos enredados y la pérdida del yo. Entrar en él es un viaje interior hacia nuestras zonas más oscuras, nuestros miedos. En este laberinto vive el Minotauro, mitad hombre, mitad toro. Esta bestia conjuga la dualidad que tiene el ser humano: racionalidad e impulsos irracionales o salvajes. Teseo, el héroe, símbolo de voluntad y valentía, logra vencer al Minotauro y salir del laberinto gracias al hilo que le diera, con tanto amor, Ariadna.

Este hilo representa la memoria, el vínculo con la realidad, la lógica. Es la guía que permite explorar la propia oscuridad sin perderse en ella. Es la inteligencia que nos devuelve a la luz.

Ariadna, Hugo, Tere, Batata han inventado un laberinto, lo han habitado, lo han recorrido y se han animado a encontrarse allí con sus miedos, sus desilusiones, sus contradicciones, sus posibilidades y por qué no sus alegrías. La experiencia de Otroso (aunque finalmente haya desaparecido físicamente el espacio) los ha hecho crecer, ya no son los mismos, han

avanzado en el camino hacia la construcción del propio yo. Otroso vive en cada uno de ellos porque Otroso es su mundo interior.

Montes ha reinventado el Minotauro, que ahora es el feroz Mamotreto con Cuernos, pero no su función: en efecto, el primitivo pero ingenioso artilugio ataca y espanta al enemigo, la violenta Patota. El hilo de Ariadna, si bien no se despliega por corredores y canales, merece una reinvindicación de la autora que lo coloca en las hábiles manos de Ariadna que juega con él, que piensa con él.

Ese mismo hilo, pero asumiendo la forma de ovillo alcanza-como ya sugiriéramos- la tarea del narrador. Efectivamente, una y otra vez manifiesta el cronista que la escritura es una tarea compleja, casi laberíntica: hay que tejer, destejar y volver a tejer hasta que la pieza esté terminada. El alcance del mito es extenso: cubre también a la figura del narrador.

Así, desde la cotidianeidad de un barrio del Gran Buenos Aires, Florida, espejo de tantos barrios pintorescos, apelando a cierto costumbrismo, Graciela Montes ha cumplido de forma exquisita, poética su anhelo de acercar a los chicos la mitología.

Hay dos verdades profundas que jóvenes y adultos descubrimos cuando llegamos a la última página de la novela, cuando cerramos el libro con nostalgia incipiente por el mundo que dejamos. La primera: cada uno de nosotros lleva en sí mismo un Otroso, un complejo mundo interior que construimos permanentemente. Así y de forma inmejorable lo dice Ariadna: "Ya me estoy dando cuenta de que, para construir otro mundo, lo más difícil es hacer sitio y deshacerse de lo que sobra" (31).

La segunda verdad está cifrada en aquello que Ariadna observa en Hugo cuando quiere añadir canales de emergencia y ampliar de este modo la construcción del laberinto: "…para Hugo, Otroso estaba siempre un poco más allá" (55). Otroso es también, sin lugar a dudas, la Utopía. Y la Utopía – sabemos- es siempre un horizonte que está un poco más allá... Graciela Montes y todos sus lectores seguramente deseamos que nunca cese la Utopía: que la libertad, la solidaridad, la justicia nos animen a caminar sin claudicaciones.

Prof. Patricia Jaluf
Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil

HISTORIA DE UN AMOR EXAGERADO

El universo de ficción en Graciela Montes está conformado por las historias que conviven dentro del texto literario y las imágenes que transgreden para convertirse en un juego para el lector que tiene que interactuar dentro de un mundo entrelazado por la realidad y la fantasía como ejes vertebrales; las mismas que nos hacen encontrar con personajes imprescindibles de tropezar quienes vinculan el mundo real en que se contextualizan las historias con los sucesos comunes a los lectores. A menudo la exageración dispara una acción dentro de la narrativa, como lo plantea Montes de manera tan ingeniosa en: "***Historia de un amor exagerado"***

En la introducción al cuento, ya nos ubica en un barrio, al que mediante el recurso de las enumeraciones, describe transmitiendo además su color local, es espacio afectivo que ampara y mezcla a todos". Florida tiene de todo: veredas con baldosas

rojas, jardines con geranios, kioscos, una estación de tren muy soleada y, sobre todo, historias… es la gran historia de amor del barrio de Florida, una historia de amor exagerado".

Florida es el barrio de Montes, allí vivenció junto con su abuela escenas que marcaron en ella un rumbo o pudieron haber sido las raíces de una narrativa exquisita.

En consonancia con la frontera indómita, desde el principio Santiago incursiona en un mundo ideal trazado por él y regido por sus sentimientos hacia Teresita, construye sus fronteras y

busca consolar la ausencia de la misma, mediante distintos recursos; su gran deseo está

repleto de recodos, sufrimientos, enfrentamientos, del otro lado se halla Teresita y entre ambos todo lo que deben pasar para superar los obstáculos que se les presenten.

Dentro de esa **Historia de amor exagerado** que ocurre en el ámbito escolar, rondan dos personajes fundamentales Santiago Berón y Teresita Yoon, cada uno con sus peculiaridades.

He aquí que lo denominado por Graciela Montes precisamente "Corral de la infancia" aparece dentro de la trama y refleja una enorme metáfora que lleva implícita la necesidad de existencia y descubrimiento autor-lector, más allá del entramado y bajo la connotación del mismo, creando cada uno su propio corral, en relación con otros, simbolizando la protección y el control de la libertad.

En Literatura Infantil y Juvenil los lectores desarrollan la capacidad de enjuiciar las actitudes de los personajes frente a una situación de conflicto y a vincular dichas actitudes con sus propias experiencias y valores. En el caso de realidad-fantasía

o cómo se construye el corral de la infancia, el tópico gira en torno de la relación grandes-chicos y en la importancia de escribir para niños.

En el cuento, Graciela montes plantea una gran historia de amor en que todo comienza un día de morondanga (cualquier día) Ej.: "Empezó como empiezan las historias, de buenas a primeras y en la mitad de la vida. Empezó un día de morondanga…", hace alusión también a lo cronológico y temporal (mitad de la vida).

Sin dudas el tema subyacente es el del amor adolescente, que lleva al personaje a embeberlo en actitudes poco comunes, invadido por los sentimientos, lo externo y lo que le pasa guarda escondido un determinante que para el lector es fundamental y lo intima a no despegarse de la lectura sino permitirse atrapar plácidamente por la misma, y descubrir qué es eso que podrá asimilar y poder transferir.

El corral de la infancia, deja escapar las más nobles realidades y sentimientos (protección, afecto, respeto, felicidad, trabajo, educación, lo grande, lo pequeño, la familia) y por qué no pensar en el delirio de Santiago que pierde la cordura por Teresita.

El amor de la infancia y la pre adolescencia es algo serio para tales, citando a la autora:

> "… el arte nos ayuda a entender la vida… por las consecuencias que trae habitarlos, aceptar el juego… mirar el otro lado. Fisurar lo que parece liso. Ofrecer grietas por donde colarse… explorar los territorios de frontera, entrar en los caracoles que esconden las personas, los vínculos, las ideas."

Atenta al nudo del cuento, el mismo se produce cuando Teresita le manifiesta a Santiago que se mudaban con su familia a Zelaya, donde ambos estallan en angustias y llantos. El subtítulo lo adelanta: "**UN RÍO SALADO MOJA LA HISTORIA**"; la misma que fueron creando, donde la sal del agua los identifica simbolizando el dolor, la pena, el viaje del autodescubrimiento tras el que Teresita debe transcurrir con su propia historia y buscar preservar los vínculos con Santiago.

El desenlace se origina cuando Santiago decide introducirse en un sobre y que lo envíen por correo, algo totalmente exagerado e imposible. El subtítulo acompaña la idea: "**Y ESTA HISTORIA SIGUE, PERO POR CARTA"**, anticipando que de todos modos seguirán con el vínculo, aunque esto llevara a conformar dos bandos, unos a favor de él y otros en contra. Los opuestos no perseguían ideales, ni creían en los sueños, ej.: "…Los que decían que no también eran unos cuantos… mucha gente enojada que nunca había querido saber nada con los sueños."

El tema de lo onírico es rescatable, ya que predomina en él una visión romántica, simbolista, ligada a la vivencia diurna o al imaginario nocturno, el sueño en literatura es una especie de hiperconciencia, a la que determinados personajes del cuento no quieren acceder, o no lo desean ya que constantemente los llevan sus pensamientos a evaluaciones y a buscar actuar en lugar de ser.

De acuerdo con la experiencia comunicativa, Montes construye personajes que revelan mediante un lenguaje oficial, la descendencia de Teresita Yoon y su familia, que eran coreanos ej.: "…-An nienj.", frente al mismo, el personaje de Santiago refleja la libertad de la que es dueño sin prejuicios cuando escribe "S ama a T" ej.: "… se hizo un corazón gigante más

alto que la puerta… bien escrito, con letras redondas y pulidas. "S ama a T", además mediante la ironía conocemos a Santiago, ej.: "Santiago Berón, el más petiso…sentía que todo le corría por el cuerpo, tenía ganas de ser grande, fuerte, feroz y alto, sobre todo alto." En este aspecto el personaje se las arregla solo para no perder a su amor. Encarna la perseverancia, la paciencia, traza sus propios planes y los cumple, es una especie de héroe solitario, sujeto a los designios de su destino, podría ser un Romeo, en "Romeo y Julieta", o acercarse al viaje del héroe o monomito de Joseph Campbell, mediante un lenguaje silvestre que envuelve en un contexto las acciones principales.

Teresita es el personaje que emprende un viaje iniciático, para establecer un vínculo social con sus compañeros de colegio, busca ser aceptada, es foco de burlas, saluda en otro idioma, es coreana. Ej.: "…Teresita yoon, la nueva, entró un poco asustada… ¡Adelante! - dijo la señorita de Ciencias. Finalmente fue una más dentro del grupo.

Lo insólito ocurre en el espacio real de lo cotidiano, en que los protagonistas principales interactúan con el mundo del adulto y buscan alcanzar su cometido.

La trama argumental está plagada de descripciones de espacios, lugares determinados y significativos para ambos como lo son: la escuela, el barrio, el taller de zapatería del padre de Teresita, el club, el correo, Tigre y Zelada. "…en la calle Laprida…estaba el Deportivo Santa Rita… donde Santiago jugaba al fútbol…" "…el vagón del tren que iba al Tigre estaba casi vacío…" Bien se podría sostener que el cuento presente refleja dos partes diferenciadas o un antes y un después, primero encierra todo lo vinculado entre la escuela, los amigos y las decisiones; lo segundo con el traslado de los Yoon y la

necesidad de comunicarse por cartas, donde la exageración predomina y es una constante.

Dentro de los recursos de estilos utilizados por la autora encontramos metáforas; "… a Teresita Yoon los bizcochos se le pusieron rosados y las hojas de laurel salvaje se le llenaron de agua…"

"Un río salado moja toda la historia" refiriéndose a las lágrimas de Santiago cuando se entera del traslado de Teresita junto con su familia.

Enumeraciones; "…juntó jarras, jarritos y palanganas, tazas, cacerolas, vasos, baldes y hasta dedales…"

Exageraciones, ej.: "… no es fácil juntar mil setecientas veinticinco flores en un solo ramo…"

Comparaciones, "…Tenía mejillas redondas como bizcochos tostados, ojos largos como hojas de laurel salvaje…"

Polisíndeton, repetición de la conjunción Y. Ej.: "… y lo miró a Santiago. Y después le sonrió (y a Santiago se le inundó el cuerpo…) y él también sonrió… y bueno… y la historia empezó…

En la extensión del corpus textual, se observa una dimensión cambiante, dada por la situación de independencia de los jóvenes y una vuelta a la niñez, cantando "La mar estaba serena" mientras se hamacaban hombro con hombro y risa con risa, en un juego divertido, o cuando jugaban a asustarse todos;

— ¡El tigre! ¡El tigre! ¿Dónde está el tigre?

Utilización del estilo directo, para introducir el diálogo de otros personajes. "… Santiago está llorando, dijo la mamá…

Aparición de generalizaciones, para dar sentido de universalidad al hecho de enamorarse y reforzar la idea de comunicación tan necesaria entre ellos. Ej. "…(Todo el mundo sabe que a los amores les hacen mucho bien las cartas)" incorporan recursos autóctonos para sentirse más cercanos. Ej.: "… él por su parte, empezó a mandar cosas, objetos, pedacitos…pelusas, botones…" "Teresita le mandó una corteza de eucalipto y medio nido de hornero…"

En la construcción del espacio poético, el "YO" está planteado desde un comienzo y vinculado con la gratuidad por el solo hecho de transmitir la historia aspectos fundamentales que rodearon a la autora, la construcción de su identidad, subjetividad, determinando un vínculo necesario entre el lenguaje silvestre y el lenguaje oficial.

Su paisaje afectivo es el barrio, donde los personajes se mueven en mundos distintos, recreando paso a paso el cuento.

Desde el título percibimos lo posible de suceder, y esa exageración dada por el amor, refleja cierta inocencia debido a que Santiago toma decisiones que para el mundo de los adultos no son convencionales, como el armar un ramo con miles de flores o escribir una carta enorme. Teniendo en cuenta el nombre de los personajes principales, el de Santiago es un nombre para niño, de origen hebreo Jacob que significa "Dios recompensará" o "El que cambia", en España es un nombre muy frecuente, debido a la gran devoción del apóstol Santiago, indudablemente el personaje se siente recompensado por el amor de Teresita, en cierta medida cambia su actitud y se controla cuando algo no le agrada, además persiste en sus ideas.

Es digno considerar que el nombre Santiago ha aparecido en varias obras de ficción: fue el personaje principal de "El viejo y el mar" de Hemingway, también en la novela "Crónica de una muerte anunciada "de Gabriel G Márquez.

Con relación al nombre Teresita, de origen griego su significado es: mujer que caza, se caracteriza por ser muy comunicativa, amigable, con gran capacidad de expresión, alegre, jovial y necesita de las emociones para sentirse viva, es intuítiva, lo que le permite adaptarse a los cambios, pues cuando estos están por llegar ella ya estaba preparada. Desde un sentido bíblico, es la llena de gracia, de bondad al prójimo.

En conclusión, sólo resta agregar lo interminable por descubrir en cada obra de Graciela Montes, en "**Historia de un amor exagerado**" leer y releer es intensamente necesario y permite profundizar y analizar con mesura cada aspecto de la trama que conforma un todo textual, rica en expresiones, cercana a lo cotidiano, con un profundo sentido de recreación y sensibilidad, reflejado en todas sus creaciones.

Bibliografía

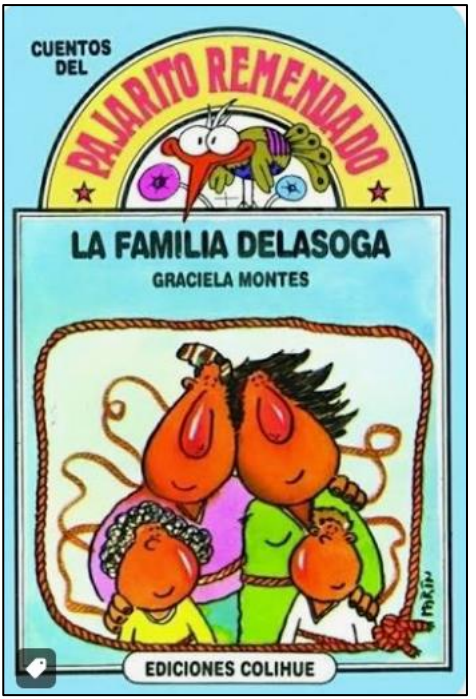
Bianchi Bustos, M., Pizarro, C., Prina, Z. (2023). *Hacia una Historia de la Literatura Infantil y Juvenil en Argentina*. ALIJ.

Montes G. (1996). *Historia de un amor exagerado*. Colihue.

Montes G. (1999). *La frontera indómita. Entorno a la construcción y defensa del espacio poético*. FCE.

Prof. Leticia Mure
Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil
Sociedad Argentina de Escritores

RESEÑA DE *LA FAMILIA DE LA SOGA* DE GRACIELA MONTES



El propósito de esta reseña es comprender y valorar, a través de las secuencias luminosas de esta narración, dos temas que laten con fuerza propia: el valor de una familia unida, tejida desde la comprensión y la tolerancia, y el valor incalculable de la libertad del ser humano, tan urgente como el vuelo de un pájaro.

La síntesis del argumento nos revela el hilo central que recorre la obra: la familia de la soga está unida, literalmente, por una soga. Esa unión les da calor y pertenencia. Pero poco a poco van descubriendo que esa misma unión les impide hacer, cada uno, aquello que el corazón les pide. La autora explora así, con una sencillez que desarma, la tensión entre el amor familiar y el derecho a la propia individualidad.

Un día, María, la mamá, toma una decisión inesperada: corta la soga. Al principio se sienten perdidos y asustados, como quien abre los ojos en un espacio demasiado amplio. Pero pronto descubren la alegría de la independencia, de poder actuar con libertad y hacer lo que cada uno desea. Los personajes —Juan, María, Juancho y Marita— actúan como personas reales: son divertidos, graciosos y entrañables.

Ahora que hemos viajado un poco a través de este cuento, cierro la reseña volviendo al propósito que indiqué al comienzo. Sin duda, nadie puede negar el valor de una familia unida ni la importancia de la libertad. Esta última, tan bien demostrada en la satisfacción y en la alegría de los personajes al cumplir cada uno con sus propios deseos, es infinitamente valiosa, siempre y cuando sepamos respetar la sensibilidad y el derecho de los otros. También me conmovió profundamente cómo la autora logra mostrar la importancia de la unión familiar en un cuento novedoso y breve, sin artificios, con una verdad que llega directo al alma. Por todo esto lo recomiendo: porque nos invita a reflexionar sobre la familia y la libertad, y sobre los valores que hacen más humana nuestra vida.

Prof. Laura Zulema Narreondo
Argentina de Literatura Infantil y Juvenil

TENGO UN MONSTRUO EN EL BOLSILLO

EDUCANDO AL MONSTRUO

"Hay una sola manera de matar los monstruos, aceptarlos."
Julio Cortázar

El miedo a lo largo de la existencia humana ha sido motivo de análisis y de estudio en innumerables áreas de la vida y campos del conocimiento: Una emoción universal de la que no escapa ni un solo mortal, y que la literatura ha puesto de manifiesto, en infinidad de obras, en el transcurso de la historia.

Uno de los tantos miedos que nos atrapan desde temprana edad es el miedo a los *monstruos* que nos asechan de manera rigurosa y que muchas veces "logran colarse" en la vida adulta metamorfoseados en la metáfora misma de lo que representan nuestros temores y miedos.

¿Cómo combatirlos?…

Muchas veces, la literatura nos abre la puerta hacia nuevas miradas acerca de los miedos y de cómo enfrentarlos y combatirlos a través de historias que nos llegan al alma. Historias con las que nos identificamos en el presente o que resuenan como ecos inquietantes del pasado.

Desde la antigüedad, los griegos y los romanos percibieron al *monstruo* como a una criatura híbrida que personificaba las fuerzas caóticas de la naturaleza, como obstáculos para los héroes y como modo de explicar lo "diferente" o "negativo" del mundo. Personajes mitológicos como Cerbero, Medusa o el mismísimo Minotauro son motivo de inquietud y temor en las "fauces de la antigüedad."

Más adelante en el tiempo, tienen entidad histórica los conocidos personajes de obras clásicas de la literatura universal que no podemos obviar, como la creación monstruosa del Dr. Frankenstein, en la novela de Mary Shelley (1818); el temible Drácula, de Bram Stoker (1897); el famoso Mr. Hyde, de Stevenson (1886); o el ambicioso y ególatra Dorian Grey, en el "Retrato", del gran Oscar Wilde (1890).

Pero los monstruos tienen infinidad de formas, tamaños y excentricidades que no responden a una sola manera de manifestarse, y además, trascienden la barrera del tiempo y del espacio.

Nos centraremos en abordar *el tópico del* ***monstruo***, en la literatura infantil y juvenil, en esta oportunidad de la mano de la autora argentina Graciela Montes.

Tengo un monstro en el bolsillo ha reunido una larga lista de elementos que no solo representan al monstruo externo gene-

rador de miedo, sino que también nos habla del monstruo que nos acompaña en la cotidianeidad, con el que luchamos, inclusive, del monstruo que llevamos dentro nuestro, agazapado y expectante para poder aflorar en el momento preciso.

Pero también, habla de ese monstruo que "hace justicia", como una suerte de justiciero, en nuestros momentos de "inquietud y debilidad", por así decir.

Adentrándonos, en la obra de nuestra autora podremos percibir estos rasgos de interpretación.

Inés, la protagonista de nuestra obra, una niña de once años en edad escolar, desea contarnos su historia y desde el principio quiere que la conozcamos, lo dice en el título del primer capítulo del libro: *"En este capítulo cuento cosas de mí para que me vayan conociendo."* (Montes 2025: 9). Ella, desde el comienzo manifiesta: *"TENGO UN MONSTRUO EN EL BOLSILLO"* (Ídem 2025), y poder decirlo la tranquiliza. Aquí, podemos comprender cómo "el poder decir", poder hablar o manifestar, ayudaría al tratamiento de la situación, y a escribirlo para entender, a modo de "liberación": *"(...) Y como a mí escribir no me cuesta nada (eso dice la señorita de Lengua), va a ser mejor que lo escriba todo, a ver si empiezo a entender algo."* (Montes 2025: 11) Y que, a partir de allí, le suceden cosas que ella llama: *"Maravillosas, Terribles y Extraordinarias."* (Montes 2025:10). El uso de mayúsculas para nombrar a "lo maravilloso", "lo terrible" y "lo extraordinario", podría declararse como un modo de darle "entidad", "peso" y "**nombre",** a lo que le sucede, no como algo menor sino como una vivencia que tiene su importancia, por lo atípico del caso.

A Inés no le cuesta escribir, de hecho, su mamá le dice que va a ser escritora, y después lo podemos reafirmar cuando es la coautora de una obra de teatro para el acto del 25 de mayo de la escuela, junto con su compañero Federico. Su papá "no dice nada", y su tío Miguel Ángel refiere -a modo de broma- que *"eso no es ser escritora sino ser chismosa*." (Montes 2025:13). Aquí podemos visualizar cómo **"las voces del decir y del no decir"** de los adultos, pueden influir de manera positiva o negativa en los niños, como se puede también notar en los comentarios *"poco amables"* de la tía Raquel, en los "desatinos" de la señorita Betty.

El ***monstruo*** de Inés, al que se refiere durante todo su relato, como *"Mi Monstruo"* , a veces muerde es peludo, de colores verde, violeta y azul y crece y decrece según los conflictos que se le presentan a Inés, en la cotidianeidad y que el monstruo pareciera "resolver por ella", porque aquí, podría decirse que el monstruo de la protagonista, si bien por momentos la atemoriza, por otros pareciera hacerle "justicia" en situaciones que Inés percibe como injustas.(Como por ejemplo, que la señorita Betty elija Verónica, su compañera, como protagonista de la obra que la misma Inés escribió junto con Federico, para el acto del 25 de Mayo, que tendrá lugar en la escuela).

Es importante destacar que el monstruo de Inesita (como la suelen llamar cariñosamente), cuando es acariciado por ella ronronea y se calma, mostrando cómo la dulzura, la amabilidad, el buen trato y el *AMOR* calman a cualquier monstruo.

En un momento dado nuestra protagonista refiere: *"Mi monstruo me recibió con un suspiro; se hinchaba y deshinchaba suave, despacito."* (Montes 2025:58).

La obra de Graciela Montes en la *Voz* de su protagonista -Inés- plantea la existencia del MONSTRUO -entre otros menesteres- como respuesta negativa "al fallo" de los adultos, en la construcción de personajes como la tía Raquel -que siempre critica a Inés- o como la señorita Betty que elige a Verónica para la actuación protagónica de la obra, simplemente, porque ella ya tiene un traje de dama antigua sofisticado traído por su padre, de Estados Unidos, lo cual a Inés la angustia y desanima ampliamente.

Pero…las cosas "se ordenan" a veces con la intervención del monstruo de Inés y a veces, por "esas cosas del destino", que tiene la "justicia poética", porque todo luego, se alinea en favor de Inés, ya que ella siempre actúa con bondad y amabilidad, aún con las personas que no fueron amables con ella.

"Su monstruo" de alguna manera "hace justicia".

"Su monstruo se atreve a hacer lo que ella no, porque es buena", y todos saben eso, lo que podría sugerir es que este monstruo funcionaría como su "alter ego".

Es interesante mencionar, además, el tratamiento que se le da a la segunda persona del plural, cuando la protagonista interpela a los lectores, sobre el final de la obra leemos: *"…´Bueno`, dirán ustedes, ´todo eso está muy bien, pero ¿y el monstruo?`"* (Montes 2025: 80). Este recurso recorre la narrativa haciendo partícipes a los lectores como interlocutores activos con la historia de la protagonista.

El monstruo la acompaña a Inés en la resolución de algunos conflictos cotidianos de su vida y llega el momento de la necesidad de hablar de su monstruo con alguien de su confianza y que representa uno de sus vínculos más cercanos y estrechos:

se anima a hablarle de su monstruo a su abuela Julia. Lo hace "a modo de confesión", *"—Abue, ¿sabés una cosa abue? A veces me pasa que… Abue: tengo un monstruo en el bolsillo"* (Montes 2025:82), y la respuesta que recibe de ella no sólo la tranquiliza, sino que la alegra, ya que terminan las dos riendo del tema:

> *"—Bueno, Inesita, eso no es nada. El que más el que menos tiene un monstruo en el bolsillo. Yo le miré el bolsillo con los ojos muy abiertos. —¡Pero también tengo el pañuelo, eh! —me dijo ella.* ***Y las dos nos pusimos a reír a carcajadas"*** (Ídem 2025).

Poder reírse de los "monstruos internos" implicaría "poder desarmarlos" y "desarmar los miedos". Su abuela le ha dicho que hablar de los monstruos es el mejor método para achicarlos, o "matarlos". Y agregamos: ¡Para aceptarlos!, como reza nuestro epígrafe de Julio Cortázar, al comienzo de este trabajo.

La autora nos regala, a través de su literatura, un abordaje profundo y filosófico acerca de los miedos, los monstruos y de cómo resolver lo inquietante, y ser libres de "ese costado negativo", aceptándolo, acariciándolo, de la mano de una niña de once años.

Inés, nuestra protagonista, habla y escribe sobre ello; proponiendo, abrir ventanas al interior que entiendan, *eduquen* y -por qué no- "abracen", a nuestros monstruos cotidianos, y aplaquen a esa bestia íntima, que todos llevamos dentro…así quizás, tal vez, podemos decir como Inés: *"TENGO UN MONSTRUO EN EL BOLSILLO, PERO ES CHIQUITO Y NO ASUSTA."* (Montes 2025:83). –

Bibliografía

Eliade, M. (1994). *Mito y realidad*. Colombia. Editorial Labor.

Montes, G. (2025). *Tengo un monstruo en el bolsillo*. Sudamericana.

Petit, M. (2001). *Lecturas: Del espacio íntimo al espacio público.* FCE.

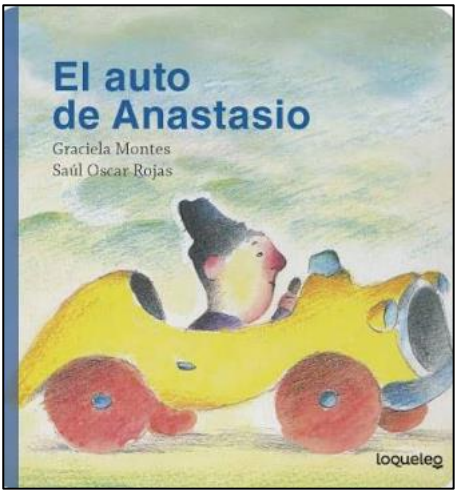
Sáez García, A. (2010). *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica.* Insúa.

Skliar, C. (2011). *La Intimidad y la Alteridad (Experiencias con la palabra).* Miño y Dávila.

Prof. Graciela Pellizzari[23]
Miembro de Número de la Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil

UN VIAJE IMPERDIBLE...
EL AUTO DE ANASTASIO

[23] Graciela Pellizzari es una narradora discípula de Dora Pastoriza de Etchebarne y egresada del Instituto SUMMA. Este cuento es uno de sus favoritos dentro de su repertorio (N. del C.).



Graciela Montes es la autora de un breve cuento para los más pequeños que recrea una antigua fórmula muy exitosa a lo largo del folklore universal.

De hecho, lo he narrado muchas veces a mis alumnos y siempre con un excelente resultado: agrado y pedido de reiteración en narración oral. Guardo hermosos recuerdos de las devoluciones de los niños.

Es que la creatividad de Montes, ha transformado la fórmula 'acumulativa' de acción de personajes en un Viaje Imperdible para disfrutar.

Según Ana Pelegrín (1988, p. 154) la fórmula acumulativa provoca en el niño una tensión en la espera de una resolución del conflicto que tiene en sí misma, el encanto y sorpresa de la iteración como desarrollo de la trama...y provoca la expectación gozosa.

El final, sorpresivo y con humor, desata la narración y lo hace fácil para la Narración oral.

Si bien, no es el libro más importante de esta autora, es dable destacarlo para justipreciar la creatividad de esta singular autora argentina, que a lo largo de su profusa actividad literaria nos ha deleitado con su producción en Literatura Infantil.

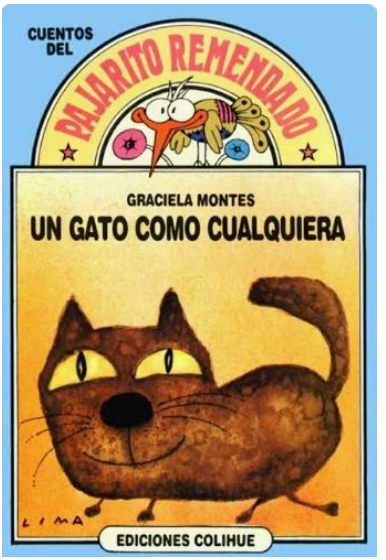
Este cuento ha sido reeditado por varias editoriales debido a su éxito con los niños.

Referencia

Pelegrín, A. (1988). *La aventura de oír*. Cincel.

Prof. Mari Betti Pereyra de Facchini
Miembro de Número de la Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil
Sociedad Argentina de Escritores

UN GATO COMO CUALQUIERA DE GRACIELA MONTES



El título de este cuento lleva al lector, de una manera inmediata, a intuir sobre qué tratará su argumento: una historia de gatos. El artículo indefinido y el complemento comparativo "como cualquiera" nos remite a las características de la especie y a su aceptación.

En la trama van apareciendo, íntimamente relacionados, temas típicos de Graciela Montes, en cuyo tratamiento está subyacente su concepto de los niños y de la literatura que a ellos va dirigida, evidenciados en el accionar de los personajes, que además de reales son simbólicos.

Los personajes

GATO DE BOLSILLO: Es el protagonista. Vive en el bolsillo de su dueño, donde lleva una existencia tranquila y rutinaria, desconociendo- en principio- lo que pasa fuera de él.

Se trata de un gato como tantos, quizás por eso no tiene un nombre personal. No viene de un lugar lejano ni mágico, sino de algún espacio cotidiano de la casa de su dueño, o del barrio, lo cual lo hace más cercano y verosímil. Está presentado y descripto de un modo real, a pesar de ser un personaje de cuento. Este enfoque es frecuente en la autora, que piensa en un niño lector no idealizado, con una visión más directa, más vital, de las cosas de la vida, a pesar de lo cual no deja de gozar con la magia de los cuentos porque es capaz de ensamblar perfectamente la realidad y la fantasía.

Es un animal pequeño, un tanto sobreprotegido por su dueño, temeroso de los peligros del mundo, aunque dispuesto a conocerlo:

> "*…tenía las uñas cortas porque Aníbal Gobi se las cortaba puntualmente todos los lunes a la noche; maullaba bajito y solo cuando tenía hambre, y tenía un pelaje liso, entero y sin marcas. Pensando en los Gatos Peligrosos el Gato de Bolsillo se acurrucó detrás de una bolsa de basura".*

Su viaje encarna a la aventura del héroe: salta de la comodidad del bolsillo, cruza el desafío, supera al miedo y los prejuicios enfrentando al peligro y vuelve a sentirse contenido.

En el final del viaje, no sabemos si regresará a la casa de su amo; sí, que regresa a su mundo de gato, para reconocerlo e integrarlo, como –salvando las diferencias– lo hace el *Nicolodo.* En *Repercusiones de los viajes de Gulliver en el discurso narrativo de Graciela Montes,* Cristina Pizarro explica al respecto:

> "En *Nicolodo viaja al País de la cocina* (Montes 1977), el *viaje se une a la aventura y al enfrentamiento con el mundo desconocido y que habrá que explorar como un desafío…emprende un viaje iniciático para insertarse en el territorio de lo social y establecer un vínculo con el otro*" (Pizarro, 2020, 84).

Lo mismo podría aplicarse a la aventura de Gato de Bolsillo.

La caracterización de este personaje se completa a medida que aparecen y se entrecruzan los demás temas de la obra, analizados más adelante.

ANÍBAL GOBI: Es el dueño del gatito protagonista. En el bolsillo lo lleva siempre, hasta a su trabajo. Quiere y cuida mucho a su mascota, pero lo hace de una manera un tanto autoritario: el animal debe mostrarse obediente y sumiso, ajustarse a sus hábitos y horarios, espiar -apenas- al mundo, desde su chaqueta. Con el ánimo de cuidarlo, lo atemoriza, previniéndole que los que no conocemos pueden ser peligrosos: "*Aníbal Gobi siempre les hablaba de ellos mientras le rascaba las orejas; le había contado que tenían garras afiladas, maullidos malévolos y el cuerpo lleno de horribles cicatrices*"

Es la persona de hábitos "sanos" y seguros, que lleva una vida rutinaria, estructurada, tanto en su hogar como en su oficio de guarda de tren.

Puede representar a los adultos conservadores: padres, abuelos, docentes, que se sienten responsables de los más chico, hasta el punto de evitar que se separen de ellos o que se atrevan a saber- y menos aún a experimentar- algo que puede llegar a ser imprudente, incluso en las lecturas que proponen como mediadores.

RATÓN CUALQUIERA: Es un ser libre y autosuficiente. Este ratón de "*cola de piolín y ojos brillantes*" es para el Gato de Bolsillo, la señal para decidirse a salir al *Mundo Grande*. El salto que da, primero al piso del tren y luego al de la estación, es el cruce de la barrera que lo separa de lo desconocido. Lo podríamos relacionar con la frontera indómita, "*el límite impreciso entre el fuera y el adentro, entre el individuo y el mundo"* (23), entre lo que se tiene en la realidad y lo que se imagina, lo que persigue (como a este ratón) en sueños, anhelando que se haga realidad.

Así como el ratón es el nexo entre los dos mundos, es el cuento el que permite a los lectores "saltar" desde la realidad cotidiana al espacio poético donde- dice la autora- *"se gana* ***libertad*** *con la mudanza".*

GATOS PELIGROSOS: Llamados así por el prejuicio que de ellos se tiene. Representan la violencia y la fealdad para los individuos de la sociedad que desconfían de ellos porque andan de noche, se defienden solos y tienen una independencia tal vez excesiva. Se presume que no poseen un domicilio fijo, al menos ubicado por la gente, sin embargo, conocen bien su barrio.

Aparecen como desconfiados, pero cuando logran el hacercamiento con los demás, son solidarios. En ellos se visualiza la postura frente a la otredad y el tema de la identidad.

Los temas

- LA LIBERTAD: Se da como la posibilidad de este gato de elegir su propio destino, salir de su confortable e idealizado bolsillo, de la domesticación a la aceptación de la realidad. Se da también en *La familia Delasoga* (Montes 2008) y en *El club de los perfectos* (1993).

- La IDENTIDAD: Está sugerida en el título. El protagonista la abraza al identificarse con los otros gatos, vinculándose con ellos, asumiendo quién y cómo es él. Este tema junto al de la aceptación del otro se ve en *Bicho raro* (2003) y en *Sapo Verde* (1978), de la misma autora.
- LO GRANDE Y LO PEQUEÑO: Este pequeño gato, al saltar del tren, que simboliza el paso del tiempo, deja el pequeño mundo de su casa para conocer el mundo grande y compartirlo con los gatos grandes. Es, además, el paso de la niñez a la juventud. En este tema se cruzan el tiempo y el espacio. En *Doña Clementina Queridita, La achicadora (1985)* y en *Había una vez (2005),* el enfoque se invierte: los protagonistas son muy grandes y ven o hacen pequeñito al resto del mundo.
- El JUEGO: Aparece en forma de aventura: jugar a ser libre, correr con otros por un mundo distinto y presentido. Hay algo de ironía y de parodia en las posturas del gato del bolsillo al pelear con el grandote. También remite al corral de la infancia: abrir el bolsillo, que protege, pero encierra, para explorar el mundo de una manera diferente:

  > *"Para que el juego sea juego y la obra, obra hay un punto en que se cortan amarras, se abandona el muelle y se entra en el territorio siempre inquietante del propio imaginario".*

- LENGUAJE: Sencillo, claro, *silvestre*, sin dejar de ser cuidado. Su expresividad se manifiesta en recursos como repeticiones, símbolos, adjetivación, enumeraciones, descripción, antítesis.

Hacia una breve conclusión

En *Un gato como cualquiera* Graciela Montes nos invita a recostarnos en el límite de la frontera, con su libro en la mano, a espiar cómo fluye la vida, de una manera simultánea, por el mundo objetivo y el interior. Como las vías del tren, ambas realidades corren paralelas por el territorio poético narrativo del cuento que desde la verosimilitud y el goce estético nos incluye a los lectores.

Referencias

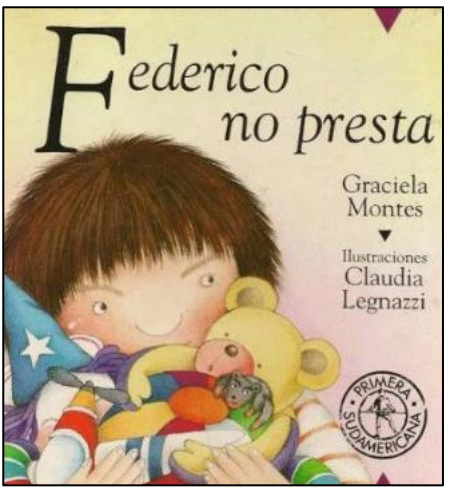
Montes, G. (1984) Un gato como cualquiera. Colihue. Colección Pajarito Remendado.

Montes, G. (1999). *La frontera indómita*. Fondo de Cultura Económica.

Pizarro, C, (2020) "Resonancias de Robinson Crusoe, Los viajes de Gulliver y las dos Alicias en la obra literaria de María Elena Walsh y Graciela Montes". En: Bianchi Bustos, M; Pizarro, C. y Prina, Z. Apuntes para una historia de la Literatura Infantil y Juvenil de La Argentina. Primera Parte. El Escriba.

Dra. Miriam Persiani de Santamarina
Miembro de Número de la Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil

FEDERICO



La serie “Federico crece”, fue escrita entre los años 1994 y 2001 y consta de siete volúmenes.

Están editados en cartapesta en un tamaño pequeño y cuadrado de 16cm de lado y, sus puntas son redondeadas. La dirección general de la colección estuvo a cargo de Gigliola Zecchin.

Federico es un niño pequeño (no se menciona la edad, pero por las experiencias que transita, tendría aproximadamente tres años), que está aprendiendo a controlar aspectos emocionales, psicológicos, sociales y biológicos. En cada una de las historias, se le presentan distintos desafíos que debe ir resolviendo con la compañía y contención de su familia y de un pequeño animal que lo respalda y se alía con él en cada aventura.

Con un lenguaje claro y sencillo, la autora les permite a los niños pequeños identificarse con los retos que debe ir afrontando el protagonista, con mucha ternura, amor y humor.

Algunos están escritos con rima y, literariamente, las palabras tienen una musicalidad muy peculiar.

Es una colección de libros álbum, en los que las imágenes se complementan con el texto escrito y actúan como dispositivo para pensar historias, que tienen como trasfondo, auténticas preguntas que, más tarde o más temprano, alguien se formula.

Las ilustraciones realizadas por Claudia Legnazzi son muy coloridas y con un diseño particularmente infantil, en el que abundan elementos y detalles que los niños pueden ir descubriendo mientras escuchan la lectura de los distintos relatos.

En cada página, pueden observar a esa mascota que opera como amigo imaginario del nene. En algunas escenas está escondido en un bolsillo, sujeto a una pierna, asomando por un gorro, con un casco cuando Federico discute con un amigo, detrás de una caracola o con una pancarta con la palabra ¡NO!, frente a la negativa del niño para realizar alguna actividad. Por lo tanto, este personaje es relevante en cada una de las historias.

- Federico y su hermanita: es un texto con mucha musicalidad en las palabras y escrito en rima. La madre del niño tiene una enorme panza y Federico quiere que su hermano nazca para poder jugar con él. Cuando le anuncian que ha llegado el momento y que los padres van al hospital, su corazón hace "triquiti, triquiti, trac". Pero cuando llegan a la casa con la hermanita, la encuentra muy pequeña y ruidosa, ya que llora mucho y aún no sabe hablar. Él aprovecha para ir a la cancha con su papá, por ejemplo, y finalmente la acepta cuando ella le sonríe por primera vez.
  En esta entrega se aborda el tema de los celos y la adaptación familiar ante la llegada de un nuevo integrante.
- Federico se hizo pis: el nene sale a jugar con su mamá, quién le pone unos calzoncillos y le pide que le avise

cuando tenga ganas de orinar. Pero Federico juega y se moja su ropa, sintiendo mucho pudor. Su madre lo cambia y le dice, sin retarlo, que preste mayor atención y que interrumpa sus juegos para evitar volver a mojarse. El niño continúa jugando, pero en un momento se detiene cuando vuelve a tener ganas de hacer pis y así construye un nuevo aprendizaje.

Dejar de usar pañales y controlar esfínteres es un gran logro en el proceso de desarrollo que se produce entre los dos y tres años aproximadamente. Se ponen en juego sentimientos como la frustración y la vergüenza.

- Federico no presta: La mamá de Federico invita a su hogar a Antonio y a su mamá para que los niños jueguen juntos. El cuarto del nene está repleto de juguetes, pero cuando Antonio quiere tomar alguno, Federico se enoja y no se los deja tocar. Antonio llora. Luego, Federico va a jugar a la casa de Antonio, pero el niño reacciona de la misma manera que el protagonista de esta serie: -¡Es mío! ¡No te lo voy a prestar!

  Finalmente se encuentran en el parque y ambos amigos llevan sus bolsas con juguetes. En un lugar neutral, se prestan cada elemento sin problemas y aprenden a compartir.

  Las relaciones sociales a esa edad son muy complejas porque los niños tienen una mirada egocéntrica y narcisista. Compartir elementos o respetar turnos para hablar o para participar en una actividad, requiere de un tiempo que no es el mismo para cada niño. Federico no tarda mucho en aprender a compartir.
- Federico y el mar: ir a la playa y jugar en la arena puede ser muy divertido, pero la inmensidad del mar asusta y a Federico le da mucho miedo acercarse. Sus padres hacen un pozo en la arena y lo llenan con agua. Cuando

el niño va tomando confianza, lo llevan de la mano hacia el mar y disfrutan todos con las olas que rompen cerca de la orilla.

El temor a lo desconocido es un tópico para trabajar en el hogar y en la escuela. El niño aprende que "no le sueltan la mano" sino que toman todos los recaudos para que de forma segura pueda disfrutar de una nueva aventura.

- Federico va a la escuela: Federico llega al Jardín de Infantes con su delantal nuevo y una bolsita roja con tres pancitos de miel. El niño siente que la escuela es demasiado grande, "gritona" y se asusta mucho.

  Al principio está muy serio y no quiere soltar la mano de su madre. Su maestra, amorosamente, intenta animarlo, pero él sigue angustiado y llora porque no quiere quedarse solo. Hasta que por fin conoce a Baltazar, un gran oso de peluche muy colorido con el que acepta jugar y hasta le regala uno de sus panes. Cuando la madre lo va a buscar, se despide del juguete, como si cumpliese la función de objeto transicional.

  Es muy destacable el rol de la mascota imaginaria en este cuento. Cuando Federico se niega a soltar la mano de su madre, el animalito se ata con un cordón a la pierna de la progenitora y cuando el niño se aleja para irse con el oso de peluche, se desenreda y avanza junto a él.

  El período de adaptación a una nueva institución puede ser muy conflictivo para algunos niños, dependerá de cómo hayan elaborado el sentimiento de confianza y duda y de qué manera la familia le haya permitido construir un alto grado de autoestima.

- Federico dice no: el niño se muestra enojado y ante las propuestas de sus padres él se niega. No quiere tomar la

leche, no quiere ir de compras, ni bañarse, ni abrigarse. Ya cansado y aburrido ante tanta negación acepta con alegría que su papá le cuente un cuento antes de dormirse.

Tener caprichos y berrinches es natural en la etapa de crecimiento. El niño prueba hasta dónde puede llegar con sus actitudes desafiantes y también busca límites.

- Federico y el tiempo: el nene va a casa de su abuela y encuentra algunos recuerdos. Le gusta mirar el reloj cucú, la máquina de coser de pedal, y revisar los cajones que tienen muchas fotografías antiguas. En una de ellas descubre a una niña y se sorprende al saber que es la abuela cuando tenía la misma edad que él. Le da risa su ropa y su sombrero. Luego, pide que le muestre algunos caracoles que él le había traído de la playa (intertextualidad con otro de los cuentos de la colección). Recuerda ese momento y lo disfruta. La abuela le hace notar cómo pasa el tiempo y que, precisamente, ya llegó el momento de merendar. Tiende una mesa en el patio y ven pasar un avión. Federico dice que cuando sea grande quiere ser aviador, actor de cine, cocinero, explorador y paseador de perros. Y mientras él y su abuela hablan del futuro, su mascota imaginaria hace burbujas de jabón y en cada una de ellas, el niño desarrolla las actividades mencionadas, siempre acompañado por este creativo personaje ficticio.

  El concepto del tiempo es el más difícil de construir y el último que se adquiere en el proceso de desarrollo cognitivo.

Graciela Montes, en "La frontera indómita" menciona a Winnicott, como referente de las etapas que un niño debe atravesar para adentrase en el territorio de la cultura, del juego y de la literatura.

Asimismo, explica que, en este proceso, la creatividad y la imaginación tienen un papel fundamental para traspasar fronteras y quedar en una zona única y personal, en el que se conjuga lo cognitivo y lo afectivo a la vez y en la que todo es posible:

"Una frontera espesa, que contiene de todo, e independiente; que no pertenece al *adentro*, a las puras subjetividades, ni al *afuera*, el real o mundo subjetivo" (Montes,1999, p.3).

Y en este lugar tan sano e imprescindible es donde la literatura tiene que ser parte de la frontera indómita de las palabras, un territorio que facilite la fantasía.

Si bien a priori, la serie Federico tendría un propósito pedagógico para acompañar a los niños en la elaboración satisfactoria de los principales conflictos en sus primeras etapas evolutivas, por el tipo de escritura, la elección de las palabras y la sonoridad de las mismas, estos siete libros son verdaderas joyas literarias.

Las ilustraciones logran una inmersión en el cuento, no dichas con palabras escritas; hay un punto de encuentro muy estrecho entre el autor y el ilustrador.

La aparición constante de la mascota imaginaria -nunca nombrada- le otorga un refuerzo de creatividad que sorprende y causa gran emotividad, teniendo en cuenta la complejidad de las situaciones abordadas.

En este sentido, la psicóloga del desarrollo Marjorie Taylor, afirma que estos amigos imaginarios actúan como simuladores de la realidad que ayudan en la comprensión emocional y potencian las habilidades sociales y empáticas en niños pequeños.

Teniendo en cuenta que Graciela Montes es una gran defensora de los derechos de los niños, en esta serie se observa una visión reconfortante de la infancia; no retan a Federico por hacerse pis, no lo obligan a entrar a la escuela hasta que está preparado, respetan sus tiempos y, fundamentalmente, no hay castigos.

Por ende, leer a Federico es no sólo placentero, sino también necesario para generar una comunidad de pequeños lectores competentes, introduciendo a los niños en el mundo literario con un texto que los divierte y entusiasma, pero que también los interpela.

Bibliografía

Montes, G. (1999) *La frontera indómita: en torno a la construcción y defensa del espacio poético.* Fondo de Cultura Económica.

Montes, G. (2000) *¿De qué hablamos cuando hablamos de Derechos?* CETERA.UNICEF. Cámara Argentina del libro.

Taylor, M. (2001). *Imaginary Companions and the Children Who Create Them.* McGraw Hill.

Winnicott, D. (1992). *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador: Estudios para una teoría del desarrollo emocional.* Paidós

Prof. Mariana Ponce
Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil

CUATRO CALLES Y UN PROBLEMA, GRACIELA MONTES

La lectura, y más precisamente la lectura literaria, nos introduce asimismo en un tiempo propio, a cubierto de la agitación cotidiana, en el que la fantasía tiene libre curso y permite imaginar otras posibilidades
Michéle Petit

El comienzo del relato de Graciela Montes: "Había una vez…", al mejor estilo de un cuento maravilloso nos sitúa frente a la expectativa de situaciones extraordinarias protagonizadas por un niño, Panchito, que deberá resolverlas.

En ese comienzo se suman algunas descripciones, pero sin ahondar en detalles. Solo sabemos que la cantidad de calles que debe atravesar nuestro protagonista son cuatro hasta llegar a su destino, el cual es incierto para nosotros. Esto da lugar a que juguemos a imaginar de dónde viene Panchito, hacia dónde se dirige, cuántas cuadras ya caminó. Podemos preguntarnos ¿caminó diez cuadras? Por lo pronto, sabemos que ese "le faltaban todavía cuatro calles" es el indicio de que ya había caminado y corrido varias cuadras más en su afán por llegar a no sabemos dónde.

Hay un juego interesante de espacio-tiempo incluyendo la expectativa que genera el afuera: "Pero en cuatro calles pueden suceder muchas cosas".

Es muy importante hacer una observación: este relato tiene muchas características de un cuento maravilloso actual. Por supuesto, difiere de los tradicionales como Caperucita Roja o Hansel y Gretel que nos cuentan de niños y niñas en bosques plagados de misterios, brujas volando, lobos acechantes, duendes que esconden o transforman objetos extraños o hadas con varitas y demás objetos mágicos. Panchito es un niño que vive en un barrio de una ciudad posible y reconocible por cualquier

lector que habita en cualquier zona urbana nutrido de los relatos tradicionales señalados.

Desde las antiguas historias orales, luego escritas tal como llegaron a nosotros, hasta las narraciones actuales invitan a exorcizar los miedos, aquellos que los adultos tenemos y, creyendo obrar bien, en ocasiones los transmitimos a los pequeños. Los miedos atraviesan las épocas, la humanidad, la vida cotidiana, y por supuesto, a la literatura.

Si nos preguntamos qué es el miedo, podríamos asegurar que es una reacción emocional que puede ser a algo específico, real o imaginario. Claramente, no se trata de una sensación agradable, aunque sí necesaria (mientras no sea patológica), ya que el niño crece aprendiendo a estar en alerta frente a determinadas situaciones o estímulos.

Toda una gran hipérbole envuelve este relato de Graciela Montes que aborda los miedos infantiles con humor y ternura. Una nube blanca que contiene mares que se convierten en ríos hasta desembocar en cataratas, por lo que Panchito debe nadar estoicamente hasta llegar exhausto a Uruguay: pero como toda gran imaginación que raya en lo onírico, Panchito es rescatado. Claro que siete días después.

Todavía quedan tres calles para vencer los miedos a los que se enfrenta Panchito al cruzarlas. Se sobrepone y continúa la travesía. Esta vez, el obstáculo es un viento que se torna huracán que arranca árboles y, por supuesto, envuelve a Panchito hasta arrojarlo violentamente en Canadá. Sin embargo, otra vez, logra salir airoso, salvado por un buen samaritano que con su sensibilidad lo ayuda a retornar a su barrio, un mes después.

En esta instancia nos preguntamos ¿qué más puede temer este niño? Sí, mucho más puede sucederle a Panchito como patear una piedrita que adquiere la categoría de persona en un recurso retórico en el que una simple piedra cumple un rol fundamental al "ocurrírsele la mala idea de ir rodando hasta un pozo". No se trata de un pozo cualquiera, sino uno que lo transportará al centro de la tierra, y luego, por una inmensa escalera, a China. Se cumple el imaginario del lugar más lejano del mundo, y ese es China. Todo lo que nos resulta extraño, inentendible y muy lejano lo relacionamos con China. Luego, y tras muchos trabajos, Panchito logra volver a su barrio, pero muchos meses después.

Falta muy poquito para que nuestro protagonista llegue a destino. Solo le resta cruzar la última calle; pero se tropieza con un gato que se convierte en un tigre muy feroz, por lo que el niño debe huir y, para eso, corre desaforadamente dejando atrás al temerario depredador. En esta oportunidad, tarda cuatro años en volver.

Por último, Panchito tendrá su mayor desafío, pues su lugar de destino es el consultorio del odontólogo. Así, Graciela Montes entiende, compila y resuelve magistralmente los miedos de un niño a través de la literatura.

En este sentido, el texto literario es el escenario para que el lector no sea solo un receptor de la historia, sino que se involucre, que se sienta acompañado, comprendido y parte del relato. ¿Qué mejor que saber que no se está solo frente a los miedos? Es más sencillo enfrentarlos si el niño lector se identifica con el personaje que siente lo mismo que él. La tensión baja.

El presente análisis de Cuatro calles y un problema no pretende clasificarlo como un texto didáctico, sino dar cuenta de que se trata de literatura que habla de literatura. Aborda temas que hacen a la cotidianidad de los niños como es el problema que representa el temor del sonido del torno del odontólogo. Aunque, paradójicamente, el doctor que, en esta historia, oficiaría de villano o el lobo de los cuentos, recibe a Panchito con una sonrisa.

Posiblemente, la literatura nos hace perder el miedo al miedo y comprender que sentir miedo no debe estar camuflado de cobardía. Todo lo contrario, es un sentimiento que experimentamos en cualquier momento en el transcurso de la vida, y en cualquier franja etaria. La literatura lo toma de diversas maneras y no lo oculta, lo pone de relieve con recursos humorísticos, con fuertes hipérboles, metáforas, personificaciones, dando diversos ritmos a las historias, interpelando al lector bajo universos oníricos. Aquí radica la magia, la literatura se sirve de todo su abanico de recursos.

En referencia a los miedos de Panchito al cruzar cada calle y todas las supuestas catástrofes atravesadas, podríamos argumentar que el protagonista comprende las representaciones de la ciudad, de su barrio, se apropia de sus imágenes. Sus desplazamientos y desafíos se corresponden con el mapa mental trazado a partir del conocimiento de su espacio cotidiano y del mundo en general, a pesar de su corta edad. Seguramente no ha viajado a Canadá ni a China, mucho menos al centro de la tierra; pero Panchito cuenta con un conocimiento de lo que lo rodea y lo aplica desde su imaginario para sortear cada desafío, cada miedo. La estrategia narrativa de puesta en abismo enriquece el relato con una concatenación de tantas historias, como la cantidad de calles que debe cruzar nuestro protagonista.

La propia autora, Graciela Montes (1999), al recordar su experiencia lectora siendo niña, expresa: "Lo primero que evoco, como es natural, es personal, la protagonista soy yo misma, y lo que me sucede es anterior al cuento, una especie de protocuento." (p. 65).

Según los autores Nieto Martín y González Pérez (2002):

> "...en la actualidad, la literatura infantil se ha abierto hacia nuevos horizontes menos adoctrinados, en los que los aspectos literarios, la calidad de la escritura, la amplitud de contenidos y experiencias, constituyen una finalidad esencial en sí misma." (p. 20-21).

Aunque parezca un juego de palabras, el hecho literario y su objetivo es la literatura per se. En este relato infantil la función literaria se cumple, al igual que "la función lúdica en que la literatura infantil es un juego de niños", como lo expresa Moreno Verdulla (1994, p. 11). El valor poético de la palabra es lo que pone de relieve cada suceso recreado por la imaginación infantil porque lo poético está en lo que imaginamos. Poner en palabras aquello que imaginamos es tejer una trama poética.

Bibliografía

Cervera, J. (1992). Teoría de la literatura infantil. Ediciones Mensajero

Colomer Martínez, T. (1998). La formación del lector literario. Narrativa infantil y juvenil actual. Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Gonzalbo Aizpuru, P., et al. (2009). Una historia de los usos del miedo. México, D.F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Universidad Iberoamericana

González Duro, E. (2007) Biografía del miedo. Los temores en la sociedad contemporánea. Serie Debate. House Mondadori, nº1.

Montes, G. (1994). Cuatro calles y un problema. SM.

Montes, G. (1999). La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético. FCE.

Moreno Verdulla, A. (1994). Literatura infantil. En Revista En su problemática, su historia y su didáctica. Universidad de Cadiz

Nieto Martín, S. y González Pérez, J. (2002). Los valores de la literatura infantil. Aral

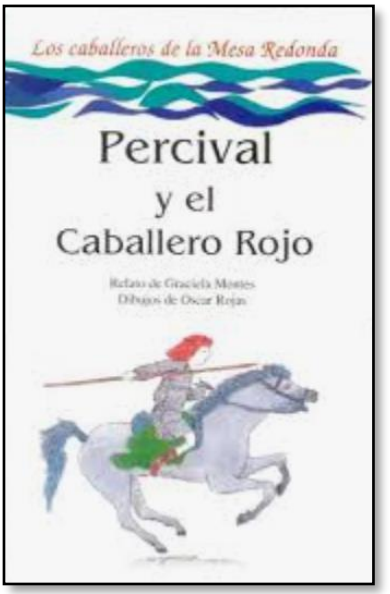
Zapata Ruiz, T. (2007). El cuento de hadas, el cuento de hadas o el cuento de encantamiento. Un recorrido histórico sobre sus características literarias. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

Lic. Prof. Pablo Gustavo Pozzoli Bonifacino
Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil

GRACIELA MONTES Y LA LITERATURA ARTÚRICA

IDENTIDAD, VIOLENCIA Y BÚSQUEDA DE SENTIDO EN

PERCIVAL Y EL CABALLERO ROJO



I - Introducción

En los últimos años, la literatura artúrica para niños y jóvenes ha sido objeto de renovada atención crítica, especialmente en el ámbito de la recepción hispanohablante (Lanciani, 2024, p. 102; Rubiales, 2021, p. 95).

Autores como Graciela Montes reformulan la materia bretona en clave pedagógica e iniciática, proponiendo versiones simplificadas, pero no desprovistas de densidad simbólica, que permiten pensar cómo se traducen los mitos y leyendas medievales a la infancia contemporánea (Montes, 1996; Rubiales, 2021, p. 98). Un ejemplo de esto es el cuento *Percival y el Caballero Rojo*, integrado en la colección *Historias del rey Arturo*, que se presenta como un relato de iniciación que articula la tradición artúrica con la construcción de identidad, la ética de la violencia y el mito del Grial.

Este ensayo propone, en primer lugar, ubicar esta obra de Montes en la tradición literaria artúrica; pero también, proponer tres líneas de lectura posibles que permitan vislumbrar la dimensión de Montes como creadora de literatura infantil y juvenil.

II - Trama, género e inserción en la tradición artúrica

En *Percival y el Caballero Rojo*, Graciela Montes condensa un episodio decisivo de la biografía de Percival, centrado en su enfrentamiento con el Caballero Rojo como condición para ingresar a la Mesa Redonda (Montes, 1996, p. 18-31). El relato muestra a Percival como un joven campesino de Gales que vive alejado de la corte hasta que presencia la cabalgata de los caballeros de la Mesa Redonda y decide abandonar su entorno para convertirse en caballero (Juana, 2023, p. 47). El rey Arturo establece que, para ser admitido entre los suyos, Percival deberá desafiar al Caballero Rojo, el guerrero más temido del reino, y vencerlo en combate (Montes, 1996, p. 23). El duelo culmina con la derrota y muerte del Caballero Rojo, lo que permite a Percival obtener su caballo y su armadura, símbolos de su nueva condición caballeresca (Rubiales, 2021, p. 93). El cierre del relato se orienta hacia la integración de Percival al conjunto de caballeros artúricos, anticipando su futura búsqueda del Grial, aunque sin desarrollar todavía la dimensión espiritual propia de esa búsqueda (Lanciani, 2024, p. 105).

Desde el punto de vista genérico, la obra se inscribe en la literatura infantil de aventuras y en el subgénero de la adaptación literaria medieval, donde la violencia se presenta como ritualizada y funcional a la estructura de la prueba (Bradford, 2015, p. 68). La crítica contemporánea ha señalado que la literatura artúrica para niños tiende a ordenar la materialidad medieval en relatos de iniciación claros y lineales, con personajes netamente

definidos como héroes o antagonistas, y con resoluciones que refuerzan el orden moral de la comunidad (Lanciani, 2024, p. 103; Rubiales, 2021, p. 96). En este sentido, *Percival y el Caballero Rojo* se alinea con esa tendencia, pero introduce una tensión que permite exceder la mera moralización.

En términos de tradición, el relato se sitúa en la larga genealogía de la materia bretona, particularmente en la figura de Percival/Perceval tal como se articula en *Perceval ou le conte du Graal* de Chrétien de Troyes (1988), así como en sus reelaboraciones posteriores en la obra de Thomas Malory y en el conjunto de versiones para niños y jóvenes del siglo XX y XXI. La crítica hispana reciente ha subrayado que la recepción artúrica en la literatura infantil argentina se caracteriza por una relectura que combina el gusto por la aventura con una sensibilidad social y una crítica implícita a las estructuras de poder (Rubiales, 2021, p. 99; Lanciani, 2024, p. 107). Montes, en este marco, se convierte en una mediadora clave entre la Edad Media literaria y la subjetividad de niños y jóvenes (Bradford, 2015, p. 71).

III - El viaje iniciático y la construcción de la identidad caballeresca

Una primera línea de lectura consiste en pensar a *Percival y el Caballero Rojo* como narración de iniciación, en la cual el combate con el Caballero Rojo funciona como rito de paso entre la condición de niño campesino y la de caballero (Juana, 2023, p. 49). La figura de Percival encarna un modelo de sujeto que se constituye no por su herencia familiar y social inmediata, sino por la asunción de un riesgo calculado y la aceptación de una prueba autorizada por el rey (Lanciani, 2024, p. 106). En este sentido, el relato se alinea con la tradición de los relatos de formación (*Bildungsroman* y cuentos de iniciación)

que han sido objeto de atención en la crítica de la literatura infantil y juvenil contemporánea (Nodelman & Reimer, 2003, p. 84; Bradford, 2015, p. 69).

La violencia del duelo, aunque presentada de forma edulcorada, puede leerse como un umbral simbólico que impone la ruptura con la inocencia y la entrada en un orden de responsabilidad y obediencia (Bradford, 2015, p. 72). La crítica de la literatura infantil ha subrayado que la violencia ritualizada en los relatos de caballerías para niños funciona como un mecanismo de domesticación del caos, donde el héroe se convierte en el garante de un orden simbólico (Lanciani, 2024, p. 104; Rubiales, 2021, p. 94). En este sentido, Percival no solo obtiene una armadura; incorpora una subjetividad construida sobre la obediencia, la valentía y la capacidad de asumir la muerte del otro (Juana, 2023, p. 51).

Esta estructura puede articularse con la tradición de los héroes iniciáticos en la literatura occidental, desde la figura de Teseo en la mitología griega hasta los héroes de la saga germánica y las novelas de la edad moderna (Aristóteles, 1998, p. 215; Schmitt, 2007, p. 36). En el plano cinematográfico, la secuencia de entrenamiento y duelo de Percival recuerda la de la de las historias de superhéroes contemporáneos, tales como *Batman* de Christopher Nolan o *Spider-Man* de Sam Raimi, donde el joven protagonista debe pasar por una serie de pruebas físicas y morales para asumir su identidad de héroe (Lanciani, 2024, p. 108). En el marco filosófico, la experiencia de Percival puede vincularse con la noción weberiana de la *vocación*, donde el sujeto se constituye en la confrontación con el riesgo y la responsabilidad (Weber, 2007, p. 15), aunque aquí el registro se mantiene lúdico y respetuoso con la sensibilidad del lector infantojuvenil.

Desde esta perspectiva, Montes consigue sintetizar un proceso de transformación íntima en un episodio breve, sin perder la tensión ni la densidad simbólica (Lanciani, 2024, p. 109; Rubiales, 2021, p. 97). La autora logra que la experiencia de Percival resuene tanto como aventura concreta para el niño como como metáfora de la construcción de una identidad adulta, lo que multiplica las posibilidades de lectura conforme el lector madura (Bradford, 2015, p. 74).

IV - Ética del poder, violencia y legitimidad política

Una segunda línea de lectura podría orientarse a pensar *Percival y el Caballero Rojo* como texto donde se articulan poder, violencia y legitimidad política (Lanciani, 2024, p. 105). El combate entre Percival y el Caballero Rojo no es un enfrentamiento privado; está institucionalizado por el rey Arturo y por la estructura de la Mesa Redonda como rito de iniciación que reafirma el orden monárquico y feudal (Rubiales, 2021, p. 94; Montes, 2022, p. 38). Percival "gana" el derecho a ser caballero no porque demuestra una sabiduría moral compleja, sino porque triunfa en el campo de batalla, lo que refuerza la lógica del mérito basado en la capacidad de combate (Lanciani, 2024, p. 106).

Esta articulación remite a la tradición de la filosofía política occidental, desde la *Política* de Aristóteles, donde el poder presupone la capacidad de defender la comunidad (Aristóteles, 1998, p. 230), hasta la crítica moderna de la legitimación del poder a través de la definición del enemigo, tal como la formula Carl Schmitt (2007, p. 41). En el ámbito de la literatura infantil y juvenil, la crítica contemporánea ha señalado que la violencia legitimada por el Estado se presenta, en muchos relatos de caballerías modernas, como un mal necesario para sostener un

orden de paz y justicia (Bradford, 2015, p. 70; Lanciani, 2024, p. 104).

En el plano cinematográfico, la estructura de la legitimación del combate en el relato de Montes se asemeja a aquella presente en *El señor de los anillos* (Peter Jackson, 2001-2003), donde la guerra se justifica como defensa del orden frente al caos (Lanciani, 2024, p. 108). Sin embargo, Montes introduce una tensión ética: la figura del Caballero Rojo, aunque temida, no es un monstruo deshumanizado; su muerte es narrada con un matiz de ambigüedad que no permite celebrar plenamente la violencia (Juana, 2023, p. 52). Esta ambigüedad conecta con la crítica contemporánea de la literatura infantil que cuestiona la normalización de la violencia en los relatos de caballeros y superhéroes, y que propone una lectura más problematizadora de los mitos de combate (Bradford, 2015, p. 73).

Desde este punto de vista, Montes no cierra el relato en una apología ingenua del poder caballeresco, sino deja abierta una vía por la cual el lector infantil o juvenil puede introducir preguntas sobre la justicia del duelo y la moralidad y el costo simbólico de la obediencia (Lanciani, 2024, p. 110; Rubiales, 2021, p. 95).

V - El mito del Grial y la búsqueda identitaria

Una tercera forma de interpretación sitúa a *Percival y el Caballero Rojo* como preludio al mito del Grial, entendido como búsqueda de sentido más que como mera aventura (Lanciani, 2024, p. 107;). Si bien en este relato el Grial apenas aparece como referencia de fondo, la figura de Percival guarda una fuerte afinidad con la tradición de la búsqueda espiritual del Grial, que se consolida en la obra de Chrétien de Troyes y se reactualiza en la modernidad (Chrétien de Troyes, 1988, p.

18;). El Caballero Rojo puede leerse, en este marco, como una encarnación del obstáculo material que Percival debe superar antes de acceder a un plano más profundo de experiencia, anticipando su futura búsqueda del Grial (Juana, 2023, p. 50;).

En el plano filosófico, esta lectura puede vincularse con la hermenéutica de la experiencia y con la fenomenología de la trascendencia. La figura del Grial remite a la idea de un objeto último que da sentido a la acción, análogo a la *cosa en sí* kantiana o a la noción de *absoluto* en la tradición idealista germana (Kant, 2007, p. 259; Bradford, 2015, p. 75), pero traducida a la economía narrativa de la infancia. En el arte contemporáneo, esa lógica se renueva en obras como la saga cinematográfica de George Lucas o la serie literaria y cinematográfica de J. K. Rowling, donde cada héroe posee una "misión" o un "destino" que excede su voluntad individual y que solo se completa mediante una serie de pruebas (Lanciani, 2024, p. 109).

Percival, en este sentido, se inscribe en la genealogía de los héroes iniciáticos que se ponen en marcha no por su propia voluntad plenamente consciente, sino por un llamado que proviene del orden simbólico (Rubiales, 2021, p. 96). En este orden de cosas, Montes es capaz de condensar una matriz mitológica compleja en un relato breve, sin perder la profundidad simbólica (Lanciani, 2024, p. 111). La autora no explica el Grial en términos doctrinarios, sino que lo deja en estado de potencialidad, como una promesa que se abrirá en otras historias. De este modo, el texto se ofrece como un objeto de lectura múltiple, que puede ser abordado por el niño como aventura concreta y por el lector más avanzado como historia de búsqueda de sentido, identidad y trascendencia (Bradford, 2015, p. 76).

VI - Conclusiones

Este análisis de *Percival y el Caballero Rojo* permite concluir que Graciela Montes se sitúa como una autora clave en la recepción contemporánea de la materia artúrica en la literatura infantil y juvenil argentina (Rubiales, 2021, p. 99; Lanciani, 2024, p. 112), como se sugiere en las tres líneas de lectura propuestas, entre otras cosas, por su talento para unir, concentrar y sintetizar significados múltiples a través de fórmulas sencillas. El relato combina con eficacia una estructura de aventura iniciática, un debate ético sobre la violencia y una apertura hacia el mito y la trascendencia que invita al lector a formularse preguntas y pensar más allá del disfrute estético que propone.

Bibliografía

Aristóteles. (1998). *Política*. Gredos.

Bradford, C. (2015). *The Middle Ages in children's literature*. Bloomsbury Academic.

Chrétien de Troyes. (1988). *Perceval ou le conte du Graal*. Librairie Droz.

Juana, M. (2023). "La búsqueda de Perceval: una lectura simbólica del mito del Grial". *Revista de Estudios Artúricos*, 15(2), 45-61.

Kant, I. (2007). *Crítica de la razón pura*. Alfaguara.

Lanciani, G. (2024). "El mundo artúrico y la literatura infantil y juvenil en proyectos literarios argentinos". *Revista ELOS*, 41, 10088. https://revistas.usc.gal/index.php/elos/article/view/10088

Montes, G. (1996). *Percival y el Caballero Rojo*. Gramón-Colihue.

Nodelman, P., & Reimer, M. (2003). *The pleasures of children's literature* (3.ª ed.). Allyn & Bacon.

Rubiales, F. (2021). "La Edad Media en la literatura infantil y juvenil argentina: la obra de Graciela Montes". *Anuario de Estudios Medievales*, 51, 89-108.

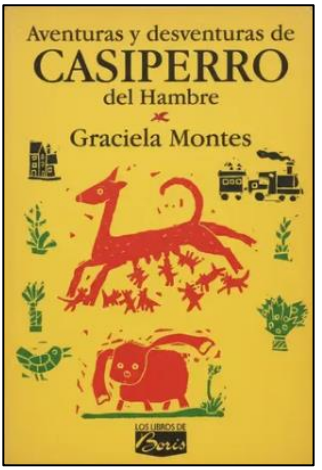
Schmitt, C. (2007). *El concepto de lo político* (G. Brenes, Trad.). Tecnos.

Weber, M. (2007). *La ciencia como vocación*. Fondo de Cultura Económica.

Lic. Prof. Pablo Gustavo Pozzoli Bonifacino
Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil

LITERATURA, CRÍTICA SOCIAL Y FILOSOFÍA DE LA ANIMALIDAD

GRACIELA MONTES Y LA REINVENCIÓN DE LA LITERATURA PICARESCA EN CLAVE INFANTIL Y JUVENIL



I - Introducción

Aventuras y desventuras de Casiperro del hambre (Montes, 1995) se ha consolidado como una de las obras fundamentales de la Literatura Infantil y Juvenil argentina del último cuarto del siglo XX, tanto por su fuerza narrativa como por su densa articulación de la crítica social (Lanciani, 2024, p. 108; Rubiales, 2021, p. 96; Bradford, 2015, p. 78). La novela, narrada en primera persona por Casiperro del Hambre, un perro callejero nacido en la penuria, reformula la tradición picaresca del *Lazarillo de Tormes* y de la literatura satírica y la desplaza hacia un cuerpo animal y un entramado urbano contemporáneo (Rubiales, 2021, p. 97; Zanoni, 2016, p. 25; Fleisner, 2017, p. 113). En la última década, diversos estudios han vuelto reiteradamente sobre la obra, destacando su capacidad de problematizar el hambre, la pobreza, la domesticación y la potencia de la voz narrativa (Lanciani, 2024, pp. 108-112; Rubiales, 2021, pp. 96-100; Fleisner, 2017, p. 113; Scannone, 2017, p. 118; Varela, 2020, p. 225).

El presente ensayo propone, en primer lugar, situar *Aventuras y desventuras de Casiperro del hambre* en el contexto de los

géneros y la tradición literaria; pero, también, proponer dos vías de lectura de la obra que permitan vislumbrar, no solamente, la calidad literaria de Graciela Montes como creadora de Literatura Infantil y Juvenil, sino inclusive, el aporte de la novela a la reflexión sobre nosotros mismos y nuestro mundo. La argumentación se sostiene en estudios recientes de la Literatura Infantil y Juvenil, de la crítica cultural y de la filosofía de la animalidad como instrumentos que hacen posible penetrar en el significado de la obra.

II - La obra de Montes y su inserción en los géneros y la tradición literaria

La novela se presenta en la voz de Casiperro, un can que nace como el "décimo primero" de una camada de once cachorros, en un contexto de escasez extrema donde la madre tiene diez tetas y él no alcanza a mamar (Montes, 1995, p. 5 y 7; Bradford, 2015, p. 80). Desde el arranque, el hambre se configura no solo como falta fisiológica, sino como estructura de la subjetividad: Casiperro "nació con hambre", y este agujero atraviesa su existencia, determinando su modo de percibir el mundo (Nodelman & Reimer, 2003, p. 87). La estructura episódica de la novela combina sus "aventuras y desventuras" en la ciudad: el barrio de origen, la casa de la tía Dora, las calles, los terraplenes, el canil final donde regresa al hambre en su forma más cruda (Fleisner, 2017, p. 113; Zanoni, 2016, p. 26).

En su deambular, Casiperro pasa por distintas formas de "empleo canino": mascota de un departamento, acompañante de la tía Dora, sometido a experimentos de domesticación estética (el portaorejas, el rabo mecánico) y, finalmente, prisionero en un albergue o canil, donde revive la carencia extrema (Bradford, 2015, p. 82). La novela combina comicidad, ironía mordaz, violencia y ternura, construyendo un

relato que, aunque dirigido a lectores infantiles y juveniles, no evade la representación de la carencia y de la crueldad humana hacia los animales (Lanciani, 2024, p. 109; Scannone, 2017, p. 116). En diversos momentos, Casiperro se vuelve narrador reflexivo sobre su propia condición, comentando la diferencia entre el hambre como vivencia corporal y el hambre como metáfora del deseo de trascender los límites impuestos (Fleisner, 2017, p. 114).

Desde el punto de vista genérico, la obra se sitúa en la Literatura Infantil y Juvenil de aventuras y en el subgénero de la picaresca, adaptada a la infancia (Zanoni, 2016, p. 24). La crítica contemporánea ha señalado que la novela reformula la figura del pícaro desde un cuerpo animal, desplazando el foco de la excepcionalidad humana a la marginalidad de la vida animal callejera (Lanciani, 2024, p. 109; Rubiales, 2021, p. 97; Fleisner, 2017, p. 114). La novela se inscribe, además, en la tradición de la literatura satírica y crítico-social argentina, que reutiliza modelos de la picaresca clásica para pensar la exclusión y la resistencia del cuerpo que no se deja domesticar por completo (Rubiales, 2021, p. 99;, p. 28; Zanoni, 2016, p. 28). En este sentido, Casiperro configura un personaje que dialoga explícitamente con Lazarillo de Tormes, pero trasladando la figura al campo de la animalidad, la calle y la pobreza urbana contemporánea.

III - El hambre como condición social y ontológica

Una primera forma de lectura podría centrarse en el hambre como eje temático, entendido como condición biológica pero también como estructura de la subjetividad (Lanciani, 2024, p. 108; Williams, 1977, p. 95). La crítica ha subrayado que el hambre funciona en la novela como narrador de fondo, un "personaje incorpóreo" que atraviesa casi todos los episodios y

organiza la memoria de Casiperro (Lanciani, 2024, p. 108; Bradford, 2015, p. 81). La frase: "Si mi madre hubiese tenido dos tetas más, mis desdichas no habrían siquiera comenzado" (Montes, 1995, p. 5), instala inmediatamente la relación entre escasez de recursos, desigualdad estructural y destino individual (Rubiales, 2021, p. 96; Williams, 1977, p. 98). La dedicatoria, "Para Lázaro y para Pablos, maestros del hambre", conecta la narración con la larga genealogía de la literatura de hambre que se inicia en la novela picaresca y en la literatura de pobreza renacentista (Zanoni, 2016, p. 25).

En el plano filosófico, la novela puede leerse junto a una tradición fenomenológica que sostiene que el cuerpo hambriento moldea la lógica de la experiencia, en la línea de la crítica materialista que insiste en que la pobreza estructura la percepción del mundo (Rancière, 2015, p. 82; Williams, 1977, p. 96; Fleisner, 2017, p. 115). La descripción del cuerpo famélico de Casiperro, de la búsqueda de comida en basureros y de la tensión entre el olor de la carne y la escasez de alimento permite pensar el hambre no solo como falta, sino como modo de mirar el mundo desde la escasez (Lanciani, 2024, p. 110). Esta perspectiva dialoga con la idea de que la Literatura Infantil más potente asume la vulnerabilidad corporal sin moralizarla y la transforma en narración de resistencia (Bradford, 2015, p. 83; Varela, 2020, p. 227).

En el ámbito de la literatura universal, Casiperro se inscribe en la misma constelación que Lazarillo de Tormes, el protagonista de *El Buscón* de Quevedo o los personajes de la literatura de miseria urbana como *Luces de bohemia* de Valle-Inclán, cuyos cuerpos escarapelados definen un modo de mirar la sociedad (Rubiales, 2021, pp. 96-97; Zanoni, 2016, p. 27).

IV - La literatura picaresca, los vínculos no especistas y la filosofía de la animalidad

Una segunda vía de lectura podría subrayar la reconfiguración, que se da en la obra de Montes, del pícaro desde la animalidad, convirtiendo la novela en un texto fundante para los estudios de la animalidad y la literatura no especista (Fleisner, 2017, p. 114; Varela, 2020, p. 226). La crítica más reciente ha argumentado que *Casiperro del hambre* cuestiona la humanización excesiva del animal, ya que el perro nunca se vuelve "un ser humano con pelaje": su voz se mantiene entre la *phoné* y el *logos*, sin abrazar la ilusión de ser un "hombre disfrazado de perro" (Fleisner, 2017, p. 114; Cimatti, 2020, p. 112). Casiperro interpreta el mundo desde la diferencia ontológica del cuerpo perruno, produciendo un efecto de extrañamiento que obliga al lector a cuestionar la naturalización de la relación hombre-perro (Scannone, 2017, p. 117).

En este marco, la novela funciona como una crítica de la domesticación, no sólo en su sentido práctico (correas, portaorejas, rabo mecánico, control del cuerpo y la movilidad), sino en su sentido simbólico, como domesticación del deseo y de la libertad (Webb, 2019, p. 49). Cuando Casiperro se fuga de la casa de la tía Dora, rompiendo con el cuidado "regalado" pero humillante, el texto pone en juego la tensión clásica de la picaresca entre seguridad y obediencia, por un lado, y libertad y hambre, por el otro (Lanciani, 2024, p. 112; Rubiales, 2021, p. 98). La novela parece alinearse, de este modo, con una corriente de la filosofía posthumanista que cuestiona la idea de "buen trato" cuando este se basa en el control estético, sensorial y cognitivo más que en la consideración de la animalidad como diferente pero válida (Fleisner, 2017, p. 115; Cimatti, 2020, p. 115).

En el plano filosófico de la animalidad y el posthumanismo, la obra dialoga con la noción de vínculos "no especistas" entre canes y humanos, tal como la analizan Agamben y Derrida desde la figura de la bestia y el soberano, proponiendo que el animal no puede ser reducido a figura simbólica ni a mero objeto de la mirada humana (Agamben, 2004, p. 34; Derrida, 2011, p. 18; Fleisner, 2017, p. 116; Webb, 2019, p. 51). La novela, al colocar en el centro la experiencia corporal y afectiva del perro, contribuye a una "filosofía de la animalidad" que sostiene que los seres vivos no humanos son portadores de subjetividad, de deseo y de sufrimiento, aun sin participar del orden de la ley absolutamente humano (Cimatti, 2020, p. 114; Scannone, 2017, p. 119).

Conclusiones

El análisis de *Aventuras y desventuras de Casiperro del hambre* permite formular al menos tres conclusiones que denotan la centralidad de la obra en la Literatura Infantil y Juvenil argentina.

En primer lugar, la novela de Graciela Montes reconfigura la tradición picaresca de la literatura clásica desde la voz de un perro marginal, desplazando el foco de la excepcionalidad humana a la experiencia de la animalidad en la pobreza urbana contemporánea (Lanciani, 2024, p. 108; Rubiales, 2021, p. 97; Zanoni, 2016, p. 25). Esta operación no solo moderniza un modelo narrativo histórico, sino que lo abre hacia una crítica explícita de la exclusión social y la violencia estructural que atraviesan tanto a humanos como a animales en contextos de carencia material.

En segundo lugar, la centralidad del hambre en la novela permite leer *Casiperro del hambre* como un relato donde la

subjetividad articula experiencia corporal, memoria y mirada política, en diálogo con la crítica materialista y con la fenomenología de la pobreza (Williams, 1977, p. 96; Rancière, 2015, p. 82; Fleisner, 2017, p. 115). La elección de la voz de un perro hambriento permite que el texto funcione simultáneamente como fábula accesible para niños y como novela de crítica social con densidad filosófica, sin perder nobleza literaria ni coherencia pedagógica. Esta doble lectura refuerza la calidad estética de Montes, que logra que lo "cruel" y lo "humorístico" colaboren en una misma construcción simbólica.

En tercer lugar, la figura de Casiperro como narrador autónomo y reflexivo lo convierte en un sujeto-escritor de la marginalidad, que se apropia de la palabra para desafiar tanto el silencio institucional como la naturalización de la relación hombre-animal (Scannone, 2017, p. 119; Varela, 2020, p. 226). En este sentido, la novela trasciende el estatuto de Literatura Infantil y se erige en un texto de referencia para los estudios de la animalidad, la filosofía posthumanista y la crítica cultural que se ocupa de preguntar por los vínculos no especistas entre canes y humanos (Agamben, 2004, p. 34; Derrida, 2011, p. 18; Cimatti, 2020, p. 114; Webb, 2019, p. 51). La ausencia de una ética maniquea y la insistencia en la complicidad estructural entre sociedad y exclusión animal permiten pensar la obra como un aporte distintivo no solo a la literatura argentina, sino a la discusión contemporánea sobre la dignidad de la vida no humana y la responsabilidad colectiva frente a la pobreza y la crueldad.

Referencias

Agamben, G. (2004). *Estado de excepción*. (Pre-Textos.

Bradford, C. (2015). *The Middle Ages in children's literature*. Bloomsbury Academic.

Cimatti, F. (2020). *Philosophy of Animality*. Edinburgh University Press.

Derrida, J. (2011). *La bestia y el soberano.* Buenos Aires Rojo Sangre.

Fleisner, M. (2017). Vida de perros: entre literatura infantil y filosofía de la animalidad. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica,* 19(1), 111–138. https://doi.org/10.15446/lthc.v19n1.64235

Lanciani, G. (2024). "El mundo artúrico y la literatura infantil y juvenil en proyectos literarios argentinos". *Revista ELOS,* 41, 10088. https://revistas.usc.gal/index.php/elos/article/view/10088

Montes, G. (1995). *Aventuras y desventuras de Casiperro del hambre*. Colihue / Cúspide.

Nodelman, P., & Reimer, M. (2003). *The pleasures of children's literature* (3.ª ed.). Allyn & Bacon.

Rancière, J. (2015). *El desacuerdo: política y filosofía.* La Caja.

Rubiales, F. (2021). "La Edad Media en la literatura infantil y juvenil argentina: la obra de Graciela Montes". *Anuario de Estudios Medievales,* 51, 89–108.

Scannone, J. C. (2017). "Entre literatura infantil y filosofía de la animalidad". *Revista Tabularasa,* 40, 111–128.

Varela, M. (2020). "Literatura infantil latinoamericana y estudios de la animalidad". *Revista Iberoamericana,* 86, 223–239.

Webb, J. (2019). "Posthumanism and children's literature: perspectives on the more-than-human". *Children's Literature Review,* 57, 45–62.

Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford University Press.

Zanoni, A. (2016). "La picaresca en la literatura infantil argentina". *Revista de Literatura Infantil y Juvenil*, 12, 22–37.

Lic. Prof. Claudia Sánchez
Miembro de Número de la Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil

Y EL ÁRBOL SIGUIÓ CRECIENDO, LA ALEGORÍA DE UN MUNDO POSIBLE

Toda obra fantástica es una obra imaginable, creada por la fantasía del espíritu, algo irreal en sentido estético, invisible a los ojos de todos. Así lo señala Jaqueline Held:

> *"(...) el relato fantástico reúne, materializa y traduce todo un mundo de deseos: compartir la vida animal, liberarse del peso, volverse invisible, cambiar de talla y –en resumen- transformar el universo a voluntad; el cuento fantástico como realización de los grandes sueños humanos (...)"* (Held, 1981, p. 18).

Es lo que hace Graciela Montes en esta novela de género fantástico, en la que construye un "universo paralelo al cotidiano", una "zona libre donde todo es posible", al decir de la autora.

Esta es la historia de un Árbol que creció hasta la desmesura para dar abrigo a los excluidos y marginados. Un Árbol Gigante que se resistió a morir. Un Árbol enorme habitado por pájaros y cientos de personas, lo que es la alegoría de una sociedad con nuevos códigos, que se rebela ante lo establecido.

Recordemos que el árbol es un tópico recurrente en muchas obras de la literatura universal.

En la antigüedad grecolatina funcionaba como una forma de conexión divina, dando refugio y protección; en la Biblia tiene un profundo simbolismo, ya que representa la vida, el conocimiento, el juicio y la conexión entre Dios y la humanidad.

Y tanto en mitos como en leyendas, el árbol representa el centro del mundo, simboliza la vida eterna, la fertilidad y la sabiduría.

Venerado en todas las culturas, por brindar sombra, abrigo y alimento, el árbol también puede ser el lugar donde suceden transformaciones.

Es nido y casa, como ocurre en este texto, y en su frondosidad habitan diferentes personajes de la sociedad porteña.

Todo comenzó el día menos pensado, fue en un instante cuando surgió algo insólito, podría llamarse "milagro": una pequeña hojita verde apareció entre el cemento de la avenida. Como si fuera un grito de la naturaleza ahogada por la modernidad. Pero, como apunta su narrador intrusivo, "una manta de cemento nada puede contra un árbol decidido", aludiendo de este modo al eterno conflicto entre el desarrollo urbano y la obstinada vida del paisaje natural.

> *"(...) había una vez una hojita, con su correspondiente tallo, que se abrió paso entre el cemento de la avenida Nueve de Julio de la ciudad de Buenos Aires, más o menos a la altura de la avenida de Mayo."* (Montes, 1987: 5)

Al mes había crecido de manera tan exagerada, que se convirtió en un Árbol Gigante, por lo que llamó la atención de los

vecinos y especialistas, y fue tema principal de todos los medios. Los canales de televisión no tardaron en cubrir la noticia de que una Cuadrilla Municipal, la Cuadrilla Caprichosa, se empeñaba en derribar ese Árbol extraordinario.

El Árbol, bautizado con el nombre de *Insignis ignotus*, dio albergue no solo a los pájaros, sino a muchas familias que llegaban de otros barrios en busca de refugio.

> "Una semana después arribaron al pie del Árbol siete familias de una pensión de San Telmo. Los habían desalojado por la mañana".
> "Los Ávila se ubicaron en una rama gruesa y sólida, muy cerca del tronco, y enseguida armaron una cunita para Santiaguito, que tenía nada más que dos años y un montón de sueño". (1987: 15)

El nuevo espacio se transformó con el tiempo en una ciudad vegetal, y como toda ciudad tiene su gentilicio, los habitantes del árbol se llamaron "arborícolas".

Los primeros en instalarse habían sido Antonio Benítez y Laurita Pereyra, quienes a partir de ese día iniciaron su historia de amor.

En ese Árbol cada uno de sus habitantes construyó su hogar y establecieron hábitos de vida junto a los pájaros. Agradecían a la naturaleza todo lo que les brindaba, flores y frutos, así que estaban preparados para defender su hábitat frente al peligro.

Jáqueline Held (1981) hace referencia al "paisaje afectivo", un lugar de infancia:

> "El árbol-escondite, el árbol-mástil de un navío, el árbol-cabaña, la casa entre las ramas (…) El nido está, evidentemente, en el árbol (…) El árbol es complejo y contradictorio: como nido, es redondo. Pero es además la verticalidad, una forma de diseño, la aspiración, el llamado del cielo y de las nubes" (pp. 61 - 64)

El Árbol –como Paraíso recuperado- les ofrece una vida donde prima la armonía; es el Padre-Naturaleza, dador de bienes. Sin embargo, la felicidad de la que disfrutaban los arborícolas es impedida por la Cuadrilla Caprichosa, que regresa con la amenaza de una sierra eléctrica con la que serruchar el Árbol y desalojar a sus habitantes.

La confrontación *Árbol-Cuadrilla* podría simbolizar el conflicto entre los protectores del medio ambiente y los que recurren a la tala indiscriminada de árboles, por intereses económicos, afectando así la biodiversidad. En otras palabras, se aludiría a la importancia de una cultura del respeto a la naturaleza para proteger los recursos naturales.

Pero si nos centramos en el conflicto social que se plantea en esta historia, en un contexto de violencia, el otro no existe para el atacante, ya que es considerado desechable. No es un semejante, es el diferente, por lo tanto, es un enemigo.

Greta Coll Prediger, en su ensayo sobre el tema de la crueldad, señala:

> "En una época profundamente atravesada por discursos que promueven el amor propio y el individualismo como garantes del éxito y la felicidad, el otro se vuelve una amenaza. Parecería que su existencia queda reducida a tres modalidades posibles: un objeto sin

valor, un rival a conquistar o un inexistente, que ni siquiera cuenta como enemigo".
(Coll Prediger, 2024: 4)

Para la Cuadrilla, "el otro" (el Árbol y sus habitantes) es una amenaza, una molestia, un obstáculo que hay que apartar. Como carece de valor, debe ser eliminado, porque es un enemigo al que hay que destruir.

El enfrentamiento entre el represor -esgrimiendo su sierra eléctrica- y los arborícolas -en reclamo de sus vidas- es una clara alusión a la resistencia popular frente a los regímenes que avasallaron los derechos humanos.

Según Silvia Bleichmar, socióloga y psicóloga, el semejante es la humanidad en su totalidad, por lo tanto, la pérdida de la noción de conjunto es la que impide la identificación con el sufrimiento del otro e intenta demolerlo. Respecto de la crueldad, señala:

> "En la agresividad yo reconozco al otro, y llego a sentir odio por la resistencia que opone a someterse a mi voluntad: en las luchas sociales, en los enfrentamientos que los seres humanos tienen por el poder (…) la agresividad está en el centro de las tensiones producidas". (2002:14)

Si bien la Cuadrilla Caprichosa logra, bajo una lluvia de flores, la evacuación de quienes apoyan la causa del Árbol, todavía no se ha declarado la Gran Batalla.

Lo fantástico se manifiesta en esta situación límite, en la que los arborícolas se unen y –a través de la imaginación- utilizan sus recursos en defensa de su lugar de pertenencia.

“La novela infantil de Graciela Montes presenta un acontecimiento de clara transgresión a lo que podría llamarse ‘leyes naturales’”, afirma la especialista Lidia Blanco. (1996:15)

Y quien infringe esas leyes es Nati, una niña de ocho años, la cual -a través del juego- descubre los frutos del Árbol, cuyas semillas servirán de proyectiles para la defensa ante el invasor. El batallón valiente, formado en su mayoría por mujeres y niños, inicia el combate arrojando los frutos que estallan cerca de la Cuadrilla Caprichosa. Es así como, unidos en resistencia, logran la retirada de los sitiadores que resbalan sobre un río de miel.

La parodia se advierte en la descripción de los agresores y en los que representan a los medios de comunicación mientras cubren la noticia:

> “En medio del simpático estallido de las semillas había hombres vestidos de azul tirados de espaldas, caídos de costado, arrodillados, con los pies en el aire, volando en vueltas de carnero, sentados de golpe, frotándose la cola, empujándose, enredando los cables de sus sierras eléctricas, patinando…”
> “—Asombroso, señoras y señores —relataba la locutora de la cara anaranjada junto al móvil de la CUT -. Si bien desde aquí no es posible distinguir con precisión, es muy posible que se trate de frutos biónicos (…) —Señora, por favor, no me cubra la cámara…” (1987: 40, 41)

La tensión narrativa avanza a través de la batalla, suavizada con el humor de su discurso, con lenguaje sencillo y poético a la

vez. El absurdo, la hipérbole y la ironía vigorizan el relato, cuya polisemia pone de manifiesto la memoria histórica.

Los arborícolas festejan su triunfo con orgullo, a pesar de la incertidumbre y el temor de un futuro incierto:

> "—¡Ganamos! ¡Ganamos! —chillaban los chicos, más parecidos que nunca a pajaritos té con leche.
> —Ganamos… por hora —dijo Antonio Benítez abrazando a Laurita Pereyra.
> Todos sabían que, tarde o temprano, la Cuadrilla volvería, más violenta y más numerosa que nunca, que algún día, cuando no quedasen frutos, ni flores, ni trucos del Árbol. Las sierras eléctricas acabarían por cortar el tronco." (1987: 45).

Sin embargo, la esperanza vence al miedo. El desenlace es conmovedor.

> "—Cuando este Árbol muera, otros han de crecer —dijo, y no dijo más, porque era hombre de pocas palabras. (…)
> —En todas partes pueden crecer.
> —Y todos van a tener casa –aplaudió Nati.
> Por eso esa noche, esa tibia noche de esperanza, los habitantes del Árbol se durmieron en sus nidos y tuvieron sueños de alegría, sueños de Árbol."
> (1987: 46)

En *Una nuez que es y no es,* Graciela Montes expresa el sentido profundo del género fantástico:

> *"Había una vez… y se abre la casa imaginaria, nos deja que la habitemos. Al principio es extraña y tal vez nos sorprenda que haya cosas que nos recuerden tanto el mundo, aunque todo el ritual –la voz, la modulación de esa voz, el libro- nos señale constantemente que lo que ahí sucede "es" y "no es" al mismo tiempo."* (2001: 48)

En esta novela, la historia existe y no existe al mismo tiempo. La fantasía y la imaginación reflejan una cruel realidad de manera poética. Con humor mordaz, la autora deja su testimonio, expresa su deseo de que haya una sociedad más solidaria, en la que la justicia y la equidad sean un derecho inviolable.

Referencias

Blanco, L. (1996). *Vigorización del género fantástico.* Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil Nº4. IBBY.

Bleichmar, S. (2002*). Dolor País.* Libros del Zorzal.

Coll Prediger, G. (2024). *El estatuto del otro en la crueldad*. Universidad de Rosario.

Held, J. (1981). *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*. Paidós.

Montes, G. (1990). *El corral de la infancia*. Libros del Quirquincho.

Montes, G. (2001). *La frontera indómita*. En torno a la construcción y defensa del espacio poético. Fondo de Cultura Económica.

Montes, G. (1987). *Y el árbol siguió creciendo*. Libros del Quirquincho.

Dipl. Jorge Alberto Baudés
Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil

EL MIEDO NO ES ZONZO

(ANÁLISIS EXEGÉTICO DEL CUENTO "*IRULANA Y EL OGRONTE*" DE LA ESCRITORA GRACIELA MONTES)

> *"El miedo no es zonzo" es un refrán popular que significa que el miedo es inteligente, útil y un mecanismo de defensa natural, no una debilidad inútil. Indica que este sentimiento alerta sobre peligros potenciales, permitiendo la autopreservación.*

Sumergirse en la obra de Graciela Montes es ingresar en un mundo mágico atravesado por parámetros de la realidad por donde transitan sus personajes. En ese territorio que construye, la citada autora aúna la fantasía con los mecanismos psicológicos del niño. Éste, descubre en ese mundo imaginario que va más allá de su cotidianeidad, las capacidades que posee en forma intrínseca y la forma de utilizarlas para resignificar aquello que desconoce.

Graciela Montes es una destacada escritora. Sus cuentos dedicados a los niños abordan temáticas que, a priori, representarían características reservadas a los adultos. Sin embargo, con gran maestría, Graciela Montes indaga y descubre dentro del mágico

mundo de los infantes, que esas temáticas no solo coexisten en sus mundos interiores, sino que ellos (los niños) logran abordarlos exitosamente quitándoles, a través de sus juegos, la gravedad o la solemnidad que los adultos solemos atribuirles a esas temáticas las que terminan acosándonos y limitándonos en nuestro proceso de crecimiento.

Graciela Montes analiza a la infancia como un territorio de poder y descubrimiento. Para ella la infancia es un espacio de pensamiento, acción y creación. Para ella, los niños son sujetos capaces de transformar su entorno, cuestionar lo establecido, imaginar alternativas, y resistir a aquello que los adultos damos por natural.

Una de las temáticas abordadas por Graciela Montes con gran maestría es "El miedo". Pero ¿qué es el miedo para la psicología?

"El miedo en psicología es una emoción básica, primaria y funcional, caracterizada por una intensa sensación desagradable ante la percepción de un peligro, ya sea real o imaginario. Actúa como un sistema de alarma natural para la supervivencia, activando respuestas de lucha, huida o parálización. Se presenta fisiológicamente con taquicardia, sudoración y tensión, variando evolutivamente desde miedos sensoriales en niños hasta temores abstractos y sociales en adultos"

Cómo se presenta el miedo en el niño

"Los miedos infantiles son evolutivos y cambian con la edad, reflejando el desarrollo cognitivo. Desde los ruidos fuertes, las personas desconocidas, la oscuridad o las tormentas hasta miedos más realistas como enfermedades, accidentes o rendimiento escolar. Sin embargo, a través del juego, el niño al-

canza la capacidad de enfrentarlos y transformarlos a diferencia del adulto quien suele verse atrapado por temores comunes, por ansiedad o por inseguridades. A través del juego, los personajes descubren reglas, las rompen, inventan otras y crean mundos.

Mientras que el miedo en el niño es frecuentemente a amenazas imaginarias o físicas inmediatas, en el adulto predominan los miedos conceptuales, relacionales y anticipatorios".

En el caso puntual del cuento Irulana y el Ogronte, el cuento aborda el miedo y su transformación. Graciela Montes trabaja el miedo desde un lugar simbólico y poético. El Ogronte representa un miedo colectivo, casi ritual, que domina al pueblo. Irulana, es una niña pequeña quien se atreve a enfrentarlo y transformarlo.

El cuento muestra cómo la fragilidad puede convertirse en fuerza y cómo la palabra tiene poder para cambiar la historia.

Irulana actúa desde la curiosidad, la valentía y la imaginación. Su fuerza proviene de su sensibilidad y su capacidad de nombrar. El Ogronte no es un ogro clásico. Es enorme, peludo y peligroso, pero también vulnerable ya que se resfría, llora con la cebolla o canta.

La autora juega con el humor, la exageración y la ternura. Utiliza Imágenes sensoriales como cuando menciona "la cabeza peluda brillaba como la melena de un león inmenso" o exageraciones humorísticas.

El cuento subraya el poder de nombrar y narrar. El Ogronte no tiene nombre; Irulana sí. La palabra, aparece como herramienta para comprender y transformar la realidad.

Los cuentos de Graciela Montes, como el ejemplo subexámine, exploran el juego en los niños como forma de conocimiento. En los mismos, ellos descubren, enfrentan y modifican al miedo como una fuerza transformadora de su mirada infantil.

Este cuento de Irulana y el Ogronte guarda cohesión con el tratamiento del miedo en otras de sus obras como lo son , "La batalla de los monstruos y las hadas", "Historia de un amor exagerado" o "el golpe de gracia". En ellas, el protagonista infantil enfrenta un miedo o una fuerza misteriosa utilizando como fuerzas creativas la imaginación, el humor y la valentía las que utiliza y desarrolla como herramientas para comprender el mundo que lo rodea.

En síntesis

Irulana y el Ogronte es un cuento que combina miedo, humor, ternura y poder de la palabra, con una protagonista infantil que transforma su mundo. En Irulana y el Ogronte, Graciela Montes logra ensamblar especialmente lo fantástico y lo monstruoso con la sensibilidad y la inteligencia de los niños para resignificar aquello que no conocen, no comprenden o no dominan. Transforman al miedo modificándolo e integrándolo, quitándole el poder de lo desconocido. Graciela Montes descubre que el miedo se transforma cuando se lo nombra, se lo cuenta o se lo mira de frente. El miedo, en su obra, no es solo amenaza. Es materia narrativa, es un motor para crecer y comprender. Usa el humor para desarmar el miedo, cuestionar lo solemne, abrir grietas en lo establecido, y permitir que el lector respire. Como habrán podido ver, deducir y comprender…¡El miedo…no es zonzo!

Dipl. María Fernanda Macimiani
Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil
Sociedad Argentina de Escritores

CLEMENTINA QUERIDITA, LA ACHICADORA

DE GRACIELA MONTES

La narrativa de una autora tan relevante para la Literatura Infantil argentina es una fuente inagotable de espejos para leer otros textos, reconocer recursos literarios y descubrir la red que une sus propias obras en lo que podría llamarse "el universo ficcional de Graciela Montes".

En el cuento *Clementina Queridita, la Achicadora* es fácil sentir cercanía con el mundo creado para esta historia, quizá por la verosimilitud que la autora plantea en la primera escena: un barrio que puede ser cualquier barrio, con vecinos "chusmeando" sobre los personajes y los acontecimientos locales. Sin embargo, se trata de Florida, una ciudad que se repite en varias de sus obras, lo que establece un guiño al lector que sigue su producción.

Además, en este primer momento, la charla toca temas que marcan el clima disparatado que seguirá hasta el final: nos pone en situación, nos invita a entrar en un juego tentador. Si bien los vecinos hablan de cosas absurdas, como "cuando, por culpa

de la máquina del tiempo, se les heló el agua de las canillas en pleno diciembre...", resulta clave la siguiente aclaración: "Pero más que de ninguna otra cosa les gusta hablar de doña Clementina Queridita, la Achicadora de Agustín Álvarez" (p. 5).

"Doña Clementina Queridita, la Achicadora de Agustín Álvarez": el nombre, que además es el título del cuento, constituye una construcción significativa. El vocablo "Doña" antecede al nombre "Clementina", marcando una categoría, una edad y una forma de respeto (es grande). El apodo "Queridita" le incorpora un matiz afectivo que, a la vez, resulta levemente grotesco y se relaciona directamente con el uso de diminutivos que la caracteriza (es chica). "Achicadora" es una adjetivación que la define a partir de su habilidad más sorprendente y peculiar: el "poder" de achicar objetos, animales y personas. Finalmente, la aclaración "de Agustín Álvarez" le otorga un carácter posesivo claro, que no deja dudas acerca de quién es y de su pertenencia a una comunidad específica. Todo esto hace previsibles determinados comportamientos o situaciones que van conformando su mundo poético.

La presentación del personaje funciona como una breve historia de su vida desde los dos años, cuando "era una nenita llena de mocos que se agarraba con fuerza del delantal de su mamá", y a los diez, cuando era "una chica con trenzas que juntaba figuritas de brillantes". De esta forma se sugiere que su poder lo adquiere en la vejez, quizá marcando la sabiduría de "los mayores": "Cuando doña Clementina Queridita se convirtió en la Achicadora de Agustín Álvarez era ya casi una vieja" (p. 6).

En todo momento ella se muestra afectuosa, quizá exageradamente cariñosa, al punto de otorgarles un poder especial a las palabras en diminutivo, haciendo que literalmente "achiquen". Sin embargo, ese poder se descontrola y deviene en una serie

de situaciones problemáticas que, aunque potencialmente terribles, son eficazmente suavizadas por la autora, generando un contraste paródico que involucra a cada "achicado" y sus inevitables consecuencias.

El gato de Clementina es el primero en ser achicado, sin querer: "El gordo, peludo y fortachón Polidoro empezó a achicarse y a achicarse hasta volverse casi una pelusa…" (p. 9). Esa nueva realidad complica todo y ella intenta acomodarla, pero resulta imposible:

> "…asustadísima lo hizo upa enseguida: le parecía muy peligroso que siguiera corriendo por el piso; al fin de cuentas, podía matarlo la primera miga de pan que se cayera desde la mesa…" (p. 10).

Don Ramón, el farmacéutico, presenta características que remiten a una estructura corporal robusta, la cual no pierde a pesar de ser achicado por el poder incontrolable de Clementina:

> "¡Ay, don Ramón, don Ramoncito! ¡No sé lo que vamos a hacer! —lloriqueó doña Clementina con el frasquito diminuto apoyado en la punta del dedo—. Y don Ramón desapareció" (p. 14).

Irónicamente, en lugar de desesperar, llega un momento del cuento en el que él, al igual que los demás, logra adaptarse a su nueva rutina. Resulta interesante detenerse en las palabras que utiliza la autora para describir su corporalidad, ya que hoy podrían ser revisadas desde ciertas tendencias editoriales que buscan evitar adjetivaciones consideradas sensibles. Sin embargo, esto no siempre enriquece el texto, ya que también se pierde la posibilidad de que el lector construya una mirada crítica y personal.

Otro personaje importante es Oscarcito, un niño que, a punto de cumplir años, es achicado. Sus padres lo buscan creyendo que se ha escondido, como si se tratara de una travesura, aunque la situación se prolongue durante varios días. Él juega con el gatito en una huevera y se adapta a su nueva condición, hasta que ve las velitas de su cumpleaños y llora desconsolado. La situación adquiere sentido dentro del universo del relato, aunque en otro contexto la desaparición de un niño durante tanto tiempo resultaría trágica.

En general, cada personaje atraviesa situaciones disparatadas, logra adaptarse a ellas y participa de una resolución que se produce mediante el uso del lenguaje y, nuevamente, por azar, tal como se inició la historia. Podría decirse que el poder mágico de los diminutivos aparece repentinamente y que, del mismo modo, el "antídoto" surge de manera casual cuando Clementina intenta calmar la tristeza de Oscarcito. Así como sus palabras lo habían achicado, esta vez lo hacen recuperar su tamaño: "…¿Cómo vas a llorar si ya sos un muchacho? ¡Un muchachote de siete años! Entonces Oscar creció como no había crecido nunca" (pp. 26-27). Oscarcito ya era Oscar, lo que también sugiere un proceso de maduración. En relación con esto, el tamaño "normal" se asocia a los aumentativos, como en el caso de Polidoro: "¡Gatón! ¡Gatote! ¡Gatazo!" (p. 28).

Intertextualidad

Los sustantivos creo que son clave en el cuento. La lista de cosas y personas está formada por sustantivos comunes y propios, lo que se confirma al final cuando la autora incorpora, de manera sutil, sustantivos abstractos, en clara alusión a una idea emblemática de *El Principito*, de Antoine de Saint-Exupéry: "…y otras muchas cosas que resultaban invisibles a

los ojos —como un ‘tiempito’, un ‘problemita’ y un ‘amorcito’—, todas chiquitas” (p. 18).

Otra intertextualidad que se observa es con *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift, si pensamos en Liliput, donde las personas son tan pequeñas que hacen parecer gigante al protagonista. También puede vincularse con *Alicia en el País de las Maravillas*, de Lewis Carroll, cuando Alicia se vuelve pequeñita al beber de un frasquito con la inscripción “BÉBEME” y luego vuelve a crecer al comer un pastelito con la leyenda “CÓMEME”. En ambos casos, al igual que en el cuento de Montes, el lenguaje adquiere un carácter mágico y los tamaños aparecen marcando diferencias.

El tema predominante es, sin dudas, la diferencia de tamaños: la oposición entre lo grande y lo pequeño, que habilita un juego de poder y experiencia. Este binomio es uno de los recursos frecuentes en la obra de Graciela Montes, quien lo retoma en múltiples textos, explorando las posibilidades que surgen de contrastar lo excesivamente grande con lo mínimamente pequeño. Se trata de una fórmula efectiva que invita a la reflexión tanto de lectores infantiles como adultos, cada uno desde su propia perspectiva.

Brevemente, pueden mencionarse otras obras de la autora en las que aparece este recurso:

- *Irulana y el ogronte*: la historia de una niña y un ogro descomunal, en la que el tamaño no determina la valentía.
- *Bicho raro*: donde se presenta una marcada diferencia de tamaño entre los personajes.
- *Un gato como cualquiera*: en el que el gato es tan pequeño que puede vivir en un bolsillo.

- *Más chiquito que una arveja, más grande que una ballena*: que contrapone extremos de tamaño y sus implicancias.
- *Nicolodo viaja al país de la cocina*: donde el protagonista es diminuto y el mundo cotidiano se vuelve gigantesco.

Desde una perspectiva didáctica, este cuento ofrece múltiples posibilidades de trabajo en el aula. El juego con los diminutivos y aumentativos permite explorar el lenguaje como herramienta de creación de sentido, no solo desde lo gramatical sino también desde su dimensión simbólica y literaria. Asimismo, las transformaciones de tamaño pueden dar lugar a reflexiones sobre las relaciones de poder, la percepción y los vínculos entre los personajes. La presencia de lo disparatado, en un marco verosímil, invita a producir narraciones propias a partir de hipótesis imaginativas (¿qué pasaría si…?). Por último, las intertextualidades habilitan el diálogo con otros textos clásicos, enriqueciendo la experiencia lectora y promoviendo una mirada comparativa que favorece la formación de lectores críticos.

En síntesis, este cuento reúne varios de los temas característicos de la obra de Graciela Montes. Resulta especialmente relevante *el poder que se le asigna a la palabra*, ya sea como enfermedad o como antídoto, *como una fuerza capaz de transformar el entorno.*

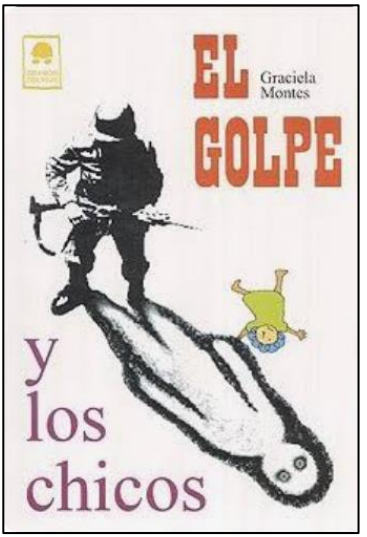
Bibliografía

Montes, G. (1996). *Clementina queridita, la achicadora*. Colihue.

Montes, G. (1991). *Irulana y el ogronte*. Colihue.
Montes, G. (1996). *Bicho raro*. Colihue.
Montes, G. (1997). *Un gato como cualquiera*. Colihue.
Montes, G. (1993). *Más chiquito que una arveja, más grande que una ballena*. Colihue.
Montes, G. (1994). *Nicolodo viaja al país de la cocina*. Colihue.
Saint-Exupéry, A. de. (2001). *El principito*. Emecé.
Swift, J. (2004). *Los viajes de Gulliver*. Colihue.
Carroll, L. (2005). *Alicia en el país de las maravillas*. Colihue.

Lic. Julio Fabián Melian
Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil
Universidad Nacional de La Rioja
ABGRA – Asociación Bibliotecarios de Córdoba

LA PEDAGOGÍA DE LA MEMORIA UN ANÁLISIS DE *EL GOLPE Y LOS CHICOS DE GRACIELA MONTES*



La arquitectura de *El golpe y los chicos* se sostiene sobre un doble movimiento narrativo que permite una comprensión integral del período. Por un lado, la obra despliega una crónica histórica rigurosa que recorre el arco temporal iniciado en marzo de 1976. Montes diseccciona con claridad los mecanismos del terrorismo de Estado, analizando hitos de gran complejidad sociopolítica: desde el uso del Mundial de Fútbol de 1978 como una macabra puesta en escena para encubrir la realidad, hasta el surgimiento de las Madres de Plaza de Mayo como faro de resistencia. Este recorrido no se detiene en la dictadura, sino que avanza sobre los claroscuros de la transición democrática, abordando desde la esperanza del Juicio a las Juntas bajo el gobierno de Alfonsín hasta el retroceso institucional que significaron las leyes de impunidad y los indultos de la década de los noventa. Sin embargo, el libro no se agota en el dato histórico. Su potencia radica en la segunda parte, donde la autora cede la palabra a quienes habitaron ese horror desde la infancia. A través de un corpus de testimonios, voces como las de Juliana, Pablo, Camila, Ernesto y tantos otros hijos

de desaparecidos, recuperan la dimensión humana de la tragedia. Estos relatos no solo rescatan fragmentos de vidas interrumpidas, sino que transforman la estadística fría en una experiencia empática para el lector. Al entrelazar la historia oficial con estas biografías mínimas, Montes logra que el pasado deje de ser un objeto de estudio lejano para convertirse en un mandato ético: un ejercicio de memoria colectiva indispensable para garantizar que el "Nunca Más" sea una realidad definitiva.

Desarrollo:

Hablar sobre la última dictadura militar argentina con las infancias representa uno de los desafíos éticos y narrativos más complejos para cualquier educador, bibliotecario/a o adulto. En su obra *El golpe y los chicos*, Graciela Montes asume esta tarea no desde el adoctrinamiento, sino desde una profunda construcción de ciudadanía. El libro se propone una misión pedagógica fundamental: explicar lo inexplicable, desentrañando cómo el Estado, aquella institución diseñada para proteger a sus ciudadanos, se convirtió en su principal agresor. Este análisis posee un valor simbólico y testimonial añadido, ya que el ejemplar consultado para este ensayo pertenece a la biblioteca personal de la escritora cordobesa Graciela Bialet.

Bialet es, en sí misma, una referencia ineludible en la literatura juvenil con su obra *Los sapos de la memoria*, la cual aborda las cicatrices del "Proceso" específicamente en la provincia de Córdoba. En la intimidad de este libro, se halla un rastro de hermandad literaria: una dedicatoria manuscrita de puño y letra de Montes para Bialet en el año 2003. En ella se lee:

«Para Graciela, con respeto porque de estas cosas hay que hablar con cuidado para no dañar».

Esta breve pero potente frase no solo sintetiza la ética profesional de ambas autoras al narrar los años de dictadura en Córdoba y el país, sino que también constituye el núcleo argumental de este ensayo. La premisa es clara: la "palabra cuidada" no es una forma de ocultamiento, sino una herramienta indispensable de protección. El desafío que Montes y Bialet logran sortear es el de transmitir el horror histórico sin generar heridas traumáticas en el lector, transformando el dolor en una memoria viva y en un escudo contra el olvido. A través de este compromiso con la verdad y la delicadeza, la literatura se convierte en el vehículo necesario para que las nuevas generaciones procesen el pasado y fortalezcan su presente democrático. El libro se publicó originalmente en 1996 por la editorial Gramón-Colihue. Esta fecha es simbólica porque se cumplían exactamente 20 años del golpe de Estado de 1976. Para esa época, ya existía una generación de padres que habían sido niños o adolescentes durante la dictadura y necesitaban herramientas para explicarles ese pasado a sus propios hijos. En 1996 hubo movilizaciones masivas en Argentina bajo la consigna "Memoria, Verdad y Justicia", marcando un resurgimiento del interés social por no olvidar lo sucedido. La década de los 90 en Argentina, bajo la presidencia de Carlos Menem, estuvo marcada por las Leyes de Impunidad (Punto Final y Obediencia Debida) y los Indultos a los jefes militares. El gobierno promovía una política de "reconciliación" que en la práctica significaba dejar de juzgar a los responsables del terrorismo de Estado. En este escenario, el libro de Montes funciona como un acto de resistencia. Frente al intento oficial de "dar vuelta la página", la literatura infantil se propuso mantener la memoria viva para las nuevas generaciones. Graciela Montes fue una de las figuras clave de lo que se llamó el "boom" de la literatura infantil argentina tras el regreso a la democracia (1983). Durante la dictadura, muchos libros para chicos fueron

prohibidos (incluyendo obras de la propia Montes, como *El pueblo que no quería ser gris*). En los 90, la LIJ argentina comenzó a tratar temas "tabú" (muerte, política, desaparición) con una estética renovada, alejándose de la literatura puramente moralizante o pedagógica. A mediados de los 90 nace la organización **H.I.J.O.S.** (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio). Esta agrupación le dio una nueva cara a la lucha por los Derechos Humanos: la de los jóvenes que buscaban su identidad. *El golpe y los chicos* conectan perfectamente con esta sensibilidad, poniendo el foco en los derechos de los niños y en la importancia de conocer la propia historia para ser libres. El libro de Montes no solo cuenta qué pasó en 1976, sino que responde al silencio de los años 90. Fue un puente necesario en un momento donde la justicia legal estaba bloqueada, trasladando la búsqueda de la verdad al terreno de la cultura y la educación. A principios de la década del 2000, el libro tuvo un impacto masivo gracias a una alianza con el diario Página/12. Al distribuirse junto con el diario a un precio muy bajo, el libro llegó a hogares donde quizás no abundaba la literatura. Se convirtió en un objeto cotidiano. Las reediciones permitieron incluir nuevos hitos, como la anulación de las leyes de impunidad en 2003 y los avances en la recuperación de nietos por parte de las Abuelas de Plaza de Mayo. Esta distribución masiva consolidó a Graciela Montes como la voz autorizada para hablar de "temas difíciles" con los niños, quitándole el estigma de que la política era un tema "solo para adultos". El uso de *El golpe y los chicos* en el sistema educativo ha pasado por varias etapas: Con la sanción de la Ley de Educación Nacional 26.206, la enseñanza del pasado reciente se volvió obligatoria. El libro de Montes se convirtió en el recurso número uno para los docentes de primaria por tres razones:

- Ofrece definiciones claras de términos como "Censura", "Estado de sitio" o "Derechos Humanos" que los maestros a veces no sabían cómo explicar.
- No solo cuenta los hechos, sino que incluye testimonios y cartas, lo que permite trabajar la empatía y la comprensión lectora.
- Al ser una autora de tanto prestigio, los docentes se sintieron respaldados para tratar un tema que, en muchas comunidades, todavía generaba tensiones o miedos.

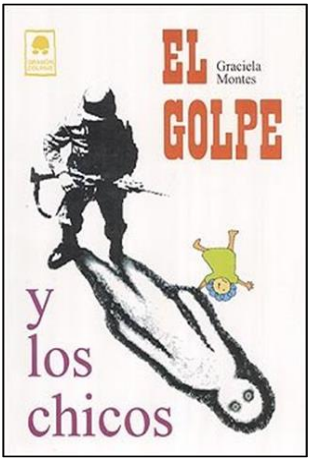
En sus diversas ediciones, el libro utiliza imágenes que no son simplemente decorativas. Las ilustraciones ayudan a los chicos a ponerle cara al miedo y a la esperanza, funcionando como un soporte visual que hace que la historia sea menos abstracta y más humana. Uno de los mayores méritos de Montes es el manejo del tono. La autora evita el lenguaje críptico de la política académica, pero también huye de la simplificación excesiva o el tono condescendiente que suele subestimar la inteligencia infantil. El libro utiliza la metáfora del "miedo" y el "silencio" como hilos conductores. Montes explica que la dictadura no solo persiguió cuerpos, sino que intentó colonizar el pensamiento, prohibiendo libros, canciones y, sobre todo, preguntas. Al nombrar conceptos como "Censura", "Constitución" y "Democracia" con precisión, el texto le devuelve al niño la posibilidad de entender la estructura del mundo en el que vive. Montes no presenta la historia como un bloque de mármol inamovible, sino como una serie de decisiones humanas. Al detallar la vida cotidiana durante el golpe de 1976 lo que se podía decir, lo que se debía esconde, logra que los lectores jóvenes empaticen con la vivencia generacional de sus padres y abuelos. Un punto crucial del ensayo es el tratamiento de la identidad. A través del relato sobre las Abuelas de Plaza

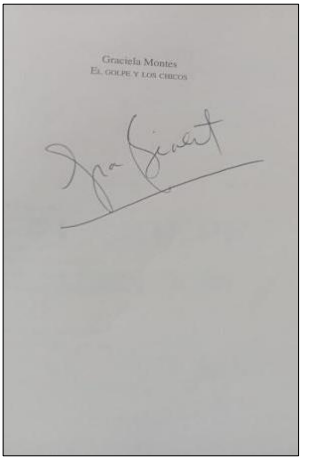
de Mayo y los nietos recuperados, el libro transforma un hecho histórico en un valor presente: el derecho a la identidad. La autora deja claro que la memoria no es solo mirar hacia atrás, sino una herramienta para que el horror no se repita (*Nunca Más*). *El golpe y los chicos* cumple una función política en el sentido más noble del término. No busca generar odio, sino conciencia crítica. Al explicar cómo se interrumpió la democracia, el libro resalta por contraste la importancia de la participación, el debate y el respeto por la diferencia. "La memoria es un ejercicio, como la gimnasia: si no se practica, se pierde." Esta premisa atraviesa toda la obra de Montes.

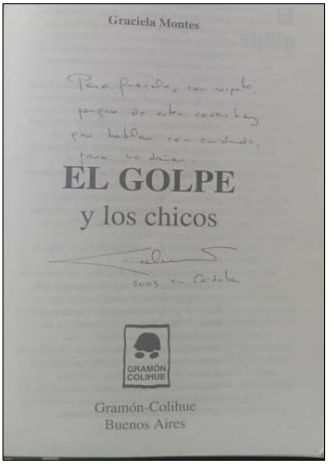
Conclusión

En definitiva, ***El golpe y los chicos*** de Graciela Montes no es solo un libro de historia para niños; es una herramienta de defensa democrática. Su publicación en 1996 marcó un hito al romper el silencio que las políticas de impunidad de los años 90 intentaban imponer, demostrando que la palabra es el primer paso para la justicia. La genialidad de Montes reside en haber comprendido que la memoria no debe ser una carga heredada, sino una pregunta abierta. Al transformar los hechos de la dictadura en un relato comprensible y humano, la autora permitió que el "Nunca Más" dejara de ser un eslogan para convertirse en una convicción ética dentro de las aulas. Hoy, su presencia en las Bibliotecas escolares, populares, públicas o biblioteca personales argentinas garantiza que el derecho a la verdad no tenga fecha de vencimiento. El libro cumple así su misión última: empoderar a las nuevas generaciones para que, conociendo el pasado, tengan las herramientas necesarias para construir un futuro donde el miedo y el silencio no vuelvan a tener lugar. Contar la historia a los chicos es, en esencia, asegurar que la democracia sea, de ahora en adelante, un relato compartido por todos. En definitiva, Graciela Montes logra con

este libro tender un puente generacional. *El golpe y los chicos* es un testimonio de que la verdad no tiene por qué ser traumática si se cuenta con cuidado y respeto. "En definitiva, el libro es una herramienta de defensa democrática... Contar la historia a los chicos es, en esencia, asegurar que la democracia sea un relato compartido por todos.







Bibliografía

Bombini, G. (2001). *La literatura infantil en la escuela*. En: "La memoria de las palabras".

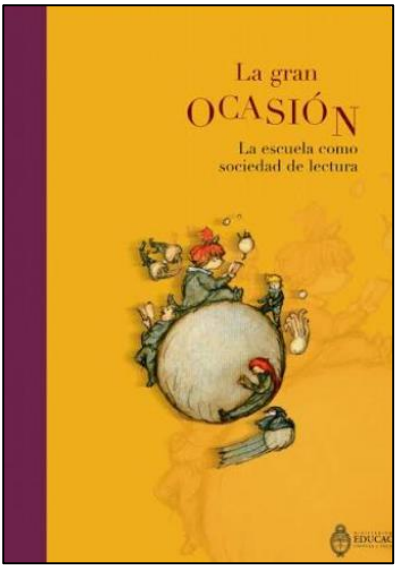
De la Rosa, E. (2003). *Graciela Montes y la construcción de la mirada crítica*. Revista Imaginaria.

Ministerio de Educación de la Nación. (2010). *Educación y Memoria: a 34 años del golpe*.

Montes, G. (1996). El golpe y los chicos. Gramón-Colihue.

Mgter. Mónica Echenique
Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil

LA GRAN OCASIÓN



"*La gran ocasión* "de Graciela Montes formó parte de los documentos de actualización docente que El Plan Nacional de Lectura entregara a las escuelas de Enseñanza Primaria de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el año 2006.Para la autora este trabajo intenta que la escuela se asuma como esa gran ocasión de transformar a los niños en *lectores plenos y poderosos.* Y para ello busca la reflexión de los responsables en el ejercicio de la tarea educativa.

Para Montes esa tarea de auspiciar, estimular y acompañar a los niños en la lectura tiene un alcance social trascendente. Es por eso que aporta su mirada a todos los ángulos del cuadro que integran una escena lectora: del lector, va a afirmar que esta postura es "*única, inconfundible, que supone un cierto recogimiento y una toma de distancia, un "ponerse al margen" para desde ahí producir observación conciencia, viaje pregunta, sentido, crítica, pensamiento".* **El sujeto lector es curioso, activo,** ya que construye su propio sentido al texto leído. Por lo tanto el maestro intervendrá en esta construcción

como guía, como atento escucha para que los lectores pongan su propia voz. Es decir, el maestro tendrá como tarea "ayudar *a los lectores a ingresar al gran tapiz para entretejer en él sus lecturas. Alentarlos en la aventura de apropiarse de la historia, del sedimento de significaciones, de los relatos, los mundos de la imaginación, los universos culturales. las ideas".*

Esta escena lectora será garante de favorecer la optimización de los elementos que también intervienen: el espacio, el tiempo, el texto y la mediación. Es decir "*dar ocasión para que la lectura tenga lugar".* Aquí es donde la autora se detiene a reflexionar sobre el ingreso de la lectura por placer en las escuelas. Advierte que se generó una confusión entre placer y "comodidad", entre distensión y falta de "trabajo "lector. Es decir, que si bien el mundo de las emociones, el rescate de las decisiones personales de los niños en cuento a qué leer, ingresó a las escuelas, estas cuestiones no son suficientes para dar ocasión a la formación de lectores.

Entender que "**Leer es construir sentido"**. Entonces enseñar a leer implica permitir que el lector desarrolle su manera personal de escudriñar en el texto y que tanto alumnos como maestro en esta apropiación personal del mismo, forman una sociedad "una *comunidad de lectura*". Entender también que el que lee es un lector singular que ya viene cargado de un universo personal de significaciones, de lecturas acumuladas, de cierto "equipaje". Por lo que el maestro siempre deberá darle predominio a favorecer la producción de lectura, darle protagonismo al lector y a su propia capacidad de construir sentido. De esta manera se darán lugar no sólo a trascendentales transformaciones en los niños sino en los adultos que acompañan este proceso lector. También se expone que son los docentes adultos los que no deben dar por sentado respuestas

oficiales, sino practicar el hecho de dejar sorprenderse por las significaciones propias de los niños.

Acerca del texto, Graciela Montes afirma que "***los textos literarios son los mejores a la hora de enseñar a leer".*** Y esto es así porque los universos literarios habilitan muchas significaciones, Y ese lector habrá encontrado en la escuela el punto de partida para construir la propia y compartirla no sólo en la sociedad lectora del aula sino también en la biblioteca escolar, la barrial o la popular donde hallará otros "compinches de lectura" …ya que la historia del lector, sentencia Montes, es una *"historia sin fin"*

Referencia

Montes, G. (2006). *La gran ocasión. La escuela como sociedad de lectura.* Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología.

Dipl. María Guillermina Sánchez Magariños
Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil
Sociedad Argentina de Escritores

COLECCIÓN *ANITA*, DE GRACIELA MONTES

La colección Anita de Graciela Montes, ilustrada por Elena Torres, fue publicada por la Ed Loqueleo, sello de literatura infantil y juvenil de Santillana, en marzo de 2016. Recientemente la editorial hizo un relanzamiento en un formato de libro-álbum en cartoné, de fácil manipulación para los niños de 3 años en adelante, con historias breves e imágenes a doble página grandes y coloridas. La colección incluye los títulos: Anita junta colores; Anita sabe contar; Anita se mueve; Anita quiere jugar; Anita dice cómo es y Anita dice dónde está.

Es una guía en los primeros aprendizajes cognitivos del pequeño que necesita que el libro que se ponga en sus manos contenga una propuesta que le permita realizar una función o desarrollar una iniciativa propia. Los pequeños "lectores" no son pasivos e interactúan con los libros en tanto objetos materiales. La voz del mediador acompaña al niño que, a través de simples logros, se encuentra en una etapa de búsqueda de autoestima e independencia. A edad temprana, la enseñanza debe impartirse en base a situaciones lúdicas, "el niño que juega ensaya sus dominios, construye lo propio y trata de

domesticar el mundo (…) para el niño su juego, son cosas perfectamente serias" (Graciela Montes 1999)

Anita es una niña decidida a explorar su entorno acompañada de su perro Tito, elemento que establece un vínculo afectivo y seguro de conexión con el niño. Se muestra inquieta: "junta", "cuenta", "se mueve", "juega", "dice dónde está", "dice cómo es" en un ambiente conocido por los pequeños.

"ANITA JUNTA COLORES" estimula la percepción visual y sensorial en la observación de los colores primarios y secundarios. Hay una secuencia narrativa en la adquisición de cada color. La formación del arcoíris y el silencio textual en la página, dan lugar a que el niño complete la historia. Incentiva la imaginación y el enriquecimiento del vocabulario, además del valor del logro.

"ANITA SABE CONTAR" se vincula al inicio del pensamiento lógico-matemático y la cuantificación. El niño aprende el concepto de seriación en el conteo de cantidades básicas. Graciela Montes recurre a las imágenes de gatitos que van apareciendo "uno a uno". Anita se sorprende y se preocupa por ellos, pero hay una aceptación final en el placer del juego amistoso. Apela a los sentimientos de responsabilidad por aquello que el niño tiene a su cuidado.

"ANITA SE MUEVE" incursiona en la conciencia de la motricidad y el esquema corporal. Anita quiere saltar, correr y rodar. El niño experimenta las acciones que puede realizar con su cuerpo, descubre ámbitos nuevos, sabe que puede regresar a la seguridad de los brazos de su mamá. El niño busca ser independiente, internaliza valores de libertad y amor a la familia.

“ANITA QUIERE JUGAR” presenta la construcción del pensamiento simbólico en el juego de roles y la expresión creativa. Anita hace “tortas” de arena, realiza torres, dibuja, se viste de señora, le da comer a las muñecas, cuenta cuentos. La hora del baño se transforma en un momento divertido. Con imaginación el niño modifica objetos e internaliza situaciones en la construcción de significados. El juego de roles le permitre identificarse con el mundo adulto. La actividad lúdica es vital, sabe que puede volver a comenzar.

“ANITA DICE CÓMO ES” introduce al niño en los conceptos de oposición y categorización. “grande, chico; alto, bajo; gordo, flaco; largo, corto” son características básicas. Anita compara un animal con otro. Al clasificar grupos de iguales, el niño observa su entorno, lo organiza.

“ANITA DICE DÓNDE ESTÁ” propone el conocimiento de las nociones espaciales y el fortalecimiento de la memoria. Tito, el perro de Anita que la acompaña en todas sus exploraciones, juega a la escondida. “cerca, lejos, abajo, arriba, dentro, fuera”. El niño interactúa verbalizando los lugares donde se esconde. El objeto está fuera de su visión (invisibilidad) pero no desaparece. El niño ejercita la memoria, en una segunda instancia sabe y señala dónde está Tito.

Graciela Montes contribuye a la educación de la primera edad con la construcción del espacio poético, (rimas, ecos sonoros, repetición de palabras), utiliza lenguaje simple (los diminutivos son funcionales a la historia), conjuntos de animales como personajes atractivos. Metáforas y simbolismos enfatizan las emociones (deseo de libertad, autonomía, seguridad, amor, identidad) y valores morales (amistad, responsabilidad).

Las ilustraciones de Elena Torres son un complemento eficaz en la comprensión del texto, muestran lo que sucede, las tapas dan una pista sobre la historia. Las imágenes grandes y de colores llamativos provocan la observación y la curiosidad del niño, lo llevan a relacionar las ilustraciones con el texto y ambos, con la realidad. Es un acierto estratégico el dibujo de la letra, los movimientos de personajes que suceden en otro plano, las expresiones faciales.

> "Cuando los libros están dirigidos a los más chicos, donde la ilustración tiene un peso muy fuerte, a veces se trabaja en conjunto. Se parte de un cuento del escritor (…) pero si el texto es movilizador también para el ilustrador, y él vuelca su imaginario, el resultado es doblemente bueno. Parte del texto, pero hace su propia interpretación" (Graciela Montes 2000)

> "La relación entre el texto y la imagen es un aspecto esencial en el análisis de las historias para niños (…) Texto e imagen se necesitan mutuamente" (Colomer, 1999).

La colección Anita de Graciela Montes constituye una herramienta para que el niño comience a nombrar el mundo, establezca vínculos, busque la adaptación a su entorno, interprete realidades, construya sentido.

> "Leer es construir sentido… Se buscan indicios, pistas y se construye sentido, se arman pequeños cosmos de significación… Mucho antes de disponer del lenguaje, un bebé lee el mundo que lo rodea" (Graciela Montes, 2006).

Referencias

Montes, G. (1999). La frontera indómita. Fondo de Cultura Económica.

Montes, G. (2000). *Entrevista a Graciela montes*. Revista Imaginaria.

Montes, G. (2006). *La gran ocasión*. Plan Nacional de Lectura.

Colomer, T. (2005). *Andar entre libros*. Fondo de Cultura Económica.

EPÍLOGO
¿POR QUÉ GRACIELA MONTES?

Esp. Prof. Rodrigo Hermida Liuzzi
Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil
Instituto Superior del Profesorado de Educación Inicial "Sara C. de Eccleston"
Universidad Nacional de Santiago del Estero

Cuando era niño, en plenos años 90, la novela de Graciela Montes me acompañó durante mi época escolar; estábamos en una etapa de florecimiento literario: habían vuelvo muchos escritores que habían sido censurados. No solamente una "vuelta" en cuerpo y alma, sino una "vuelta" a las aulas de su literatura. Estábamos en un clima epocal en donde se respiraba euforia literaria y se afirmaba que la literatura infantil tenía algo para decir y estoy seguro de que "Tengo un monstruo en el bolsillo" fue el derrotero literario de toda una generación y "La frontera indómita" hizo lo mismo con la labor docente y el análisis literario. No se puede leer literatura infantil y juvenil (LIJ) en Argentina sin leer a Graciela Montes: es una bisagra necesaria para pensar, discutir y cuidar la LIJ.

En mi casa teníamos un solo ejemplar de "Tengo un monstruo en el bolsillo" y fue pasando de hermano a hermano; de vida a vida, de escuela en escuela porque en las tres escuelas a las que fuimos con mis hermanas; nos decían que había que leer a Montes y las maestras nos pedían que leyéramos a Montes.

Uno de los rasgos que más destaco de la literatura de los años 90 en Argentina es la presencia de la metaficción. Hoy se la considera como uno de los dispositivos más abordados por el libro álbum; pero, sin lugar a dudas, el acercamiento al lector es lo que más seduce de la obra de esa época, porque la misma autora nos hablaba, nos referenciaba, nos decía a nosotros los chicos que éramos importantes, que, en cierto sentido, éramos parte de la obra y que debíamos estar atentos y seguir leyendo porque los monstruos existían. De este modo, los escritores nos interpelaban y nos referenciaban y Graciela Montes lo hizo, mil veces lo hizo. La heroína de "Tengo un monstruo en el bolsillo" era también la narradora, usaba los paréntesis (en realidad, Montes los usaba) como recurso para detener la trama, para repensar lo que iba pasando en esa historia. Cabal también usaba los paréntesis para escribir, Devetach también. Quizás estamos ante un recurso lingüístico, una forma gramatical que nos permite pensar un contenido: una pausa narrativa que nos informa sobre los detalles del personaje, aspectos que debemos saber de la trama o una opinión que "nutre" el desarrollo narrativo y que nos acerca más al escritor "escondido" en ese narrador niño, en el caso de Montes, que desea romper las barreras asimétricas y hacernos un poco más libres, más niños, más felices.

A su vez, su obra teórica es de un grado de profundidad inigualable: cuesta entender cómo es que una analista escribe de manera tan sencilla sobre aspectos, conceptos, ideas y axiomas tan complejos que logran "hincar los dientes" en las problemáticas sobre la literatura infantil como el consumo, la relación entre escuela y literatura, el placer de leer, la literatura y la censura y la posibilidad de que los chicos también pueden ser lectores críticos dado que la literatura es para todos.

Leer a Montes nos hace pensar que es fácil escribir y ahí estriba su grandeza y su magia: hace parecer sencilla una actividad de trabajo intelectual pensada, calculada y elaborada desde la experticia de una escritora literaria y una analista totalmente calificada: en eso estriba su grandeza y la tensión que aglutina su obra: un espacio de diálogo literario, pero también de interpelación constante, porque Montes escribe para nosotros y por nosotros porque nos dice Inesita: "(ya les expliqué que a mí las palabras me salen mejor dibujadas que habladas)".

Referencia

Montes, G. (1988). *Tengo un monstruo en el bolsillo*. Coquena Grupo Editor.

ACERCA DE ESTA COLECCIÓN

La Editorial AALIJ pertenece a la ACADEMIA DE LITE-RATURA INFANTIL Y JUVENIL de la Argentina, una Asociación Civil sin fines de lucro dedicada a la investigación en diversos temas de la especialidad.
Los libros publicados dentro de la línea editorial ENSAYOS Y TESIS DE LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL hasta la fecha son:

En papel

TOMO I – Alicia Origgi y Zulma Prina (Coord.) con artículos de Silvina Marsimian, Viviana Manrique, Alicia Origgi, Zulma Prina y María Belén Alemán. Prólogo de Honoria Zelaya de Nader. Colección Tesis. Buenos Aires, 2016. ISBN 978-987-46164-1-8.

TOMO II – Zulma Prina (Coord.) con artículos de Honoria Zelaya de Nader, Olga Fernández Latour de Botas, María Luisa Dellatorre, Bertha Bilbao Richter, y María Julia Druille. Colección Tesis. Buenos Aires, 2017. ISBN 978-987-46164-2-5.

TOMO III – *María Elena Walsh o la coherencia del disparate* de Alicia Origgi.

TOMO IV – María Julia Druille (Coord.) con artículos de Paulina Uviña, Cristina Pizarro, Graciela Bucci, Cecilia Kalejman y Mabel Zimmermann. Colección Tesis. Buenos Aires, 2019. ISBN 978-987-46164-4-9.

TOMO V – Bertha Bilbao Richter (Coord.) con artículos de María Czarnowski de Guzmán, Natacha Mara Mell, Cecilia María Labanca, María del Carmen Tacconi y María Isabel Greco. Colección Tesis. Buenos Aires, 2019. ISBN 978-987-46164-5-6.

TOMO VI – *La poética de la obra de María Cristina Ramos* de Zulma Prina y Paulina Uviña. Prólogo de Graciela Pellizzari. Colección Ensayo. Buenos Aires, 2019. ISBN 978-987-46164-6-3.

TOMO VII – *Constancio C. Vigil y sus libros para niños* de Marcelo Bianchi Bustos. Prólogo de Bertha Bilbao Richter. Colección Ensayo. Buenos Aires, 2020. ISBN 978-987-46164-7-0.

TOMO VIII – Marcelo Bianchi Bustos (Coord.) con artículos de Claudia Sánchez. Cecilia Glanzmann, Alejandra Burzac Saenz, Mónica Rivelli y Srah Mulligam. Colección Tesis. Buenos Aires, 2020. ISBN 978-987-46164-9-4.

TOMO VIII – ANEXO – *El alance de la alegoría en la Saga de los Confines* de Sarah Mulligan. Prólogo de Graciela Pellizzari. Serie Ensayos. Buenos Aires, 2023.

En formato digital

TOMO IX – *Una mirada de la poesía para la niñez* de Graciela Pellizzari. Prólogo de Marcelo Bianchi Bustos.

TOMO X – Coeditado con la Universidad de Costa Rica. Marcelo Bianchi Bustos y Carlos Rubio Torres (Coord.) *Cenicienta, el cuento de los cuentos*. Con artículos de Alicia Origgi, Antonio Rodríguez Almodóvar, Carlos Rubio Torres. Claudia Sánchez, Graciela Pellizzari, Joel Franz Rosell, Manuel Peña Muñoz, Marcelo Bianchi Bustos, María Belén Alemán, María Isabel Greco y Sarah Mulligan. Palabras de Magda Sandí. Ilustración de tapa de Vicky Ramos. Serie Ensayos. Buenos Aires, 2021. ISBN 978-987-48376-0-8.

TOMO XI – Marcelo Bianchi Bustos - Zulma Prina (Comp.). *La mujer en los cuentos clásicos infantiles*. Con artículos de Marcelo Bianchi Bustos, Hugo del Barrio, Sylvia Puentes de Oyenard, Zulma Prina y Alicia Origgi. Prólogo de Olga Fernández Latour

de Botas. Serie Ensayos. Buenos Aires, 2022. ISBN 978-987-48376-1-5.

TOMO XII – Marcelo Bianchi Bustos (Comp.). *El humor en la Literatura Infantil*. Con artículos María Belén Alemán, Hugo del Barrio, Marcelo Bianchi Bustos, Irene de Delgado, María Luisa Dellatorre, María Julia Druille, Marisa Greco, Fernanda Macimiani, Alicia Origgi, Adriana Ortega Clímaco, Raquel da Silva Ortega, María de la Paz Perez Calvo, Zulma Prina, Begoña Regueiro Salgado, Mónica Rivelli, Angélica María Rodríguez Ortiz, Claudia Sánchez, Alma Zolar. Epílogo de Graciela Pellizzari. Serie Ensayos. Buenos Aires, 2023. ISBN 978-987-48376-2-2.

TOMO XIII – Marcelo Bianchi Bustos – Cristina Pizarro - Zulma Prina. *Hacia una historia de la literatura infantil y juvenil argentina: I*. Prólogo de Honoria Zelaya de Nader y notas de Carlos Skliar y Graciela Perriconi. Serie Ensayos. Buenos Aires, 2023. ISBN 978-987-48376-3-9.

TOMO XIV – Claudia Sánchez – María Silvia Pérsico – Marcelo Bianchi Bustos. *Italia en la Argentina. Presencia de Pinocho de Carlo Collodi y Corazón de Edmundo de Amicis, dos clásicos de la LIJ*. Serie Ensayos. Buenos Aires, 2023. ISBN 978-987-48376-5-3.

TOMO XV – Honoria Zelaya de Nader – Fernanda Macimiani. *Luminosa mirada: María Granata en la LIJ homenaje por su legado a la infancia*. Prólogo de Rosalía Arteaga Serrano y Epílogo de Marcelo Bianchi Bustos. Serie Ensayos. Buenos Aires, 2023. ISBN 978-987-48376-6-0.

TOMO XVI – *Actas de las III jornadas de literatura infantil y juvenil: homenaje a José Murillo 2022* / compilación de Marcelo Bianchi Bustos. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de
Buenos Aires: Editorial AALIJ, 2023. ISBN 978-987-48376-7-7.

TOMO XVII – *Sabores de la infancia* / compilación de María Luisa Dellatorre y Mónica Rivelli - Prólogo de Marcelo Bianchi Bustos - Autores: María Alicia Gómez de Balbuena - Mirian Gladys Buffa

- María Luisa Dellatorre - Mafalda Leonor Hernández - Mariela de los Ángeles Miranda - María de los Ángeles Lescano Acosta - Cecilia Glanzmann - Mari Betty Pereyra de Facchini - Marta Elena Cardoso - María Isabel Greco - Cecilia Torres Boden - Mónica Patricia Rivelli - Mari Betti Pereyra. - Grupo de investigación literaria de Goya - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial AALIJ, 2024. ISBN 978-987-48376-8-4.

TOMO XVIII – Marcelo Bianchi Bustos (Comp.). *Graciela Cabal: la mujercita-mujer de las letras: un homenaje necesario.* Con artículos de: Marcelo Bianchi Bustos, Eduardo Burattini, Nora Hilb, Carlos Silveyra, Sandra Comino, Ana Emilia Silva, María Laura Burattini, Adriana Hernández, María Belén Alemán, Claudia Sánchez, María Luisa Dellatorre, María Fernanda Macimiani, María Julia Druille, Pablo Gustavo Pozzoli Bonifacino, Graciela Pellizzari, Jorge Alberto Baudés, Marta Cardoso, María Isabel Greco, Mónica Echenique, Mabel Zimmermann, Luis Ángel Della Giovanna, Mari Betti Pereyra, Rodrigo Carlos Hermida Liuzzi, Miriam Persiani de Santamarina, Laura Zulema Narreondo, Norma Gambino. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial AALIJ, 2024. ISBN 978-631-90682-0-7.

TOMO XIX – Estudio sobre la obra de Constancio C. Vigil de Marcelo Bianchi Bustos. Prólogo de Dinorah López Soler. Serie Ensayos. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial AALIJ, 2025. ISBN 978-631-90682-1-4.

TOMO XX – *Actas de las IV jornadas de literatura infantil y* juvenil ; Compilación de Marcelo Bianchi Bustos ; Hugo Del Barrio ; Miriam Persiani de Santamarina. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial AALIJ, 2025. ISBN 978-631-90682-2-1

TOMO XXI – *Ensayos sobre Teatro en la Literatura Infantil y Juvenil* ,Compilación de Hugo Del Barrio ; Director Marcelo Bianchi Bustos. – Con artículos de: Silvia Greco, Laura Zulema Narreondo, Mónica Rivelli, Hugo del Barrio, María Inés Palleiro - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial AALIJ, *2025*. ISBN 978-631-90682-3-8

TOMO XXII – A Luis Cabrera Delgado in memoriam*;* Compilación de Marcelo Bianchi Bustos. Con Artículos de Carlos Alberto Casanova, Irene de Delgado, Dinorah López Soler, Sylvia Puentes, Roberto Rosario Vidal, Joel Franz Rosell, Biyú Suárez Céspedes, Cristina Pizarro, Anabel Amil Portal, Zulma Prina - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial AALIJ, 2025. ISBN 978-631-90682-5-2

TOMO XXIII – Paisaje, folklore e identidad ; Editado por María Fernanda Macimiani ; Prólogo de Luis Ángel Della Giovanna. Con artículos de Zulma Prina, Norma Sayago y Marcelo Bianchi Bustos. SERIE ENSAYOS DIGITALES - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial AALIJ, 2025 - ISBN 978-631-90682-6-9

TOMO XXIV – Acta de las jornadas sobre la muerte en la literatura infantil y juvenil; Compilación de Marcelo Bianchi Bustos; Julio Melián; Editado por María Fernanda Macimiani; Con artículos de Graciela Bialet - Marcelo Bianchi Bustos Gisela Coppa, Luis Angel Della Giovanna, Hugo del Barrio, Silvia Ferca, Elbis Gilardi, Romina Grana, Silvia Greco, Rodrigo Hermida Liuzzi, Julio Melián, Natalia Moya, Laura Ospital, Maricel Palomeque, Maribetti Pereyra de Facchini, Miriam Persiani de Santamarina, Pablo Gustavo Pozzoli Bonifacino, Carolina Romero Rozas, Claudia Sánchez, Nuria Soler Méndez, Lilia Vera, Mabel Zimmerman. Serie Jornadas Digitales - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial AALIJ, 2025 - ISBN 978-631-90682-7-6

TOMO XXV – Ensayos sobre LIJ ; Compilación de Marcelo Bianchi Bustos; Editado por María Fernanda Macimiani. - 1a ed. – Con artículos de Julia Rita Chaktoura, Rodrigo Hermida Liuzzi, Claudia Sánchez, Stella Maris Dodd, Sebastián Jorgi, Miriam Persiani de Santamarina, Carlos Rubio Torres, María Julia Druille Zulma Prina – Serie Ensayos Digitales - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial AALIJ, 2026. Libro digital, PDF - ISBN 978-631-91769-1-9

TOMO XXVI – ENSAYOS SOBRE LIJ; Compilación de Marcelo Bianchi Bustos; Prólogo de Cecilia Labanca; Editado por María Fernanda Macimiani. - 1a ed. – Con artículos de Claudia Sánchez, Claudia Sánchez, Cristina Pizarro, Carlos Rubio, Marcelo Bianchi Bustos, Marisa Greco, Miriam Persiani de Santamarina – Serie Ensayos Digitales - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial AALIJ, 2026. Libro digital, PDF - ISBN 978-631-91769-2-6

TOMO XXVII – TESIS, INVESTIGACIONES Y ENSAYOS SOBRE LIJ; Compilación de Marcelo Bianchi Bustos; Prólogo de Marcelo Bianchi Bustos; Editado por María Fernanda Macimiani. - 1a ed. – Con artículos de Claudia Sánchez, Elbis Gilardi, María de la Paz Pérez Calvo, Mari Betti Pereyra, Beatriz Allocati – Epílogo de Miriam Persiani de Santamarina.– Serie Ensayos Digitales - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial AALIJ, 2026. Libro digital, PDF - ISBN 978-631-91769-6-4

PROHIBIDA
LA REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL SIN AUTORIZACIÓN
POR ESCRITO DE LOS AUTORES

Indicar link al libro digital
https://academiaargentinadelij.org/publicaciones-alij/

Publicación Digital Argentina
Octubre de 2026