

MIRADAS Y VOCES DE LA LIJ



ACADEMIA
DE LITERATURA
Infantil y Juvenil

Asociación Civil

www.academiaargentinelij.org/miradas-y-voces-de-la-lij/



Editorial AALIJ

INSCRIPTA EN:



latindex

Revista dedicada a la investigación y difusión de la Literatura
para niños y jóvenes, editada por la Academia de Literatura
Infantil y Juvenil

-Personería jurídica Resolución n° 002365 del 25 de febrero de 2015-

Director: Dr. Marcelo Bianchi Bustos

Comité Académico institucional: Prof.
Gabriela Perrera - Dipl. Fernanda
Macimiani - Lic. María Julia Druille –
Prof. Esp.Sup. Graciela Pellizari

Comité de Referato Nacional:

Dra. Olga Fernández Latour de Botas
(Academia Argentina de Letras y
Academia Nacional de la Historia)
Dra. Honoria Zelaya de Nader
(Universidad del Norte Santo Tomás de
Aquino)
Dra. Alicia Poderti (CONICET /
Universidad de Buenos Aires)
Dra. Alicia Viaggione (Centro de
Estudios Avanzados - Universidad
Nacional de Córdoba)
Dra. Carolina Tossi (Universidad de
Buenos Aires).

Comité de referato internacional:

Dra. Sylvia Puentes de Oyanarte
(Academia Uruguaya de Literatura
Infantil).
Dr. Carlos Rubio Torres (Universidad de
Costa Rica).
Dra. Laura E. Dubcovsky (University of
California, Davis).
Lic. Luis Cabrera Delgado (Universidad
Central Marta Abreu de Las Villas -
Academia Latinoamericana de Literatura
Infantil y Juvenil, Cuba).
Dra. Angélica María Rodríguez Ortiz
(Universidad Autónoma de Manizales,
Colombia).
Dra. (HC) Alejandra Burzac (Academia
Norteamericana de Literatura Moderna
Internacional y Academia Paraguaya de
letras).
Edición, diseño y diagramación de revista
y Responsable de la web: María Fernanda
Macimiani.
Ficha de catalogación: Bib. Susana
Tambascia (CIIE de Pilar / CENDIE).

Las opiniones vertidas en cada uno de los artículos son responsabilidad de los autores y no comprometen a las autoridades de la A.L.I.J. ni a la Dirección y Comités de esta Revista.

Revista Miradas y Voces de la LIJ / Academia de Literatura Infantil y Juvenil N° 36 (Abril 2023). - Buenos Aires:
Academia de Literatura Infantil y Juvenil, 2023.

EDITORIAL AALIJ

v.

Trimestral – ISSN 2344-9373

1. Literatura Infantil. 2. Literatura Juvenil. I. Academia de Literatura Infantil y Juvenil

CDD 860A



Esta obra está bajo una [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Las opiniones vertidas en cada uno de los artículos son responsabilidad de los autores y no comprometen a las autoridades de la A.L.I.J. ni a la Dirección y Comités de esta Revista. Las imágenes que acompañan a los artículos fueron tomadas de Google o aportadas por los autores de los artículos, si las mismas tienen algún derecho reservado, podemos quitarlas de la publicación.

SUMARIO

MIRADAS Y VOCES DE LA LIJ - N°36 PRIMER SEMESTRE	
<i>Editorial</i> , Graciela Pelizzari	Pag.4
Parte especial - Escritores de LIJ de la Argentina	
<i>Roald Dahl, un autor que despierta polémicas</i> , Claudia Sánchez	Pag.5
I CONCURSO DE ARTÍCULOS LITERARIOS DE LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL LATINOAMERICANA	
<i>Acta del jurado</i>	Pag.12
<i>Doña Disparate en el Reino Del Revés</i> , Alicia Origgi	Pag.14
<i>¿Por qué gusta tanto la literatura fantástica?</i> , María de la Paz Perez Calvo	Pag.23
ENSAYOS	
<i>El truco según Borges y algunos cuentos infantiles</i> , María Isabel Greco	Pag.35
<i>Historicidad, devenir y afirmación de la identidad en Viaje de rescate de María Julia Druille</i> , Cristina Pizarro	Pag.40
<i>Política y Literatura Infantil Juvenil en Martha Mercader</i> , Honoria Zelaya de Nader	Pag.45
<i>Cuentos viejos de María Leal de Noguera. Un libro pionero y centenario de la literatura infantil costarricense</i> , Carlos Rubio Torres	Pag.52
<i>El libro álbum: lectura de imágenes. El increíble niño comelibros de Oliver Jeffers</i> , Myrian Bahntje	Pag.68
<i>“El Principito” y “El regreso del joven príncipe”: el valor aurático de la secuela o continuación prospectiva</i> , Sarah Mulligan	Pag.82
<i>Minotauro (re)versionado. Análisis comparativo del uso intertextual del mito del Minotauro en dos textos de la Literatura Infantil latinoamericana</i> , Pablo Gustavo Pozzoli Bonifacino	Pag.91
<i>“El Minotauro también tiene voz.” “El laberinto como escenario.” Cómo plantear ejercicios de lectura y escritura para generar nuevos espacios de análisis e interpretación propiciadores de nuevos puntos de vista</i> , Laura Z. Narreondo	Pag.111
<i>Acerca de las canciones de cuna</i> , Aurelia Rosa Iurilli	Pag.118
<i>Los clásicos grecolatinos y su don de metamorfosis: El caso de la saga de Percy Jackson y los dioses del Olimpo</i> , Elbia Haydeé Difabio.	Pag.126
RESEÑAS Y RECOMENDACIONES DE LIBROS	
<i>El Humor en la Literatura Infantil</i> , reseña de Marcelo Bianchi Bustos	Pag.144
<i>Misterio en la Cueva de las Manos</i> de María Julia Druille, reseña de Graciela Pellizzari	Pag.146
<i>Relatos originarios</i> de Norma Sayago, reseña de María de los Ángeles Lescano Acosta	Pag.147
<i>Thiaguito Sachamanta</i> , de Norma Sayago, reseña de María de los Ángeles Lescano Acosta	Pag.148
<i>Diccionario de autores de literatura infantil y juvenil uruguayo 1990 – 2022</i> de Dinorah López Soler, reseña de Marcelo Bianchi Bustos	Pag.149
La rosa de mi jardín de Arnold Lobel y Anita Lobel, reseña de Marcelo Bianchi Bustos	Pag.151
<i>Piquillín Pampa-Poesías</i> de Ariel Roberto Dietz, reseña de Marta Elena Cardoso	Pag.152
<i>Voy a portarme muy bien</i> de Chris Haughton, Lucas Benitez	Pag.153
<i>El enano de los helados</i> de Claudia Claverie, reseña María Fernanda Macimiani	Pag.154
<i>El niño, el topo, el zorro y el caballo</i> de Charlie Mackesy, reseña María Fernanda Macimiani	Pag.155
<i>Olivia y las princesas</i> de Ian Falconer, reseña María Fernanda Macimiani	Pag.157
MIEMBROS DE LA ACADEMIA DE LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL	Pag.159



EDITORIAL

“Vamos hacia una investigación centrada en el contexto y interrelacionada con los códigos, los sistemas de representación y fenómenos socio-culturales” Dra. T. Colomer- Barcelona, 2003.”

QUERIDOS LECTORES:

Reiniciamos un nuevo año de nuestra publicación. El año 2022 lo finalizábamos con un llamamiento a la PAZ, que aún no ha podido lograrse. Seguimos con el mismo pedido por los habitantes del planeta y por los valores que siempre mantuvimos presentes.

En esta oportunidad, tenemos el agrado de acercarlos el Acta del Concurso de investigadores de LIJ, realizado por las Academias Latinoamericanas, en el que resultaron ganadoras dos Miembros de Número de nuestra Academia de Argentina: las Lic. Alicia Origgi y Ma. Paz Pérez Calvo, quienes presentan sus respectivos trabajos.

Además, contamos con la colaboración de investigadores de la Universidad de Costa Rica, la Universidad Nacional de Córdoba, de ADA y de Miembros de Número y Socios de nuestra Academia, que prestigian la publicación de la especialidad.

El 2023 nos trajo polémicas acerca de tratamiento de género y los niveles inclusivos a partir de propuestas editoriales como la de Penguin Books quienes modificarán sus textos ya editados. La Lic. C. Sánchez aborda este tema, con precisión y claridad en la controversia actual.

También hay artículos donde habita el Minotauro, desde la antigüedad clásica hasta Borges y G. Montes.

Una visión política de la Literatura – M. Mercader por la dra. Nader y la Literatura Infantil intertextual en obras de actualidad. Más las regionales con sus particularidades.

Nos encontraremos en la segunda entrega de este año, en el segundo semestre.

¡Hasta entonces y disfruten de los textos académicos que les ofertamos! Muy buen año de lectura e investigaciones.

Esp. Sup. Graciela Pellizzari
Presidente de esta Academia

[VOLVER](#)

ROALD DAHL, UN AUTOR QUE DESPIERTA POLÉMICAS

Claudia Sánchez¹

"Se escribe contra la lengua, contra lo lingüísticamente correcto, contra lo políticamente correcto, se escribe contra todo y sobre todo contra nosotros mismos, violentando el lenguaje y violentándonos, buscando la salida de eso que somos" (...)
María Teresa Andruetto, 2009:22.

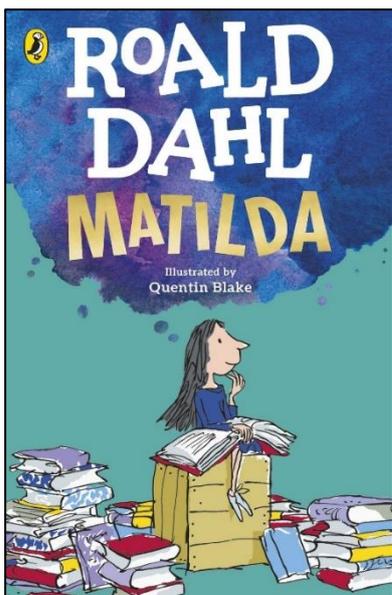
La extraordinaria imaginación y la exquisita escritura del autor británico Ronald Dahl han marcado un hito en el campo de la Literatura Infantil y Juvenil. Cuentos, novelas y el desenfado de su poesía han influido en varias generaciones de lectores, e incluso de escritores que continuaron su estilo. La propuesta rupturista de Roald Dahl se basó en crear personajes excéntricos, rebeldes, cuestionadores y libres, que quebraron todos los estereotipos.

Sus clásicos infantiles, caracterizados por la irreverencia, el humor ácido y la ironía, fueron cuestionados en más de una ocasión por la crítica, que consideró su obra discriminadora, burda, e incluso misógina.

¹ Claudia Sánchez es profesora y licenciada en Letras, egresada de la Universidad de Buenos Aires. Se ha especializado en Literatura Infantil y Juvenil, y en Crítica, y Coordinación de Talleres infantiles y adolescentes en la UBA y en el Instituto Superior del Profesorado Joaquín V. González. Ha ejercido la docencia en nivel secundario y terciario, y dictado seminarios de capacitación docente. Ha sido vicepresidente de ALIJA (Asociación del Libro Infantil y Juvenil de Argentina) y actualmente integra la Comisión Directiva como secretaria en la Academia de Literatura Infantil y Juvenil, donde es Miembro de número. Entre sus publicaciones: *Re-Divertido con Letras*, Ed. La Colmena; *El cuidador de pájaros y otras leyendas*, Ed. El Ateneo; *Días de margaritas*, novela para niños, Ed. Libresa, Ecuador; *Un mar para Crispín*, Ed. Comunic-arte, Córdoba; *La luna de Juancho y otros cuentos*. Ediciones Quipu; *Las orejas de Jacinta*, Teru-Teru Ediciones. En ensayo, *Eduarda Mansilla, una precursora de la Literatura Infantil argentina*. Ensayos de Literatura Infantil y Juvenil. Tomo VIII. Editorial AALIJ.

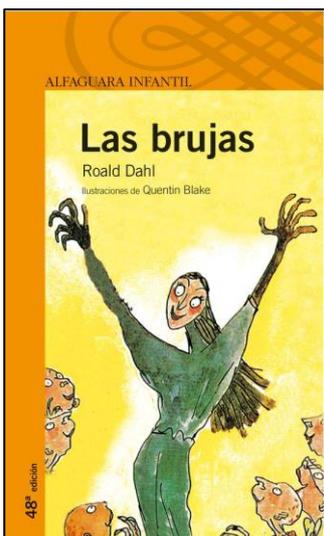
También ha publicado en antologías literarias para 4º y 5º años de EGB para Editorial AZ; en antologías para 3º de EGB, Editorial EDB, y en antología de 1er año de nivel primario para Editorial Fundación Edelvives. Además de escribir ficción para niños y adolescentes, se dedica a la investigación de Literatura infantil y juvenil y a la crítica literaria. Ha colaborado con reseñas de libros en el sitio Imaginaria, en el suplemento cultural de *El Cronista* y en revistas de la especialidad.

Actualmente participa en el programa *Letras inquietas*, especializado en Literatura Infantil y Juvenil, conducido por Mariana Margolis, en radio online La Desterrada, con la columna "Reencuentros con las letras de ayer y de siempre".



Con más de 250 millones de ejemplares vendidos en todo el mundo y adaptaciones cinematográficas de dos de sus novelas -*Charlie y la fábrica de chocolate* (2005), y *Matilda* en 1996, además de la reciente versión de Netflix, el musical *Matilda*-, Dahl sigue despertando polémicas.

Hoy el cuestionamiento parte de la editorial *Puffin Books*, el sello infantil de la británica Penguin Books, que anunció que las nuevas ediciones de sus libros *Matilda*, *Charlie y la fábrica de chocolate* y *Las brujas* presentarán algunos cambios para adecuar la obra del novelista a los requerimientos de la época: apuntar a la corrección política. De manera que se eliminan adjetivos que, según su interpretación, podrían resultar discriminatorios, aunque aludieran a objetos o animales.



Para lograr una mayor inclusión y que no resulte despectiva la descripción de la apariencia física de los personajes se reemplaza el término “gordo” por “enorme”. Así sucede con Augustus Gloop, de *Charlie y la fábrica de chocolate*, mientras los Oompa Loompas se presentarán como “personas pequeñas”, en vez de “hombres pequeños”. Tampoco se aceptarán las palabras “blanco” y “negro”, al igual que “loco” o “demente”.

En las redes sociales la circulación de la noticia asombró a sus lectores y a los escritores, quienes lo calificaron como un acto de censura. Incluso en la Feria del Libro Infantil de Bologna, editores y escritores de todo el mundo denunciaron mayores presiones ante determinadas temáticas que podrían ser problemáticas.

¿Qué tipo de consejos académicos siguió la editorial para tomar semejante determinación? Según informa *Daily Telegraph* y recoge *The Guardian*, contrataron a lectores “sensibles” para que intervinieran, en la nueva edición, algunos fragmentos de los textos de Dahl para “suavizar” el lenguaje.

La editorial, Puffin, y Roald Dahl Story Company realizaron los cambios junto con "Inclusive Minds", un colectivo que se define como "apasionado

por la inclusión, la diversidad, la igualdad y la accesibilidad en la literatura infantil".

Atentos a las exigencias del mercado, entre los cambios propuestos, se modificó por completo una canción que canta el ciempiés de *James y el durazno gigante* (1961), con el fin de sustituir, entre otras, las palabras "gorda" y "flácida". Recordemos que la novela cuenta la historia de un niño huérfano que vive con sus tías malvadas.

Por si fuera poco, algunas escenas de sus libros sufrieron críticas en favor de la perspectiva de género. Por ejemplo, en la novela *Matilda*, la nena ya no lee a Joseph Conrad, ni a Rudyard Kipling, por ser reconocidos como imperialistas, sino que elige los libros de Jane Austen.

En la novela *Las brujas*, un niño y su abuela se enfrentan con la terrible Asociación de Brujas de Inglaterra que celebran convenciones para aniquilar a los niños. En uno de los pasajes del texto original, el protagonista dice que va a tirarle del pelo a las mujeres para saber si llevan peluca (ya que la calvicie delataría su condición de bruja), por lo que su abuela le responde: "No puedes ir tirándole el pelo a cada chica que conoces"; esta frase del autor es reemplazada por "hay muchos otros motivos por los que las mujeres podrían usar pelucas y lo cierto es que no hay nada de malo en ello". Y una bruja, que en el texto original se hacía pasar por cajera de supermercado, en la nueva edición es "científica de alto nivel".

Para evitar la sexualización, una "hembra formidable", se reemplaza por "una mujer formidable". Los "chicos y chicas" (boys and girls) se cambió por "niños" (children, de género neutro). Los "Hombres Nube" (Cloud-Men) se reemplaza por "Gente Nube" (Cloud-People).

Más allá de controversias, es indiscutible la importancia de la obra de Roald Dahl, estimada entre las mejores del siglo XX. Y esto se debe a la comprensión del comportamiento infantil, de sus reacciones y fantasías, sumados a la utilización de un lenguaje simple, fluido y al dinamismo de su narrativa.

Roald Dahl se inscribe en la línea de los grandes humoristas anglosajones, Swift, Edward Lear, Lewis Carroll y Mark Twain, entre otros.

Sus relatos despliegan toda la magia y la transgresión a través de un humor mordaz, al exhibir las conductas sociales.

Roald Dahl nació en Gran Bretaña en 1916 y murió allí en 1990. Por ser hijo de noruegos, este idioma fue su lengua materna. Comenzó a escribir en 1942. Su primera publicación, el cuento *Pan comido*, apareció en la edición del *Saturday Evening Post*.

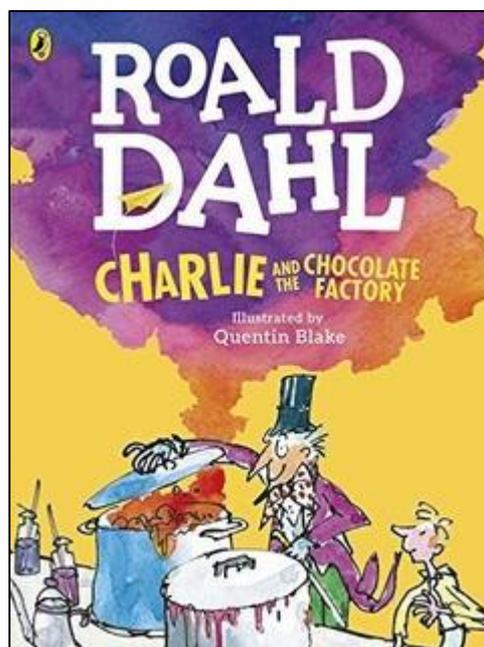
Su primer libro para niños fue *Los gremlins*, de 1943, que trata de unas pequeñas criaturas malvadas que formaban parte del folklore de la Royal Air Force, fuerza que integró como aviador en la Segunda Guerra Mundial, por lo tanto muchas de sus experiencias las deja plasmadas en sus relatos. Paralelamente, Dahl también se destacó en la literatura para adultos; sus cuentos apelan al humor negro, rayano con lo macabro, combinado con el suspenso. Entre ellos, podemos mencionar su antología de cuentos *Relatos de lo inesperado*, *Hombre del Sur* y la novela *Mi tío Oswald*.

Sus novelas infantiles están influidas por lo autobiográfico, en las que algunas escenas dan testimonio de episodios de su niñez, cuando asistía a la escuela británica y era testigo de castigos corporales que sufrían los alumnos como reprimenda a sus travesuras.

El tema del abuso infantil puede verse en *Matilda*, de 1988. La directora de la escuela, Agatha Trunchbull, es una mujer malvada que abusa de su autoridad. Matilda, una niña de cinco años, sensible, inteligente y apasionada por la lectura, sufre el destrato y abandono de sus padres mediocres e inescrupulosos. Matilda, además de poderes extraordinarios, tiene cualidades que sólo su maestra, Honey, puede advertir, y es quien termina adoptándola. Aquí aparecen varios temas que inquietan por acentuar la estricta educación inglesa y la crueldad del adulto: el maltrato, el castigo abusivo, la indiferencia, la subestimación y el desprecio hacia el niño, el abandono, y la adopción como recompensa. Frente a ese panorama, el autor resalta el amor de Matilda por la lectura, que facilitará su crecimiento y le permitirá descubrir el mundo.

También Dahl refleja parte de sus anécdotas infantiles en la segunda de sus novelas: *Charlie y la fábrica de chocolate* (1964). Durante los años que

Roald vivió en Repton, Cadbury, una fábrica de chocolates enviaba en ciertas ocasiones cajas de sus nuevos productos a la escuela para que fueran repartidos a los alumnos, lo cual inspiró al autor a escribir la historia. El protagonista, el pequeño Charlie Bucket, vive con sus padres y sus abuelos en la pobreza, en un hogar donde reinan el amor, el respeto y la honestidad. Desde la ventana, Charlie observaba la misteriosa fábrica de sus chocolates



favoritos, que deseaba conocer. Cierta vez, su propietario, Willy Wonka, anuncia que dentro del envoltorio de cinco tabletas de chocolate se escondía una lámina dorada que permitiría el acceso a la fábrica. Uno de los premiados es Charlie; es así que visita la fábrica con su abuelo y otros cuatro niños ganadores. A través de esos personajes, el autor va presentando los peores vicios sociales: la gula, el egoísmo, la soberbia, la violencia y la falta de afecto.

Entre otras de sus obras, podemos nombrar *Los Cretinos o Boy (relatos de infancia)* de 1980, donde recoge historias de una pareja de viejos gruñones que odian a los niños; *El gran gigante bonachón* de 1982; y en poesía, se destacan *Cuentos en verso para niños perversos* (1982) *¡Qué asco de bichos!* (1984) *Puchero de rimas* (1989).

A través de su hiriente sentido de la ironía, sus historias –que disfrutaban tanto los chicos como los adultos– señalan las desviaciones de la sociedad, a la vez que destacan valores positivos: la buena educación y el rol de la familia, la cortesía, el respeto. No puede desconocerse su mensaje moral. Dahl habla de temas universales; por tal razón, desconcierta tanto la censura que han sufrido sus textos, al considerar ofensivo su lenguaje para los lectores modernos.

Cada obra, cualquiera sea su autor, debe ser leída teniendo en cuenta su contexto histórico, de lo contrario no podrán entenderse los valores de la época, sus costumbres y creencias, su mirada de la realidad, la visión de su tiempo.

Alterar un texto desvirtúa no sólo la escritura, sino el espíritu del autor. Con el mismo criterio, deberían reescribirse entonces todos los cuentos de hadas, las leyendas, *Pinocho* y demás clásicos infantiles y juveniles, como *David Copperfield* o *Las Aventuras de Tom Sawyer*.

La ultracorrección política revela una subvaloración de la literatura infantil y una subestimación de los niños. Los chicos tienen capacidad de comprender los temas que los preocupan, reconocer cuáles son sus mayores fantasmas, el abandono, la maldad, la muerte, los tabúes corporales, la sexualidad y el cuestionamiento de reglas sociales.

Recordemos las palabras de Bruno Bettelheim:

“Para que una historia mantenga de verdad la atención del niño, ha de divertirlo y excitar su curiosidad. Pero, para enriquecer su vida, ha de estimular su imaginación, ayudarle a desarrollar su intelecto y a clarificar sus emociones (...) debe estar relacionada con todos los aspectos de su personalidad al mismo tiempo; y esto dando pleno crédito a la seriedad de los conflictos del niño, sin disminuirlos en

absoluto, y estimulando, simultáneamente, su confianza en sí mismo y en su futuro."
(Bettelheim, 1994: 11)

Si a fines del siglo XIX y comienzos del XX, los libros debían moralizar, instruir, educar y formar niños modelos, esa no era la intención de Roald Dahl, quien buscó reflejar *la verdad*, con gran sensibilidad y dominio de lo lúdico, en la narración de aventuras y travesuras infantiles. Y ese sigue siendo el objetivo de la literatura para niños y jóvenes en el siglo XXI.

Graciela Montes, con referencia a la "literatura de corral", señala:

"Estoy convencida de que, en esta aparente oposición entre realidad y fantasía, se esconden ciertos mecanismos ideológicos de revelación/ocultamiento que les sirven a los adultos para domesticar y someter (para colonizar) a los chicos." (Montes, 1990:11)

No obstante, la polémica resultó para algunos beneficiosa. La indignación global que despertó esta censura logró que la editorial Puffin Books, de acuerdo con Roald Dahl Story Company -además de reescribir párrafos de las novelas del autor con un lenguaje "más respetuoso" para no herir susceptibilidades- anunciara que el sello seguiría editando la versión original.

Resumiendo: gana la editorial, que al publicar las dos versiones incrementará sus ventas, especulando con el interés de los interesados en imponer un lenguaje que consideran políticamente correcto, y con la curiosidad de aquellos que quieren confrontar las diferencias. Y ganan los cuestionadores que, merced a su presión sobre las editoriales, consiguen que se les pida asesoramiento o reescrituras. No estaría demás, recordar que los lenguajes no se imponen de arriba hacia abajo, sino que los validan el uso natural con el paso del tiempo.

De todos modos, fuera de toda polémica, lo más importante es la trascendencia que ha tenido el tema, ya que ha puesto de relieve el vigor y la potencia que sigue teniendo la literatura infantil y juvenil a través de los siglos.

Referencias bibliográficas:

ANDRUETTO, M. T. (2009). *Pasajero en tránsito*, en *Hacia una literatura sin adjetivos*. Córdoba, Comunicarte.

BETTELHEIM, B. (1994). *La lucha por el significado*, en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Crítica. Barcelona, Grupo Editorial Grijalbo.

- CSIPKA, Juan Pablo (2023). *Retocan los libros de Roald Dahl para que no haya alusiones ofensivas*. [https:// www.pagina12.com.ar](https://www.pagina12.com.ar). Sociedad. 2023/03/15.
- DAHL, R. (2007). *Matilda*, Buenos Aires, Alfaguara.
- DAHL, R. (2014). *Charly y la fábrica de chocolate*, Buenos Aires, Alfaguara.
- DAHL, R. (2015). *Las brujas*, Buenos Aires, Loqueleo. Santillana Alfaguara.
- KOCH TOMMASO (2023). *La censura de libros infantiles se dispara: un debate colosal que incluye dudas, corrección política, libertad y millones de euros*. <https://www.lanacion.com.ar>. Cultura. 2023/03/8.
- KOLIRIN L. (2003). *Varios cambios en los famosos libros infantiles de Roald Dahl desatan una polémica sobre la censura*. <https://cnnespanol.cnn.com> 2023/02/20.
- MARTÍNEZ ARROYO, C. (2023). *Reescribieron los libros de Roald Dahl para remover el lenguaje "ofensivo": ¿inclusión o censura?* <https://www.infobae.com>. leamos 2023/02/20.
- MONTES, G. (1990). *Realidad y fantasía o cómo se construye el corral de la infancia*, en *El corral de la infancia. Acerca de los grandes, los chicos y las palabras*. Buenos Aires, Libros del Quirquincho.
- SORIANO, M. (1995). *Roald Dahl*, en *La literatura para niños y jóvenes*. Buenos Aires, Ediciones Colihue.

I CONCURSO DE ARTÍCULOS LITERARIOS de Literatura Infantil y Juvenil Latinoamericana



Acta del jurado

El jurado del I Concurso de artículos literarios (2021) convocado por la Academia Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil, reunido de forma virtual, el día 5 de marzo del 2022, siendo las 14:00 horas en México, 16:00 horas de Cuba y las 22:00 horas en España, una vez revisados los dieciséis ensayos recibidos se procedió a la deliberación, con base en los criterios establecidos en la convocatoria correspondiente. Una vez finalizada la revisión de cada uno de los trabajos, se seleccionaron, de forma unánime, los siguientes con base en los méritos que a continuación se destacan.

Primer premio "El silogismo de la identidad en la LIJ neosubversiva latinoamericana", presentado bajo el seudónimo Lily, y de la autoría de la doctora Denise Ocampo Álvarez, de Cuba. El jurado concede este premio (...) por la novedad del tema tratado, la exposición clara y conceptualmente precisa, su solidez teórica apoyada en una bibliografía actualizada y representativa del corpus de estudios, los ejemplos bien seleccionados y diversos y sus interesantes conclusiones, basadas en el profundo análisis realizado de obras representativas de la LIJ latinoamericana.

Segundo premio "Doña Disparate en el Reino del Revés", presentado bajo el seudónimo Manuelita, y de la autoría de la licenciada Alicia Enriqueta Origgi, de Argentina, recibe el segundo premio (...) en virtud de las siguientes valoraciones del jurado: Importancia del tema, dada la relevancia de María Elena Walsh en el conjunto de la LIJ latinoamericana; claridad en la expresión y precisión en las ideas; sólida argumentación en su relación

con la teoría literaria; amplia y representativa bibliografía y una adecuada contextualización en la realidad sociocultural de su tiempo.

Tercer premio "¿Por qué gusta tanto la literatura fantástica?" presentado bajo el seudónimo de Kuy-Kuyen y de la autoría de la doctora María de la Paz Perez Calvo, de Argentina, es acreedor al tercer premio (...) bajo las consideraciones siguientes: Trascendencia del tema, dados el auge y predominio editorial de la literatura fantástica y, en particular, de la fantasía heroica en el ámbito internacional; exposición bien fundamentada, con una bibliografía reveladora del estado actual de la disciplina; una escritura clara, precisa, amena y unos argumentos debidamente ejemplificados.

Con base en los mismos criterios de actualidad de los temas tratados, rigor en la expresión, fundamentación y aportación a un mejor conocimiento de la LIJ latinoamericana, el jurado reunido decidió otorgar las siguientes menciones honoríficas a los artículos:

"Ruptura y renovación literaria en Dailan Kifki, de María Elena Walsh", artículo presentado bajo el seudónimo de Badelunda, y de la autoría de la Master Anabel Amil Portal, de Cuba.

e "Identidad y antirracismo en la literatura infantojuvenil cubana", presentado con el seudónimo de Negro Libre, y de la autoría del profesor Jorge Godofredo Silverio Tejera, de Cuba.

Siendo las 15:00 horas de México, las 16:00 de Cuba y las 22:00 de España del 5 de marzo del 2022, el Jurado da por concluida la deliberación.

Jurado

Dr. Ramón Luis Herrera Rojas Universidad de Sancti Spíritus, "José Martí".

Miembro del Grupo Gestor de la Academia cubana de Literatura Infantil y Juvenil.

Dr. Jaime García Padrino Universidad Complutense de Madrid

Miembro Correspondiente de la Academia Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil.

Dra. Susana Leticia BáezAyala Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Presidenta de la Academia Mexicana de Literatura Infantil y Juvenil.

[VOLVER](#)

DOÑA DISPARATE EN EL REINO DEL REVÉS

Alicia Origgi²

ABSTRACT

María Elena Walsh³, (Buenos Aires 1930-2011) poeta, traductora, libretista, compositora, cantante y actriz, se constituye en la década del 60 como primera escritora argentina moderna con destinatario infantil. Si acordamos con Lotman en que el texto artístico es un factor activo de la cultura como sistema semiótico, [(Lotman, 1996: 97)], podemos considerar la totalidad de la obra con destinatario infantil de MEW como un texto que se mantiene vigente a través de generaciones en la cultura argentina, generando nuevos sentidos por medio de sus relecturas permanentes.

En el marco mayor del polisistema literario y cultural argentino⁴ de la segunda mitad del siglo XX la revolucionaria idea del juego con el lenguaje y del humor con intención liberadora, consolida un nuevo pacto ficcional dentro de la literatura infantil argentina, que estaba en proceso de construcción y era una literatura periférica, vinculada exclusivamente al ámbito escolar. Los libros de poemas: *Tutú Marambá, El Reino del Revés,*

² Especialista en Procesos de Lectura y Escritura, Profesora de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en Letras y Licenciada en Letras, títulos otorgados por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Tiene a su cargo desde 2013 el Taller de Lectura y Escritura para la Escuela Primaria en la Carrera de Procesos de Lectura y Escritura que dirige la Dra. Elvira Arnoux en la Facultad de Filosofía de la U.B.A.

Ha sido distinguida con Premio Pregonero a Especialista en Literatura infantil y juvenil, otorgado por la Fundación El Libro, en Buenos Aires en el año 2016. Diploma Nérida Norris, por su destacada participación en el género LIJ, en el XLV Simposio Internacional de Literatura del ILCH, (Instituto Literario y Cultural Hispánico), Buenos Aires, 2018. FAJA DE HONOR 2018 de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) en categoría ENSAYO por su libro: MARÍA ELENA WALSH O LA COHERENCIA DEL DISPARATE, San Miguel de Tucumán, Ed. AALIJ, 2017. FAJA DE HONOR (2019) de la Sociedad de Escritores de la Provincia de Buenos Aires (SEP) año 2017-2018 en categoría ENSAYO por su libro: MARÍA ELENA WALSH O LA COHERENCIA DEL DISPARATE, San Miguel de Tucumán, Ed. AALIJ, 2017. Premio la Hormiguita Viajera como Maestra Nacional y Latinoamericana en Literatura infantil y juvenil otorgado por la Biblioteca Madre Teresa de Virrey del Pino en 2019. Segundo Premio en el Primer Concurso de Artículos de LIJ convocado por la Academia Latinoamericana de LIJ en 2021 por: "Doña Disparate en el Reino del Revés".

³ En este trabajo nos referiremos a María Elena Walsh indistintamente como MEW o Walsh.

⁴ Itamar Even-Zohar creó el término "polisistema" para referirse a una red de sistemas interrelacionados, literarios y extraliterarios dentro de la sociedad y trató de explicar la función de toda clase de escritos dentro de una cultura dada, desde los textos centrales, canónicos, hasta los textos no-canónicos y más marginales. Explicó cómo funciona la traducción en distintas sociedades.

Zoo Loco; los cuentos infantiles: *Cuentopos de Gulubú*, *El País de la geometría*, la novela *Dailan Kifki* y las comedias musicales para chicos: *Los sueños del Rey Bombo*, *Canciones para mirar* y *Doña Disparate y Bambuco*, cumplieron un papel movilizador en el polisistema literario de los '60 y gestaron un nuevo paradigma escriturario dentro del campo de la literatura infantil y juvenil. En este corpus de obras el **disparate (o nonsense)** es el **núcleo de la trama** de sus textos. Este **centro generador** alrededor del que se gesta toda la poesía para chicos de María Elena Walsh, y una parte de su obra en prosa, tiene **hondas raíces folklóricas** tanto españolas, como de habla inglesa.

Tutú Marambá, primer libro de cuarenta y ocho poemas para niños, publicado en 1960 configura una nueva etapa en la construcción lectora. Aparecen en ese libro entre otros personajes la Mona Jacinta, la Vaca de Humahuaca y Doña Disparate, que adquieren autonomía y establecen relaciones intertextuales al interior de la obra de MEW. Por ejemplo, Doña Disparate aparece en televisión, luego en la comedia para chicos: "*Doña Disparate y Bambuco*" (1963) y más tarde en la película "Juguemos en el mundo" (1971), que produjo y protagonizó MEW bajo la dirección de María Herminia Avellaneda. Otro caso es el personaje del enanito Carozo originario del cuento: *El enanito y las siete Blancanieves (Cuentopos de Gulubú*, 1966), que reaparece como protagonista en *Dailan Kifki* (1966).⁵

Walsh inaugura con las comedias musicales: "*Canciones para mirar*" (teatro Gral. San Martín, 1962) y "*Doña Disparate y Bambuco*" (1963) otra era en espectáculos infantiles expresando una necesidad suya de unir el juego, el lenguaje y la música. Manifiesta un respeto por lo auténtico y la búsqueda de llegar a públicos diversos con simplicidad estilística y humor. Emplea los modernos medios de comunicación durante esa década y la siguiente, para difundir sus creaciones; es pionera en grabar sus poemas musicalizados por ella y las narra.

Ha demostrado un conocimiento profundo del folclore español y argentino, así como también del folclore latinoamericano. A través de sus lecturas, sus viajes por Europa y América y sus numerosas recopilaciones de coplas en el noroeste de Argentina, asimiló la métrica y los ritmos tradicionales, que reelaboró en poesías y canciones para niños. Hay una intención consciente de rescatar la poesía tradicional, presente en sus escritos teóricos como *La*

⁵ *Dailan Kifki* es la historia de un elefante que vuela con alas "de tul de todos colores, con plumitas, flecos de celofán, adornos de papel plateado, cintas de seda, y hasta una escarapela" (*Dailan Kifki*, Página 35). Esta novela, armada en 48 capítulos y un epílogo, postula un lector modelo que aún no sabe leer.

poesía en la primera infancia ⁶ y en su libro para niños: *Versos Tradicionales para Cebollitas* (1967). En esta antología, donde selecciona poemas que ha registrado en España y el Noroeste argentino, podemos observar la preferencia de MEW por poesías donde campea el humor.

Encuentra en la tradición folklórica inglesa y española procedimientos que combina acertadamente para lograr imbricar en su obra: juego, poesía y humor. El personaje de "Doña Disparate", se convierte en emblemático dentro de su producción poética con destinatario infantil. Ella se olvida el rodete detrás de la puerta, duerme cuando está despierta, bebe cuando la botella está vacía, oye con el diente, habla con la oreja y barre la vereda con un cucharón. Es la protagonista perfecta del mundo al revés; al boticario le pide tornillos y al verdulero que haga un vestido. Este personaje es la reformulación del personaje de "Old Mother Hubbard", uno de los más conocidos entre las *nursery rhymes*, según el Diccionario de Oxford. ⁷

En Gran Bretaña, en América del Norte y dondequiera que se hable inglés, los chicos tienen su primer contacto con el idioma escuchando los mismos versos tradicionales. La diferencia es que, en Inglaterra, los versos se conocen como "*nursery rhymes*" y en Norteamérica, como "Las canciones de Mamá Oca". María Elena tuvo un papá inglés que le cantaba estas rimas, donde se narra una pequeña historia con tono humorístico.

El origen de las *nursery rhymes* se entronca con la problemática de otras formas antiguas de la literatura popular. Las rimas que acompañan los juegos infantiles están probablemente entre los versos más antiguos que existen. Las *nursery rhymes* constituyeron el material en que abrevaron dos famosos escritores ingleses victorianos: Lewis Carroll (1832 -1898) y Edward Lear (1812-1888). Carroll es considerado el fundador de la corriente de los libros sin moralejas para niños. Publica en 1865 *Alicia en el país de las Maravillas*. Con esta obra inicia la literatura infantil inglesa y se transforma en maestro del *nonsense* estableciendo las reglas del género. Walsh se considera "nieta de Lewis Carroll" porque sus textos se insertan en esa tradición.

El *nonsense* articula su trama sobre el sistema de la lengua explotando los puntos débiles de la estructura lingüística, organizándola y reestructurándola. Las originales asociaciones de sonidos y de rimas, de malentendidos, juegos de homonimia, de confusiones entre el sentido figurado y el literal de las palabras, construyen un universo peculiar, que

⁶ MEW (1995). *Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes* Pág. 147.

⁷ *Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, Edited by Iona and Peter Opie, Oxford University Press, 1996. Pág. 317-322.

busca reorganizar el lenguaje según el principio del juego. Destierra todo lo que sea moraleja ya que utiliza el humor como instrumento para romper con los estereotipos de una literatura pensada para edificar al niño, para adoctrinarlo.

Edward Lear irrumpe en 1846 con su primer *Book of Nonsense* (*Un libro de disparates*) compuesto por poemas de una sola estrofa llamada *limerick*⁸. MEW recrea la estrofa inglesa, adaptándola al oído argentino y reformula el humor inglés. Es la primera en trabajar el *limerick* en nuestro idioma; crea una estrofa de cinco versos, donde los dos primeros y el último son endecasílabos (11 sílabas) y el tercero y el cuarto son heptasílabos (7 sílabas), con rima consonante en primero, segundo y quinto versos.

En *El Reino del revés* (1963) se incluyen cuatro poemas monoestróficos que reproducen la estructura del *limerick* inglés: "El sol", "Una nena", "El mar" y "Un rey". *Zoo Loco*⁹ (1965) es un libro formado exclusivamente por una colección de *limericks*, donde se describe a un animal diferente en cada poema. En el prólogo¹⁰ de *Zoo Loco* MEW relaciona el *limerick* con las coplas populares hispanoamericanas y cita esta copla del Cancionero de Carrizo, símbolo del disparate:

*"Todas las mañanitas
del mes de enero
me amanecen las uñas
sobre los dedos."*

En *Zoo Loco*, el *limerick* es la forma estrófica apropiada para presentar como una afirmación lógica el más delirante sinsentido. Todos los animales que protagonizan los *limericks* están personificados y sus nombres, que para la gramática del español se escriben con minúscula, aparecen en mayúscula.

*¿Saben por qué la Garza colorada
sobre una sola pata está apoyada?
Porque le gusta más,
y piensa que, quizás,
si levanta las dos se cae sentada.* (Pág. 39)

⁸ El *limerick* probablemente se haya originado en **Limerick**, nombre de la capital del condado irlandés del mismo nombre, fundada por los daneses en el siglo IX. Parecería provenir de las canciones de los mendicantes de siglo XVI. Con Shakespeare entra en la tradición literaria culta. Tiene dos vertientes: una inocente y la otra escatológica.

⁹ Citamos entre paréntesis las páginas de *Zoo Loco* (edición 2010) donde figuran los poemas seleccionados.

¹⁰ MEW comenta que "nadie sabe bien quién inventó el *limerick*... pero mucha gente se ha divertido enhebrando, escuchando y repitiendo estos cuentitos... que en general cuentan soberanas tonterías, cosas requetesabidas o descomunales mentiras."

El texto de la garza prevé un destinatario en la edad de los porqués y le propone una adivinanza. La adivinanza es uno de los textos orales más antiguos que se han registrado en occidente [Opie, 1996].

El *nonsense* o disparate reemplaza la metáfora por el juego de palabras. Al interesarse más por la eufonía que por la razón, el disparate le permite a Walsh jugar con la realidad puramente musical del lenguaje. Jerigonzas, destrabalenguas, adivinanzas son ejercicios de lógica e imaginación. El trabajo con el significante por medio de la homonimia, el juego de palabras, rompe los mecanismos normales de la presuposición de los significados. Los números, las horas, los días y los meses se prestan al juego disparatado porque son series invariables. El texto disparatado es autorreferente y desalienador. Elementos comunes a poesía y disparate son la desviación, la multiplicidad de sentidos y el cuestionamiento.

El *nonsense* apunta a las reglas de producción de la literatura por el quiebre que observa en los géneros convocados hasta parodiarlos. El disparate se desentiende de toda cuestión de verdad y falsedad semántica, indicando que todo es producto de la arbitrariedad. La obra infantil de MEW es un ejemplo de que toda recepción depende del contexto y toda referencialidad es una ilusión o convención.

Para Romano Sued (2007) "la memoria histórica de una lengua, una cultura y una literatura puede ser vista como un archivo gigantesco y móvil, como una especie de libro inestable, en el que se van inscribiendo y escribiendo los acontecimientos de la escritura, guardada en reserva para el quehacer de las generaciones. El traducir es una de las actividades capitales en la conservación de la memoria literaria universal." Por este motivo, "la condición de original es algo mítico, y por ello todo lo escrito sería traducción, y ningún texto sería definitivo." Esta concepción de la literatura se puede aplicar al trabajo hermenéutico que realiza MEW para traducir y reformular en su propia lengua, tradiciones poéticas de otras literaturas.

Si un traductor es "aquel que opera al menos en una doble lectura, siguiendo las líneas del texto que ha de traducir por un lado, y haciendo ingresar, por el otro, el movimiento abierto de su propia imaginación"¹¹ (Romano Sued: 2007), afirmamos que MEW reescribe, reformula y transmuta en su obra poética con destinatario infantil la tradición tanto inglesa como española. Por medio del estudio de sus textos traducidos se hacen visibles las relaciones intra literarias dentro de la estructura del sistema cultural de la literatura infantil argentina y la evolución lingüística y literaria que

¹¹ ROMANO SUED, Susana (2007) *Consuelo de Lenguaje*. Córdoba, Alción Editora. Pág. 12.

significaron. Pionera de la hibridación de géneros en este campo, su producción integra lenguajes diversos: la música, la literatura, lo folklórico, lo oral popular, con una mezcla de registros, lo ingenuo, lo prosaico y lo irracional.

En su elaboración poética se pueden distinguir procesos que van conformando distintos niveles de *traducción*: en un **primer nivel**, MEW con los elementos del código que le proporcionan el lenguaje y la cultura se reconcilia, cuando reside en París, con su propio mundo de infancia. Interpreta las *nursery rhymes* tal como las internalizó desde niña, sumando la lectura de autores prestigiosos de literatura para chicos ingleses (Carroll y Lear) y franceses (Robert Desnos), ya que el traductor es, en primer término, lector.

En un **segundo nivel**, como *intérprete* de sus propias canciones, procesa sus lecturas de ritmos, melodías y poemas de variadas fuentes folklóricas latinoamericanas y españolas, en parte debido a sus recopilaciones de poesía tradicional argentina y asimismo por su amistad con la antropóloga y folcloróloga tucumana Leda Valladares, con quien formó un dúo de cantantes folklóricas de gran suceso en Europa.

En un **tercer nivel**, actúa como *mediadora*. Como plantea Octavio Paz (1990) el traductor en otro lenguaje y con signos diferentes, debe componer un poema análogo al original. Al escribir, el poeta no sabe cómo será su poema; al traducir, el traductor sabe que deberá reproducir el poema original que no es tanto su copia como su *trasmutación*. MEW *reescribe, reformula y transmuta la tradición tanto inglesa como española*. En esa producción aparecen las marcas de esa tradición folklórica: la voz coloquial, el humor y el disparate como materia prima de sus textos.

Podemos encontrar un **cuarto nivel**, como *productora* de sus espectáculos de comedia musical donde inscribe sus traducciones en el polisistema receptor de la cultura argentina destinada a chicos y grandes. Su obra se *realiza y actualiza* en el encuentro con la subjetividad del lector cobrando una eficacia particular en la *recepción*. Por último, encontramos un **quinto nivel**, como renovadora. Su poética instaaura un antes y un después en la literatura para chicos, por las renovaciones retóricas, temáticas, pragmáticas e ideológicas dentro del polisistema meta.

- 1) **Retóricas**: El uso del disparate o *nonsense* fue un arma usada por MEW para señalar estereotipos culturales en un contexto donde la risa fue una manera de tomar distancia crítica de situaciones

asfixiantes. ¹²El desorden semántico divierte, pero no constituye una pátina superficial, sino que posibilita una apertura mental para crear distintas alternativas de pensamiento y ampliar el horizonte cultural de grandes y chicos.

- 2) **Temáticas:** Instala una visión poética del mundo y la naturaleza, con personajes nuevos de su creación que juegan y se divierten, en lugar de repetidos temas relacionados con el canon escolar o el discurso edificante.
- 3) **Pragmáticas:** Tiene presente al receptor niño en el uso del lenguaje coloquial que resultó una renovación en nuestra LIJ. Sus textos se dirigen al chico real que juega. La autora piensa que la poesía tiene que soplar en el recreo. Su introducción del lenguaje oral en los textos fue muy discutida. Esta característica que hoy encontramos normal, le costó años de críticas o de indiferencia. Los libros de Walsh entraron a la escuela de la mano de los chicos y más tarde fueron reconocidos por la institución escolar.
- 4) **Ideológicas:** Los versos de la vaca de Humahuaca que se instaló en la escuela mientras "los chicos tiraban tizas y se morían de risa"¹³ resultaron movilizados en su momento por la inclusión del humor y la transgresión de las normas disciplinarias. El revisionismo de MEW excluye las clásicas reinas malas, los príncipes galantes y las princesas bobas. Su literatura propicia una revalorización del rol femenino, defiende la no violencia en un contexto de gobiernos de facto y revoluciona el canon infantil con sus comedias musicales que se siguen representando en la actualidad. La novedad del uso del disco para difundir sus canciones logró que su poesía tuviera reconocimiento de diversos públicos dentro y fuera de nuestro país.

Por todo lo expuesto, María Elena Walsh se constituyó en la creadora de la literatura infantil moderna en Argentina. Creemos que su larga pervivencia en el imaginario colectivo de mi país se debe a que Walsh hilvana y rescata con sabiduría la tradición popular de la poesía argentina que muchos recopiladores con su trabajo silencioso lograron conservar y la entrega revitalizada con las melodías que permitieron que el pueblo las recuerde de generación en generación y pueda compartirlas con sus hijos. Con sus canciones para adultos se transforma en una juglaresa como aquellas de

¹² Recordemos que en la época en que MEW está en pleno auge se produce el golpe militar del general Onganía que toma el poder derrocando al presidente constitucional Dr. Arturo Illia. La censura imperaba mientras la autora publicaba su obra para niños.

¹³ "La vaca estudiosa", en: *Tutú Marambá*, página 25. Primera edición: 1960.

tiempos inmemoriales que brindaban su arte en plazas y salones. Logra penetrar en el secreto de la palabra poética, que modela con virtuosismo y luego la comparte desde el corazón con todo aquel que la sepa escuchar o leer. Quedará para siempre en la memoria de los que la escuchamos cantar las razones del amor al suelo que habitamos en la dulzura de la "*Serenata para la tierra de uno*".

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- BAEHR, R. (1970). *Manual de Versificación española*. Madrid. Gredos.
- BAJTÍN, M. (1990) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Universidad.
- CARRIZO, J. A. (1951) *La poesía tradicional argentina*. Introducción a su estudio. La Plata, 1951. Anales del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires
- CARROLL, L. Los Libros de ALICIA. Traducción anotada de Eduardo Stilman. Buenos Aires, Ediciones de la Flor. Best Ediciones, 1998.
- COLOMER, Teresa. (1998). *La formación del lector literario. Narrativa infantil y juvenil actual*. Barcelona. Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- JACKSON, Holbrook (1951). *The Complete Nonsense of Edward Lear*. England. Dover Publications.
- LEFEVERE, André. (1992) *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. Nueva York. MLA.
- LEAR, Edward (1970). *Il libro del Nonsense*, Introduzione di Carlo Izzo, Torino, Einaudi.
- LIVINGSTON, Myra Cohn: "Nonsense Verse: The Complete Escape" (en: *Celebrating Children's Books, Essays on Children's Literature in Honour of Zena Sutherland*. Edited By Betsy Hearne and Marilyn Kaye, New York, Lothrop, Lee & Shepard Books, 1981, pp.122-139).
- LOTMAN, Iuri (1996) *Acerca de la semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid. Cátedra.
- LURASCHI, Ilse – SIBBALD, Kay (1993). *María Elena Walsh o el desafío de la limitación*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- MALCOLM, Noel. (1998). *The origins of English nonsense*, London, Fontana Press.
- MARRET, Sophie (1995) *Lewis Carroll de l'autre cote de la logique*. France. Presses Universitaires de Rennes.
- OPIE, Iona and Peter (1996) *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, Edited by Iona and Peter Opie. Twenty -second impression. Bath, Avon, Great Britain. Oxford University Press.
- ORIGGI de Monge, Alicia: *Textura del disparate, Estudio crítico de la obra infantil de María Elena Walsh*, Buenos Aires, Lugar Ed., 2004
- ORIGGI, Alicia: *María Elena Walsh o la coherencia del disparate*. San Miguel de Tucumán, Ed AALIJ. 2017.
- : *María Elena Walsh, una voz inolvidable*, Buenos Aires, Ed. Luvina, 2021.

PAGLIAI, Lucila (2004) "La traducción como reformulación: algunas cuestiones teóricas." En: Congreso Internacional de Políticas culturales y de integración regional. Facultad de Filosofía y Letras/UBA- Asociación Argentina de Semiótica. Buenos Aires, 31 de marzo – 2 de noviembre de 2004.

PAZ, Octavio (1990). *Traducción, literatura y literalidad*. Barcelona, Tusquets, 3ra. Ed.

ROMANO SUED, Susana (1995). *La diáspora de la escritura. Una poética de la traducción poética*. Córdoba, Editorial Alfa.

_____ (2007). *Consuelo de lenguaje. Problemáticas de la traducción*. Córdoba, Alción Editora.

SEWELL, Elizabeth. (1952) *The field of nonsense*, London, Chatto and Windus.

DE MARÍA ELENA WALSH

Doña Disparate y Bambuco. Teatro. Ilustraciones de Lancman Ink. Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara. (2008, Primera edición)

Canciones para mirar. Teatro. Ilustraciones de Lancman Ink. Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara. (2008, Primera edición)

Tutú Marambá. Ilustraciones de Nancy Fiorini. Buenos Aires, Alfaguara Infantil-Juvenil, Colección AlfaWalsh. (2008, Novena reimpresión)

Zoo Loco. Ilustraciones de Silvia Jacoboni (Perica). Buenos Aires, Alfaguara Infantil-Juvenil, Colección AlfaWalsh. (2010, Decimoquinta reimpresión)

El Reino del Revés. Ilustraciones de Nora Hilb. Buenos Aires, Alfaguara Infantil-Juvenil, Colección AlfaWalsh. (2014, cuarta reimpresión)

Versos Tradicionales para Cebollitas. Ilustraciones de Viviana Garófoli Buenos Aires, Alfaguara Infantil- Juvenil, (2014, Primera edición)

Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes. Crónicas 1947-1995. Buenos Aires. Seix Barral. (1995).

Cuentopos de Gulubú. Ilustraciones de Sandra Lavandeira. Buenos Aires, Alfaguara Infantil- Juvenil, Colección AlfaWalsh. (2012, Decimonovena reimpresión)

Dailan Kifki. Ilustraciones de Sandra Lavandeira Buenos Aires, Alfaguara Infantil-Juvenil, Colección AlfaWalsh. (2da reimpresión: julio 2002)

CORREO ELECTRÓNICO aeoriggi@gmail.com

Blog: <https://texturadeldisparate.com/>

CANAL DE YOU TUBE:

<https://www.youtube.com/channel/UCOdNtNjVq32o0Hdg4Q1qIPQ>

[VOLVER](#)

¿POR QUÉ GUSTA TANTO LA LITERATURA FANTÁSTICA?

María de la Paz Pérez Calvo¹⁴

Resumen

Por sus características, la literatura fantástica permite poner en juego la capacidad creativa, el ingenio, la inventiva, el juicio crítico y los criterios de fantasía y realidad del lector niño y adolescente. El análisis de los grupos planteados como registro descriptivo de lo fantástico, aquel que trata los temas o problemas del yo y el grupo de obras que trata los temas o problemas del no yo, permite ahondar en los motivos inherentes a la elección de la lectura de obras fantásticas por lectores infantiles, adolescentes y jóvenes. Estas reflexiones presentan un interesante punto de discusión para la comprensión de la subjetividad infantil y juvenil.

Que la literatura fantástica despierta interés en niños y jóvenes es bastante sabido por aquellos que trabajamos directa o indirectamente relacionados con el tema. Solo hace falta ver los títulos publicados cada año en Latinoamérica y en el mundo y los números por ventas en librerías y kioscos que dan cuenta del fenómeno; o darse una vuelta por las nuevas plataformas del mundo digital donde jóvenes lectores se apasionan por historias fantásticas subidas capítulo a capítulo por escritores igual de jóvenes quienes, con mayor o menor pericia literaria, se animan a compartir en estas redes sociales las historias que van imaginando.

Es posible que quienes hoy somos personas adultas conservemos en la memoria un personaje o una obra de literatura fantástica entre nuestras

¹⁴ Doctora en Psicología. Directora de la Diplomatura en Literatura Infantil y Juvenil (UNVM-SADE). Vicedirectora del Departamento de Literatura Infantil y Juvenil "Doctora Juana A. Arancibia" del Instituto Literario y Cultural Hispánico. Profesora de la Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil. Diplomada en Teoría y Producción Literaria. Diplomada en Literatura Infantil y Juvenil. Algunos de sus cuentos y poesías para adultos y niños han sido publicados en diversas antologías. Autora de las novelas Como pez en el agua (Copo de Nieve, 2022), La larga calle del barrio (Niña Pez, 2019), ¡Socorro, mamá! (Niña Pez, 2019, 2da.ed. 2021), El Rollo de Barsalnunna (Zeta, 2016), El Código Negro (Zeta, 2013), La Hermandad de los Guardianes (Zeta, 2010), Los Emperadores Celestes (Zeta, 2008), La aventura comienza en Sumer (Zeta, 2007, 3ra. ed. 2016). Tercer premio concurso de ensayos de la Academia Latinoamericana de Literatura infantil y juvenil (2022). Diploma "Nélida Norris" por la trayectoria en Literatura Infantil y Juvenil (ILCH, 2021). Faja de Honor de la SADE en la categoría Infantil y Juvenil por la novela La larga calle del barrio (2020).

preferidas, rescatando del olvido aquellas narraciones de infancia y adolescencia que se atesoran con asombro y se recuerdan con cariño. No seremos los únicos que, al decir de Zelaya de Nader (2016), pongamos en relieve las lecturas de infancia y les demos un reconocimiento a los sueños, las fantasías, al semillero de ilusiones que en nosotros despertaron las primeras lecturas. Muchos renombrados escritores y escritoras aluden a lecturas fantásticas de su infancia y adolescencia como las más fundamentales en su gusto por la lectura y la escritura. Zelaya de Nader lo expone al rescatar las palabras de Borges: "las tan razonables y nada fantásticas fantasías de Julio Verne y [...] la primera novela por entregas del mundo, *Las Mil y Una Noches*, son los mejores goces literarios que he practicado" (Borges, *Autobiografía*, pág. 87. Citado por Zelaya de Nader, 2016).

Para responder la inquietud que encabeza este artículo la sola descripción de lo que es la literatura fantástica dará indicios de buenos motivos. En efecto, siempre se ha considerado que a través de la ficción literaria el lector puede recrear situaciones vitales que no ha vivido y que quizás nunca vaya a vivir, por lo tanto, qué mejor que un universo inexistente para poner a prueba la capacidad creativa, la inventiva, el ingenio, el juicio crítico y los criterios de fantasía y realidad (Pérez Calvo, 2020). La habilidad de entrar en este tipo de juego imaginativo constituye una característica esencial del ser humano, ya que, como señala Kristeva (1981), las personas somos los únicos animales que podemos pensar otras maneras de hacer las cosas en otro tiempo o lugar.

Debiéramos comenzar definiendo brevemente qué es la literatura fantástica. Por supuesto, cuando clasificamos la literatura en géneros estamos hablando de distinciones aproximadas, nunca de verdades absolutas o compartimientos cerrados. Las clasificaciones, tanto en literatura como en toda disciplina, sirven para ordenar su estudio, pero como dice Todorov (1981), "no hay ninguna necesidad de que una obra encarne fielmente un género".

La primera gran clasificación nos divide la literatura en dos: literatura mimética y literatura no mimética. Mimesis es un concepto aristotélico que refiere a la capacidad o condición de reflejar fielmente la realidad. Por lo tanto, en la literatura mimética sus temas, contenidos y personajes referirán a fenómenos o situaciones reales y naturales, que podemos o podríamos percibir o vivenciar en la vida real y cotidiana. Por su parte, la literatura no mimética es la que incorpora seres o fenómenos irreales o sobrenaturales y

el componente principal radica en la fantasía. La narrativa fantástica es una de las clasificaciones dentro de la literatura no mimética.

En este tipo de obras se nos presentan seres o fenómenos inexistentes o inexplicables. Por lo general el relato comienza con una situación verosímil en la imprevisiblemente surge un suceso insólito. La obra será fantástica cuando exista este hecho sobrenatural, este quiebre entre lo mimético y lo no mimético que permite que ocurra lo imposible en el mundo real, pero, y este no es un requisito menor, sin que exista modo de encontrar una explicación a lo sucedido. Es decir, ante el fenómeno extraño el mundo real se convierte en algo diferente, existe una transformación de objetos, animales o personas que no podemos explicar. Esta irrupción de lo inexplicable en el mundo cotidiano es la característica de este tipo de relatos. La intención es producir sorpresa, duda, incertidumbre y suspenso en el lector. [Todorov, 1981; Pérez Calvo, 2021].

Una de las condiciones importantes del relato fantástico es no poder dar una explicación a los hechos. El hecho fantástico debe despertar un sentimiento de vacilación o perplejidad, de duda e incertidumbre, que se despierta en los personajes y también en el lector, vacilación que se presenta entre dar una explicación natural o una explicación sobrenatural a los acontecimientos. Según podamos o no respondernos, será la clasificación del relato: si podemos explicarlo como un sueño, alucinación, espejismo, delirio o similar, el relato se clasifica como fantástico extraño. Si es posible explicarlo a través de pseudo ciencias o parapsicología (telepatía, telequinesis y otras manifestaciones psíquicas) será fantástico parapsicológico [Tacconi, 2019]. Si no podemos darle explicación (monstruos, animales humanizados) pero tampoco despierta incertidumbre o vacilación, entra en la categoría de fantástico extraordinario. Por cierto, un gran número de obras destinadas al público infantil entra en esta categoría: conejos que son policías, ovejas que son doctoras, un grupo de animales que son bomberos. Sin embargo, algunas críticas consideran que este tipo de relatos no puede clasificarse como fantástico ya que, aunque existe un hecho extraño (animal humanizado) la presencia de estos personajes no intenta crear ni suspenso ni vacilación en el lector. Sumado a eso, los animalitos realizan acciones humanas; por lo tanto, si trocamos al perro o conejo u oveja en un hombre o una mujer, la historia no presenta ningún otro recurso fantástico. Es preciso destacar que una de las condiciones del género es que el elemento fantástico debe evidenciarse en una o más acciones, en entidades, personajes, en la atmósfera, en los objetos, etcétera. Un solo elemento, aislado de la

trama argumental, no logra por sí solo que la obra se torne fantástica. Este requisito justifica en cierta manera que se plantee el debate precedente.

Dos categorías completan el abanico de literaturas no miméticas: lo maravilloso (genios de la lámpara, brujas, hadas, magos) y la literatura de ciencia y tecnología de ficción. [Tacconi, 2019].

Una de las teorías más reconocidas sobre narrativa fantástica fue planteada por el crítico y teórico literario, Tzvetan Todorov. Todorov publica su *Introducción a la literatura fantástica* en los '70, donde expone que entiende lo fantástico como un relato ubicado entre lo insólito o extraño, y lo maravilloso. Según el autor, lo fantástico no ocupa más que el tiempo de la incertidumbre, hasta que el lector opte por una solución u otra. Si se mantiene en el lector la duda entre una explicación racional y una irracional, estaríamos frente a un texto de fantástico puro. Si al final del relato los acontecimientos pueden ser explicados mediante leyes naturales, clasifica el texto como fantástico extraño. Mientras que si la explicación es sobrenatural el relato se encuadra en el género maravilloso.

La crítica británica Rosemary Jackson toma las teorías de Todorov y las amplía, argumentando sus intervenciones bajo un nuevo concepto: el fantástico moderno o neo-fantástico. Jackson (1986) evidencia que en los nuevos relatos (surgidos desde mediados del siglo XX en adelante) el fenómeno sobrenatural es un elemento integrado con naturalidad al mundo real. El fantástico moderno es un relato estructurado sobre una representación de un mundo empíricamente real donde se mueve lo irreal. En este caso, no será en la estructura donde se asiente lo fantástico ya que no habrá vacilación ante el hecho extraordinario o extraño, sino que existirá un pacto de aceptación por parte del lector, una certeza ante los hechos. Para Jackson entonces, lo fantástico se sostendrá por la temática. En la temática sí se plantea el cuestionamiento o duda de lo que es real o no, lo imposible o no, lo visto y lo no visto. La vacilación temática comprende motivos que ponen del revés las percepciones 'normales' o que se encuadran dentro de las leyes naturales. Jackson menciona que estas temáticas fantásticas, hoy recurrentes, son la invisibilidad, el dualismo, la transformación y el bien versus el mal.

La narrativa neo-fantástica admite la existencia o posibilidad de existencia de seres sobrenaturales dentro de un mundo real. Si en el fantástico tradicional el choque entre los hechos naturales y prodigiosos es aquello que impresiona, lo que obliga a vacilar entre una explicación lógica y una explicación sobrenatural, en el neo fantástico no se precisa, ya quedamos inmersos desde el principio en lo fantástico. La tensión irrumpirá cuando el

fenómeno fantástico se enfrente con otro fenómeno fantástico y esa tensión entre las secuencias fantásticas será lo que genere la sensación de inexplicable, de incertidumbre y de irracional. Lo más importante es que la tensión entre hechos fantásticos sea tan coherente y tan cerca de lo real, que el lector esté a punto de creerla.

Una de las formas en que se presenta actualmente el género neo fantástico es la fantasía heroica o fantasía épica, con gran auge en las últimas décadas y con evidente preferencia por los lectores adolescentes, jóvenes y adultos jóvenes. En esta categoría los elementos ficticios y los posibles o reales armonizan entre sí y son coherentes unos con otros. Lo que caracteriza al subgénero épico fantástico es la ambientación de carácter medieval, antiguo o sobre la base de sociedades tecnológicamente atrasadas, por lo general en un mundo imaginario creado por el autor, junto con la presencia de seres fantásticos o mitológicos y un fuerte componente mágico y hazañas de héroes.

Es común en gran parte de las obras de fantasía épica contemporánea que, aunque la novela esté escrita para adultos, los protagonistas son casi siempre niños o adolescentes que se diferencian de los demás en alguna característica. Este protagonista lleva una vida convencional hasta que un imprevisto cambia su vida por completo. Por lo general, emprende largos viajes donde encuentra aventuras y desventuras, donde se enfrenta a duras pruebas y se destaca por su valor, su fuerza moral o física y su nobleza. Convertido en héroe o heroína, lucha contra todo tipo de adversidades.

Tan importante como el protagonista es el papel del antagonista, que representa la fuerza opuesta que intentará impedir que el protagonista alcance su objetivo. En las sagas épicas suele ser un personaje poderoso: reyes o reinas, magos o seres con poder, fuerzas del mal, etcétera.

El viaje constituye otro elemento indispensable para dotar de componente épico y de aventura a las historias. Se trata de viajes fatigosos y accidentados, a veces erráticos, que los personajes deben superar a modo de travesías iniciáticas. Es tan grande la importancia de los viajes que muchos libros llevan adjunto mapas que muestran el mundo imaginado e incluso los itinerarios. En muchas historias se agrega un anexo con una serie de documentación histórica, geográfica y social, totalmente ficticia; este es un trabajo adicional por parte del autor, y en muchas ocasiones arduo, que actúa de trasfondo a la historia y la enriquece. Esto demuestra el grado de coherencia que tiene una novela de fantasía épica, a tal punto que deviene en un tipo sutil de realismo.

También es común que en estos relatos aparezcan seres fantásticos o mitológicos como hadas, trasgos, harpías, dragones, vampiros, momias, unicornios, elfos e incluso criaturas ideadas por el autor. Sin embargo, esto no constituye ninguna regla absoluta. Muchas obras prescinden totalmente de criaturas fantásticas. De todas ellas, quizá las criaturas que aparecen con más asiduidad en el género, sean los dragones.

Por otra parte, es invariable la presencia de un objeto mágico o relevante. Sea que el protagonista lo tiene, lo encuentra o debe ir hacia él, el objeto mágico, cargado de simbolismo, es parte insoslayable de la épica fantástica. Es un objeto de poder y puede tratarse de una brújula, un collar, una varita, un rollo o papiro, un ropero, un espejo, una espada, etcétera. Muchas veces se presenta como el objeto utilizado por el protagonista para entrar al mundo mágico o fantástico.

La magia es otro recurso muy presente en este género. Podemos encontrar la magia en muy diferentes estados, incluso sin ser mencionada como 'magia'. Puede estar ligada a objetos como varitas, libros, espadas; puede ser un saber asociado únicamente al poder de las palabras, ser algo inherente o genético, estar ligada a un poder superior (como dioses) o presentar cualquier otra forma. Las posibilidades son tantas como la imaginación del autor o autora permita. Del mismo modo, los magos o quienes tienen 'poderes' toman muy diferentes formas. El cuidado con que el tema mágico está tratado en la fantasía épica se evidencia desde un primer momento. Son usuales las referencias a las órdenes mágicas, los hechizos y ritos inventados, las escuelas de hechicería e incluso las explicaciones racionales de la existencia de la magia en el mundo que se presenta, y cómo ésta es parte inherente de ese universo.

Íntimamente unidas a la magia están las profecías. Es habitual que estas profecías se presenten como destinos que han de cumplirse o evitarse con esfuerzo.

Finalmente, el género épico se distingue por sus combates. Presentan el choque de fuerzas que representan la batalla entre el bien y el mal. Muchas historias terminan con batallas espectaculares, donde las luchas son tanto materiales como mágicas. También es cierto que algunos libros de épica fantástica no presentan luchas físicas, sino que buscan un clima de tranquilidad, acentúan las reflexiones, la aventura e incluso la diversión y se centran en descripciones y viajes desplazando o apartando los grandes combates de fuerzas materiales. Estas historias reciben el nombre de iniciáticas o de formación, pues los combates que presentan son de índole espiritual.

Hoy en día la forma más común que está tomando la literatura épica fantástica es la saga. Se conoce como sagas a un tipo de obra literaria de la Edad Media, escrita entre los siglos XII y XV. Son largas narraciones en prosa principalmente de Escandinavia. También se utiliza la palabra saga para referirse a la narración de una epopeya familiar; en este caso la obra se extiende abarcando varias generaciones y se divide en episodios, actos o volúmenes. Hoy en día se aplica la palabra saga al conjunto de novelas que, por su extensión, por la elaboración de su trama, por crear mundos fabulosos o por su carácter épico, comparten características con las sagas nórdicas o las epopeyas. Se trata de una sola historia que se despliega por varios libros en los que permanecen invariables los personajes, el argumento y el escenario y donde la conclusión del conflicto central se da en el último libro. Según la cantidad de libros hablamos de trilogía, tetralogía, pentalogía, etcétera.

De hecho, dentro de la literatura fantástica de los siglos XX y XXI existe una tendencia muy llamativa hacia la longitud. Las influencias que han configurado al género épico en la actualidad provienen de la literatura épica de la Antigüedad, las sagas islandesas, noruegas, suecas y germanas, la mitología árabe medieval, las leyendas artúricas y los cuentos fantásticos y góticos del siglo XIX y estas influencias, en particular las sagas escandinavas, junto con su épica, legaron su extensión.

En Latinoamérica existe una vasta tradición de literatura fantástica. Sin embargo, la presencia de sagas, y sagas épicas en particular, es mucho menos común. Quizás sea *La saga de los confines* de la argentina Liliana Bodoc la más significativa obra épica latinoamericana. Es una trilogía formada por *Los días del venado*, *Los días de la Sombra* y *Los días del fuego* aparecida entre los años 2000 y 2004 bajo el sello Norma. Por su parte desde Chile llegó Isabel Allende con *La ciudad de las bestias* (2002), primera parte de la trilogía *Las memorias del Águila y el Jaguar* que se completó con *El reino del dragón de oro* (2003) y *El bosque de los pigmeos* (2004).

Entre los años 2007 y 2015 Zeta Editores (Argentina) publica la saga *Martín el Guardián*, una pentalogía de María de la Paz Pérez Calvo, formada por *La aventura comienza en Sumer* (2007), *Los Emperadores Celestes* (2008), *La Hermandad de los Guardianes* (2010), *El Código Negro* (2013) y *El Rollo de Barsalnunna* (2015). Mucho más reciente es *Camino a Sognum* (2018) primer volumen de la trilogía *Mundo sin dioses*, que nos presenta el mexicano Benito Taibo.

Valgan estas como ejemplo y si bien el conteo de sagas latinoamericanas puede ser reducido, no nos engañemos, porque la oferta se acrecienta día a

día. Más engorroso sería listar las obras de literatura fantástica autoconclusivas, pues el número se volvería incalculable. Lo cierto es que no hace falta indagar mucho para comprender que en Hispanoamérica y en el mundo se está escribiendo y se está leyendo con fruición este tipo de literatura y ya con la exposición de las características del género podemos esbozar respuestas a nuestra pregunta inicial: la literatura fantástica gusta porque ofrece un sinnúmero de identificaciones, de juego imaginativo, de aventuras, de puesta en escena de emociones y sentimientos.

Sin embargo, entendemos que es posible ahondar aún más en los motivos inherentes a la elección de la lectura de obras fantásticas por lectores jóvenes. Estas reflexiones presentarán un interesante punto de discusión para la comprensión de la subjetividad infantil y juvenil.

Con todas las limitaciones previsibles en un campo claramente subjetivo como es esto que llamamos gustos personales, que no se ajustan y no tienen por qué ajustarse a normativas o reglas, entendemos que la psicología será la ciencia que pueda acercarnos alguna respuesta. Como toda ciencia humanista, la psicología no pretende dictaminar ni elaborar sentencias definitivas sobre sus objetos de estudio, sino que ofrece aproximaciones de comprensión. Sin embargo, no por ser aproximaciones dejan de resultar satisfactorias.

Uno de los aportes más interesantes de Rosemary Jackson a las teorías de Todorov fue tomar la clasificación que hace el autor de las obras fantásticas. Todorov había clasificado los contenidos fantásticos en dos grandes grupos (1981). Rosemary Jackson los amplía y explica desde el aporte del psicoanálisis. Estos dos grupos, planteados como registro descriptivo de lo fantástico, son el grupo de obras que tratan los temas o problemas del yo y el grupo de obras que tratan los temas o problemas del no yo (o del tú).

El primer grupo, obras que tratan los temas o problemas del yo, también es llamado el grupo de lo visual o de lo que se ve. Trata entonces de lo que uno es, es decir, 'lo que yo soy' y lo que veo, lo que percibo del mundo que me rodea, lo que conozco de sus leyes naturales y empíricas y sus fenómenos; en fin, la naturaleza, el espacio que este yo ocupa y el tiempo que transita. Debe quedar claro que la expresión problemas del yo no refiere a trastornos o patologías (o no únicamente a ellas), sino que hace alusión a malestares, conflictos, dudas o simple curiosidad sobre el tema.

Desde un planteo psicológico, un problema, conflicto o interés del yo o sobre el yo referirá a un tema de identidad, entendiendo la noción de identidad como el modo habitual que tendrá el yo para reconocerse a sí mismo y mostrarse, y los modos que establecerá para transformarse cuando se

vincule con demandas internas o externas que lo acucian [Holland, 2015]. Una identidad, sí mismo o mismidad [Moreno et al., 2015] que pretende definirse cuando el yo se responde o intenta responder preguntas como ¿quién soy?, ¿cómo soy?; cuando se interroga en relación al tiempo, al transcurso y rumbo de su vida: ¿para qué vivo?, ¿cuál es el sentido de mi vida? Por su parte, si el tema en análisis es el espacio que ese yo ocupa, remitirá hacia las inquietudes por el lugar de pertenencia, ejemplarizadas en la pregunta ¿cuál es mi lugar en el mundo?

Evidentemente todas estas preguntas, quien soy, cual es mi misión en la vida, cual es mi lugar en el mundo, son inquietudes que surgen vagamente en la infancia y se plantean con mayor intensidad en la adolescencia. De ahí que obras literarias que traten estos temas atraparán el interés del público lector joven. Sin embargo, si se hicieran estas preguntas directamente al adolescente, si uno le preguntara ¿Quién eres? ¿Cuáles son tus cualidades, virtudes, defectos? ¿Qué esperas de la vida? es posible que estas preguntas causen en muchos casos malestar, posiblemente vergüenza e incluso rechazo a responder. Pero si este chico o esta chica tomara en sus manos un libro y leyera que un muchachito torpe, tímido y mal alumno es buscado para ser el aprendiz de ciertos poderes secretos y extraordinarios, y que para alcanzar tal distinción debe demostrar su valía, el joven lector comenzará a preguntarse sobre sí mismo, inconscientemente al menos especifica Holland (2015), cómo es, qué capacidades posee, qué espera de la vida, para qué está preparado. Es decir, preguntas sobre su identidad que, realizadas dentro de un marco fantástico, no irritan porque han superado el umbral de la frustración o el malestar.

En la literatura, las obras de este grupo del yo y de lo que se ve, son las que nos presentan personajes que se transforman mediante bebedizos o hechizos, o con doble personalidad como los superhéroes; personajes débiles que se transforman en héroes; obras que presentan rupturas en las leyes naturales, como quebrar los límites espaciales y modificar el mundo conocido (apocalípticas, utópicas o distópicas), o presentan nuevos mundos; o las que quiebran o transforman el tiempo a través de viajes por el tiempo, vidas eternas, seres inmortales o vidas cronológicamente invertidas.

El segundo grupo en que se presenta el tema fantástico es el de obras que tratan problemas del no yo. El no-yo es evidentemente lo que no soy yo, el otro, el tú. También, así como el primer grupo es llamado de lo que se ve, este es llamado de lo que no se ve. Se referirá entonces a problemas o conflictos de lo que se reconoce como la otredad, y lo que no es posible ver, es decir, lo que no existe, lo que no es tangible en la realidad; incluso, tratará

sobre aquello que no puedo ver dentro de mí, es decir el inconsciente o, para ser más precisos, los deseos inconscientes [Jackson, 1981]. Debido a esta última característica hay quien ha querido llamar a este grupo el de obras que tratan los problemas inconscientes. Sin embargo, muchos no comparten esta postura porque de hecho toda la fantasía, y por lo tanto todo el género fantástico, trabaja reiteradamente con material inconsciente. Precisamente lo fantástico es una categoría de lo imaginario que nos muestra una visión particular de la realidad que nos aproxima a lo simbólico y que nos vincula con estructuras individuales y colectivas (culturales y sociales) de lo inconsciente. (González Salvador, 1984)

La otredad o temas del otro hace referencia a problemas de relación con el otro, conflictos de aceptación de lo que no soy yo, de lo distinto a mí, de la diversidad e incluso problemas de jerarquía y de autoridad. Aquello que no se ve se traduce como lo que no se conoce. Las obras literarias que tocan estos temas presentarán personajes 'distintos a mí' y a todo lo visto por mí. Así, surgirán fantasmas, vampiros, zombis, momias, ogros, orcos, elfos, dragones, unicornios, monstruos, ángeles, demonios y cientos de criaturas más. También, desde la característica de aquello que no se ve, tocará temas de invisibilidad, la muerte, la vida más allá de la muerte. Y, en relación al inconsciente, presentará distintas versiones del deseo, especialmente los más excesivos y transgresivos como la crueldad, la violencia, las perversiones y el erotismo. (Jackson, 1986)

En definitiva, cuando en el texto irrumpe algo nunca visto y desconocido y se presentan seres irreales la obra quedará clasificada en el grupo dos, grupo que presenta y obliga, al menos inconscientemente, a reflexionar sobre lo otro, lo distinto, lo diverso.

Es preciso hacer notar que las obras difícilmente puedan ser encasilladas en uno de estos grupos. Por el contrario, en una misma obra sus distintas secuencias narrativas fluctuarán entre una y otra perspectiva, volviéndose imposible una clasificación. Esto, más que un equívoco de la teoría o un fallo de la obra, es la manifestación más pura de la riqueza literaria y la vastedad de sentido. No olvidemos que las clasificaciones no han sido creadas para ajustar las obras a un molde, sino que se teorizan constructos para simplificar el estudio del inmenso bagaje cultural de la humanidad.

Llegados a este punto deberían considerarse los beneficios que se obtienen de estas reflexiones interdisciplinarias. En primer lugar, es posible obtener una comprensión más acabada de lo que inquieta a nuestros jóvenes; solo habrá que prestar atención a las lecturas que están eligiendo. Es evidente que hacer preguntas sobre el malestar puede resultar irritante o doloroso al

interlocutor. Algunos jóvenes lo pueden soportar, pero otros no. La literatura fantástica se ofrece entonces como un medio para acercarse al malestar sin causar mayor malestar. Porque la literatura fantástica se nutre del inconsciente y por lo tanto maneja los códigos que le permiten llegar al inconsciente. Un libro de literatura fantástica no va a responder a un niño o adolescente quién es, cómo es o qué debe desear, pero le va a dar la posibilidad para poder preguntárselo del modo más tolerable, otorgándole, al decir de Holland (2015), espacios en que pueda gratificar sus deseos y derrotar sus miedos, planteándole a través de historias ficticias los escenarios donde se ponen en acción defensas, expectativas, fantasías y transformaciones permitiéndole al joven lector comenzar a reflexionar sobre esas cuestiones identitarias.

La clave quizás esté en esa expresión: posibilidad de hacerse preguntas. Ningún libro tiene la respuesta a las cuestiones trascendentales de la vida (y si esa fuera su pretensión no estaríamos frente a lo que llamamos literatura). No es quien escribe el que otorga las respuestas. Por el contrario, la responsabilidad del escritor con el lector es llenarlo de preguntas.

Quizás esta literatura sea tan gratificante para niños, adolescentes y adultos porque se establece como una liberación de las fantasías internas, una ventana abierta a la sorpresa y al asombro, a ese aire fresco creativo y liberador que en ocasiones parece faltar en nuestro mundo, posiblemente debido a la extrema importancia que se le da a las certezas del racionalismo. Jackson llega a considerar que lo fantástico es una compensación que el ser humano se proporciona a sí mismo en el nivel de la imaginación por todo lo que ha perdido en el nivel de la fe. De este modo, lo fantástico ayuda a interrogarse sobre lo que es real o no, lo que es imposible o no, lo que es creíble o no. Obliga a reconocer acciones propias y ajenas, significativas, distintas, novedosas. En definitiva, entendemos que la literatura fantástica ofrece al lector joven e infantil la posibilidad de recrear su propia identidad permitiéndole hacerse las preguntas más difíciles sobre sí mismo, a través de un camino moderado por el humor, la aventura, la transgresión y la imaginación.

Referencias bibliográficas

GONZÁLEZ SALVADOR, A. (1984) De lo fantástico y de la literatura fantástica. *Anuario de Estudios Filológicos*, 7, 207-226

HOLLAND, N. (2015) *Literatura, lectura y neuropsicoanálisis*. Córdoba: Garayalde, N. comp., Alción

- JACKSON, R. (1986) *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogo.
- KRISTEVA, J. (1981) *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.
- MORENO, J. E et al. (2015). *El Sí Mismo. Una noción clave de la psicología de la persona humana*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EDUCA.
- PEREZ CALVO, M. de la P. (2020) *Bitácora de un viaje a la literatura infantil y juvenil*. Ponencia en las I Jornadas Virtuales de Literatura Infantil y Juvenil LIJ-ILCH. Buenos Aires.
- PEREZ CALVO, M. de la P. (2021) *Implicaciones psicológicas de la lectura de literatura fantástica en la infancia y adolescencia*. Ponencia en el II Congreso Internacional de Psicología. Universidad de la Cuenca del Plata. Corrientes, Argentina
- TACCONI, M. del C. (2019) Las categorías no miméticas de la ficción. *Ensayos de Literatura Infantil y Juvenil, V*, 81-114.
- TODOROV, T. (1981) *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia.
- ZELAYA DE NADER, H. (2016) *La literatura infantil juvenil en la obra de Jorge Luis Borges*. San Miguel de Tucumán: EsMeCu.

EL TRUCO SEGÚN BORGES Y ALGUNOS CUENTOS INFANTILES

María Isabel Greco

En este año 2023 se cumple el centenario de la publicación de *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges (1899-1986), treinta y tres magníficos poemas que traen ecos de la ciudad que el poeta conoció y vivió a su regreso de Europa, donde había residido desde 1914 hasta 1921.

Según dicen algunos estudiosos, Borges intentó hacer con el poemario una semblanza de las costumbres de su tiempo y según otros, trató de hacer volar su imaginación poética asociada a la filosofía de Heráclito y Parménides.

Entre esos poemas está "El truco" que apunta:

*Cuarenta naipes han desplazado a la vida.
Pintados talismanes de cartón
nos hacen olvidar nuestros destinos
y una creación risueña
va poblando el tiempo robado
con floridas travesuras
de una mitología casera.*

Junto a este aniversario y por vaya uno a saber qué coincidencia o qué causalidad, llegó a mis manos al facsímil de *El idioma de los argentinos* (1928) editado por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el Museo Nacional de Bellas Artes y el Ministerio de Cultura de la Nación en el año 2017. Dar vueltas sus páginas con ilustraciones de Xul Solar agrega un plus a la lectura, aunque la edición original de trescientos ejemplares llevaba solo el grabado de su hermana Norah. En este libro escribió un artículo con título homónimo que comienza casi con la misma frase: "Cuarenta naipes quieren desplazar la vida". Ya no se trata de que la hayan desplazado, sino que habla de un deseo, de una volición de alejar la vida cotidiana por otro espacio-tiempo. Esta idea repetida asocia la baraja con un mundo diferente, distanciado de la vida ordinaria o tal vez, paralelo a ella. En verdad, las relaciones y conclusiones pueden orientarse en varias direcciones, y nuestra

intención aquí consiste en vincularlo con escenas y personajes de algunos de los más conocidos cuentos infantiles.

Dice Borges:

"*La habitualidad del truco es mentir (...) es acción de voz mentirosa, de rostro que se juega semblanteando y que se defiende, de tramposa y desatinada palabrería (p.31)*".

Como en el juego criollo, la mentira ocupa un lugar preferente en las narraciones clásicas, como se irá desgranando en distintos cuentos y es casi un elemento infaltable, a través de distintas expresiones.

La imagen del lobo de Caperucita Roja parece ser el arquetipo, pero no el único. Se acerca a la niña sorpresivamente y, como el jugador de truco, observa cuidadosamente su fisonomía, utiliza su discurso convincente con un hábil interrogatorio que le permite obtener la información que necesita para afirmar su engaño y convencerla para disputar la tramposa carrera hasta la casa de la abuelita.

Vladimir Propp (1895-1970) publicó su *Morfología del cuento*, también en 1928 y en ese estudio categorizó las treinta y una funciones narrativas de los cuentos populares. Algunas de esas funciones son afines con la caracterización borgiana del truco y están presentes en el análisis precedente, así la destreza del lobo para preguntar, para recabar la información que facilita el engaño, incluso para contar con la inocente complicidad de la propia víctima.

La mentira como hábito está personificada en *Pinocho* de Carlo Collodi (XIX), un muñeco de madera tan mentiroso que le crecía la nariz con cada embuste, pero que luego de muchas aventuras y peripecias descubrió que la libertad y la responsabilidad se complementan, fue capaz de redimirse y dejó de ser la marioneta fabricada por Gepetto para convertirse, merced a la gracia del Hada Azul, en un niño real.

Ni que hablar de la falaz inventiva de *El Gato con Botas*, legado indigente para el hijo menor de un molinero, quien astutamente elabora mentiras y trampas haciendo gala de su perspicacia e ingenio, logrando para su amo pobre las tierras y el castillos del ogro, la aceptación real como Marqués de Carabás y el amor de la princesa.

El pastor Pedro se divertía en el engaño repetido, pero cuando efectivamente el lobo comió sus ovejas y sus vecinos, descreídos, no respondieron al pedido de auxilio, se dio cuenta de su errónea elección.

Sendeban o el engaño de las mujeres fue traducida al español en el siglo XIII, proveniente de tiempos más remotos en la tradición oral árabe e india. En estos cuentos hay distintos modelos de mujeres que hacen de la mentira un

oficio y de varones que a pesar de la misoginia latente o manifiesta en tales desafortunados modelos femeninos, no quedan muy bien parados, sobre todo, la figura del rey Alcos, crédulo e irracional, que cambia de idea varias veces al día en cuestiones tan decisivas como la vida o la muerte de su hijo. El jugador rezongón, dice Borges, "puede ser ocultador de un buen juego (astucia elemental) o tal vez nos está mintiendo con la verdad para que descreamos de ella (astucia al cuadrado)" (p.31.)

Aunque no se trate de un jugador rezongón, *Piel de asno* (1694) de Charles Perrault tiene como personaje central a una niña acosada por el afán endogámico de su padre. Para preservarse, ella aprende a moverse astutamente, pergeñando ardidés, solapando su plan hasta poder escapar de la vigilancia paterna, en una conducta atinente con la astucia elemental.

Hansel y Gretel desarrollan la astucia al cuadrado al tramar el regreso a la casa siguiendo el rastro de las piedritas, estrategia fallida al dejar la segunda vez las migas de pan, pero sobreviven a los deseos de la bruja utilizando otras estratagemas.

Mentiras y complicidades se muestran en *El traje nuevo del emperador* (1837) de Hans Christensen Andersen, cuando dos sastres adúladores ensalzan el narcisismo del gobernante y le dicen que confeccionarán para él un maravilloso vestido que pasará inadvertido solamente para los ignorantes, y como nadie quiere pasar por tal...hasta que la inocencia de un niño deshace la falsedad.

Agrega Borges que el truco es "*picardía, superposición de caretas (...) el recinto de su mesa es otro país ...*" Estos elementos son convocados en distintas versiones de la Cenicienta, algunas con rasgos de sadismo ausentes en otras, todas sumergiéndose en la profundidad de otros tiempos y de otras culturas, que se remontan hasta a alguna cita del historiador Herodoto de Halicarnaso en el siglo V AdC. La dulce y asustada *Cenerentola* de Giambattista Basile o la *Cendrillon* con su *petite pantoufle de verre* de Charles Perrault, ambas del siglo XVII o *Aschenputtel* de los hermanos Grimm, en el siglo XIX, tienen, a pesar de su pretendida debilidad, la desenvoltura de saber a quién pedir ayuda para asistir al baile, dejar atrás su aspecto desaliñado en el intercambio de máscaras, convertirse en bella joven que seduce al príncipe y su corte. Y todo ello, en un caleidoscopio de espacios que van desde la cocina tiznada de cenizas hasta el esplendor del palacio y los jardines reales.

Pero ¿qué mayor pícaro que el campesino Cangrejo que cansado de las labores del campo se hace pasar por adivino, previo robo y escondite de los objetos que luego "descubre" hasta que creyéndose a su vez descubierto por

el Conde logra zafar en un juego de palabras, entendidos y malentendidos gracias a la casualidad o a su buena suerte? ¿O tal vez la zorra zalamera que halagando al cuervo vanidoso logra la comida apetecida y no debe conformarse como la otra zorra con la frustración ante las uvas verdes?

Y si de otro país se trata ¿cuál más dispar que *El maravilloso mundo de Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll, ese universo desconocido al que la niña cae a través de un hoyo en la tierra siguiendo al conejo blanco de chaqueta y saco que corre presuroso porque llega tarde, un sitio ajeno a la lógica cotidiana, poblado de seres amalgamados y extraños, que mienten ante los caprichos de la Reina de Corazones (una baraja que no es la española), acuden al juicio contra la Sota acusada de haber robado las tartas hechas por la Reina y tratan de condenar a Alicia.

“Las diversas estadas de sus polémicas, sus vuelcos, sus corazonadas, sus cábulas, no pueden no volver. Tienen con las experiencias que repetirse (...) es una repetición de juegos pasados, vale decir, de ratos de vivires pasados” (p33).

Las disputas a las que se refiere Borges son las propias del juego, con el uso de ciertas palabras, con los presuntos enojos de los jugadores, con los cambios de nombres para aludir a las jugadas o las simuladas ofensas y no a otras actuales y no menos estériles respecto de los mensajes de los varias veces centenarios cuentos clásicos, interpretados con las lógicas del siglo XXI.

Hay tabúes e interdicciones, como “mencionar flor sin tener tres cartas de un palo” y permisos como “quiebro vale por quiero, envite por envido, una olorosa o una jardinera por flor” (p.30). Pero, si se violan las prohibiciones, el resultado será el castigo, tal como sucede en los relatos mencionados.

El ámbito truquense celebra la repetición, a veces la acumulación, al igual que los cuentos repetitivos y los acumulativos, disfrute de los niños que en la repetición de una frase o en el acopio de elementos varios, participan de la narración, ejercitan la memoria, favorecen su comunicación, en especial cuando el canto es rimado y entrena la musicalidad propia de la tradición oral, análogamente a lo que hacen los jugadores.

“de todos los temas” (p.34). Generaciones ya invisibles de criollos están como enterradas vivas en él: son él, podemos afirmar sin metáfora. Así desde los laberintos de cartón pintado del truco, nos hemos acercado a la metafísica: única justificación y finalidad.

Es innegable que los cuentos clásicos, emanados a veces de los mitos, presentan un modo de interpretar la realidad. En ellos suenan las voces de los que ya no están bosquejando una visión de la realidad y en esto consiste, efectivamente, el hacer metafísica. Las ideas gestadas en otros tiempos y

lugares, las creencias aceptadas, esas culturas de las que formamos parte, pasadas, pero no muertas pues llegaron hasta nosotros, perviven en la actualidad y, como el truco, deben leerse desde su contexto, pues:

“los jugadores de esta noche

copian antiguas bazas:

hecho que resucita un poco, muy poco,

a las generaciones de los mayores”

(...)

HISTORICIDAD, DEVENIR Y AFIRMACIÓN DE LA IDENTIDAD EN *VIAJE DE RESCATE* DE MARÍA JULIA DRUILLE

Cristina Pizarro

40

INTRODUCCIÓN

La producción literaria de María Julia Druille se despliega no solo en la narrativa sino también en la poesía, en la crítica, en la Literatura Infantil y Juvenil; en todos los casos con un alto grado de conocimiento acerca de las distintas esferas del quehacer técnico- profesional y con un intenso desarrollo de paradigmas estéticos.

La novela *Viaje de rescate* (primera de una serie que ya está acompañada por un segundo título) recoge las peripecias de un adolescente que va en la búsqueda del pasado de sus raíces. Se suceden hechos envueltos con imágenes selectivas de escenas cobijadas en el mundo interior de los personajes cuyos lazos afectivos los acompañan en inter juego.

Hay un sentido de **historicidad** que se entrelaza a una visión del mundo que impulsa la conformación de un **devenir**, posible dentro de las situaciones límites del acontecer humano: el desconocimiento de los padres biológicos, el descubrimiento de nuestra identidad sexual en el despertar adolescente. (180-181).

Los espacios escénicos están representados con una adecuada y amena descripción de los paisajes cordilleranos, se sitúan en tiempos vividos y contados desde las voces y perspectivas de distintos personajes.

1.-HACIA EL SENTIDO DE LA HISTORICIDAD.

Una de las cuestiones de la novela *Viaje de rescate* podría estar relacionada al conocimiento intuitivo del funcionamiento psíquico, a responder a las preguntas que se formula el hombre: "quién soy?", "¿de dónde vengo" "¿qué debo hacer de mi vida?"

De la solución a estas cuestiones existenciales podría depender la satisfacción o la insatisfacción vital. A partir de la búsqueda que instala en la región en donde habitaran los pueblos huarpes, el protagonista indaga no solo en poder resolver estas cuestiones, sino también a responder a la interrogación última que concierne al origen del mundo, de la vida, de la sociedad y del puesto en el cosmos que le toca ocupar a cada uno. Habría, pues una manera de despertar en el hombre, el impulso de adherirse a esta organización legal, es decir, de descubrir y de realizar el sentido de la vida, su dirección evolutiva de la que dependerá su valor.

De la misma manera que los mitos de todos los pueblos comienzan con el relato de la creación del mundo y de la vida, hay un deseo de Juani de bucear en sus raíces. Unidad y dualidad se entrecruzan constantemente si, el ser como creatura, nace de la unión de dos que se aman, aunque en este caso, si Juani hubiera nacido por el pecado de 'mito de la caída', esa culpa se reflejará en diversos episodios donde el antagonismo no dejaría al chico crecer en ese estado total de perplejidad, incertidumbre y desesperanza.

Habría una necesidad de alcanzar el regreso a la unidad, a la armonía, que como tal no puede concebirse sin la dualidad entre un mundo interior y un mundo exterior, entre psique y mundo, sin la cual sería imposible la vida. **Esa búsqueda de la armonía, unidad en la multiplicidad conducirá hacia la certidumbre, hacia el devenir.**

2.- LA ADOLESCENCIA Y EL DEVENIR

La novela como literatura de aprendizaje, recoge las aventuras del adolescente, en tanto una proyección del adulto. La infancia es reinterpretada en función de propia historia, el devenir, lo que nos queda de ella, en estado consciente. La ficcionalidad reinventa esos primeros años, ya que en la realidad no podremos ser totalmente verídicos sobre las vivencias infantiles.

El trayecto ficcional es un ir al encuentro de sus orígenes. La voz del narrador aparece representada: por las acciones y aventuras que atraviesan las amigas de Juani para coadyuvar a los propósitos de la investigación ancestral.

Siguiendo a Elisabeth Roudinesco *Y mañana qué...* (Derrida-Roudinesco, 2003), podríamos sostener que la idea de que *la mejor manera de ser fiel a una herencia es serle infiel*, es decir, no recibirla literalmente, como una totalidad, sino más bien pescarla en falta, captar su "momento dogmático". Las voces narrativas le permiten al protagonista la posibilidad

de inquirir, analizar, comparar, reflexionar, establecer analogías. Lo hará con la complicidad de sus amigas incondicionales, Marianela y Malena.

Juani no sabe su procedencia genuina y auténtica. Hay una actitud contradictoria, al no saber qué hubo antes, no se siente un sujeto libre de elegir. ¿Cómo apropiarse de un pasado que se sabe que en el fondo permanece inapropiable? Es preciso no solo aceptar dicha herencia, sino reactivarla de otro modo y mantenerla con vida. No escogerla (porque lo que caracteriza la herencia es ante todo que no se la elige, es ella la que nos elige violentamente) sino escoger conservarla toda la vida. En el fondo, la vida, el ser - en - vida, se define, acaso por esa tensión interna de la herencia por esa reinterpretación. Juani necesita una **reafirmación de su identidad familiar**, individual y la convertirá en una elección y una decisión en la forma de vida comprometida con la sociedad y su historia. Saber "dejar", y lo que quiere decir "dejar" es una de las cosas más bellas, más arriesgadas, más necesarias que conozca. Muy cerca del abandono, el don y el perdón. El devenir.

La idea de la **herencia** implica no sólo reafirmación y doble exhortación, sino a cada instante, en un contexto diferente, un filtrado, una elección, una estrategia. Un heredero no es solamente alguien que recibe, es alguien que escoge, y que se pone a prueba decidiendo. También la herencia, en el sentido amplio pero preciso que doy a esa palabra, es un "texto". La afirmación del heredero, naturalmente, consiste en su interpretación, en escoger. Él discierne de manera crítica, diferencia, y eso es lo que explica la movilidad de las alianzas. Juani heredará la **magia y las creencias ancestrales de sus antepasados huarpes**. (125-126)

3.-AFIRMACIÓN DE LA IDENTIDAD

Viaje de rescate es una novela que trata de un adolescente cuya identidad está representada por la imagen que desea construir a partir de lo disruptivo, la desobediencia, en la huida brusca para encontrar el espacio raigal de los vínculos familiares e individuales.

En esta novela los vínculos entre **historicidad, devenir y afirmación de la identidad** constituyen una búsqueda ligada a la singularidad del ser, ya sea lo femenino cuanto lo masculino, y el espacio de poder de nuestro contexto.

En *Viaje de rescate* hay un escenario de la sexualidad que se transforma desde una visión burguesa de principios del siglo XX apuntalada por comportamientos predominantes y diferenciados de clases y roles sociales.

La construcción de la identidad del sujeto se va configurando a través de un genuino discurso narrativo en donde los personajes juegan a enfrentarse con la realidad que los acecha. La sexualidad reprimida y el quiebre de la palabra darán lugar a la creación y a la libertad de expresión en la afirmación de la identidad que es la intensa búsqueda del protagonista y al mismo tiempo, acompañada por los personajes que actúan en complicidad.

El plano de la fábula o historia consiste en el relato estructurado en treinta y cinco capítulos. Sucesos y episodios acontecidos en el trayecto del viaje terrestres, por las rutas nacionales y provinciales, circulando en el automóvil de Malena junto a Marianela, que parten desde Buenos Aires hacia San Rafael, en la provincia de Mendoza.

Una suerte de ambivalencia del espíritu visto desde la fenomenología, de modo que se van entrelazando las múltiples imágenes del itinerario que se esconden para desafiar las exigencias de la sangre atribulada. La multiplicidad de planos que reescriben el mismo fenómeno: el origen, las raíces en una **temporalidad narrativa** donde se van articulando en secuencias (etapas, períodos) desde que Juani deja una esquila a sus padres hasta sus descubrimientos.

El interrogante que subyace: ¿Hacia dónde vamos? ¿Acaso recuperar la memoria para poder reencontrarnos? Los personajes disfrutan cada uno de los momentos por los que pasan y por los que viven. La tematización se va construyendo a través de una escritura dialógica y polifónica. Lo dialógico y lo polifónico no sólo se da en la conjunción de los personajes, sino que también se patentizan en la misma voz del narrador. Se establece la mirada especular de los personajes contemplándose a sí mismos al unísono que van observando en la mirada del Otro y de los otros. Lenguajes. Amor. Cuerpo. Sexo.

4. PLURALIDAD DE SENTIDOS Y CONSTEXTUALIZACIÓN DIALÓGICA.

En esta sucesión de treinta y cinco capítulos se van encadenando para construir la urdimbre: es la trama de la novela cuya apertura pone, en primer plano, la inquietud ante la incertidumbre y, por consiguiente, aparece la rebelión, cuya finalidad le permite al protagonista tener acceso al paraíso soñado para leer, estudiar, crecer interiormente. Necesita conocer sus raíces.

El espacio de la novela hace hincapié en el plano de los sucesos en donde transcurren las aventuras de los personajes que serán el espejo en la

construcción del proceso de identificación individual y singular como ser que vive forjando sus ideales en la construcción de una identidad social colectiva.

Referencias bibliográficas

DERRIDA, J. y Roudinesco, É. (2003) *Y mañana, qué...* México, Fondo de Cultura Económica.

DRUILLE, M. J. (2022) *Viaje de rescate*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Editorial Tersites.

POLÍTICA Y LITERATURA INFANTIL JUVENIL EN MARTHA MERCADER

Honoraria Zelaya de Nader¹⁵

POR LA HISTORIA

El ejercicio del poder político ha sido preocupación de los pueblos a través de todos los tiempos.

Cual un cordón nutricional el manejo de la *res pública* transita por todas las culturas. No en vano en todos los grupos humanos la elección de los conductores fue siempre de gran importancia ¿Habría podido ser de otra manera?

¡La vida y el futuro del pueblo dependía de esos jefes!

¿Cómo desatender, ni mucho menos desestimar los procesos electorarios...?

Rico y es lo que inscriben los cultos en torno al tema.

La figura real, la de jefe del clan, simbólicamente se liga a la del héroe, el santo, el sabio, el arquetipo de la perfección humana y moviliza todas las energías espirituales para realizarse.

En tiempos remotos, las funciones de los reyes eran sacerdotales. Pero la divinidad que definía a conductores de pueblos, no era una fórmula de expresión vacua, sino la manifestación de una creencia formal.

Es así como los reyes fueron reverenciados en muchos casos, no meramente como sacerdotes, es decir como intercesores entre hombre y dios, sino como dioses mismos, capaces de otorgar a sus súbditos los beneficios que solicitaban.

Así es como solía esperarse de ellos, la lluvia y el sol a su debido tiempo. ¡Tal era la dignidad alcanzada por un jefe de Estado!

Sumamente interesante es lo rescatado por Frazer (1) en relación a la occisión del Rey Divino y de los Reyes occisos a largo plazo.

Con respecto a los primeros señala:

ninguna suma de cuidados y precauciones evitará que el hombre-dios, es decir el gobernante vaya haciéndose viejo y débil y, que al final muera.

En consecuencia, sus seguidores debían contar con esta realidad y resolver de la mejor manera o como puedan, prevaleciendo en la mayoría s la costumbre de matar a sus reyes ante las primeras flaquezas o señales de vejez. Hacia 1881 un misionero

¹⁵ Doctora en Letras. Miembro de la Academia de Literatura Infantil y Juvenil de la Argentina.

que visitó a los seghas y yorubas del África Occidental, que entre las costumbres del país una de las más curiosas es incuestionable mente la de juzgar y castigar al rey. Si él ha merecido el odio de su pueblo por ex cederse en sus derechos, uno de sus consejeros, sobre el que recae la obligación más pesada, requiere el príncipe para que se vaya a dormir, lo que sencillamente significa envenenarse y morir. Si su valor decae en el supremo momento, un amigo le presta este último servicio y tranquila mente, sin descubrir el secreto, preparan al pueblo para la noticia de la muerte del rey.

En yoruba, el asunto se diferencia un tanto. Cuando al rey de Ovo le nace un hijo, hacen un molde de arcilla del pie derecho del infante, que guardan en la casa de los cabezas de la familia (ogboni). Si el rey no cumple las costumbres del país, un mensajero, sin pronunciar una sola palabra, le presenta el pie infantil de arcilla y el rey ya sabe lo que esto significa. Se envenena y se va a "dormir".

En cuanto a los reyes occiso sólo digamos que algunos pueblos parecen haber pensado en lo inseguro que es gobernar mientras se esperan los signos de decadencia y han preferido matar al rey mientras estuvieran en pleno vigor. De acuerdo a esto han fijado un plazo. En algunas partes de la India meridional es de doce años. Hay fundamentos para creer que el reinado de muchos antiguos reyes griegos estaba limitado a ocho años. En Babilonia, y en época histórica, si bien la ocupación del mando parecía ser para toda la vida, en la práctica era anual. Todos los años, en el festival de Zagmuk, debía renovar sus poderes.

También son múltiples las creencias en torno a sus retratos, paternidad, coronación, deposición y a sus alimentos. Por ejemplo, el jefe sagrado de los massai no puede comer más que miel, leche e hígados de cabra asados, pues si participa de cualquier otra comida perderá sus virtudes. En suma, la atención a este tema es fuente inagotable, ya que la figura del conductor de pueblos, como señaláramos preocupó siempre a todas las culturas.

POR LA LITERATURA

Tampoco la literatura escapó a tales preocupaciones. Desde el Génesis, hasta nuestros días, filósofos y oradores transitaron por el tema: Platón, Aristóteles, Shakespeare, Oscar Wilde. Lugones, Borges, García Marquéz. José Hernández, Vargas Llosa, Abel Posse, entre tantos otros.

Pero es desde el campo de la sabiduría popular donde los rostros del poder ad quiere mayores luces. No sólo a través de las coplas, refranes, canciones, ejemplos o leyendas, sino especialmente a través de los cuentos de raíz folk.

Son esos ancestrales discursos narrativos: ubicuos, trashumantes, sabios en semántica de salud social los que supieron, mejor que nadie, reflejar a los buenos o

malos gobernantes. Son estos mensajes los auténticos pioneros de la libertad de prensa ¿Quiénes mejor que ellos lograron espejar los difíciles caminos del poder? ¿Quién sino la voz del pueblo, usó con mayor acierto la sátira, la parodia, la censura, y también el aplauso, al abordar el tema...? ¡Periodismo metafórico de tradición oral sin frenos, ni barreras! Ningún decreto, ley o dictador logró sofocarlos jamás, pero curiosamente hoy poco se los frecuenta.

En tiempo de nuestros abuelos, era el "había una vez", el ejemplo primero para traducir acciones políticas.

Así, aparecía el rey bueno mesurado, justo, con vocación de servicio. O su contrapartida: la del rey tonto, necio, débil, manejado la mayoría de las veces por caprichos de princesas o concubinas y en los cuales la fuerza del azar determinaba siempre las acciones, Pero por supuesto las historias con reyes justos terminaban: y "vivieron felices comiendo perdices". En cuanto a la de los malvados, ninguno se quedaba sin castigo; amén de la pérdida de la corona: "Colorín colorado, el cuento ha terminado".

Pero claro está que lo que se decía des de lo ficcional, se reflejaba en la vida real De allí que la política haya alcanzado en otros tiempos un particular espacio de reconocimiento social. Salvando los casos de dictaduras o de dinastías firmemente asentadas, los conductores de las naves acreditaban respeto erigiéndose en paradigmas sociales. Niños y jóvenes recibían mensajes coherentes respecto a la esencia del poder.

Se educaba marcando lo bueno y lo malo sin descuidar el acento en la responsabilidad de todos (*Fuenteovejuna*). Les preocupaba preparar a la infancia en la conciencia de obradores de libertad, de constructores abiertos al respeto y a la promoción de la solidaridad entre los hombres. Era casi un deber.

Juan XXIII en la *Pacem in terris*, afirma: "Para imbuir la vida pública de un país con rectas normas, no basta que nuestros hijos gocen de la fe y se muevan por el deseo del bien; se requiere, además, que penetren en las instituciones de la misma vida pública y actúen desde ellas".

Pero hoy, según se ve, las cosas han cambiado. No sólo no se les acerca a los chicos historias ejemplificadoras en relación al tema, sino que por donde van es cuchan: "la política no sirve", "los políticos son corruptos", la gente buena no sirve para eso", "todos son iguales"... para usar sólo las definiciones más livianas".

Pero por otro lado los chicos no dejan de ser estimulados constantemente por imperativos electorales como -¡Vote a fulano! ¡Vote a mengano!- no cesan ¡Lindo lío se les arma en sus esquemas éticos! Y es, ese mismo chico el hijo, nieto, sobrino, vecino o ahijado de algún político. Tampoco, los libros de textos escolares se hacen cargo del tema. Hablan de patria y patriotismo de formas de gobiernos y de héroes, de democracia y esclavitud, pero siempre con nombres abstracto.

El tema en sí, es tabú. Legisladores, intendentes, concejales, ministros, listas o gobernadores no son presencias concretas. Bueno es preguntar entonces: ¿Qué chico con sanos principios puede aspirar a asumir la política como una de las más nobles respuestas humanas, si la sociedad la está reiteradamente marcando como algo marginal en la que no hay que participar?

¿Cómo pretender buenos frutos en las cosechas si no se abona la tierra y se nutren las semillas? "Cuando planté rosales coseché siempre rosas", dice Amado Nervo. La maleza invade los jardines cuando los jardineros indolentes la dejan avanzar.

Por supuesto que no se trata de hacer vanas apologías sin reconocer los vicios que posibilita, engendra y practica el poder. Aquí se plantean varias cuestiones que merecen un análisis más amplio. Pero precisamente por ser materia tan peligrosa es que se hace necesario educar para la política.

No en vano Las Sagradas Escrituras señalan: "El dirigente sabio educará a su pueblo, el gobierno de un hombre inteligente será ordenado" Eclesiástico 10.1. "Por falta de gobierno decaerá un pueblo. donde hay consejeros hay éxito", Proverbios 11.14.

Y en Alicia en el país de las Maravillas encontramos: -"¿Por dónde quiere su Majestad que comience?"

-Comienza por el comienzo, le dijo el Rey con toda gravedad, continúa con la continuación y finaliza en el final. Luego parte".

ABORDAJE A LA INFANCIA

Preocupados por el tema, se han encuestado alrededor de medio centenar de niños de entre 7 a 14 años provenientes de distintos niveles socio culturales de San Miguel de Tucumán, zonas urbanas y suburbanas, a fin de investigar las concepciones sobre la política que prevalecía entre ellos.

Las conclusiones extraídas son alarmantes. De manera general afirman que se llega a la política para "hacerse rico". Confunden el rol gubernativo con partidismo, pero siempre desde el peligroso denominador común del escepticismo.

¡Sin dudas lejos estamos de esos tiempos en los que educar para la política era preocupación de la sociedad! Y más lejos aún de aquellos griegos para quienes idiotas (*idiotés*) eran los que no participaban en la cosa pública.

La realidad parece decirnos que mientras no se reviertan estas conductas no hay posibilidad de cambio. De allí que resulte altamente saludable que nuestros creadores entreguen a los chicos libros que no marginen el tema político. Claro está que tenemos escritores como Martha Salotti, en *Guaquimina*, Javier Villafañe en *Los sueños del sapo*, Elsa Bornemann en *Un elefante ocupa mucho espacio*, Laura Devetach

y Graciela Montes, en diferentes cuentos, y también Martha Mercader, según veremos.

MARTHA MERCADER

Las múltiples derivaciones del ejercicio del poder político late con fuerza en toda la obra de Martha Mercader, ya sea en sus producciones para adultos o niños.

Hija, nieta, hermana y sobrina de hombres comprometidos con los destinos del país, el tema la convoca. No se borran las huellas de la infancia. Las relaciones objetales de la que hablan los psicólogos dejan marcas indelebles. El hombre estructura sus mundos según los caminos transitados cuando niño. Bien lo ha señalado Freud: *nadie escapa a su historia personal* y menos aún, el escritor.

Cada palabra de los libros son anhelos de un ayer. Cada ficción se teje con los hilos del pasado, golpea lo aprendido. Lo fijado reedita lo ya vivido. Se yerguen las obsesiones y nacen las obras. Se despiertan los sueños con sabor a pasado y empieza la historia textual.

De allí que no sea casual la adhesión a la política de Martha Mercader. Desde la cuna vibró junto a los suyos por las cosas de la res pública. "Viví mi infancia y mi juventud en un clima político", confiesa nuestra autora.

Sentada la familia en torno a la mesa del comedor de diario durante años su padre le impartía su enseñanza, la ley y el derecho deben estar al servicio de la justicia, todos somos iguales ante la ley. Esa era su manera de declarar la fraternidad

No es casual, entonces que su primer libro lleve por título, *Cultura, problema político* (ensayo, 1965), Y si bien algunos de los que le siguen no asumen el tema desde la total literalidad, no son menos ricos en enunciados simbólicos *Octubre en el espejo* (cuentos, 1966); *Una corona para Sansón* (teatro, 1967); *Los que viven por sus manos* (novela, 1976); *Solamente ella* (novela, 1976); *Juanamanuela, mucha mujer* (novela, 1980), 100.000 ejemplares vendidos, reeditada en España); *De mil amores* (cuentos, 1982); *Amor de cualquier humor* (teatro, 1982); *Decir que no* (cuentos, 1983); *Belisario en son de guerra* (novela, 1984, reeditada en España); *El hambre de mi corazón* (cuentos, 1989, tres ediciones); *Para ser una mujer* (testimonial, 1992).

Un ser como ella, preocupado por el hombre y su compromiso con la sociedad no descuidó los mensajes destinados al público infantil.

Ha publicado los siguientes libros de cuentos para niños: *Conejito con hijitos*, 1976; *Fuga*, 1978; *Un cuento de pilas y pilas de cuentos*, 1982; *La chuña de los huevos de oro*, 1982, *Cuentos de un dormilón*, 1983 y *Un abuela y ciento veinte millones de nietos*, 1984. Lo señalado como eje en sus producciones para adultos se yerguen también en la de los niños, pero con características muy particulares. Lo maravilloso nutre los

discursos políticos, desde planos casi inabordados hasta hoy en el campo de la Literatura Infantil Juvenil de la Argentina.

En estos mensajes la función social de la política, va más allá de la búsqueda del poder. No son los cargos electivos, ni mucho menos las jerarquías de gobierno los que le preocupan. No son los reyes, los monarcas, ni los ministros o presidentes, los que ella refleja en sus libros. Le preocupa ser la voz emisora del pueblo en sus dolores y su desheredad.

Y a la manera de los grupos primitivos, con una clara conciencia de responsabilidad social señala los padecimientos que sufre la sociedad. No los oculta a fin de que los chicos asuman desde niños realidades que los comprometen y para los cuales deben estar preparados ¡Claro está, sin resentimientos, sin ocultamientos, pero con fraternidad! Único sentimiento que permite ver a los otros como hermanos.

Por otro lado, si nos detenemos en los títulos elegidos para sus producciones infantiles vemos que reitera los conceptos de suma, crecimiento, de familia numerosa y unida. Probablemente como un planteo metafórico de lo que aspira para el crecimiento de los pueblos. *Conejito con hijos*, Un cuento de pilas y pilas de cuentos, ideas que se centran en anhelos de prosperidad, justicia y amor. A veces para tales planteos lo hace desde la tierna y cálida palabra de una abuela y desde allí espera justicia y equilibrio social.

De allí que, el hecho particular de que un libro de cuentos para chicos aborde los temas de la falta de vivienda, refleje el trabajo de los menores, se ocupe del problema de la desocupación laboral y que además divierta, entretenga, es decir, ofrezca variados y enriquecedores caminos para la evasión, no deja por cierto de ser relevante. Y esto es lo que logra Martha Mercader en *Una Abuela y veinte Millones de Nietos*.

Un sábado a medianoche, mientras Abuela Uela, se preparaba para dormir, unos curiosos visitantes, todos niños sin techo, en busca de amparo, llaman a su puerta y ella les da albergue. Se ubican como pueden, pero el problema se presenta cuando el dueño del edificio se niega a que los chicos permanezcan allí.

Es que, en esa propiedad horizontal, no se aceptan niños. Se suceden diferentes alternativas, pero al fin la abuela sensibiliza al propietario y la historia tiene un final feliz. Hasta aquí la trama anecdótica correspondiente, ahora preguntarnos ¿dónde están los enunciados políticos señalados anteriormente? Veámoslo.

En primer lugar, tomemos el trabajo de los menores.

"Mientras pasaba, yo pensaba: Y este chango, ¿por qué andará solito? Tampoco tendrá papás.

-Mis padres están sin trabajo y no me pueden mantener -explicó Lindor, como si hubiera oído- Y junto con él hizo entrar un cajoncito de lustrar zapatos.
- ¿Y quién los dejó sin trabajo? -preguntó Menina, asomando la cabeza con flequillo y moño desde el primer piso. -*Los Pulpos Pepe* se sentó como alzado por un resorte.
- ¿Quiénes son Los Pulpos? Nunca les he visto la jeta, pero han de ser fierazos - contestó Lindor.
- ¿Y qué es lo que hacen Los Pulpos? -quiso saber Menina. -Hacen fábricas cada vez más grandes que se comen a las chicas. Al oír esto Menina metió la cabeza entre las frazadas con moño y todo".

En este breve texto, según se ve, hay enunciados sociales de enorme peso semántico. Los niños receptores de esta historia sin dudas meterán también la cabeza, pero esta vez en la realidad social que les está marcando la historia ficcional."

Sin duda la educación para la política es para Martha Mercader, compromiso con el pasado, pero especialmente con el futuro no sólo desde la acción sino también desde la ficción. El mundo es y ha sido siempre de acuerdo a los perfiles sobre los que cada sociedad los estructurara.

En relación a todo lo expuesto viene bien recordar el significativo diálogo con el que Jacinto Benavente *cierra El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, estrenada en 1902.

*"Rey - ¿Estás ya desengañado? ¿Aprendiste que la vida no es un cuento de hadas?
Príncipe -No, al contrario. Vi realizado todos mis sueños porque creí en ellos. Encontré almas buenas, hombres generosos, pero por sobre todo aprendí que es preciso soñar con cosas bellas para realizar cosas buenas. ¡Gloria a mis cuentos de hadas!"*

Martha Mercader les cuenta a los chicos historias con sueños sin escamotear la presencia política y los afectos. Para nuestra autora la fraternidad tiene perfume político.

Referencias bibliográficas

FRAZER, J. (1989) *La Rama Dorada*, México, Fondo de Cultura Económica.

CUENTOS VIEJOS DE MARÍA LEAL DE NOGUERA,

Un libro pionero y centenario de la literatura infantil costarricense

Carlos Rubio Torres¹⁶

Son dos los libros pioneros y fundadores de la literatura infantil costarricense: *Los cuentos de mi tía Panchita* de Carmen Lyra (1920) y *Cuentos viejos* de María Leal de Noguera, obra que salió a la luz pública en 1923, razón por la cual conmemoramos su centenario. Como aspectos comunes entre estas dos obras se debe señalar que se trata de recopilaciones de cuentos populares, escritos por sus autoras con pleno respeto del lenguaje vernáculo de su tiempo. Ambas escritoras fueron mujeres que se abrieron camino en un contexto académico y literario reservado esencialmente para varones. Además, las dos fueron educadoras de niños y tuvieron como profesor y editor a Joaquín García Monge, recordado por sobre todo por ser el creador de la revista *Repertorio Americano*.

Humilde maestra de aldea

A finales del siglo XIX, Costa Rica se caracterizaba como una nación que apenas contaba con 303.762 habitantes (Thiel y Hoffmann, 1° de julio, 2011, p. 39) y es probable que más del 50% de la población fuera analfabeta. En ese contexto, en 1896, nació María Leal Rodríguez en Santa Cruz de Guanacaste, un sitio alejado de San José, la capital y de las ciudades del centro del país.

¹⁶ El autor es Doctor en Educación y profesor de literatura infantil en la Universidad de Costa Rica y la Universidad Nacional; es Miembro de número de la Academia Costarricense de la Lengua. Ha escrito más de diez libros de literatura infantil y varios artículos sobre el área de especialización en revistas académicas y periódicos.

Entre los reconocimientos recibidos se encuentra el Premio Carmen Lyra en 1990, el Premio María Eugenia Dengo de Acción Social en 2019 y el Diploma Dra. Nélida Norris a la trayectoria de vida en literatura infantil en 2022. Actualmente se desempeña como secretario de la Junta Directiva de la Academia Costarricense de la Lengua y vicepresidente de la Editorial Costa Rica.

En un paisaje rural, cercano a las costas del Pacífico, creció esta joven de cuna humilde, que aprendió a leer rápidamente y que encontró solaz en los cuentos que oyó en su infancia, pues como ella afirmaba:

De niña los escuché maravillada, pues mi cerebro quizá de hormiga no concebía que hubiese un gigante capaz de demoler con los puños la iglesia de mi pueblo; por otra parte creía en varitas mágicas y en un sinnúmero de imágenes inverosímiles que pintan los cuentos. Para mí era preferible oír un cuento que ir a cenar. (Leal de Noguera, citada por García Monge, 1976, p. 8).

En esa época, la situación de los caminos hacía difícil el traslado de las zonas urbanas a las rurales, por eso una persona que nacía en Guanacaste no tenía las mismas facilidades de acceso a sitios de expansión intelectual y cultural como bibliotecas, librerías o teatros. Debe agregarse que en esa época no había ninguna universidad abierta en el país. Entre 1894 y 1896 se clausuró la Universidad de Santo Tomás (de orientación católica) y la Escuela Normal de Costa Rica (dedicada a la formación magisterial) abrió sus puertas hasta 1915, y mucho menos existía la Universidad de Costa Rica, pues esa institución fue creada por decreto en 1940.

Por esa razón, a inicios del siglo XX, los maestros se formaban en escuelas normales que pertenecían a centros de educación secundaria como el Liceo de Costa Rica y el Colegio Superior de Señoritas. Y precisamente, en 1904, como reconocimiento a su desempeño como estudiante, la pequeña Leal de Noguera fue seleccionada como la mejor alumna de su provincia y ganó una beca para estudiar y formarse como maestra en el Colegio Superior de Señoritas, ubicado en el centro de San José.

En esa institución tuvo entre sus profesores a destacados intelectuales como la directora Madame Mariam Le Capellain, pedagoga de origen francés que se esforzó por cerrar la brecha entre la educación femenina y masculina, y escritores y literatos como Carlos Gagini, Roberto Brenes Mesén y Joaquín García Monge.

Fue García Monge quien aconsejó a las jóvenes aspirantes a maestras a hacer recopilaciones del folklore, y tal como él lo afirmaba: "la mayoría no hace caso" (García Monge, 1976, p. 7). Sin embargo, discípulas como Carmen Lyra y María Leal se sintieron motivadas no solo a crear señeros libros, también sentaron las bases de una categoría literaria que para entonces era prácticamente inexplorada en el país, la de escribir para niños.

Graduada como maestra, María Leal regresó a su provincia de origen y realizó una prolífica labor magisterial que se prolongó por más de un siglo. Se desempeñó como maestra y directora de instituciones dedicadas a la educación primaria, y fue una de las pioneras de la educación dirigida a preescolares y adultos, tal como lo aparece reseñado en el proyecto de ley presentado en la Asamblea Legislativa por la diputada Aida Montiel Héctor (2021) con el fin de otorgar a la escritora el título de benemérita de la Patria. Según relata García Monge (1976), en una carta que le dirigió en 1936, María Leal de Noguera se definió a sí misma, como una "humildísima autora, maestra de aldea, que no sabe de letras". Como se podrá inferir, este fue un gesto de desmesurada modestia, pues un libro como *Cuentos viejos* constituye una recopilación de cuentos, leyendas e historias tomadas de diferentes fuentes como *La Biblia*, *Las mil y una noches*, mitología grecorromana y cuentos populares, situación que permite inferir la amplia cultura de una mujer que vivió, la mayor parte del tiempo, alejada del área metropolitana en la que existía mayor movimiento intelectual y cultural.

Ha resultado difícil hallar documentos que permitan dar fe de su trabajo en las aulas. Sin embargo, quedan de ella sus escritos, su reconocido libro *Cuentos viejos*, así como las obras *El origen de Santa Cruz de Guanacaste* (1958), *De la vida en la costa* (1959), *Estampas del camino* (1974) y *Atardecer agreste* (1974), textos que no se han vuelto a editar. Fue declarada "Mujer del Año" en 1956. Recibió a estudiantes y lectores en su casa campestre de Lagunilla, y tuvo hasta sus últimos días la costumbre de contar cuentos y recitar poemas en voz alta. Falleció, a los 97 años en 1989.

En abril de 2022, la Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica reconoció su encomiable labor educativa y literaria, y por eso la nombró Benemérita de la Patria.

Notorias fueron las recopilaciones de los 24 títulos que componen *Cuentos viejos*, por esa razón, es necesario indagar sobre la relevancia que la escritora y el editor dieron al folclore, así como evidenciar que la obra se fue escribiendo en diferentes etapas.

El folclore: el lenguaje como única pertenencia

García Monge, -como profesor, editor o gestor cultural-, defendió el papel del folclore como el lenguaje prístino de la literatura destinada a los niños. Él fue el creador de la Cátedra de Literatura Infantil en la Escuela Normal de Costa Rica, institución que formó maestros a partir de 1915, y recordando esa iniciativa aseguraba que: "...no hay literatura mejor para aficionar a leer a los niños -por su magia, por su lenguaje, por sus asuntos,

por las vivencias que contiene- como la literatura folklórica como expresión directa del pueblo", (García Monge, 1949, pp. 222 – 223).

Razón suficiente por la que Leal de Noguera (citada por García Monge, 1976) argumentaba en una carta de 1936 que ninguno de los "cuentos viejos" eran originales, pues los había recogido de boca de los campesinos, y que había procurado, por medio de la escritura, seguir el orden primitivo de los argumentos y hacerlos comprensibles para los niños. Y agregaba, con la modestia que la caracterizaba, que el lenguaje "es lo "único que me pertenece".

Se caracterizó el folklore por la recopilación y estudio de manifestaciones anónimas, que se presentan con características similares en diferentes culturas. Por eso, en cuentos como los de Leal de Noguera es posible vislumbrar la presencia de príncipes, princesas, reyes o reinas, escritos en un territorio que, aún en la época colonial, nunca fue pisado por personajes de la realeza y en los que existen pocos y pequeños castillos, construidos en el siglo XX, como reminiscencia de un pasado histórico e imaginario.

Tal como afirma Bianchi Bustos (2020), la voz «folklore» fue utilizada por vez primera por el anticuario inglés William John Thoms, Se recurrió a esta palabra a la literatura popular y las "antigüedades populares" e instó a recopilar canciones, cuentos, refranes, adivinanzas, leyendas o tradiciones de tipo romántico o naturalista. Sostiene Bianchi Bustos (20219 que no es posible leer el folklore literario en un libro pues pertenece a la tradición oral y es transmitido de generación en generación, razón por la que no es de nadie en específico. Al evocar el folklore, también se hace referencia a la diversidad cultural, pues un cuento, leyenda, romance, canción, trabalenguas o adivinanza puede presentarse, con variantes, en diferentes contextos culturales.

Fue amplia la influencia del folklore en la literatura infantil latinoamericana durante la primera mitad del siglo XX. Un referente teórico de ese entonces fue Julio Aramburu (1944), quien argumentaba que el acervo esencial folklórico se ha integrado, de manera espontánea, gracias a los cantares anónimos, los romeros musicales, los creadores de leyendas y los conservadores de la tradición", (Aramburu, 1944, p.7) y que hay personas que han humanizado esas expresiones con ideas magníficas y que han hecho resonar esos acentos legendarios.

Congruente con esa postura, Jesualdo (1967) argumentaba que los mitos y las creaciones populares constituyen la base de la literatura infantil. Este educador y teórico uruguayo apelaba al razonamiento antropológico y argumentaba que el mito es la hormona psíquica primera que permite el

desarrollo racional posterior. Esa es razón suficiente por la que invita a convidar a la infancia con mitos que nacen de la imaginación pura, no falseada con la intromisión de elementos que solo interesan a la población adulta. Cree que en la obra anónima, impersonal e inconsciente se encuentra el germen que dará pie a los pensamientos religiosos, poéticos, científicos, históricos, legislativos o filosóficos. Son, entonces, esas cántigas y leyendas las que permiten comprender, durante la infancia, hechos abstractos que se abordarán en períodos posteriores de la existencia.

Ha de ser por eso que Leal de Noguera, en una carta dirigida a García Monge en 1936, explicaba que las bellas fantasías de esos cuentos se poblaron de duras realidades. Por esa razón, ella se dedica a copiarlos y encantada percibe "las verdades que dicen sus mentiras" (citada por García Monge, 1976, p. 8).

No es de extrañar que la autora haya seleccionado el título *Cuentos viejos* para su obra, pues representa una clara evocación del conocido libro *Cuentos o historias de tiempos pasados con sus moralejas*, publicado por el francés Charles Perrault en 1697. Es bien sabido que es una obra pionera de la literatura infantil que se caracteriza por la recopilación de cuentos populares cuyo origen se pierde en el tiempo de los tiempos, tal es el caso de «Maese Gato o el Gato con Botas», «Riquete el del Copete» o «Cenicienta o el zapatito de cristal». De esta manera, la autora costarricense quiso colocar su obra en la misma tradición en la que ya estaba inscrita esta obra realizada en la Corte de Versalles, en la de los hermanos Grimm en Alemania o Afanasiev en la Rusia del siglo XIX.

Una obra como *Cuentos viejos*, surgida de esa complicidad intelectual de la escritora y el editor, no se realizó de manera intempestiva. Se evidencia que fue el producto de un trabajo sostenido durante más de tres décadas.

Entre ediciones corregidas y aumentadas

Como afirma el filósofo Arnoldo Mora (comunicación personal, 11 de marzo de 2023), la revista *Repertorio Americano*, que empezó a circular en 1919, se consolidó como una cátedra de las humanidades y el intelecto en un país que, en ese entonces, carecía de universidad y se convirtió en un referente del pensamiento en América Latina y Europa. Y precisamente se encuentra la primera referencia a *Cuentos viejos*, bajo la denominación de «Circular N° 2» en el número del 1° de agosto de 1920. En esa ocasión apareció en la revista una especie de inserto, que se podía desprender, y leer como un librito literario, un agregado o regalo para los lectores.

La llamada «Circular N° 2» se realizó en tres entregas, publicadas en diferentes números entre agosto y noviembre de 1920. Fue presentada con el título “Del folklore costarricense, Cuentos viejos, para Eugenio, recogidos por María L. de Noguera, maestra de la Escuela de Lagunilla, del cantón de Santa Cruz, Guanacaste” y puso a disposición del público cinco cuentos: «Don Juan del Bijagual», «Aventuras de un príncipe», «Los dos compadres», «Otras aventuras de tío Conejo» y «La viejita del sandillal». En el *Repertorio Americano* del 12 de marzo de 1923 se publicó un pequeño anuncio publicitario en el que se leía: “Busque el próximo «Convivio de los Niños»: Cuentos viejos, por María Noguera. Es el libro de lectura para sus hijos o alumnos. Precio del ejemplar ₡1.50”. de esa manera tenemos noticia de que la primera edición de la obra se publicó hace un siglo. Según lo describe su editor, reunió “catorce cuentos en un tomo de 128 páginas”. (García Monge, 1976, p. 7). Lamentablemente no ha resultado posible encontrar ningún ejemplar de esa primera edición en las bibliotecas públicas de Costa Rica. No se trata de un hecho aislado, tampoco fue posible hallar ninguna muestra de la primera edición de *Los cuentos de mi tía Panchita* de Carmen Lyra en nuestro país, y paradójicamente, la Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros de Argentina, situada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, mantiene en su acervo uno de esos ejemplares, tal como lo demuestra Rubio (21 de diciembre, 2022).

Como respuesta al pedido de un grupo de maestros, se publicó una segunda edición de la obra en 1938, con el sello de «Ediciones del Repertorio Americano», aumentada a 21 cuentos e ilustrada con grabados del artista Francisco Amighetti. Con el paso del tiempo, este artista plástico alcanzó notoriedad internacional, ante todo por consolidarse como un importante muralista –y ante todo grabador–, representante de la llamada «Generación Nacionalista», que trató de representar escenas cotidianas de la vida rural y urbana del país. A finales de la década del 30 ya había destacado en las exposiciones que organizaba un periódico local llamado *Diario de Costa Rica* en el Teatro Nacional según explican Barrionuevo y Guardia (2003).

Apareció una nueva edición de la obra en 1952, con el sello de la Imprenta Lehmann, en la que aparte de variar el orden, se completó el índice con 24 cuentos. Nuevamente fue ilustrada por Amighetti, sin embargo, aparecieron nuevos grabados, en los que se demuestra mayor complejidad y dominio.

Durante la década del 70, la Editorial Costa Rica, empresa pública adscrita al Estado, fundada en 1959, empezó a incluir en su catálogo obras de la literatura infantil. A partir de 1976 apareció una edición de *Cuentos viejos*, ilustrada por el dibujante Osvaldo Salas. En esta ocasión, la autora varió el

orden de los cuentos, y aunque no contiene subtítulos, se deja entrever que colocó una primera parte con cuentos que tienen a animales como protagonistas, y en la mayoría de ellos aparece tío Conejo. En una segunda parte, hay cuentos en los que en su amplia mayoría es un príncipe el héroe, o bien, un personaje masculino que gracias a su astucia y perseverancia pasa de la pobreza a la riqueza y encuentra el amor en una mujer.

Con el afán de ajustar las ediciones de literatura infantil a las exigencias del siglo XXI, la Editorial Costa Rica elaboró una nueva edición de *Cuentos viejos* en 2004, ilustrada por el experimentado artista plástico Félix Arburola. En este caso, presentó imágenes en color, realizadas con técnicas digitales. Esa es la edición que circula en la actualidad.

De esta manera, se puede observar que fue un libro elaborado en diferentes etapas, producto de un trabajo de madurez, que tuvo como fin ofrecer entretenimiento, disfrute, perspicacia, humor a los niños, sin subestimar sus capacidades y con plena conciencia de que el sentido estético y la complicidad entre autora y lectores estaba por encima de cualquier precepto didáctico imperante en su época.

Por ese motivo, es conveniente conocer acerca de algunos mitos, leyendas y cuentos populares, que se pueden encontrar, a manera de intertextos, en esta obra.

Entre el lenguaje vernáculo y las referencias religiosas

La escritora plasmó voces y frases propios del lenguaje costarricense de su tiempo en los 24 cuentos que integran su obra. Por medio de este recurso se realizó una apropiación –y si se requiere una transculturización– de otros textos emanados del folklore universal, así como de mitos, leyendas, cuentos recogidos por otros autores, y pasajes emanados de *La Biblia*.

Sin la pretensión de convertir este ensayo en un estudio exhaustivo, se citan algunos ejemplos. En varios cuentos como «Tío Conejo y tía tigre» (1976, p. 18) y «La princesa rana» (1976, p. 126) se registra la voz «Idiai». La expresión «Diay», explica Quesada Pacheco (2018), en su *Nuevo diccionario de costarriqueñismos*, se utiliza para denotar afirmación, interrogación, admiración, el deseo de que el emisor termine el discurso, saludo o se usa como un reforzador o enfatizador.

En el cuento «Otras aventuras de tío Conejo», se hace referencia a que el pícaro personaje corta un bejuco de cada y la autora introduce la aclaración, entre paréntesis, de que se trata de cierta clase de bejuco que se utiliza para amarrar la hoja que sirve para de techo de los ranchos”, (Leal de Noguera, 1976, p. 48). Por su parte, Carlos Gagini, en su *Diccionario de*

costarriqueñismos, cuya primera edición data de 1919, y por lo tanto es una obra contemporánea a *Cuentos viejos*, explica que existen diversos tipos de bejuco que pueblan los bosques del país, entre ellos se encuentra el bejuco real (*Anthurium scandens*) que sirve para "amarrar los maderos de las casas, las cañas de bajareque, las barreras de las plazas de toros, las barbacoas... (Gagini, 1989, p. 64).

En el cuento «Bienvenido» se mencionan comidas propias de Guanacaste, provincia natal de la escritora. Se expresa que, a Perfecta, la despiadada madrastra del niño huérfano, le obsequian un "jicarón de tanelas, rosquillas" (Leal de Noguera, 1976, p. 72). De esa manera se alude a la jícara que según Gagini (1989) es el calabacero (*Crescentia cujete*), que es un árbol de unos seis metros de altura, que ofrece unas frutas grandes, esféricas u ovals que sirven a los paisanos de vasijas. Por su parte, Quesada Pacheco (2018) indica que el fruto verde del jícara se parte a la mitad, de donde salen dos recipientes que sirven de guacales o recipientes; agrega que se puede dejar entero y sirve para transportar líquidos.

Por su parte, «tanela», según Gagini (1989), es una palabra utilizada en Guanacaste, que tiene su origen en la voz náhuatl *tlanelolt* que significa «mezcla» y es un tamal con dulce y leche cuajada. Por su parte, Quesada Pacheco sostiene que es una "masa de maíz, cocinado con cal, a la que se agrega dulce o panela y leche cuajada para luego hornearla" (2018, p. 512). En el caso del cuento «El príncipe tonto», se expresa que el menor de los tres hermanos es un «gandún». Al respecto, Quesada Pacheco (2018) se refiere a la voz «gandumbas» como un término poco usado para referirse al «tonto o bobo».

Muchas páginas serían necesarias para demostrar la cantidad de costarriqueñismos –y específicamente guanacastequismos- o términos propios de la provincia de Guanacaste, hecho que le otorga una condición de interés lingüístico a este libro, pues permite reunir un reflejo del lenguaje utilizado en el país durante la primera mitad del siglo XX.

También resultan usuales las frases en las que se invocan valores cristianos o principios de la religión católica. Por ello, no resulta fortuito que la autora haya sido representada con un rosario entre las manos, en un mural que se le dedicó en el parque de su población de origen: Santa Cruz de Guanacaste. Se puede señalar, por ello, también de modo ejemplarizante, que en el cuento «El indio y el español, (anécdota chorotega)» se exprese que un indio se dirige a la gran fiesta de la Virgen de Guadalupe.

O en el cuento «Los tres hijos del campesino», los personajes deban escoger, como pago a un servicio, entre un "Dios se lo pague" o el dinero para hacer

el viaje. Como es de esperarse, el menor de los hermanos opta por la frase "Dios se lo pague" y obtiene la máxima recompensa del creador.

Debe observarse que en el cuento «Sultán y Visir», se hace mención de dos matrimonios mayores que no pueden engendrar hijos. En una noche dan posada a un extranjero que resulta ser Nuestro Señor, y que como recompensa a su fe les da dos ramitas de reseda para que coloquen debajo de la almohada. Cada pareja cumple la tarea, y encuentran, bajo sus respectivas almohadas a cada una de las ramas convertidas en niños, a quienes les dan los nombres de Sultán y Visir.

Mas, no solo las referencias al lenguaje vernáculo y a las expresiones que evocan la religiosidad, se hacen presentes en estos libros, pues en cada uno de estos cuentos se contienen referencias de otros textos más antiguos.

Una vieja sabiduría

A pesar de que la autora, en la carta fechada al editor en 1936 (según cita de García Monge, 1976), escribiera que había recogido esos cuentos de la boca de los campesinos, es posible encontrar intertextos con otros cuentos populares, leyendas, mitos y textos antiguo y nuevo testamentarios.

Bien se sabe que los cuentos populares mantienen funciones constantes que fueron reseñadas por Propp, y desde esta perspectiva, "todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a la estructura" (1985, p. 35) y por ello señala las conocidas 31 funciones. La primera de esas funciones es el alejamiento de un miembro de la familia de la casa y la última, el matrimonio y la subida al trono del héroe.

Específicamente, en los textos de Leal de Noguera es posible hallar la propuesta del estructuralista ruso. En el caso del cuento «Aventuras de un príncipe», el héroe se disfraza pintándose la tez blanca y los cabellos rubios con color negro e intercambiando los ropajes con un indígena para salvar a su amada se encuentra cautiva. Encubierto el héroe llega hasta la cocina en la que su princesa es obligada a hacer ejercicios domésticos, y ella lo reconoce pues deja caer, en el fondo de un vaso, el anillo que ella le había dado. Se hace una clara invocación al reconocimiento del héroe que, en este caso, es la función número XXVII propuesta por Propp.

Ese encubrimiento y posterior descubrimiento del héroe también se encuentra en el cuento «El príncipe cabellos de oro», pues el héroe esconde su caballo convirtiéndolo mágicamente su caballo en un animal tamaño miniatura y se viste lo más pobremente para llegar, de incógnito, al palacio del rey.

Señala Rodríguez Almodóvar (2018), refiriéndose a los cuentos populares recopilados en España, que la mayoría de las clasificaciones son derivadas de los índices de Aarne-Thompson, y que esta tradición metodológica es inevitable, pero no siempre resulta demasiado aclaratoria ni funcional. Desde este punto de vista, los cuentos son agrupados como «de adivinanzas», «humanos varios», «morales», «de encantamiento» y «de animales».

Sin la aspiración de caer en una postura simplista, es posible clasificar los *Cuentos viejos*, de María Leal de Noguera, en dos grandes categorías: 1. Los de animales cuyo protagonista es principalmente tío Conejo, con excepción de «Don Juan del Bijagual», «Tía Garcita Morena y tío Sapo» y «Anécdota de animales» y 2. Los humanos varios, en los que generalmente el personaje es masculino, y en la mayoría de ellos es un príncipe, con excepción de «La mano peluda», «Los niños sin mamá» y «El indio y español (anécdota chorotega)».

Cada uno de los 24 cuentos merecería, por lo tanto, un análisis independiente. Con el fin de ampliar en demasía este ensayo, se harán referencia a algunos ejemplos.

El personaje de tío Conejo había aparecido, por vez primera en la literatura costarricense, en la revista infantil *San Selerín* del 1° de mayo de 1913. Como lo refiere Rubio (2020) en un estudio relacionado con el centenario de la primera edición de *Los cuentos de mi tía Panchita* de Carmen Lyra.

Tío Conejo proviene de la tradición africana y pudo responder a varios nombres como Somba, Kalulu, Sunguru o Mvundlazana. Esos cuentos llegaron al sur de los Estados Unidos de Norteamérica en boca de las personas que fueron allí conducidas bajo la injusta condición de esclavitud. Allí narraron los cuentos, que podían tratarse de un conejo o una liebre. Y allí adoptó el nombre, en inglés, de «Brother Rabbit», o bien por economía de lenguaje, fue llamado «Brer Rabbit». Fue un periodista llamado Joel Chandler Harris (1983) quien los recopiló en diversos libros como *Uncle Remus, Nights with Uncle Remus* o *Uncle Remus and Brer Rabbit*.

Autoras como Carmen Lyra y María Leal de Noguera retomaron esos cuentos, lo nombraron como tío Conejo y los contaron con el lenguaje popular propio de su tiempo, y resaltaron el carácter pícaro, embustero y astuto de este personaje. Tal como refiere Cantillano (2016), tío Conejo se presenta en diversidad de cuentos recogidos en diferentes países de Centroamérica, el Caribe e incluso de Sudamérica.

En el cuento «Tío Conejo y tía Tigra» encontramos que el taimado conejo engaña a la tigre y la hace comerse a sus propios hijos en sopa. Tal hecho

hace recordar el mito griego de Cronos, hijo de Urano (el cielo) y Gea (la tierra), sabiéndose que iba a ser destronado por alguno de sus hijos, termina devorándolos, tal como lo pintó Francisco de Goya en el conocido óleo que data del período 1820-1823.

Otro cuento que merece atención es «La mano peluda», una reelaboración del mito griego de Eros y Psique, escrito por el romano Apuleyo (1981) en su libro *El asno de oro*. Se retrata así a la doncella encerrada en un palacio por su enamorado, el dios Eros, que tiene que encubrirse tras la figura de un monstruo para ocultar su identidad, y de esa manera contener el enojo de su madre, la diosa Venus. Este mito se ha convertido en un cuento tan conocido como «La Bella y la Bestia» de la francesa Madame Leprince de Beaumont (recopilado por Tatar, 2004) o en el cuento anónimo noruego «Al este del sol y al oeste de la luna» (recopilado por Carter, 2017) en el que la joven entabla la relación amorosa con un oso de pelaje blanco que la conduce a un castillo encantando. El cuento «La mano peluda», según Rubio (2007), también establece una contundente relación intertextual con el mito de Pururavas y Urvasi, proveniente de India.

Valga mencionar que en el cuento «Los niños sin mamá», se presentan a dos pequeños (hombre y mujer) que viven solo con su padre. Este opta por casarse, y esta esposa resulta una cruel madrastra, tal como ocurre con el reconocido cuento «Hansel y Gretel» o «Juanito y Margarita» recopilado por los hermanos Grimm (2006). La sustituta materna no se conforma con maltratar a los chicos, y asesina y entierra a la niña, de manera tan cruel como también se presenta en un cuento como «El enebro», del alemán Philipp Otto Runge (recopilado por Tatar, 2004), el cual suele aparecer en compilaciones de los hermanos Grimm. La señora da sepultura a su hijastra, pero deja por fuera de la tierra la cabellera, la cual sigue creciendo como si fuera césped. Muchas décadas después de la publicación de este cuento, el escritor Gabriel García Márquez (1994), relató un en su novela *Del amor y otros demonios*, la noticia del hallazgo de una tumba de Sierva María de Todos los Ángeles, una joven a quien le había crecido el cabello desmesuradamente, aunque llevaba doscientos años muerta.

Son razones suficientes para estimar que una obra como *Cuentos viejos* trasciende el sentido regional, y se convierte en una recopilación de cuentos populares que merece singular atención. No solo no subestima la inteligencia de los niños, también ofrece la posibilidad de reflexionar sobre el universo interior de los seres humanos. Es un libro que despierta el ensueño, la sonrisa, el misterio y que lejos de caer en posturas moralizantes, didácticas ni políticamente correctas, se complace con buscar la felicidad y

el asombro de los lectores. Pues tal como lo afirmara la escritora a su editor, en esa carta que le dirigió en 1936, ella tan solo buscaba "recoger sonrisas de los niños".

Bibliografía

- APULEYO. (1981). *El asno de oro*. Ciudad de México: Porrúa
- ARAMBURU, J. (1944). *El folklore de los niños*. (2ª ed.). Buenos Aires: El Ateneo.
- BARRIONUEVO, F. y Guardia, M. E. (2003). *Francisco Amighetti*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- BIANCHI BUSTOS, M. (2020). *Había una vez... el folklore en el Jardín de Infantes*. Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico.
- CANTILLANO, O. (2016). *El pozo de los encantos*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia.
- CARTER, A. (2017). *Los cuentos de hadas de Angela Carter*. (3ª ed.). Salamanca: España.
- CHANDLER HARRIS, J. (1983). *The Complete Tales of Uncle Remus*. Boston: Houghton Mifflin Company Boston.
- GAGINI, C. (1989). *Diccionario de costarriqueñismos*. (5ª ed.). San José: Editorial Costa Rica.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1994). *Del amor y otros demonios*. Santafé de Bogotá: Editorial Norma.
- GARCÍA MONGE, J. (20 de julio, 1949) Estos renglones... *Repertorio Americano*, Tomo XLV, año XXIX, No. 1089, No. 14, pp. 222 – 223.
- GARCÍA MONGE, J. (1976). "Introducción" en M. Leal de Noguera, *Cuentos viejos*, pp. 7 – 10. San José: Editorial Costa Rica.
- GRIMM, J. y Grimm, W. (2006). *Todos los cuentos de los hermanos Grimm*. Buenos Aires: Antroposófica.
- JESUALDO. (1967). *La literatura infantil. Ensayo sobre ética, estética y psicopedagogía de la literatura infantil*. (5ª ed.). Buenos Aires: Editorial Losada S.A.
- LEAL DE NOGUERA, M. (1938). *Cuentos viejos*. San José: Ediciones del Repertorio Americano.
- LEAL DE NOGUERA, M. (1952). *Cuentos viejos*. San José: Imprenta Lehmann.
- LEAL DE NOGUERA, M. (1976). *Cuentos viejos*. San José: Editorial Costa Rica.
- LEAL DE NOGUERA, M. (2004). *Cuentos viejos*. San José: Editorial Costa Rica.
- MONTIEL HÉCTOR, A. (2021). *Declaración de Benemérita de la Patria de la escritora y educadora María Leal Rodríguez, conocida como María Leal de Noguera*. (Archivo personal).
- PROPP, V. (1985). *Morfología del cuento*. (6ª ed.). Madrid: Editorial Fundamentos.
- QUESADA PACHECO, M. A. (2018). *Nuevo diccionario de costarriqueñismos*. (5ª ed.) Cartago: Editorial Tecnológica.
- rodríguez almodóvar, A. (2018). *Cuentos al amor de la lumbre 1*. (3ª ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- RUBIO, C. (2007). Cuentos viejos o diálogo con el universo. En *Revista Educare*, Vol. 11. N° 2. (pp. 89-102).
- <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/EDUCARE/article/view/1338>

RUBIO, C. (2020). Centenario de Los cuentos de mi tía panchita (1920-2020): contexto educativo, literario y político de la primera edición de una obra. En *Revista Educación*, Vol. 44, N° 2. (pp. 2-20).

<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/educacion/article/view/41197/42879>

RUBIO, C. (21 de diciembre de 2022). Un ejemplar de 'Los cuentos de mi tía Panchita' en Argentina. *La Nación*, Página Quince, p. 25.

<https://www.nacion.com/opinion/foros/un-ejemplar-de-los-cuentos-de-mi-tia-panchita-en/ML26JXXXOFCUBG5NOXT7C7RU74/story/>

TATAR, M. (2004). *Los cuentos de hadas clásicos anotados*. Barcelona: Ares y Mares.

THIEL Y HOFFMANN, B. A. (1° de julio, 2011). Monografía de la población de la República de Costa Rica en el siglo XIX. Publicado en *Población y salud en Mesoamérica*, Vol. 9, número 1, archivo 1. <https://ccp.ucr.ac.cr/bvp/pdf/poblacion/monog.pdf>

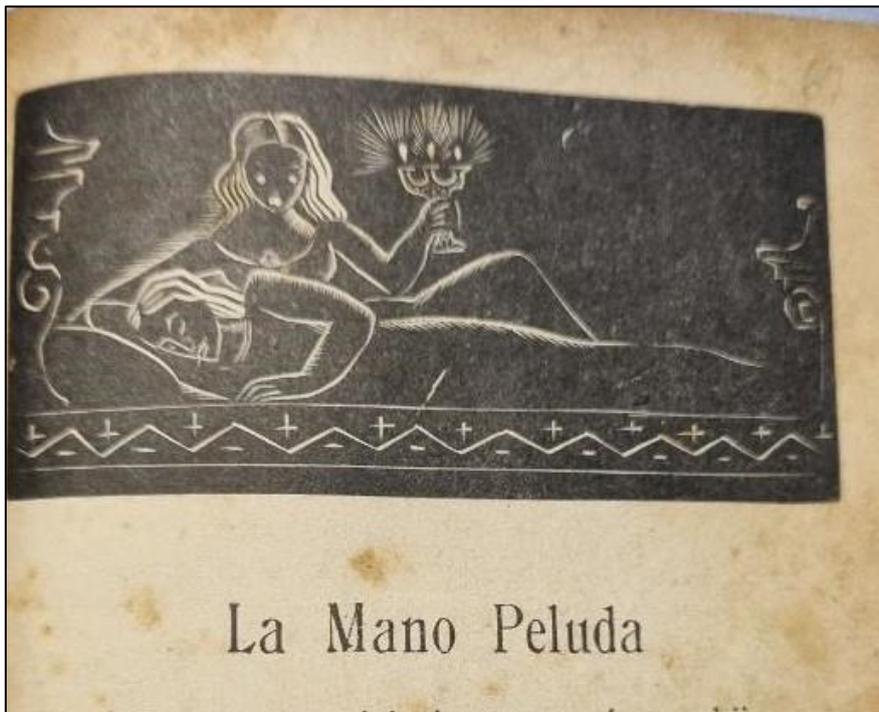
Ilustraciones



Mural dedicado a Leal de Noguera en el Parque de Santa Cruz, Guanacaste. Nótese que tiene un rosario.



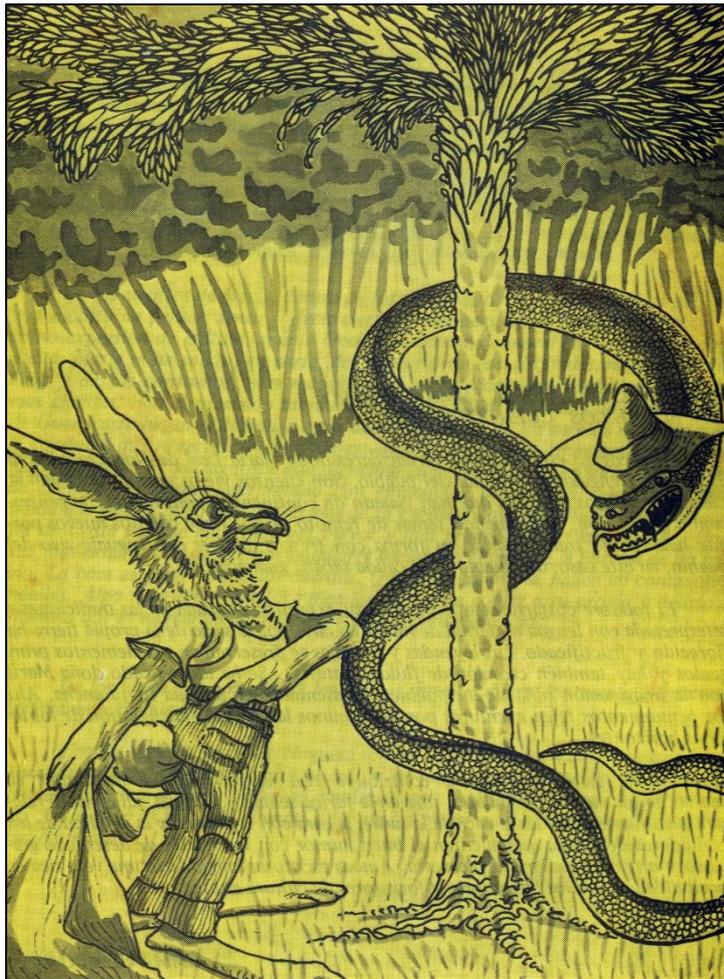
Escultura de María Leal de Noguera, Parque de Santa Cruz, Guanacaste



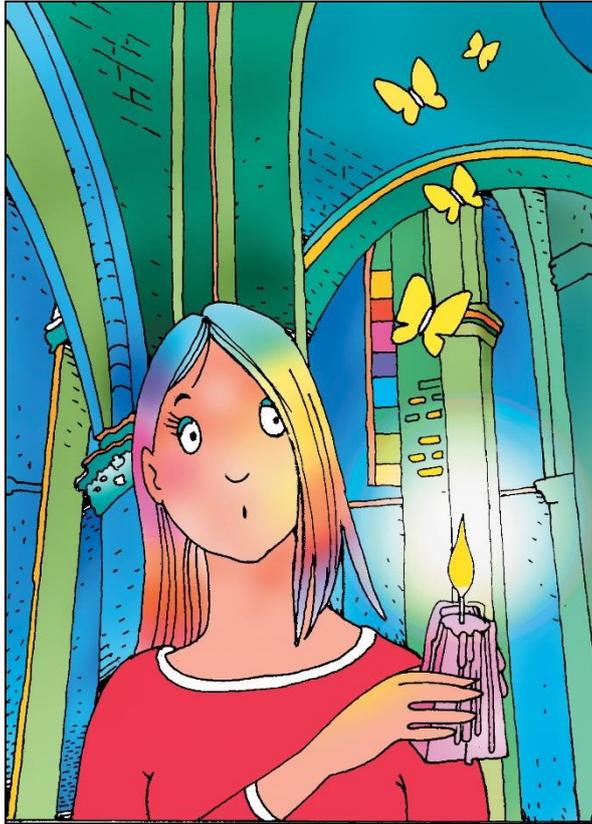
Grabado de Francisco Amighetti, 1938



Grabado de Francisco Amighetti, 1952



«Tío Conejo y tía Boa», ilustración de Osvaldo Salas, 1976



«La mano peluda», ilustración de Félix Arbuola, 2004

EL LIBRO ÁLBUM: LECTURA DE IMÁGENES *EL INCREÍBLE NIÑO* COMELIBROS DE OLIVER JEFFERS

Myrian Bahntje¹⁷

Tomamos un libro álbum en nuestras manos, damos una ojeada rápida y la primera percepción que recibimos es las de sus imágenes, luego leemos el texto y al terminar algo nos dice que aún hay más... Entonces comenzamos su lectura otra vez, ahora más lentamente, deteniéndonos en cada página, leemos el texto y leemos las imágenes, en un recorrido lineal y espacial en el que advertimos que un libro-álbum se lee de un modo diferente que un tradicional libro ilustrado porque la relación entre texto e imagen propone nuevas estrategias de lectura.

El libro-álbum es una construcción integral, un entramado del que participa cada elemento y cada parte del libro: el texto, la diagramación, las ilustraciones, la tipografía, las tapas, las guardas, y demás constituyentes paratextuales. Leer un libro álbum es leer texto e imagen en un ida y vuelta en el que la lectura de las imágenes enriquece y ajusta la interpretación del texto y la lectura del texto enriquece y ajusta la interpretación de las imágenes. Es por esta relación de interdependencia entre texto e imagen que Shulevitz (2005:13) considera que "no es posible leerles a los niños un libro álbum a través de la radio"¹⁸. El libro álbum "responde a un concepto exclusivo y es un género único" (Shulevitz, 2005:13) que invita al lector a ser partícipe de la construcción de sentido a partir de sus competencias lectoras y experiencias del mundo.

De los numerosos libros álbumes que hoy existen en el mercado vamos a detenernos en *El increíble niño comelibros* de Oliver Jeffers¹⁹. El protagonista

¹⁷ Myrian Bahntje es ilustradora freelance, miembro de la Asociación de Dibujantes de Argentina

¹⁸ Shulevitz, Uri (1999) citado por Cecilia Silva Díaz Ortega (2005:32) *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficticiales y conocimiento literario*. Tesis Doctoral dirigido por la Dra. Teresa Colomer Martínez, Universidad Autónoma de Barcelona

¹⁹ Oliver Jeffers nació en Australia en 1977 pero creció en Belfast, ciudad en la que realizó varias exposiciones y comenzó a darse a conocer como artista plástico entre 1995 y 1998, antes de comenzar a

de este libro es Enrique, un niño de edad escolar que por accidente un día se lleva un libro a la boca y lo prueba, luego come una palabra y paulatinamente todo un libro. De ahí en más el niño comienza a devorar todo tipo de libros porque advierte que cuanto más come más sabe y sueña con ser la persona más lista del mundo²⁰. Pero la cantidad de libros que ingiere terminan por generarle pesadillas y descomposturas; finalmente Enrique tiene que aprender a disfrutar de los libros de otra manera sin por ello abandonar su sueño.

La selección de este libro responde a que en la interacción entre ilustración y diseño -determinantes de la imagen- replica aquella que se da entre imagen y texto y ubica el diseño en un lugar 'visible' como parte integrante de la construcción de la imagen²¹. Ahora bien ¿qué es una imagen? Hans Belting (2005:14) considera que "es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como imagen". Pero ¿qué clase de imagen es aquella que surge del trabajo de la ilustración y el diseño gráfico de un libro? No es como cualquier otra porque se construye con criterio estético y sentido comunicativo. Entonces, es un mensaje visual compuesto por distintos tipos de signos, es un lenguaje y también un medio de expresión y conocimiento que busca la mirada del espectador para ser recorrida, observada y significada. Se trata de una imagen que incita al placer estético en un devenir en el que el acto de mirar "evoluciona hacia el acto de ver a través de la memoria, la imaginación y el pensamiento"²².

trabajar para algunas editoriales locales. Se graduó en la Universidad de Ulster en Comunicación Visual en 2001. Más tarde se estableció en Sydney y trabajó como ilustrador freelance para varias revistas y para la compañía de café Lavazza. El primer libro que escribió e ilustró fue *Cómo coger una estrella* (2004), que fue finalista del *Early Years Premio Booktrust* como mejor Ilustrador Revelación en 2004. De ahí en más se sucedieron otros premios y en 2007 *El increíble niño comelibros* (2006), fue finalista del *British Book Awards Children's Book of the Year* y en 2012 la historia fue llevada al teatro de la mano de Conor Mitchell.

²⁰ Comúnmente a los niños estudiosos se los denomina 'tragalibros', Jeffers, probablemente haya partido de esta expresión para construir esta historia, tomándola en sentido literal, tal como lo harían los niños más pequeños.

²¹ Comúnmente cuando se habla de la relación texto-imagen en el caso de los libros álbumes, se hace referencia a las ilustraciones y se deja de lado el lugar que ocupa el diseño gráfico, quizás porque muchas veces este último diagrama los elementos del libro pero queda subordinado a los otros códigos.

²² Clark, citado por Arizpe, E. y Styles, M. (2004:80)

Ilustrar y diseñar son dos campos de acción con una larga trayectoria asociada a la palabra escrita. Ilustrar significa, "dar luz al entendimiento"²³, de hecho, la ilustración nace para ayudar a comprender la expresión verbal, esta es precisamente la función que cumple en "Orbis Picture" de Comenius publicada en 1650 "con la cual se inició la revolución ideológica sobre el uso de las imágenes junto a los textos" (Olvera, 2010:1). Otra acepción del término ilustrar es "adornar un impreso con láminas o grabados alusivos al texto"²⁴, con este sentido se ilustraban antiguamente algunos libros, es decir que la ilustración históricamente ha cumplido con la función de volver inteligible un texto o simplemente acompañarlo y si bien estas funciones siguen siendo válidas, según la ocasión, la ilustración se ha ido complejizando y ha encontrado diferentes modos de relacionarse con el texto que va desde aquella que simplemente ilustra a aquella que llega a decir-con el texto. Detengámonos en la palabra 'simplemente', como afirma Schritter (2005: 52), "todo esto puede no ser tan simple como parece. La sinonimia de la imagen con el texto no genera conflictos y puede invitar a que el lector la pase por alto, pero no siempre implica obviedad o redundancia". Ilustrar es interpretar en imágenes un texto²⁵, es brindar un aporte personal y subjetivo, es acompañar un texto y hasta llegar a producir sentidos más allá del texto. Por esta razón, la ilustración es tal con relación a ese todo compositivo que es el libro, que fuera de él, aunque conserve su potencial estético pierde parte de su potencial simbólico. Esto es precisamente lo que diferencia a la ilustración de otras producciones dentro del campo del arte. Una pintura se puede exponer en diferentes lugares sin que cambie su mensaje, una ilustración, descontextualizada del libro para el cual fue pensada pierde parte de su decir, ese que surge de la relación con los otros códigos -y con el resto de las ilustraciones- en el interior del libro. En cuanto al diseño gráfico, este "regula el ajuste de la forma gráfica de los mensajes a las condiciones de su comunicación concreta" (Chávez, 2003:114). En tal sentido organiza los múltiples sistemas y códigos: verbal, icónico, artístico. El diseño también tiene una larga historia ligada a la palabra ya que podemos situarla en los inicios de la escritura misma. El primer problema del diseño fue representar la oralidad en términos legibles

²³ Real Academia Española [en línea: <http://lema.rae.es/drae/?val=ilustrar>] Consulta: Marzo 2023

²⁴ *Ibidem* .

²⁵ Cabe aclarar que el libro álbum también reformula los modos de producción de un libro por lo que no siempre la ilustración se generará a partir del texto.

pero con el correr de los años su intervención en la construcción de la imagen de un libro adquirió mayor protagonismo a tal punto que, en muchos casos, resulta difícil distinguir los límites entre ilustración y diseño. En síntesis, de aquello que denominamos imagen participan el color, la línea, la forma, la textura, la distribución de los textos, la tipografía, los marcos compositivos, los planos, la posición en el plano, entre otros. Poder leer estos elementos es poder leer la imagen de un libro. A partir de estas consideraciones previas, iniciemos el recorrido del libro elegido.

El increíble niño comelibros

Se trata de un libro álbum de treinta y seis páginas entre guardas, página de cortesía, portadilla, página de créditos en la que también figuran los datos de imprenta y páginas interiores. Si bien no todos los libros cuentan con estas páginas y si están, no siempre se presentan de la misma manera ni con la misma distribución, se podría decir que existen ciertas 'reglas generales' que algunos libros comienzan a transgredir, en parte para economizar papel, en parte porque todos estos espacios se resignifican al concebir el libro como una totalidad compositiva. En el caso del libro que nos ocupa, en la portadilla que tradicionalmente repite solo el título, casi siempre ubicado de la mitad de la hoja hacia arriba, encontramos una ilustración de formato rectangular, apaisada, sobre el margen inferior de la hoja. Se trata de un libro rojo dispuesto en perspectiva en el que advertimos que se le ha dado un gran mordiscón; en su tapa podemos leer: *El increíble niño comelibros*. El título pasa casi desapercibido en esta imagen en la que se plantea el libro dentro del libro. El fondo de esta ilustración es una hoja desprendida de un libro de formato vertical pero dispuesto en horizontal, en la que leemos ciertos datos que podrían ser los de su dueño: *Tom Coulter, 19 Sunwich St., Belfast*, escritos en manuscrita y con tinta y que llamativamente resaltan a pesar de la posición de la hoja (al girar la hoja las líneas de escritura quedan en vertical). En el reverso de la portadilla, que generalmente va en blanco, encontramos los créditos y los datos de imprenta. Comúnmente los créditos van en el reverso de la portada y los datos de imprenta van al final del libro en el colofón. Esta información está escrita a mano, imitando la escritura infantil. Arriba hacia la derecha, con una tipografía que nos recuerda a la de las antiguas máquinas de escribir²⁶, se destaca la dedicatoria del libro: *Para*

²⁶ Tipografía del estilo Typewriter.

Tommy y Kathleen. El fondo de esta página es la fotografía de la guarda de un libro añejo,²⁷ se trata de un papel liso con ciertos datos escritos a mano, probablemente por un adulto en el que se leen nombres de localidades y números que seguramente se encontraban ahí a la hora de ser fotografiada -como en el caso del fondo de la ilustración de la portadilla- y que Jeffers decidió dejar. Este fondo de papel oxidado por el tiempo, continúa en la página enfrentada en la que está la portada, allí se replican los datos de título y autor, y se agregan los del traductor y la editorial. En el título aparece resaltada la palabra niño y sobre el margen inferior derecho tenemos un primer plano de la cara de Enrique, o más bien, de la boca de Enrique que se está comiendo siete libros de un tirón.

En el recorrido de las páginas interiores del libro encontramos ilustraciones a doble página, de página simple, de media página y viñetas, la mayoría al corte²⁸; estas son a todo color, probablemente realizadas con medios analógicos y digitales. Los personajes están contruidos con formas sencillas, casi esquemáticas, con una gestualidad que busca recuperar -sobre todo en el caso del personaje principal- cierta expresividad infantil. Estos presentan una línea de contorno que los delimita del fondo y el color en sus variables de valor y saturación²⁹ sugiere el volumen. Las ilustraciones, en general, están trabajadas con una paleta delimitada en la que predominan las tonalidades rojizas y ocres que contrastan con sectores de tonalidades frías, entre azules y verdes. Los fondos son tapas u hojas de libros antiguos que sugieren, en conjunto con otros datos de las ilustraciones, un tiempo pasado, acompañando de este modo el tiempo verbal de cuento. Estos fondos, en algunos casos, funcionan simplemente como color de relleno, tal es el caso de la portada, pero en otros, refuerzan o agregan sentido a la ilustración. Por ejemplo, en la página 15³⁰, dos ilustraciones dividen la hoja en sentido vertical, hacia la izquierda, Enrique se encuentra parado de tres cuarto perfil, entre sus manos sostiene un libro que se está llevando a la boca tan abierta que podemos ver hasta su campanilla. El libro se llama *La gran*

²⁷ Del lado de la portada vemos la hoja de guarda pegada a la contratapa del libro del cual forma parte y al girar esta hoja, nos encontramos con la fotografía de la contratapa de uno de esos libros antiguos, de tapas enteladas.

²⁸ Se denomina ilustración al corte a aquellas que abarcan hasta el borde de la hoja.

²⁹ Entendemos el valor en términos de claridad u oscuridad de un color y a la saturación como su nivel de pureza.

³⁰ Este libro no presenta las páginas numeradas, las indicaciones de ellas se realizan en adelante en el orden en que figuran impresas.

aventura, título que es imposible no relacionar con la boca del nene. El fondo es una hoja de diccionario en la que se definen los siguientes conceptos: *intellectualism*, *intellectuality*, *intelligence* (intelectualismo, intelectualizado, inteligencia)³¹. Arriba de esta hoja encontramos que el texto dice: *Mientras más comía*³², y en la otra ilustración continúa diciendo, *más listo se hacía*. Debajo del texto sobre el fondo de un papel milimetrado, un gráfico con la silueta del niño explica cómo al ingerir libros no solo se llenaba la panza de Enrique sino que también crecía su cerebro. Estas dos ilustraciones dialogan entre sí -idea que se encuentra reforzada por la posición enfrentada de los cuerpos- y en este diálogo, la hoja de diccionario se vuelve relevante y entendemos que el crecimiento del cerebro es la causa de que el niño se vuelva cada vez más listo, tal como lo indica el texto pero en el sentido de ser cada vez más inteligente por ser cada vez más intelectual³³. Esta es precisamente la situación increíble del niño comelibros. (ilustración 1)

Vayamos a la tapa, que hasta ahora hemos dejado de lado en función de la presentación general del libro. En ella advertimos que el título abarca la mayor parte de la imagen. Sobre el margen izquierdo inferior encontramos a Enrique con la boca muy abierta, intentando ingerir algunos libros, en el fondo unos círculos concéntricos, una línea a modo de sombra proyectada del personaje y unas estrellas, equilibran el peso compositivo. Las letras que construyen el título están realizadas a mano con un estilo que recuerda los carteles de espectáculos de antaño. Cada palabra tiene a su vez, un tamaño, un color y una morfología diferente aunque todas están escritas en mayúsculas con *serif*³⁴ y representadas con un efecto de volumen, dando la sensación de avanzar hacia el espectador. Las diferencias mencionadas invitan a que las palabras sean leídas con diferente énfasis, siendo la palabra *increíble* -que se destaca por color, tamaño y ornamentación- aquella que el lector debería acentuar. La letra, o mejor dicho la palabra, como cualquier otro grafismo, es una forma en el plano, pero una forma que actúa como

³¹ Los libros que se traducen a otras lenguas, presentan la dificultad de la no traducción de aquellas palabras que forman parte de la ilustración. En este libro en particular, las palabras que aparecen en inglés son fáciles de deducir y probablemente no signifiquen un impedimento en su comprensión.

³² El texto del cuento propiamente dicho, está escrito con la misma tipografía de la dedicatoria.

³³ El ser listo también podría asociarse al ser astuto, y si bien para ser astuto hay que ser inteligente, no necesariamente hay que ser intelectual.

³⁴ Los serif o serifas son adornos en las terminales de las letras. A grandes rasgos, podemos dividir las tipografías en dos grupos: en tipografías con *serif* como la Times New Roman y tipografía *san serif* o palo seco como la Arial.

significado y significante. El título *El increíble niño comelibros*, quiere decir precisamente eso, pero las características de las letras y el modo de presentar las palabras -su posición en el plano y estilo- es la que transmite la sensación de cartel de espectáculo. Como afirma Calles (2005:88), "la tipografía, desde este punto de vista, es el resultado de un proceso de producción de sentido"³⁵. Esta idea de cartel de espectáculo, se refuerza por el modo en que en la tapa se cuenta quien es el autor del libro: *Oliver Jeffers presenta*. Recordemos que en la portada el concepto destacado es *niño*, tanto desde el texto como desde la imagen. Entonces, mientras la tapa acentúa la palabra *espectáculo*, la portada se centra en el *niño*, si leemos a la tapa en diálogo con la portada, reconstruimos la idea de *increíble niño*. (ilustración 2)

Más adelante, podemos comprobar que esta primera idea de espectáculo que connota la tapa es totalmente válida cuando en la ilustración de la doble página 10-11, Enrique se encuentra en un escenario de un teatro brindando precisamente el espectáculo de cómo *podía atiborrarse un libro de un tirón*. La mayor parte del plano compositivo lo ocupa el escenario con grandes cortinados, se trata de un plano general en el que apenas se divisa -en penumbra- una línea de espectadores de la cual -como lectores del libro- también somos parte. En el fondo del escenario un cartel replica el título y justo por debajo del cartel una luz destaca a Enrique a quien vemos pequeño en las dimensiones del teatro, mientras lanza hacia arriba un libro y espera, con la boca bien abierta, a que caiga para comérselo. El soporte de la ilustración es la tapa y contratapa desplegadas de un libro cuyo lomo con sus elementos funcionan como detalles del escenario. El lomo se encuentra centralizado en la ilustración, el límite entre el lomo y cada una de las tapas se lee como columnas del escenario. Si prestamos atención, en el texto del lomo advertimos que dice: *Enciclopedia Británica, Eleventh edition*, se trata del tomo que va de la sílaba *Pol.* a la *Ree.*, vol. 22. Toda enciclopedia pretende reunir el saber, el capital intelectual de un tiempo determinado para una cultura determinada. Probablemente pasemos por alto este guiño en una primera lectura que más adelante se vuelve significativo al leer que *mientras más comía Enrique más listo se hacía* (15). Por otra parte, que el espectáculo se dé en un teatro y no en otro ámbito como un circo o simplemente en la calle, también es significativo porque eleva la habilidad de Enrique al nivel

³⁵ Vale la aclaración de que en el caso de *El increíble niño comelibros*, las letras del título pueden no ser exactamente tipografías pertenecientes a familias tipográficas determinadas, es decir, pueden ser "letras de fantasía", pero la cita de Calles mantiene todo su sentido para el caso expuesto.

de un acontecimiento notable. Pero el texto no hace referencia alguna al espectáculo de Enrique en un teatro, entonces podemos interpretar la ilustración de diferentes maneras: a) el ilustrador busca resaltar la idea de espectáculo, pero la situación en realidad no acontece, b) Enrique se imagina a él mismo en un teatro mostrando su habilidad, c) Enrique literalmente está haciendo lo que dice la ilustración. En esta doble página se evidencia con claridad que toda imagen es polisémica por lo que se abre a múltiples interpretaciones. Según Joly (2009:94-95), la imagen "es necesariamente polisémica en la medida en que es un enunciado icónico complejo; pero no podemos hacer de la polisemia su especificidad en la medida en que todo enunciado complejo (verbal o no verbal) es polisémico. La polisemia tiende a esta complejidad que exige entonces un contexto para dispersar las ambigüedades que suscita". En el contexto del libro, podemos interpretar que esta ilustración cuenta lo que Enrique imagina, al conectar esta primera ilusión del niño con aquella de las páginas 18-19, en las que texto e imagen narran que Enrique sueña con la posibilidad de que se lo premie como *la persona más lista del mundo*. Es decir, el niño desplaza su primera ilusión que es la de ser reconocido por su habilidad para comer libros a la de ser reconocido por sus conocimientos.

El tema del reconocimiento, el ser reconocido por otro/s es un tema no menor en el área de la psicología. Todos hemos soñado cuando niños con destacarnos en algo, con saber tanto o más que aquellos a quienes admiramos o son nuestros referentes, como cuando Enrique le ayuda a resolver el crucigrama a su papá (16) o cuando da una clase en su escuela demostrando ser *más listo que los profesores* (17), o cuando participa de un programa de preguntas y respuestas manifestando saber más que las personas adultas (20). Enrique se sueña así mismo como un héroe del conocimiento.

En la doble página 18-19 encontramos en el margen inferior a Enrique, de quien solo se muestra un plano medio³⁶ y en pequeño formato en relación con el espacio total de la hoja. El niño tiene una mano sobre la boca, en actitud pensativa; arriba, hacia la derecha hay una 'nube—' un recurso tradicional de la imagen para contar pensamientos o sueños— en la que Enrique, vestido de gala con traje, camisa y moño, está parado sobre una columna, recibiendo una medalla casi tan grande como él cuya inscripción

³⁶ Un plano es la superficie o fragmento que se presenta de la realidad. En este sentido existen diferentes tipos de planos entre los cuales está el denominado plano medio, en el que se presenta la figura humana hasta la cintura.

dice: *Persona más lista del mundo*. La columna ubica a Enrique 'a la altura' del adulto que entrega la medalla -quien parece ser un ciudadano importante, vestido de frac y galera. (ilustración 3)

Para decidir entregarle este reconocimiento a Enrique, tal vez se hayan contabilizado sus saberes; esta interpretación surge porque en el fondo de la nube encontramos un fragmento de lo que podría ser un libro contable. Pero esta contabilidad de saberes seguramente no se dio en el sentido estricto en que se lleva la contabilidad de un negocio, de ahí que estos datos se encuentren invertidos. El resto del fondo de la nube es una textura generada por superposición de textos que podrían ser los saberes que Enrique acumuló en las sucesivas ingestas de libros, conocimientos que son el pilar -la columna- sobre el que se sustenta la inteligencia de Enrique y eleva su condición al nivel de lo heroico³⁷. El fondo de la totalidad de esta imagen en la que Enrique se encuentra soñando, pareciera ser la tapa de un antiguo álbum de fotos. Un álbum de fotos guarda registros para el recuerdo, registros de momentos cotidianos o de momentos extraordinarios como podría ser este. Quizás se trate simplemente de un álbum de fotos familiar, o quizás con este álbum se represente la intención de Enrique de quedar en la memoria colectiva para que todos lo recuerden.

Pero las cosas entonces empezaron a ponerse complicadas.

Más bien empezaron a ponerse

muy,

muy,

mal.

Enrique comía demasiado

y sin duda demasiado rápido (22).

En la página 22, los sueños de Enrique se transforman en pesadilla y un sobredimensionado libro rojo que se titula *Libro de monstruos A – Z* lo corre diciéndole *¡Te voy a COMER!*³⁸ Los signos de exclamación y la situación en sí sugieren que el libro dice esta frase a los gritos mientras las diferencias tipográficas resaltan la palabra comer y esta última se vuelve toda una amenaza al salir de la boca grande y dentada del libro que contiene a todos los monstruos. La nube de la pesadilla está construida con las tapas enteladas de un libro, por debajo de la ella, encontramos en menor tamaño

³⁷ Recordemos que en muchas situaciones los bustos de personas ilustres, son presentados sobre una columna.

³⁸ Cuando en la transcripción del texto se presenten palabras en negritas, subrayadas y/o en mayúsculas es porque así figuran en el original.

a Enrique en su cama, con cara triste y dormido, pintado con una paleta monocromática de tonos azules, que remite a la oscuridad propia de la noche. En la página enfrentada se explica que Enrique comenzaba a descomponerse con tantos libros que ingería, por lo que podemos suponer que esta pesadilla es producto de una descompostura. Enrique se descompone y en su malestar, todos los monstruos –de la A a la Z- lo corren para comérselo. Por otra parte, es sabido que en la fase de sueño liberamos tensiones, deseos, angustias y ansiedades, quizás Enrique sabía, a pesar de todo, que comerse los libros no estaba bien y por eso sueña que la situación se revierte, un libro se revela, se vuelve monstruoso y se lo quiere comer a él. Entre descompostura y algo de remordimiento deviene la pesadilla y lo castiga. (ilustración 4)

Pero eso no era lo peor (24).

La descompostura se volvió revoltijo en la panza y también en la cabeza, los saberes se mezclaron, las palabras ya no decían nada y las letras brotaban de su boca sin sentido y *así Enrique de repente ya no parecía tan listo (27).*

Muchos le aconsejaron dejar de comer libros. Enrique estaba triste, sin saber qué hacer. En la soledad de su cuarto, el niño toma un libro que había dejado a medio comer y comienza a leerlo, *¡estaba **tan** bueno!* (31) El niño descubre el placer de leer y renueva las esperanzas *de llegar a ser la persona más lista del mundo (32)* sin abandonar el sueño de ser un niño increíble, solo que ahora la proeza es comer brócoli. En la página 33 encontramos a Enrique sentado, leyendo un libro y comiendo de una montaña de brócoli tan grande como él; arriba, un afiche dice *El increíble niño comebrócoli*. El texto cuenta que *ahora Enrique siempre está leyendo... aunque, la verdad, de vez en cuando* y la frase queda así, inconclusa, pero esta última palabra *cuando* se encuentra junto a la esquina inferior derecha de la hoja que de hecho falta, está cortada con la forma de un mordiscón que se repite en la hoja de guarda y en la contratapa del libro; es el lector quien debe completar la frase a partir de leer el texto y la forma dentada. Al dar vuelta esta hoja vemos que un trozo de brócoli vuela por el aire y entonces el lector sigue completando la idea y descubre que de vez en cuando Enrique revolea el brócoli y le pega un mordiscón a un libro. (ilustración 5)

En la contratapa encontramos al niño sentado junto al libro rojo de la pesadilla, Enrique lo mira atento mientras el libro le habla y nos preguntamos ¿qué le estará diciendo?, abajo, a la derecha encontramos una

*ADVERTENCIA: Por favor NO intente COMERSE este libro en casa.*³⁹ Una advertencia que probablemente el libro rojo le hace al niño a la vez que busca evitar imitadores entre los pequeños lectores, aunque, quizás, al igual que Enrique, alguno se tiente...

Algunas reflexiones finales

Leer un libro álbum es dejar que nuestra mirada deambule hacia adelante y hacia atrás, entre el texto y la imagen, mientras el ojo selecciona, hace foco, toma distancia, relaciona, analiza y construye. Pero la lectura no se da en condiciones asépticas, la mirada no es inocente. Nos acercamos al libro desde nuestro universo, desde nuestras experiencias previas, con nuestros saberes y nuestras competencias lectoras. En el proceso de lectura nos adentramos en el mundo del libro que nos obliga a mirarnos y en ese instante los recuerdos se agolpan, el pensamiento fluye y la imaginación se desliza. Para analizar la ilustración de las páginas 18-19 tal como se expresa más arriba, debemos conocer, por ejemplo, un libro contable, solo quienes hemos visto un libro contable podemos recordarlo a partir de ese pequeño fragmento de papel, luego podemos generar asociaciones, conectarlo con la textura contigua, con Enrique parado arriba de la columna, con la medalla y el texto pero sin ese conocimiento, nuestro pensamiento e imaginación hubieran realizado otro recorrido y la interpretación hubiera sido otra, lo que no quiere decir menos válida. Tampoco podemos asegurar que la interpretación expuesta coincida exactamente con las intenciones del autor, de hecho ¿cómo saberlo? Además, después de todo, ¿será un fragmento de un libro contable? La construcción de sentido es siempre subjetiva pero esto no quiere decir que cualquier interpretación sea válida, los límites se encuentran anclados en el objeto mismo a interpretar, allí deben estar los datos que la justifican.

Precisamente porque la interpretación es subjetiva, el análisis aquí presentado no es cerrado, ni siquiera pretende ser exhaustivo, "siempre hay más objeto que mirada" (Andruetto, 2010: 77), basta con enfrentarnos a la lectura de otros para comprobarlo.

Pero ¿cuánto de lo aquí expuesto podrían leer los más pequeños? Podemos estar seguros de que de este libro pueden disfrutar niños y adultos, solo que cada quien se acercará desde sus competencias lectoras y dejará que el libro lo interseque de manera diferente, recorrerá distintos niveles de lectura y

³⁹ Los dos puntos son míos, originalmente en el libro, debajo de la palabra advertencia hay dos líneas que contienen el resto del texto.

generará significados cognitivos y afectivos acorde con sus posibilidades, posibilidades que no necesariamente tienen que ver con la edad, sino más bien con el nivel de alfabetización. A leer una imagen se aprende del mismo modo en que se aprende a leer y a escribir.

El sentido de la vista es el único "que nos conecta con las estrellas: si el tacto, el olfato y el gusto nos relacionan con lo inmediato y el oído con lo cercano, la vista nos remite al infinito" (Bordelois, 2010:139). Aprender a mirar, es abrirnos al infinito, leer la imagen de un libro álbum es encontrarnos siendo parte de ese infinito.

Bibliografía:

Andruetto, Ma. Teresa (2010) *Hacia una literatura sin adjetivos*, Edit. Comunicarte, Colec. La ventada indiscreta: Ensayos sobre LIJ, 1era reimpresión, Córdoba.

Arizpe, Evelyn y Styles, Morag (2004:80) *Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales*, Fondo de Cultura Económica, Colec. Espacios para la lectura, México.

Bordelois, Ivonne (2006) *Etimología de las pasiones*, Libros del zorzal, Buenos Aires.

Calles, Francisco, "Metáforas tipográficas y otras figuras" en Martínez Meave, Gabriel y otros (2005) *Ensayos sobre diseño, tipografía y diseño*, Ed. Nobuko, Buenos Aires.

Chávez, Norberto, "Arte aplicada o técnica de la comunicación: dos vertientes en la práctica del Diseño Gráfico", en Arfuch, L, Chaves, N, Ledesma, M. (2003) *Diseño y Comunicación. Teorías y enfoques críticos* Paidós, Estudios de Comunicación, 2ª reimpresión, Buenos Aires.

Hans Belting (2005) *Antropología de la imagen*, Katz Editores, Madrid.

Joly, Martine (2009) *La imagen fija*, La marca editora, 1º ed., 1º reimp, Buenos Aires.

Olvera, Ivonne Lonna (2010) *La imagen en el juego de los significados del libro álbum*, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, ponencia presentada en la 32º Congreso Internacional de IBBY, Santiago de Compostela, Sep. 2010. [en línea: <http://www.ibbycompostela2010.org/comunicaciones2>] Consulta: Enero 2013.

Schritter, Istvan (2005) *La otra lectura. La ilustración en los libros para niños*, Lugar Editorial, Buenos Aires

Shulevitz, Uri, "¿Qué es un libro álbum?" en *El libro álbum, invención y evolución de un género para niños*, Parapara-clave N° 1, 2º edic., Banco del Libro, Venezuela, 2005. pp. 8-13.

Silva Díaz Ortega, Cecilia (2005) *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficticiales y conocimiento literario*. Tesis Doctoral dirigido por la Dra. Teresa Colomer Martínez, Universidad Autónoma de Barcelona

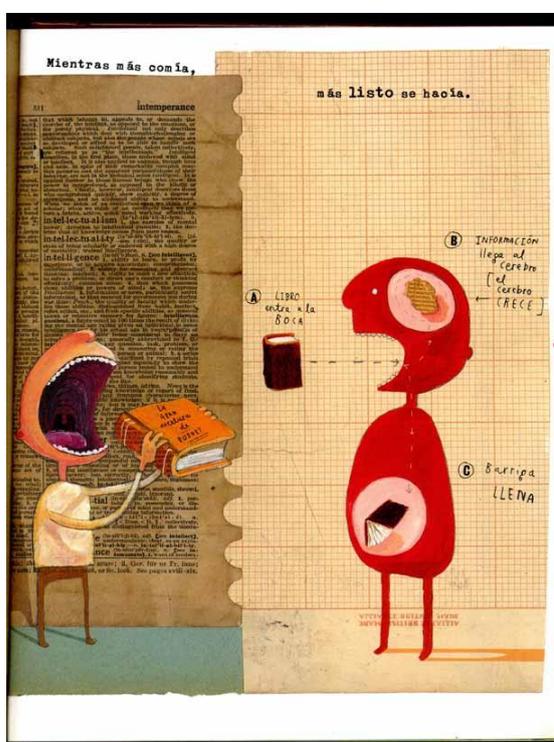


Ilustración 1

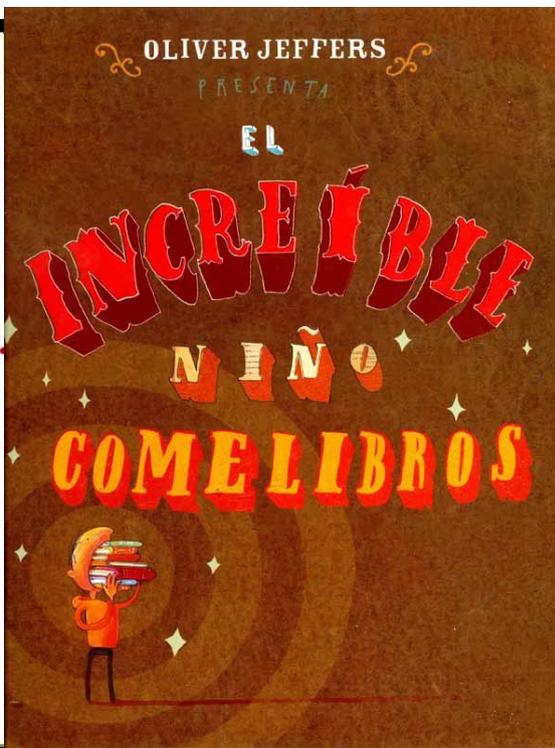


Ilustración 2

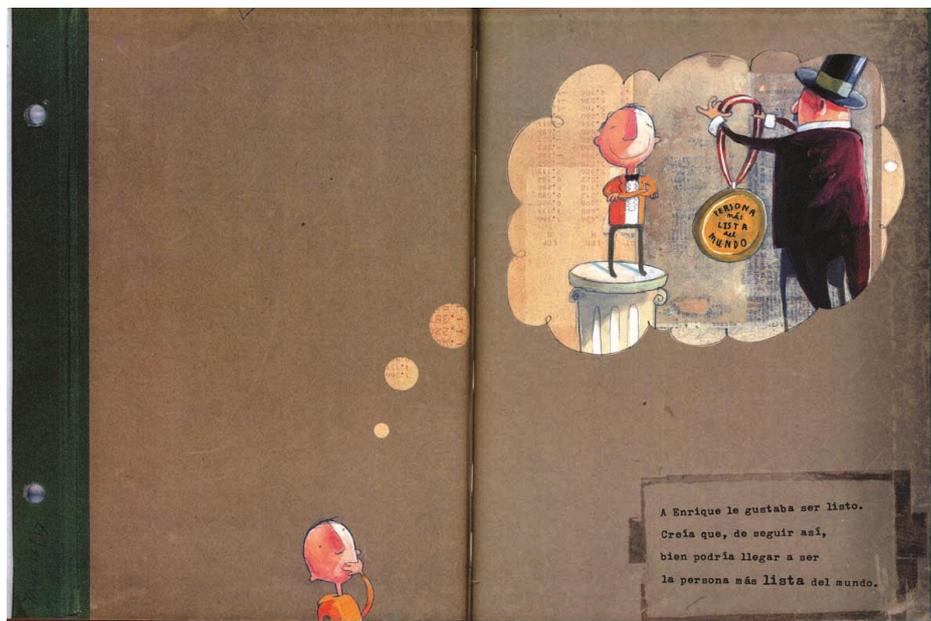


Ilustración 3

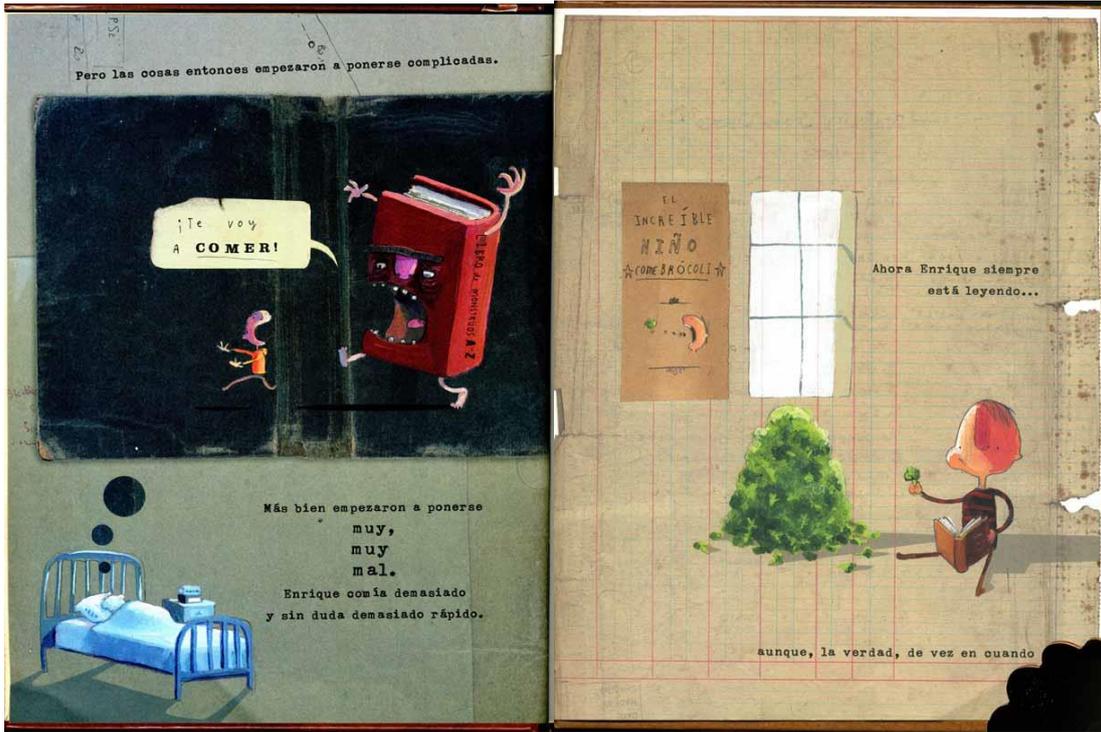


Ilustración 4

Ilustración 5

"EL PRINCIPITO" Y "EL REGRESO DEL JOVEN PRÍNCIPE": EL VALOR AURÁTICO DE LA SECUELA O CONTINUACIÓN PROSPECTIVA

Sarah Mulligan⁴⁰

"Mi madre me contó que las primeras cosas que escribí fueron continuaciones de las historias que leía pues me apenaba que se terminaran o quería enmendarles el final".

(Mario Vargas Llosa, Discurso en Estocolmo al recibir el premio Nobel de Literatura 2010)

I. Introducción

"El regreso del Joven Príncipe", del autor argentino Alejandro Guillermo Roemmers, publicada en el año 2008 es una nouvelle o novela corta dirigida de manera preferente a un público juvenil que relata el encuentro de un

⁴⁰ (Seud.) Escritora e ilustradora de Literatura Infantil y Juvenil, compositora y cantante de canciones infantiles. Es Miembro de Número de la Academia de Literatura Infantil y Juvenil (Sillón de Liliana Bodoc) y corresponsal de ALIJ en la ciudad de Rosario. Es autora de cuatro libros: "El Niño De Los Ojos De Río Y Otros Cuentos", "El Niño Del Corazón De Fuego Y Otros Cuentos", "¡Al Agua, Patos!" y "Bernardita, La Estrellita". Diplomada en Literatura Infantil y Juvenil por la Universidad de Villa María, Córdoba - SADE. Maestranda en Literatura para Niños de la Universidad Nacional de Rosario.

En 2019 obtuvo el Primer Premio de la Academia de Literatura Infantil y Juvenil de Argentina en el Certamen de Ensayos en Homenaje a Liliana Bodoc y disertó sobre el tema en la Biblioteca del Congreso de la Nación. En 2014 recibió el 2º Premio en el Concurso Literario "CON SO DIS" por su cuento: "La niña del cisne".

Es columnista en diarios nacionales e internacionales. Ha publicado sus cuentos en "ROSARIO TRES" y "LA CAPITAL", de Rosario, "EL INFORME", de Venado Tuerto, "EL DIARIO DEL FIN DEL MUNDO", de Usuahia, Diario "EL ZONDA", de San Juan, Diario "INFOCAÑUELAS", de Cañuelas, Buenos Aires; Diario "LA VOZ DE BRAGADO" de Bragado, Buenos Aires; Diario "EL CRONISTA" de Chascomús, Buenos Aires, "PAGINA 12", Revista "ROSARIO, LA REGIÓN Y SU GENTE", Revista "ROSARIO XXI" y REVISTA "SÓLO CHICOS" de Rosario; diario "LA CAPITAL" de Mar del Plata, "REVISTA CLIP" de Chivilcoy, Buenos Aires; Suplemento "SIETE DÍAS EN LA EDUCACIÓN" de Chaco. Es columnista con sus cuentos en el programa "Menudo Castillo" por Radio 21 Sierra Oeste de Madrid (España) y en "La hora del Ratón" por Radio Continental (México), en el programa "LA MAGIA CONTINUA", por FM Mágica 104.3 MZ y en el programa "SÁBADOS A.T.R." por Cadena Entrerriana LRS 798 FM 96.5 MZ. Es columnista sobre Literatura Infantil y Juvenil en el programa "Universo Paralelo" por FM del Este 99.3 MZ de Berazategui.

viajero con el célebre personaje de "El Principito" escrito por el autor francés Antòine de Saint Exupèry y publicado en 1943. El propósito del presente ensayo es analizar el diálogo intertextual entre la primigenia obra de Saint Exupèry y su "secuela" o "continuación prospectiva" creada por Roemmers.

II. La continuación literaria

Alejandro G. Roemmers asume la empresa de hacer regresar al Principito guiado por emociones similares a las que inspiraron al Vargas Llosa a escribir, cuando era niño: *"Mi madre me contó que las primeras cosas que escribí fueron continuaciones de las historias que leía pues me apenaba que se terminaran o quería enmendarles el final"*. Un sentir semejante expresa Roemmers en su introducción a: "El regreso del joven Príncipe": *"Como muchos otros que han leído El Principito, también yo sentí la sencillez de su mensaje y compartí la tristeza de Saint-Exupèry cuando este niño héroe, que había llegado a lo más profundo de mi corazón, se vio obligado a regresar a su asteroide"*.

Es interesante la redefinición que el premio nobel peruano hace su labor de escritura, circunscribiéndolo en torno a su rol de continuador al afirmar que: *"Y acaso sea eso lo que me he pasado la vida haciendo sin saberlo: prolongando en el tiempo, mientras crecía, maduraba y envejecía, las historias que llenaron mi infancia de exaltación y de aventuras"*. (Vargas Llosa, 2010). Según Hinrich, *"Vargas Llosa resume los motivos y procedimientos del continuador con concisión admirable: crea conclusiones alternativas o alternativas a una primera conclusión. En realidad, el escritor sugiere que toda escritura es continuación y llega a proponer la continuación como metáfora fundamental para entender el proceso de la escritura"*.

Es innegable que, como un lector atento, Roemmers supo escuchar y reparar en un pedido expreso del propio Saint Exupèry: *"Si un niño llega hasta ustedes, si este niño ríe y tiene cabellos de oro y nunca responde a sus preguntas, adivinarán en seguida quién es. ¡Sean amables con él! Y comuníquenme rápidamente que ha regresado. ¡No me dejen tan triste!"*.

En respuesta a la súplica del autor francés, Roemmers comienza su novela: *"Viajaba solo en automóvil por una solitaria carretera de la Patagonia" (...)* *"cuando de repente vi, a un costado del camino, un bulto de aspecto extraño"...*

“descubrí que un mechón de cabellos rubios asomaba por debajo de una manta azul que parecía envolver a una persona” ... “en medio de un páramo en el que no podía verse ni una sola casa, ni una verja, ni un árbol, un jovencito dormía plácidamente sin la menor preocupación en su rostro inocente”.

III. La intertextualidad y la secuela

Para explicar las relaciones entre ambos textos deviene oportuno memorar algunas nociones en torno a la intertextualidad. Fue Julia Kristeva, discípula de Barthes, quien imprimió en 1967 el concepto de intertextualidad haciendo pivote en los estudios previos de Bajtín sobre las relaciones dialógicas entre textos. Gérard Genette, en su libro “Palimpsestos”, tomó a su cargo la labor de distinguir las diversas clases de transtextualidad en orden a definir la presencia de un texto en otros. Sin ánimo de mencionar las categorías conceptuales que introduce Genette, nos interesa retomar cierta terminología específica para analizar las novelas que nos ocupan. El crítico dio en nominar “hipotexto” al texto original (también texto A en su terminología) e “hipertexto” (o texto B) al texto que es producto de la transformación o influencia de aquél.

Ahora bien, dentro de estas categorías generales desarrolladas en torno a la intertextualidad, merece introducirse un concepto relativamente nuevo -o raramente usado en el ámbito de la literatura- pero que es propio del ámbito cinematográfico y está incorporado a nuestro léxico cotidiano: la “secuela”. Esta noción, introducida en el universo de la literatura por el crítico hispanista William H. Hinrich⁴¹ merece, a su vez, ciertas distinciones, que resultan útiles a la vez que coadyuvan a analizar el caso que nos atañe con las herramientas conceptuales que le son específicas.

En orden a ello, Hilrich distingue: las secuelas «prefijo» (que preceden al tiempo vivido del mundo imaginario creado en el texto originario), las secuelas «infijo» (que se insertan en el medio de la narración, prolongando un episodio ya relatado o agregando detalles) y secuelas «sufijo» (que se agregan texto y narración después del fin argumental y físico del original).

⁴¹ Idem.

Desde estas categorías conceptuales cabe afirmar que entre los mundos ficcionales propuestos por "El Principito" (texto de tipo A o hipotexto) y "El regreso del joven Príncipe" (texto B o hipertexto) se observa una relación de complementariedad, toda vez que ambos se encuentran en coordenadas temporo-espaciales diferentes -no paralelos- y la continuidad está dada por el personaje del Principito niño en el primer libro, adolescente en el segundo. En consecuencia, los sucesos del relato se desenvuelven en un momento posterior al final de la del autor francés (el Principito ha crecido y se ha convertido en un joven príncipe) y en un espacio diverso geográficamente (el escenario no es el desierto del Sahara sino el frío y ventoso territorio de la Patagonia argentina). Por lo tanto, la nouvelle "El regreso del Joven Príncipe" es susceptible de ser encuadrada dentro de la categoría de "secuelas sufijo".

IV. Los rasgos de la "secuela"

Ahora bien, el hecho de que ambas obras -la original y su secuela- sean al mismo tiempo -y visiblemente- similares y diferentes es lo que asegura la vigencia de una y otra. En este sentido se expone Hinrichs al explicar que: *"la cercanía de las secuelas a sus precursores persuade a los lectores de que están conectadas al texto anterior y, a la inversa, la lejanía persuade a los lectores de que ofrecen una novedad que justifica el esfuerzo de continuar la lectura"*.

Ello así por cuanto *"A diferencia de las imitaciones, las secuelas no intentan recrear o repetir el texto anterior sino más bien expandirlo. Dicho sea de paso, tampoco intentan suplantar a sus precursores"*. *"En cuanto a las motivaciones, las secuelas se escriben por tres razones principales: corrección, ampliación y conclusión del texto precedente. En todos los casos, subordinan la historia original a propósitos nuevos, convirtiendo la figuración en prefiguración. En otras palabras: son rebeldes y respetuosas, fieles e infieles"*.

Analizaremos, entonces, las similitudes y las diferencias entre las obras que integran el corpus del presente ensayo.

V. Cercanías y distancias

La secuela propuesta por el autor argentino reproduce el sorprendente encuentro entre un adulto y solitario conductor de un automóvil y este desconocido -antes niño, adolescente ahora- originario de un asteroide.

Merece señalarse que en ambos libros el protagonista es el personaje adulto, -aviador en la obra original y conductor de un automóvil en la secuela de Roemmers- que al mismo tiempo es el narrador en primera persona (homodiegético). En este sentido, cabe traer a cuento el análisis de María Nikolajeva en punto a que: *“Mientras que un lector poco experimentado señalará al Principito como protagonista, una investigación más profunda sobre la estructura y el significado del texto indudablemente llevará a la conclusión de que la novela trata del piloto adulto, quien es también el narrador de la historia, mientras que el príncipe es la imagen nostálgica de su infancia perdida”*. (Nokolajeva, 2014,101).

El nuevo texto también dialoga pivotando sobre elementos u objetos como la caja, el cordero, la flor, el bozal y la correa, a saber:

“-Crees que en aquella caja hay un cordero, ¿verdad?

—¡Pues claro que hay un cordero en la caja! —exclamó indignado el Joven Príncipe—. Es un precioso cordero blanco que me regaló mi amigo en la Tierra. Lamentablemente, y a causa del dolor que le provocó mi partida, se olvidó de darme el bozal y la correa. Por eso no puedo llevarlo a pasear: podría escaparse y comerse la flor”.

También se repiten expresiones como el brillo de las estrellas y elementos significativos como los “Baobabs”:

“Unos peligrosos brotes de baobab asomaban a un lado del camino y la tierra había comenzado a vibrar, seguramente porque se había descuidado la limpieza de los volcanes. Pero todo eso ya no tenía importancia. Se disponía a marcharse cuando se encontró con la hierba”. (ERJP)

Tales son las cercanías.

Huelga destacar que el idioma en el que fue escrita la novela original difiere del de su secuela. La primera fue escrita en francés y la segunda en castellano neutro.

Asimismo, el estilo narrativo de ambos autores difiere. Es evidente que Roemmers no ha querido reproducir el estilo de Saint Exupery, magistral a la hora de producir resonancias en el lector, de dejar sus consabido “final en

boca" después de la lectura de cada párrafo, caracterizado por la economía de palabras, que vuelve potente al texto. En Saint Exupery tiene tanto valor lo que se dice como lo que se silencia. Cierta dosis de misterio proporciona al texto una semántica plagada de significados. Quizás esa polisemia haya sido parte de su éxito inalterado por el transcurso del tiempo, de su vigencia a la hora de asombrar, de la potencia de su efecto fascinador que no se ha degradado ni por el paso de los años, ni por el abrupto cambio de mentalidad de las generaciones que le sucedieron.

Roemmers, a su turno, introduce innovaciones estilísticas. El personaje adulto -en ambos casos sin nombre, aunque se infiere que se trata, en ambos casos, del propio autor de la novela- da consejos con generosidad al Joven Príncipe y destaca por un discurso que no economiza palabras.

En efecto, la prosa poética del autor argentino aporta gran belleza al relato, al tiempo que abraza un contenido de tenor espiritual que no es dable observar en la obra de Saint Exupèry, ofreciéndose ambas como complementarias en su contenido y en sus efectos.

En este sentido son relevantes las implicancias pedagógicas del texto de Roemmers, tal como fuera resaltado por Bertha Bilbao Richter en su Ponencia en la Mesa Redonda de Literatura Infantil y Juvenil en la Feria del Libro del 30 de abril de 2009 al afirmar: *"Lleva a los lectores a considerar las dificultades o problemas que la vida plantea, a la búsqueda de soluciones o de superación de las mismas, para el logro de la autosuperación personal. Conduce a la reflexión de las propias potencialidades y permite descubrir la de los otros. Incluye pensamientos elaborados artísticamente, de manera analógica para una fácil comprensión de los receptores, acerca del amor al prójimo, la generosidad, la solidaridad, la posibilidad de elegir el camino a recorrer, de fijarse un rumbo, la visión de una realidad totalizadora y no fragmentada desde una percepción reductiva, la recompensa en felicidad como resultante del encuentro con el propio ser personal. No está ausente la mirada comprensiva a los débiles, a los desheredados, a los corruptos, a los que hacen de la mentira un simulacro de la verdad. Hasta el tema de la muerte, a menudo soslayado en esta posmodernidad, es presentado de una manera profundamente religiosa"* (Bilbao, 2009.)

Las distancias entre una obra y otra son tan rotundas como sus puntos de conexión, lo cual colabora para dotar de identidad a la secuela, para despegarla de la obra original sin perder unidad semántica con ella. Asimismo, la plusvalía aportada por Alejandro Roemmers permite que se

identifique a su nouvelle por su contenido propio y original, de modo tal que encuentre un lugar que le es propio en el universo de los lectores.

No obstante ello, la crítica se pregunta acerca de los mitos de las "segundas partes" y haciéndonos eco de ella nos permitimos formularnos ciertos interrogamos -si ello fuera conceptualmente posible- en torno a lo aurático en la literatura.

VI. La secuela y "lo aurático" en la literatura

En el arte, el concepto de "aura" se refiere al conjunto de características que hacen que una obra de arte sea única y original. Como tal, el "aura" comprende ciertos aspectos intangibles de la obra de arte, como su unicidad y autenticidad, así como el modo en que ella se sitúa en su tradición y su época, y la manera en que es valorada en función de ello.

Ahora bien, si el concepto de aura -acuñado por Walter Benjamín en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936)- pudiese ser traspolado al ámbito de la literatura, no entendida esta como la unicidad y originalidad de la obra desde el punto de vista de la reproductibilidad técnica o material (que en el campo de la literatura estaría representada por la imprenta y las posibilidades de reproducir materialmente un libro) sino desde el punto de vista de la reproductibilidad literaria y argumental -categoría en la que incluimos a las secuelas -, estas podrían aparecer también como una amenaza.

Si bien la secuela no supone una reproducción integral ni mucho menos un "plagio", lo cierto es que su introducción en el mundo corre -no el riesgo de desmoronar o atrofiar el aura del texto A, ni mucho menos el de destronarlo- sino de carecer, esta "segunda parte" de aura propia. En otras palabras, esa amenaza no se vierte contra la obra original sino contra sí misma.

Ya el adagio popular -receptivo del sentido común y por ello nunca exento de verdades- augura un destino oscuro a las segundas partes. En esta línea se pregunta Hinrichs: "¿Qué pasó con las segundas partes?" y se responde: "Frente al «original», estas segundas partes constituyen el «otro» de la literatura que no queremos enfrentar. No sabemos cómo llamar a las continuaciones literarias, ni cómo hablar sobre ellas; no sabemos cómo

funcionan; y no sabemos por qué las personas las leen y los autores las escriben". "Las secuelas amenazan no solo a los autores de textos originales sino a sus críticos profesionales".

Sin embargo, Hinrich pone de relieve el aporte literario de las secuelas y exhorta a que sean estudiadas las continuidades de manera conjunta con sus hipotextos como partes de una integralidad artístico-literaria.

VII. Algunas conclusiones

Ahora bien, si la secuela escrita por el propio autor corre, conforme a lo expresado, el riesgo de amenazar el aura de la obra primera, también -y, quizás, en mayor medida- lo corre el autor diverso al de la obra original. Hemos analizado, sin embargo, que "El regreso del Joven Príncipe" posee sello propio, contenido original y su final esperanzador otorga un giro renovador en la historia del Principito.

"La vida es más hermosa porque el Joven Príncipe ha regresado y esta vez para quedarse entre nosotros. A diferencia del principito que regresó a su asteroide, el Joven Príncipe de Alejandro Roemmers vuelve para quedarse, para inducir a los hombres a un cambio de sensibilidad, que es consustancial al pasaje iniciático que constituye el eje subyacente de esta narración. En efecto, el Joven Príncipe evidencia su deseo de ayudarnos a obtener una nueva dimensión existencial, un modo de ser auténticos que nos defienda del nihilismo, de la tristeza, de la desilusión", afirma Bertha Bilbao Ritcher (2017, 78).

La crítica literaria y las traducciones a distintos idiomas se inclinan por visualizar un contenido renovado en El regreso del Joven Príncipe, sin que la circunstancia de existir como hipertexto, como continuación prospectiva, como secuela, vea afectada su puesta en valor como obra portadora de un aura que le pertenece por derecho propio.

Si en el específico campo de la criminalística "el tiempo que pasa equivale a verdad que huye", en el ámbito de la literatura "el tiempo es quien decanta las verdades", se erige en tamiz insustituible de lo que, por esencia, tiene peso propio y valía estética. El tiempo y los lectores dirán.

Lo cierto es que el Joven Príncipe volvió para redimir a Saint Exupery y a sus lectores de la tristeza irremisible de su partida.

El Joven Príncipe no volvió para irse. El joven Príncipe llegó para quedarse.

Referencias bibliográficas

BILBAO RICHTER, B., en su Ponencia "Implicancias pedagógicas de "El regreso del joven Príncipe de Alejandro Roemmers", en la Mesa Redonda de Literatura Infantil y Juvenil en la Feria del Libro del 30 de abril de 2009. Cfr. https://aal.idoneos.com/revista/ano_11_nro._14/el_regreso_del_joven_principe/

BILBAO RITCHER, B., "El regreso del Joven Príncipe de Alejandro Roemmers. Viaje al corazón", en la obra colectiva: "Ensayos de Literatura Infantil y Juvenil", Tomo II, Coord. Zulma E. Prina, Editorial AALIJ, 2017.

HEINRICH, William H., "La novela y la secuela. De cómo la prosa narrativa del Siglo de Oro inventó la continuación literaria", dentro de la obra colectiva: "La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII", David Alvarez Roblin and Olivier Biaggini (ed.), Colección de la Casa de Velázquez.

NIKOLAJEVA, M., "Retórica del personaje en la literatura para niños", Fondo de Cultura Económica, año 2014, pág. 101.

VARGAS LLOSA, M. Discurso en Estocolmo al recibir el premio Nobel de Literatura 2010.

MINOTAURO (RE)VERSIONADO

Análisis comparativo del uso intertextual del mito del Minotauro en dos textos de la Literatura Infantil latinoamericana

Pablo Gustavo Pozzoli Bonifacino⁴²

I – Introducción

Los mitos han fascinado a la literatura desde muy temprana época. Ya sea a partir de diversas perspectivas y por muy diferentes razones la reescritura mitológica ha sido y es una constante a lo largo de toda su historia. No sucede otra cosa en el ámbito de la Literatura Infantil.

Pero, en el caso de esta última y por las características particulares de sus destinatarios, los mitos no pueden trasponerse a ella sin una necesaria adaptación (cfr. Encina Reguero, 2015: p. 90). Y, como se verá más adelante, no solo es que el mito se acerca a la Literatura Infantil por su condición lindante con lo fantástico, sino que la adaptación del primero a la segunda lo transforma en un cuento fantástico, especialmente a partir del Romanticismo en el siglo XIX donde se da una verdadera profusión de elementos maravillosos en la literatura que estimulan la imaginación infantil (cfr. Bianchi Bustos, 2019: p. 15).

La introducción de lo fantástico es uno de los elementos fundamentales que definen la conformación del campo de la Literatura Infantil. Éste es, justamente, uno de los elementos que caracteriza buena parte de la producción literaria tanto de José Bento Monteiro Lobato (cfr. Curbelo-Tavío, 2019; Gómez Machado y Martinelli, 2015; Lacerda, 2008) como de Graciela Montes (cfr. Bianchi Bustos, 2019). También ambos coinciden en la adaptación para niños de un mito en especial: el del Minotauro. Precisamente la comparación del uso intertextual de dicho mito en los cuentos *El Minotauro* de José Bento Monteiro Lobato y *Teseo, Ariadna y el Minotauro* de Graciela Montes será el objeto del análisis que sigue.

Monteiro Lobato (1957) usa el nombre de la figura mitológica mitad hombre y mitad toro para dar título a uno de los extensos cuentos que conforman la famosa serie de aventuras relacionadas con los personajes

⁴² Profesor y Licenciado en Filosofía de la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como docente de nivel secundario en escuelas provinciales.

fascinantes del Benteveo Amarillo, aunque en ese cuento dedica solo un capítulo al suceso del encuentro con el morador del laberinto. Montes (1988) dedica su cuento por completo a la adaptación del mito y lo transforma en una historia de amor y aventura sumamente atrapante para los niños.

La comparación que aquí se ensaya sigue un conjunto de categorías de análisis propuestas por María Elena Curbelo-Tavío (2019) para el estudio del cuento de Monteiro Lobato pero que aquí se utilizan para el análisis comparativo de las dos obras seleccionadas. Estas categorías son: a) la doble temporalidad, b) la presencia de elementos vinculados con lo maravilloso o lo mágico, c) la contextualización del mito, d) la ausencia de dioses que intervengan en el desenlace de las historias, e) la supresión, adición o modificación de elementos del mito, así como de escenas eróticas, sexuales y de violencia extrema y f) la sencillez y la claridad del lenguaje.

El interés de este estudio no solo surge de la importancia que adquiere la utilización intertextual del mito en la Literatura Infantil sino, especialmente también por el lugar de prominencia que ocupan los dos autores trabajados en la Literatura Infantil de su país de origen y en la literatura Infantil Latinoamericana.

II – El mito del minotauro: breve reseña de su representación en la cultura griega arcaica y clásica y su re-significación en la literatura hispánica y latinoamericana.

Una multiplicidad de connotaciones confluye en la figura del Minotauro y se han ido acumulando en ella a través de la historia hasta transformar dicho personaje mitológico en una poderosa representación polisémica que ha desplegado su seducción en todas las ramas del arte y en múltiples áreas de las culturas occidentales. Su riqueza semántica es, sin lugar a dudas, deudora de un trabajo milenario y arduo de reelaboración intertextual si se atiende a la contextura magra y circunspecta de los textos que indician la aparición de dicho mito en la literatura griega. Una porción mínima de ese trabajo será recogida a continuación para poder situar los textos de Monteiro Lobato y Montes en la extensa historia del mito del Minotauro y sus usos en la literatura occidental y latinoamericana más específicamente.

Homero, en la *Odisea* (Canto XI, versos 321-325) hace una breve alusión al amor trágico de Teseo y Ariadna –personajes importantes para el mito que se analiza- pero obliterando la existencia y función del Minotauro en ese idilio desdichado. Esto guarda consonancia con un dato importante:

con anterioridad al siglo V a.C., la escena del héroe, Teseo, ejecutando al Minotauro, detenta escasa envergadura en los relatos escritos, a diferencia de lo que sucede en la iconografía griega presente en la cerámica donde el tema es frecuentemente registrado (Alvarado Teodorika, 2019: p. 37). Dicha hazaña heroica aparece tangencialmente en autores de la Grecia clásica como Platón y Eurípides y de manera más significativa en autores posteriores como Diodoro, Plutarco, Higino y Apolodoro. Se cree que los elementos canónicos del mito que vincula a Teseo con el Minotauro y el laberinto y narra la proeza del héroe con la ayuda de Ariadna van a fijarse hacia fines del siglo VI a.C., durante la tiranía de Pisístrato, en un intento de re-escritura política del mito para dispensar a la ciudad de Atenas un héroe nacional que pudiera parangonarse con Heracles (Diez del Corral Corredoira, 2007: pp. 21-24 y Alvarado Teodorika, 2019: pp. 37-38).

La figuración canónica del Minotauro, en la Grecia arcaica y clásica, será, por lo general, la de un ser monstruoso con cabeza de toro y cuerpo humano y su lugar guardará relación con las hazañas heroicas de Teseo (Alvarado Teodorika, 2019: p. 39). Pero, por su parte, Lidia Gambón (2005: pp. 2-3) señala el surgimiento de un énfasis nuevo en la representación del Minotauro a partir de la segunda mitad del siglo V a.C. tanto en los registros literarios como iconográficos. El monstruo retiene su condición híbrida con cabeza taurina y cuerpo antropomorfo pero se lo escenifica ya no como "expresión de una violencia bestial cuyo fin deseado, la muerte, había de consumarse a manos del héroe civilizador" sino en una versión humanizada, como infante, dejando de estar directamente relacionado con el heroísmo de Teseo para resaltar su relación de filiación con Pasifae⁴³.

Sin embargo, esta efigie clara de la criatura híbrida comienza a desdibujarse ya desde la antigüedad⁴⁴ (cfr. Alvarado Teodorika, 2019: p. 40). La falta de claridad se aprecia en la imprecisión respecto de las partes del cuerpo que corresponden a las naturalezas híbridadas, la humana y la taurina. Aunque se cree que Dante imaginó al Minotauro con torso y cabeza humanos y cuerpo de toro, lo cierto es que el gran autor admirado por Borges no fue suficientemente específico al respecto. Pero una alusión de él

⁴³ La autora Lidia Gambón, hace referencia, como ejemplo, a una representación iconográfica proveniente del entorno etrusco, donde el Minotauro bebé aparece reposando en la falda de su madre y señala que "la formulación de la secuencia narrativa que va desde su enamoramiento del toro y el nacimiento del nuevo vástago hasta el castigo final que recibe la adúltera procede, con toda probabilidad, del drama *Cretenses* de Eurípides" (Lidia Gambón, 2005: *idem*).

⁴⁴ Ya Isócrates (entre la segunda mitad del siglo V y las primeras décadas del siglo IV a.C.) lo describirá como un ser que es en parte humano y en parte toro, pero sin definir qué parte específica corresponde a cada naturaleza (cfr. Alvarado Teodorika, 2019: p. 40).

a la figura mítica pudo haber inspirado las representaciones que ilustran los *Emblemas* de Alciato publicado en el siglo XVI⁴⁵.

Esta obra de Alciato es considerada una de las fuentes de inspiración de Lope de Vega en la composición de su *Laberinto de Creta* de 1617. Aunque este autor se nutre también de otras fuentes: el manual mitográfico que Lope prologa tres años antes de escribir su propia obra y los grabados de Virgil Solis que ilustran las *Metamorfosis* de Ovidio traducida por Jorge de Bustamante y publicadas en Amberes en 1595 (cfr. Alvarado Teodorika, 2019: pp. 41-45)⁴⁶. Todas estas fuentes ponen en evidencia un imaginario colectivo ampliamente propagado en el cual la representación del Minotauro es una inversión de la clásica griega (cfr. *idem* p. 45).

La comedia de Lope de Vega va a servir de base a otros textos peninsulares, como el de la tercera jornada de *Los tres mayores prodigios* de Calderón de la Barca (1636), *El Laberinto de Creta* de Tirso de Molina (1638) y el *Laberinto de Creta* también de Calderón de la Barca (1642) y se ve claramente que funda una tradición literaria hispánica donde el Minotauro ya no guarda la misma forma que tuviera en la mitología clásica griega y en la cual el mito es resignificado a partir de las creencias aportadas por el cristianismo y su reescritura no se centra en la figura de la criatura híbrida sino en la constelación mitológica donde ésta se encuentra inserta (cfr. Alvarado Teodorika, 2019: pp. 45-47).

La literatura hispanoamericana contemporánea, al igual que la literatura contemporánea en general, ha recurrido profusamente al mito y podría establecerse que el modo en que éste se hace presente en aquella constituye una verdadera "actividad mitopoética" (cfr. Martínez-Falero, 2013: p. 491) donde el mito sufre un proceso que Martínez-Falero denomina *desmitificación* (2013: p. 489) el cual supone su extracción del contexto social y cultural originario de producción para insertarlo en uno nuevo que le otorga una funcionalidad distinta a través de procesos de creación literaria (cfr. Martínez-Falero, *idem*, pp. 489 y 490). Un claro ejemplo de esto, para

⁴⁵ En el *Infierno* de *La Divina Comedia*, Dante sitúa al Minotauro cruzando el paso a Virgilio, quien pronuncia unos versos donde se parangonan los movimientos del ser mitológico con los de un toro que ha recibido un el golpe mortal y esto podría llevar a la creencia de que Dante habría imaginado al Minotauro con cuerpo de toro y cabeza de hombre. Pero, aunque esto no alcanza para hacer tal inferencia, esa alusión dantesca parece haber inspirado los famosos gráficos que acompañan los *Emblemas* de Alciato, los cuales son relevantes aquí por su relación con representaciones posteriores en el contexto de la literatura hispánica (cfr. Alvarado Teodorika, 2019: pp. 41-44).

⁴⁶ Virgil Solis presenta al Minotauro con cabeza y torso de humano y cuerpo de toro luchando con Teseo en una plaza encerrada en el centro de un laberinto circular, representación que guarda una sugestiva semejanza con la de Bernard Salomon, artista francés que ilustrara el libro de los emblemas y también la *Metamorfosis* de Ovidio (cfr. Alvarado Teodorika, 2019: p. 41-43).

el caso del mito del Minotauro, lo constituyen el cuento *La casa de Asterión* de Borges y el poema dramático *Los reyes* de Cortázar en los cuales, a pesar de sus cuantiosas diferencias, existe una misma estrategia: separar la figura del Minotauro de su carga semiológica negativa para transformarlo en el héroe de la narración mitológica (Cfr. Alvarado Teodorika, 2019; Dinu A. 2021; Finol J. E. y Finol D. E., 2013; Ramírez, D., 2012). Ambos despojan a la criatura híbrida de su naturaleza bestial, pero mientras Borges lo transforma en el arquetipo del hombre contemporáneo transido por la soledad, Cortázar lo enarbola como un modelo de liderazgo capaz de transformar la estructura y la vida de la sociedad por contraposición al modelo representado por el codicioso rey Minos y el ambicioso Teseo que desea apoderarse del trono de Atenas.

El mito del Minotauro ha soportado la condición camaleónica del cambio a través de la historia hasta llegar a la literatura latinoamericana. La breve reseña expuesta al final del párrafo anterior ha mostrado un ejemplo de reescritura política del mito en aquella centrada en la figura del Minotauro, reescritura que comparte la cualidad política con la que ocurriera en la Atenas de Pisístrato, aunque, en el caso de esta segunda, la operación estuviera centrada en la figura de Teseo.

Se puede establecer que, más allá de la intencionalidad puramente literaria de la recuperación del mito del Minotauro en los cuentos de Monteiro Lobato y de Montes, estos no están exentos de una intencionalidad también política. Es que, como en toda utilización intertextual del mito en la literatura contemporánea, siempre existe al menos una intencionalidad que habilita múltiples perspectivas y lecturas. Pero esto será desarrollado en los apartados que siguen.

III – Análisis comparativo del de la reescritura del mito del Minotauro en los cuentos de Monteiro Lobato y Montes

José Bento Monteiro Lobato y Graciela Montes son dos grandes escritores que producen su obra en contextos completamente diferentes. Sus intereses y su poética también son completamente diferentes. Pero ambos tienen puntos de convergencia que son, tal vez, mucho más decisivos que sus divergencias: ambos aman la infancia y comprenden la importancia crucial de pensar a los niños como tales y de dirigirse a ellos mediante un lenguaje que les sea comprensible, ambos buscan construir para los niños una verdadera literatura, es decir, obras que sean portadoras de un verdadero valor literario, más allá de su contenido pedagógico o moral; en este sentido, ambos se transforman también en escritores cruciales para el

desarrollo de la literatura infantil en el contexto de sus naciones y culturas y ambos se dirigen a la infancia no solo por el amor que le profesan sino también porque la consideran una fuente de esperanza para sus naciones y culturas amenazadas por la barbarie de la violencia política; ambos brillan a pesar de, y gracias a, la lucha que desarrollan en medio de un contexto no solo mediocre y farragoso sino incluso también hostil y hasta violento. Todos estos trazos que tienen en común la vida y la obra de estos dos autores habilitarían un estudio comparativo extenso y profundo que los ponga en discusión y en diálogo. Pero, en el análisis que sigue el propósito es hartó más modesto: comparar el modo en que el mito del Minotauro se inscribe en cada uno de los cuentos seleccionados.

El libro *El Minotauro* de Monteiro Lobato integra una serie de veintitrés títulos donde se narran las aventuras de una abuela, Doña Benita y sus dos nietos, Pedro – más conocido por su apodo *Perucho*- y Lucía o *Naricita* – por su nariz impertinente- que habitan una quinta maravillosa llamada *El Benteveo amarillo* junto a personajes fantásticos como la muñeca parlante Emilia, el Vizconde de Sabugosa que es una mazorca antropomorfa, el rinoceronte Quindín, el Consejero o burro parlante, el Marqués de Rabicó –un cerdo gordito y goloso- y a una cocinera negra, la tía Anastasia, conocida por sus exquisitos bollitos. A estos personajes se les van sumando en cada título otros personajes clásicos de la literatura universal, de cuentos infantiles y de relatos mitológicos e históricos (cfr. Curbelo-Tavío, 2019: p. 53). Monteiro Lobato mismo define a estos títulos como *cuentos*⁴⁷ aunque la cantidad de páginas que lo conforman sea inusual para un cuento infantil.

En la historia anterior de la serie, mientras se celebraba la boda de Blanca Nieve con el príncipe Codadad, se produce un violento ataque de los monstruos de la Fábula, muchos de los cuales son seres de la mitología griega, y el asalto termina con la desaparición de la tía Anastasia. En este punto comienza el cuento *El Minotauro*, donde la mayoría de los habitantes del Benteveo Amarillo emprenden un viaje hacia la Grecia antigua para rescatar a la tía de las fauces del personaje mitológico híbrido.

Este viaje fantástico es la excusa perfecta para que Monteiro Lobato acerque a los niños al conocimiento de la arquitectura, la música, las costumbres, la organización social y política y también al de algunos pasajes e historias de la mitología griega lo cual constituye el verdadero interés del autor que, de doscientas tres páginas que posee la edición del cuento que se

⁴⁷ "Los lectores del *Benteveo Amarillo* seguramente se han sentido defraudados por el final del cuento" reza la frase con la que se abre *El Minotauro*, haciendo referencia al libro anterior de la serie (Monteiro Lobato, 1957: p. 9).

trabaja en este análisis, dedica tan solo seis al desarrollo específico de la aventura con el monstruo y el laberinto. Para rescatar a la negra Anastasia, los personajes viajan primero a la Grecia contemporánea en un yate bautizado *El Picaflor de las olas* y echan anclas en el puerto del Pireo que les resulta decepcionantemente familiar, porque es como todo otro puerto moderno (Monteiro Lobato, 1957: p. 23). Desde allí se dirigen, mediante un procedimiento mágico que será explicado más adelante, a la Grecia clásica, la de Pericles, la que desea visitar la abuela Benita (siglo V a.C.). Ella y su nieta Naricita se quedarán allí, departiendo con diversas personalidades del mundo griego como Pericles, Sócrates, Fidias, etc.; mientras que Perucho, Emilia y el Vizconde viajarán diez siglos atrás en el tiempo (Siglo XV a.C.) para buscar y rescatar a la tía (Monteiro Lobato, 1957: pp. 17 y 63).

Estos tres últimos viajeros vivirán diversas aventuras antes de concretar el rescate: visitarán el Olimpo para ver una reunión de los dioses y robar néctar y ambrosía (Monteiro Lobato, 1957: pp. 92-107), irán en busca de Hércules y lo ayudarán en su contienda con la Hidra de Lerna (Monteiro Lobato, 1957: pp. 107-116 y 131-141), se enfrentan a la esfinge y consultan al oráculo de Delfos para saber dónde encontrar a tía Anastasia (Monteiro Lobato, 1957: pp. 166-176); hasta que por fin llegarán al laberinto de Creta.

Éste es descrito como “un inmenso palacio con mil pasillos dispuestos de tal manera que el que entraba no lograba volver a salir, e iba a parar ante el monstruo” (Monteiro Lobato, 1957: p. 176). Transitan los pasillos intrincados del dédalo ayudados no por el hilo de Ariadna, sino por tres carretes de hilo que Emilia había previsto llevar en secreto y logran percibir la cercanía del Minotauro por un “olorcito pestoso” que notan en el aire (Monteiro Lobato, 1957: p. 177). Cuando lo ven, descubren a un ser que “estaba gordísimo, obeso, con tres papadas que caían una sobre la otra” y cuyo “corpachón se hundía en el trono” (Monteiro Lobato, 1957: *idem*). El autor no da mayores detalles de su conformación, aunque la composición híbrida se devela por el gráfico que ilustra la página. A Emilia se le ocurre enviar al vizconde para averiguar sobre el paradero de la tía y frente al temor que manifiesta éste por ser devorado, responde que solo las vacas comen marlo y que el Minotauro es antropófago (Monteiro Lobato, 1957: *idem*). Tras un breve instante el vizconde retorna sin novedades ya que el monstruo no respondió a sus preguntas. Solo masticaba algo que tomaba de una cesta mientras lo miraba con un solo ojo. Pero el astuto noble había tomado una muestra de lo que comía el Minotauro y, al olerlo, Emilia reconoce que se trata de uno de los famosos bollitos de Anastasia (Monteiro

Lobato, 1957: pp. 177-178). Animados por la certeza de que la tía estaba viva y se encontraba en aquél lugar, se internan aún más en el laberinto hasta que el olor de los bollitos friéndose los conduce a la cocina y al anhelado encuentro con la cocinera (Monteiro Lobato, 1957: p. 178).

Ya en compañía de Anastasia, los rescatistas desandan fácilmente el camino recorrido con ayuda del hilo y una vez afuera del laberinto, la negra les cuenta cómo había llegado hasta allí y por qué seguía viva: había sido raptada por un hombre gigantesco con cabeza de toro en medio de la confusión causada por la intromisión de los seres fabulosos en la fiesta de casamiento; ella se había desvanecido por el susto y despertó en el laberinto frente a su raptor; suplicó por su vida y rezó hasta que finalmente la saciedad del monstruo que ya había comido obró el milagro de conseguirle unas horas más entre los vivos; fue arrojada a la cocina donde encontró un fogón y mucha harina y decidió hacer bollitos para recordar a sus seres queridos del *Benteveo Amarillo*; esos dichosos bollitos habían sido su salvación ya que el monstruo, al probarlos, no pudo dejar de comerlos hasta quedar completamente manso. (Monteiro Lobato, 1957: pp. 178-182).

Este relato da fin a la excursión de los rescatistas por la Grecia antigua, por lo que deciden volver rápidamente a la Grecia clásica a buscar a la abuelita y emprender el retorno a su morada. Pero el cuento no termina aquí, sino que se dilata un poco más con la relación de una imperdible charla de la abuela Benita con Sófocles y con el encuentro de todos los viajeros en la fiesta principal de Atenas: las Panatenea. Al terminar la procesión en honor a la diosa, los personajes del Benteveo se despiden de Pericles y su esposa Aspasia, suben al barco y retornan a su adorado hogar.

A diferencia del texto de Monteiro Lobato, en el cual el mito se inserta como parte de una historia más amplia, la reescritura elaborada por Montes se concentra en la serie de hechos mitológicos relacionados con el enfrentamiento de Teseo con el Minotauro y su amor con Ariadna, lo cual constituye un recorte muy ingenioso que permite operar con facilidad la transformación del mito en cuento infantil. Ya el mismo título del cuento - *Teseo, Ariadna y el Minotauro*- indica con claridad, a la vez, los aspectos del mito que desea rescatar la autora y la nueva forma de su presentación: una historia de amor y aventura.

La narración de Montes (1988) comienza con la presentación de Teseo como hijo del rey de Atenas, Egeo, y héroe ya reconocido por grandes aventuras que se enumeran, pero se advierte también al pequeño lector que "ninguna de ellas es tan maravillosa como la de su lucha contra el Minotauro". Luego se retrotrae veinte años para exponer una crónica de los

acontecimientos que conducen al "asunto del Minotauro" y da cuenta de: la muerte del hijo de Minos, rey de Creta, en las cercanías de Atenas; la guerra que dicho rey declara a esa ciudad y las penurias que sufren sus habitantes por años; la consulta de los atenienses al oráculo de Delfos y la respuesta que la pitonisa les comunica como solución a su problema; las negociaciones que llevan adelante los habitantes de Atenas con Minos y la gravosa carga que éste les impone para cesar la guerra; el descontento de los súbditos de Egeo con su rey que lleva a Teseo a ofrecerse como parte de la ofrenda y, por fin, la partida de Teseo en barco junto a otros seis muchachos y siete muchachas "todos fuertes, sanos y hermosos" hacia la isla de Creta.

Montes introduce al Minotauro y su morada por primera vez como explicación del gravamen impuesto por Minos a los atenienses con estas palabras:

[Minos] Le había pedido a Dédalo, un gran artista de la época, que le construyera un palacio enorme, lleno de recovecos, del que nadie pudiese volver a salir. En el centro de ese palacio viviría el Minotauro, un monstruo mitad, hombre, mitad toro, feroz y devorador, que cada nueve años destriparía con sus cuernos a los muchachos y a las muchachas atenienses.

Más adelante, cuando Teseo y los otros jóvenes llegan a Creta, se obtiene mayor información sobre el laberinto:

El palacio que había mandado construir el rey Minos tenía un nombre: el Laberinto. Dédalo, su ingenioso arquitecto, lo había diseñado de tal manera que había una cantidad infinita de pasillos y corredores sinuosos, que doblaban a veces hacia la derecha, otras hacia la izquierda, que terminaban retrocediendo, se bifurcaban... Los que entraban al Laberinto podían pasarse días y más días tratando de encontrar la salida, pero no lo lograban. De un corredor pasaban a otro. Daban vueltas en redondo, volvían a pisar sus propias huellas y se perdían irremediablemente. Y, mientras tanto, el Minotauro, sediento de sangre, los aguardaba en el centro, donde tarde o temprano terminaban desembocando.

Es aquí donde Montes, ostentando la versatilidad de su oficio narrativo, muestra a Teseo en una situación de impotencia manifestando que ante la magnitud del suplicio prometido por el sacrificio al que se expone y la complejidad del artificio arquitectónico que impediría la hazaña que espera realizar –matar al monstruo y escapar con vida- el héroe reflexiona que ésa podría ser su última aventura, y utiliza la penosidad de esta circunstancia como preámbulo a la introducción de la figura de Ariadna que oficiará como heroína. Ella es presentada como una muchacha bella y tímida, hija de Minos, que le tiene "bastante rabia a los atenienses por lo que

le habían hecho a su hermano” pero permite que su corazón de entibie por el impacto que causa en ella la presencia de Teseo, “el ateniense orgulloso y valiente” y sus compañeros de sacrificio. Él también la ve y queda igualmente impactado por ella.

La siguiente escena encuentra a los enamorados hablando en una habitación del palacio de Minos donde Teseo ha sido alojado hasta el amanecer. Los ilumina una luna redonda. Ella lo ha buscado en la noche para darle un ovillo de hilo -con las instrucciones de cómo usarlo en el laberinto- y una espada que lo ayuden a sortear su prueba. Él sonríe “una gran sonrisa” y recupera la confianza.

Al amanecer llevan a los muchachos y las muchachas atenienses a la entrada del laberinto. Todos se abrazan y lloran, menos Teseo que se preocupa por esconder entre su ropa los pertrechos proporcionados por Ariadna. Minos grita al Minotauro avisando que le envía su ofrenda y, luego de escuchar el mugido con que el monstruo responde desde el fondo del laberinto, los atenienses ingresan a él. Teseo toma la delantera y hace que todos caminen detrás suyo mientras los alienta con la esperanza de salvarlos; ata la punta del ovillo a la saliente de una roca y avanzan “casi a tientas, por corredores muy estrechos, flanqueados por paredes altas, húmedas y negras”. Su paso es acompañado por el mugido ansioso y rítmico del Minotauro y por el miedo de encontrar al monstruo a la vuelta de cada curva. Hasta que llegan al espacio central donde los aguarda la bestia y los encandila el mismo sol que debería iluminar su muerte. Recién entonces se evidencia la disposición monstruosa de las naturalezas híbridadas en el verdugo:

De pie, bañado por la luz del sol, estaba el Minotauro moviendo la cabeza hacia un lado y hacia otro, preparándose para embestir con sus temibles cuernos. Desde la punta del cuello hasta los pies era solo un hombre grande y fornido, con los músculos tensos, bañados en sudor, pero lo que verdaderamente espantó a los atenienses fue su gran cabeza de toro, con gruesas narices, ojos crueles y diminutos, labios gruesos de los que manaba un hilo de baba, y una imponente corona de cuernos largos y filosos como sables.

Teseo se dispone a cumplir su cometido. Mientras los muchachos y las chicas cierran sus ojos y tapan sus oídos, él les entrega el ovillo, los conmina a cuidarlo y avanza hacia el monstruo. El enfrentamiento es breve y tenso y no faltan en él momentos de incertidumbre y suspenso hasta que el Minotauro cae “rodando en su sangre y mugiendo sus restos de vida”. Apenas se aquieta el polvo y se restituye el silencio, Teseo toma la espada de la cerviz de la bestia y los apura para volver a la entrada del laberinto.

Desandan el oscuro camino de pasillos sinuosos y paredes altas siguiendo el hilado que los guía y se detienen a pocos metros de la salida, para esconderse hasta que caiga la noche y ya no haya ningún testigo que pueda informar su fuga. Pero al salir, Teseo se sobresalta por una figura blanca de los espías, amparados por el tronco de un árbol más es tranquilizado por la voz familiar de Ariadna. Él le dice que la quiere, le devuelve el ovillo y la invita a huir con él a su ciudad. La historia termina con los dos caminando hacia la costa junto al resto de los jóvenes atenienses.

De la sinopsis de los dos cuentos ensayada recién, puede colegirse una estrategia común en lo que hace a la presentación del Minotauro. Monteiro Lobato presenta al monstruo, en el primer contacto visual que hacen los protagonistas con él, como un ser rechoncho, obeso y resalta esta condición de la bestia con su descripción, pero no es sino hasta el relato de tía Anastacia que revela el carácter híbrido del Minotauro y la forma en que se distribuyen en él las dos naturalezas hibridadas. De igual forma Montes, hace una introducción del laberinto y su morador informando que aquél es una intrincada trampa mortal que oficia a la vez como cárcel y hogar del Minotauro y como templo donde se sacrifican los muchachos y muchachas ofrendados por Atenas y también que el monstruo tiene parte humana y parte taurina, pero sin noticias sobre cómo se reparte dicha hibridación. Es recién en el momento del enfrentamiento de Teseo con la bestia cuando se describe con detalle la condición monstruosa del Minotauro.

Pero no sucede lo mismo con el laberinto. Claramente, las noticias que aporta el cuento de Monteiro Lobato muestran que éste es una trampa para quienes ingresan a él, pero no para su morador que puede salir a gusto, por ejemplo, para raptar a tía Anastasia y aquello que encierra al monstruo en su morada no es el diseño enrevesado de ésta sino los deliciosos bollitos que cocinera negra amasa y lo hacen engordar hasta dejarlo embutido en su propio trono. En el caso del cuento de Montes, se dijo que el laberinto es cárcel y hogar del Minotauro y a la vez lugar de sacrificio de sus víctimas lo cual acerca un poco más esta adaptación del mito a su original canónico.

María Elena Curbelo-Tavío (2019: p. 54) propone en su estudio una serie de categorías para analizar la adaptación del mito del Minotauro en la obra de Monteiro Lobato y ellas pueden ser utilizadas para trazar una comparación entre los dos cuentos analizados desde la perspectiva de su utilización del mito. Ella llama a estas categorías *mecanismos de adaptación del mito clásico* y son: a) la doble temporalidad, b) la presencia de elementos vinculados con lo maravilloso o lo mágico, c) la contextualización del mito, d) la ausencia de dioses que intervengan en el desenlace de las historias, e)

la supresión, adición o modificación de elementos del mito, así como de escenas eróticas, sexuales y de violencia extrema y f) la sencillez y la claridad del lenguaje. Siguiendo estas categorías se establecerá la comparación antes mencionada.

En las adaptaciones del mito al cuento "hay una mezcla entre el tiempo real o contemporáneo" -en el que inicia y termina la historia- y "el tiempo del mito o de la ficción, en el que los protagonistas interactúan con dioses y personajes de otras épocas, lugares y culturas" (Curbelo-Tavío, 2019: p. 55). La multiplicación de la temporalidad es obvia en el cuento de Monteiro Lobato, solo que en él no se duplica, sino que se triplica. El cuento comienza en la época contemporánea del autor donde ha desaparecido tía Anastacia en medio de una fiesta de casamiento. Esto motiva el viaje de los rescatistas que, sin embargo, se dividen en dos grupos: mientras que la abuela y Naricita permanecen en el siglo V a.C. alojadas en la casa de Pericles, Perucho, Emilia y el vizconde siguen viaje hacia la Grecia del siglo XV a.C. donde traban contacto con toda clase de seres mitológicos griegos. Al lograr el rescate de Anastacia, los aventureros regresan a buscar a la abuela y Naricita y todos juntos retornan a su presente. El cuento de Montes no añade personajes extraños al mito ni duplica la temporalidad.

Respecto de la presencia de elementos maravillosos o mágicos que no pertenezcan al mito en sí, el cuento de Monteiro Lobato abunda en ellos. Por un lado están los personajes fantásticos que habitan el Benteveo Amarillo, conviven con la abuela y sus nietos e incluso participan, cada uno a su modo, de la aventura narrada en el cuento: el rinoceronte Quindín que queda a cargo de la quinta durante el viaje, el cerdo que es marqués y cuidará el yate en la Atenas clásica mientras Naricita y la abuela visitan la ciudad, la muñeca de trapo Emilia que acompaña a Perucho en el rescate y el vizconde que es una mazorca con cabeza, pies y manos que capitanea el yate durante la travesía marina y acompaña a los dos últimos en la aventura por la Grecia antigua. Por otro lado, existe un polvo que utilizan los personajes para su viaje a través del tiempo: el *polvo número 2* que Perucho lleva en su bolsillo dentro de un canuto de tacuara (Monteiro Lobato, 1957: p. 72) y que aspiran para poder viajar al siglo que quieran (Monteiro Lobato, 1957: p. 78). Perucho también utiliza una radio muy peculiar, construida por el vizconde, capaz de enviar mensajes no solo a través del espacio sino además a través del tiempo (Monteiro Lobato, 1957: p. 108; cfr. Curbelo-Tavío, 2019: p. 55). En relación a esta categoría de análisis, el cuento de Montes no agrega elementos fantásticos por fuera de los ya presentes en el mito.

Si se considera la cuestión del contexto ya se estableció más arriba que en la literatura contemporánea se da un proceso de desmitificación del mito que se produce por un mecanismo de extracción del mismo de su contexto social y cultural propio para insertarlo en uno nuevo (cfr. Martínez-Falero, 2013, pp. 489 y 490). No otra cosa sucede cuando se transforma el mito en cuento dirigido a niños como en el caso de los dos textos analizados. Pero en el caso de la obra de Monteiro Lobato, esta operación se realiza a través de la inserción del mito en una narración totalmente ajena a él, en una historia diferente que lo tiene como uno de sus momentos (cfr. Curbelo-Tavío, 2019: p. 56).

La cuarta categoría presentada por Curbelo-Tavío señala la ausencia de dioses que intervengan en el desenlace de la historia y esto es lo que sucede en ambos cuentos. Para la autora, esa ausencia de intervención divina es uno de los elementos que permiten la transmutación del mito en cuento (cfr. Curbelo-Tavío, 2019: p. 56). En el de Monteiro Lobato, el rescate es realizado por Perucho y Emilia con la ayuda del vizconde; estos dos últimos son personajes fantásticos con cualidades antropomorfas que distan de la divinidad tanto como cualquier ser humano (cfr. Curbelo-Tavío, *idem*). En el cuento de Montes, Teseo es un ser humano, hijo de un rey humano y nada se menciona de su posible vínculo filial con Poseidón. El futuro rey de Atenas recibe ayuda de Ariadna, también humana, y utiliza para la realización de su hazaña elementos ordinarios como un ovillo de hilo y una espada además de su astucia y valentía. No hay intervención de dioses ni de elementos divinos en su acción heroica.

La quinta categoría de análisis comparativo constituye un mecanismo de clara presencia en los cuentos de Monteiro Lobato y Montes. Ambos ignoran la cuestión escabrosa del embarazo de Pasifae, la probable traición escandalosa de Teseo al amor de Ariadna y el posible asesinato de Ariadna en manos de Dionisio por venganza y despecho, así como también algunos cuantos detalles menores que recogen diversas tradiciones del mito. Ambos recortan significativamente la historia mitológica para ponerla al servicio de su propia narración y esos recortes tienen, con toda nitidez, una intencionalidad no solo moral sino también, y principalmente, estética, es decir, poética.

El último de los mecanismos mencionado por Curbelo-Tavío es tan evidente como el anterior en ambos cuentos. Los dos autores tienen un talento formidable para comunicarse con un lenguaje llano y comprensible para los niños sin desmedro de su calidad de narradores.

Graciela Villalba analiza los usos del lenguaje en la obra de Montes y llega a la conclusión de que "así como la obra literaria original de Graciela Montes está anclada en el habla coloquial" los "relatos adaptados se construyen en torno a recursos de la literatura oral" que "constituyen la principal estrategia narrativa elegida para captar la atención del público infantil. La coloquialidad, entonces, aparece en el marco de este objetivo global" (Villalba, 2014: p. 51). Estos recursos utilizados por Montes pueden ser: a) aclaraciones del narrador: "Como todos los héroes, Teseo tuvo muchas aventuras y corrió terribles peligros"; b) expresiones fijas: "*Para colmo*, los propios dioses del Olimpo se habían enojado por el injusto asesinato del muchacho de Creta", "¿*Y se puede saber* quién es el Minotauro?", "Teseo se paró *en seco*", "Pero Teseo *vio venir* el ataque" (énfasis del autor); c) léxico recurrente a lo largo de todo el relato: "siete muchachos y siete muchachas, todos fuertes, sanos y hermosos" o d) organizadores del relato: "*Y ahí fue cuando* los atenienses se enteraron de lo que el rey Minos les tenía reservado", "*Pero esta vez* Teseo lo aguardaba con la espada alzada", "*por un momento* todo pareció perdido" (énfasis del autor); entre otros (cfr. Villalba, 2014: pp. 51-52)

Monteiro Lobato también se caracteriza, en toda su obra, por la utilización de un lenguaje coloquial y lleno de onomatopeyas que acerque sus narraciones a los intereses, necesidades, fantasías y formas de comunicación de los niños (cfr. Sardinha Machado, 2011: 214). Para Curbelo-Tavío, Monteiro Lobato adopta un lenguaje "simple, carente de retóricas, coloquial, dirigido a los niños a los que está dedicada su obra, con dejes brasileños y populares" (cfr. 2019: p. 57). Según Moreira y de Oliveira (cfr. 2014: p. 102) Monteiro Lobato propone un nuevo tipo de lenguaje en su literatura al adoptar el coloquialismo y mantener una relación de cercanía con los niños de modo que pudiera despertar, la curiosidad, la creatividad y la imaginación infantil haciendo que su pequeño lector se adhiera a las aventuras propuestas en su obra y se identifique con sus personajes típicamente brasileños.

IV – Conclusiones

Si ha sido al menos un poco eficiente el compendio anterior de los dos cuentos y el análisis comparativo realizado sobre el uso intertextual del mito en ambos, debe haberse hecho evidente la enorme diferencia con que los dos autores abordan la reescritura del mito como así también algunas coincidencias tanto en la narración misma como en la estrategia narrativa. La disparidad más importante se encuentra al nivel de la re-elaboración

intertextual del mito. En el cuento de Monteiro Lobato el encuentro con el Minotauro y el Laberinto forman parte de una aventura más amplia que tiene como objetivo explícito la busca y rescate de tía Anastacia. Teseo y Ariadna, por ejemplo, aunque son personajes directamente involucrados en los hechos centrales de la narración mítica canónica, no aparecen. Mucho menos lo hacen otros personajes como Minos, Pasifae, el toro blanco que la embaraza o Egeo y Dionisio. Pero la secuencia de acciones que llevan a cabo Perucho y Emilia con la compañía del vizconde parecen emular algunos aspectos paradigmáticos del relato mítico como la intrusión en el laberinto y la huida de él mediante la utilización del mismo artificio presente en el mito canónico, Perucho que encarna la valentía de Teseo y Emilia el ingenio de Ariadna, la monstruosidad del Minotauro, aunque cause mayor impresión su obesidad que su condición de híbrido y su ferocidad, aunque la mansedumbre presente la haya transformado en asunto del pasado. En el caso del cuento de Montes es mayor la cantidad de personajes míticos originales que intervienen en el relato y la secuencia de acciones y eventos que narra parece ajustarse un poco más al mito canónico, aunque el recorte operado sobre éste produzca su transformación en cuento y, con ello, también su desmitificación en términos de lo ya planteado a raíz del aporte de Martínez-Falero (ver *ut supra*, apartados II y III). Pero es la intencionalidad diversa con la que ambos recurren a él la que determina las diferencias en la táctica de abordaje del relato mítico de cada uno y en el resultado final de su empresa. Los dos desean acercar el mito a los niños: en el caso de Monteiro Lobato el intento va más allá porque lo usa de excusa para, literalmente, *zambullir*⁴⁸ a los niños en la cultura griega en general (cfr. Machado, 2004: p. 33); en el cuento de Montes la intención es también de corte pedagógico, pero de una forma un tanto diferente que se hará evidente cuando se retome la cuestión más adelante.

Este tema guarda conexión directa con el problema de la *adaptación* de los mitos en la Literatura Infantil. Para Encinas Reguero (2015: p. 89) el mito "llega a los más pequeños a través de adaptaciones elaboradas específicamente para ellos. El concepto de adaptación implica la reescritura de una obra para hacerla accesible a un público al que en principio no iba dirigida" y "las modificaciones que sufren los originales en el proceso de

⁴⁸ La cuestión de la *zambullida* o *inmersión* es importante en la poética de Monteiro Lobato, especialmente en este cuento suyo. Los personajes expresan con total explicitud su deseo de *zambullirse* en la gran cultura del siglo de Pericles (cfr. Monteiro Lobato, 1957, p. 23) y, a su vez, el concepto expresa con total exactitud el deseo del autor de empapar a los niños en una cultura que él considera esencial para fundar un nuevo Brasil (cfr. Lacerda, 2008).

adaptación suponen en ocasiones la transformación del mensaje primigenio y hasta la desaparición de la esencia de la obra original". Podría decirse entonces, que existen diversos grados o niveles o, tal vez, formas de *adaptación*, lo cual puede cotejarse a la perfección en el caso de los dos cuentos que se están comparando. Curbelo-Tavío (2019: p. 53), por su parte, discrimina dos formas diversas de *adaptación*: una, que denomina *simple* o *directa* que él considera más frecuente y donde la reescritura del mito supone una simplificación que lo hace más asequible al público infantil y otra más novedosa en la cual "los personajes o episodios míticos se insertan en otra narración" y "los protagonistas, generalmente niños coetáneos del autor, viajan al tiempo de los mitos, sirviéndose de la magia o de otros elementos maravillosos y allí, durante un tiempo limitado, conviven con dioses y héroes".

Esta reflexión sobre el problema de la adaptación del mito en la literatura infantil hecha a partir de los aportes citados puesta en relación con la especulación anterior sobre la cuestión de la presencia intertextual del mito en los cuentos analizados, abre la posibilidad de plantear dos preguntas que pueden ser importantes en el contexto de este análisis comparativo y permiten que se retome el tema que se había dejado pendiente con anterioridad: ¿Por qué estos dos autores recurren a la operación de adaptar el mito del Minotauro presentándolo como intertexto en un cuento para niños? ¿Cuál es la búsqueda estética de estos dos autores, cuyas poéticas tienen un profundo, marcado e importante color local, al abreviar en la fuente de la mitología griega clásica? Tal vez, para retomar las cuestiones planteadas en una dirección que permita responder las preguntas formuladas, sea necesario desandar el camino recorrido y re-transitarlo elevando la mirada para alcanzar una perspectiva en la que: a) cada uno de los textos analizados se resignifique por las relaciones que guarda en el contexto de la obra y la poética de su autor y b) se los pueda considerar a ambos no ya solo desde la literatura, sino desde el punto en que la cultura se cruza con la historia, la política y la pedagogía.

Semejante proyecto no puede resolverse en un espacio como éste. Por lo cual en lo que sigue solo se esbozaran algunas posibles líneas que permitan dar cierre a este trabajo y adelanten algo el camino hacia una respuesta.

Un primer indicio puede venir de la mano de Encinas Reguero (2015) quien plantea que el mito clásico ha tenido siempre un lugar esencial en la literatura infantil por diversos y variados motivos: ya sea porque la mitología puede estimular la imaginación, promover la curiosidad e incluso

deleitar al niño; o porque su conocimiento puede ampliar la capacidad del lector para percibir relaciones intertextuales en una cultura donde la mitología clásica ha abonado y abona permanentemente la creación literaria y artística en general y en este sentido puede contribuir en los niños a la formación cultural y mejorar su competencia lectora (cfr. pp. 88-90).

Justamente, estos motivos parecen ser cruciales desde el punto de vista del modo en que cada uno de estos autores piensa y aborda su trabajo literario. Monteiro Lobato funda la Literatura Infantil brasilera pero no solo en el sentido de que escribe libros para niños; incluso tampoco en el sentido de que hace verdadera *literatura* para niños, aunque sí la hace; la creación de la Literatura Infantil en Brasil, supone, en Monteiro Lobato, también, la implantación de una nueva infancia, la inauguración de una nueva forma de concebir la niñez a la vez que la creación de un nuevo modo de comunicarse con ella. La cercanía de Monteiro Lobato con los principales exponentes de la Escuela Nueva brasilera, su admiración por la filosofía de Nietzsche, su inclinación hacia los principios pedagógicos del pensamiento de John Dewey, entre otras fuentes donde se nutre el escritor brasilero, le permiten tomar una posición muy determinada respecto de su función como escritor y de la poética que quiere crear y toma su posición y crea su poética con total conciencia y determinación. ¿Cuáles son los rasgos generales de esa nueva concepción de la infancia? En principio, el rasgo principal es que el niño es niño, es decir, la infancia no constituye un mero estadio de paso hacia a la adultez, sino que tiene sus propias reglas, su propia forma de ser, sus propias características que deben ser respetadas. La infancia, para Monteiro Lobato, está definida por la fantasía, la creatividad, la imaginación, la curiosidad y el juego. Es solo a partir de la liberación de estas disposiciones que el niño puede ser niño y desarrollarse como tal; la consigna es: dejar a niño ser niño. Esto significa que la literatura y la educación no pueden tomar al niño como un objeto que debe ser llevado de un lugar a otro, de un estadio a otro, sino como un sujeto que debe desarrollarse y plenificarse en su propio modo de ser. Escribir *para* niños, en la poética de Monteiro Lobato, significa escribir como un *niño*, para que otro niño pueda entrar en sintonía con su escritura, implica liberar al niño interior propio del escritor adulto para que el lenguaje sea una excusa para salir a jugar con el niño lector y dejar que el juego sea lo que tiene que ser: diversión, pero también aprendizaje.

Hay dos conceptos de Montes que, mediante una interpretación muy sugestiva, pueden acreditar una mirada de dicha autora sobre su lugar de escritora, su poética y su concepción de la infancia muy cercanos a los recién descriptos y, por lo tanto, muy cercanos a los de Monteiro Lobato. Estos

son el concepto de *frontera indómita* y el de *corral de la infancia*. La *frontera indómita* es el lugar donde se sitúan fenómenos tan diversos como el balbuceo de un bebé, el juego y hasta la literatura y el arte. Es el espacio donde reina, o debe reinar, la libertad. Es el espacio que la cultura, con sus *fantasmas achicadores*, busca domesticar. La escolarización, la crítica, las editoriales, entre muchos otros, pueden ser factores de domesticación o de liberación, o incluso también factores de resistencia. Resistir la domesticación para dar rienda suelta a libertad, a la fantasía. Ellas dos son no solamente capacidades del ser humano en general y de los niños de manera muy particular, sino verdaderas condiciones de posibilidad de la infancia misma. No hay infancia sin libertad ni fantasía. Y justamente son ellas dos las que permanecen bajo la constante amenaza de lo que Montes llama el *corral de la infancia*, es decir, el conjunto de parámetros establecidos a los que debe adaptarse todo aquello que se dirige a los niños. El *corral* se construye con la excusa de proteger al niño, como si fuera algo tan delicado que pudiera fácilmente romperse. El peor peligro que amenaza al niño: la fantasía. Él debe abandonar los sueños para vivir en la realidad, mas no en la realidad *real*, sino en una construida *ad hoc*, hecha a su medida, edulcorada, recortada: el corral. Él y la *frontera indómita* pueden ser considerados como parámetros que definen dos tipos de poética muy diferente e incluso también son, sin lugar a dudas, conjuntos de reglas y de prácticas que definen tipologías de escritor muy diferentes. Por ello estos conceptos de Montes son instrumentos que la orientan en la búsqueda de su lugar como escritora para niños, en la construcción de su propia poética y en la definición de lo que es y debe ser la Literatura Infantil.

Estos puntos de cercanía que se han señalado entre Monteiro Lobato y Montes guardan, tal vez, mayor importancia que todas sus distancias. Ambos son escritores comprometidos con la infancia. Pero ¿comprometidos a qué? ¿Es posible que el contexto histórico, social, político y cultural defina y delimite mejor quizá ese compromiso? Ambos han atravesado, cada uno a su propio modo, el fracaso de la construcción de una república cribada por la intromisión de una dictadura, cuanto menos, autoritaria. Ambos han sido atravesados por el anhelo de reconstruir lo destruido mediante la vuelta a la libertad, la fantasía, la creatividad. Ambos se han vuelto a la infancia como portadora de esperanza...

¿Qué relación guarda todo esto con el interés por reescribir y adaptar los mitos clásicos para los niños? ¿Qué relación guarda todo esto con la libertad que ambos sienten frente a esa mitología y con el ejercicio que hacen de esa libertad al momento de reescribirla? ¿Qué pueden aportar las

respuestas a estas preguntas para fecundar el análisis comparativo que se ha hecho del uso del mito en los cuentos de los dos autores?

Estas preguntas marcan un horizonte para seguir pensando.

Referencias bibliográficas

ALVARADO TEODORIKA, T. (2019). El Minotauro y su transformación. Un recorrido desde el Siglo de Oro hasta el siglo XX. Desde la alegoría hasta la búsqueda ética. En: *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, N° 20, pp. 34-55.

BIANCHI BUSTOS, M. (2019). Graciela Montes y lo fantástico desde la perspectiva de Ana María Barrenechea. En: Bilbao Richter, B. y Bianchi Bustos, M. (comp.). *Desde las palabras... Homenaje a la Dra. Juana Arancibia*. Buenos Aires: ACADEMIA DE LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL - DEPARTAMENTO DE LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL "DRA. J. ARANCIBIA", pp. 15-21.

CIFUENTES CAMACHO, D. (1996). En el centro del laberinto: La *Hybris* y el Minotauro. En: *Convivium*, 2° Serie, N° 9, pp. 38-48.

CURBELO-TAVÍO, M. E. (2019). *O Minotauro* de Monteiro Lobato: una adaptación didáctica del mito a la literatura infantil. En: *Ocnos. Revista de estudios sobre lectura*, N° 18 (1), pp. 52-62. DOI: 10.18239/anos_2019.18.1.1813.

DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA, P. (2007). *Ariadna, esposa y amante de Dionisio: estudio iconográfico de la cerámica ática*. Santiago de Compostela: Universidade. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico. ISBN: 978-84-9750-861-2. Disponible en: file:///C:/Users/Usuario/Downloads/9788497508612_content.pdf. Fecha de visita: 02/03/2023.

DINU, A. (2021). Viejos mitos para "nuevos" tiempos: el mito del Minotauro como reivindicación de la alteridad y espejo escéptico frente a los grandes relatos. En: *Anuari de Filologia. Antiqua et Medievalia*, pp. 53-62. ISSN 2014-1386, DOI: 10.1344/AFAM2021.11.2.6.

ENCINAS REGUERO, M. C. (2015). Los mitos griegos en la literatura infantil y juvenil del S. XIX. En: *Thamyris*, N° 6, pp. 87-110.

FINOL, J. E. y Finol, D. E. (2013). De la Mitología a la Neo-Mitología: El Minotauro y sus laberintos en tres textos. En: *Revista de Literatura Hispanoamericana*, N° 67, pp. 11-31.

GAMBÓN, L. (2005). Reimaginando al Minotauro en la Atenas clásica. En: *Jornadas de Humanidades. Historia del Arte. "La crisis de la representación". Agosto 2005*. Bahía Blanca. URI: <https://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/3484>. Fecha de visita: 02/03/2023.

GÓMEZ MACHADO, M. C. y Martinelli, L. (2015). La literatura infantil brasileña republicana y la educación moral y cívica de los niños en Brasil. En: Padrós Turneu, N., Colleldemont Pujadas, E. y Soler i Mata, J. (eds.) *Actas del XVIII Coloquio de Historia de la Educación*, Vol. 1, Sección 1. Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya, pp. 144-157.

HOMERO, (2000). *Odisea*. Madrid: Editorial Gredos.

- LACERDA, V. A. (2008). *Um mergulho na Hélade: mitologia e civilização grega na literatura infantil de Monteiro Lobato*. Tesis de Maestría (inédita). Universidade Federal de Minas Gerais. URI: <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-7DXJL5>. Fecha de visita: 02/03/2023.
- MACHADO, A. M. (2004). *Clásicos, niños y jóvenes*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- MENDO, S. (2020). 15. Personajes femeninos en la narrativa de Graciela Montes: modelos de una sociedad sin miedo. In E. Saneleuterio (Ed.), *La agencia femenina en la literatura ibérica y latinoamericana* (pp. 259-280). Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft. <https://doi.org/10.31819/9783968690988-015>
- MARTÍNEZ-FALERO, L. (2013). Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura. En: *Uned.Revista Signa* 22, pp. 481-496.
- MONTEIRO LOBATO, J. B. (1957). *El Minotauro*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- MONTES, G. (1988). *Teseo, Ariadna y el Minotauro*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- MOREIRA, G. Y DE OLIVEIRA F. (2014). Contribuições de Monteiro Lobato à literatura infanto-juvenil: sugestão de um projeto de leitura. En: *RELADEI, Revista Latinoamericana de Educación Infantil*, Vol. 3 (1), pp. 97-111.
- RAMÍREZ, D. (2012). Morador del laberinto: mito, símbolo y ontología en "La casa de Asterión", de Jorge Luis Borges. En: *CIENCIA ergo sum*, Vol. 18-3, Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 225-232.
- SANDINHA MACHADO, L. (2011). Monteiro Lobato, el pionero de la literatura infantil brasileña y su proximidad a los ideales de la Escuela Nueva. En: *Revista Electrónica de Psicología Política*, Año 9, N° 26, pp. 209-216. Texto disponible en: http://www.psicopol.unsl.edu.ar/pdf/agosto11_notas10.pdf. Fecha de visita: 23/02/2023.
- VILLALBA, G. (2014). La frontera (in)dómita. Sobre el español de Graciela Montes en la traducción. En: *Lenguas Vivas*, N° 10 – 3, pp. 42-56. URI: <http://hdl.handle.net/11336/35150>. Fecha de visita: 23/02/2023.

[VOLVER](#)

“EL MINOTAURO TAMBIÉN TIENE VOZ.” “EL LABERINTO COMO ESCENARIO.” CÓMO PLANTEAR EJERCICIOS DE LECTURA Y ESCRITURA PARA GENERAR NUEVOS ESPACIOS DE ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN PROPICIADORES DE NUEVOS PUNTOS DE VISTA

Laura Narreondo⁴⁹

El presente trabajo tiene como finalidad exponer una propuesta didáctica planificada en pos de un proyecto de lectura y escritura para adolescentes, que permitirá crear redes hacia nuevas posibilidades de lectura, pero, sobre todo, de escritura, en las cual se le dará una identidad diferente, “una nueva voz”, a un personaje mitológico que por siglos ha sido visto como un monstruo.

Esta posibilidad de jugar con la ficción, nos permite repensar los roles preestablecidos y plantear la posibilidad de ocupar lugares nuevos, más justos, más equitativos, en el que las estigmatizaciones se desdibujan y la justicia simbólica se hace presente dando luz a nuevas formas de entender a personajes literarios de antaño.

Sin olvidar sus orígenes, y es más, partiendo de ellos, de sus espacios, de sus relaciones entre sí y desde sus contextos históricos, fue que comenzamos a darles “una nueva forma”, a partir de los procesos creativos de lectura y escritura.

Y comenzamos a pensar en dichos nuevos roles y personalidades para aquellos personajes, y en darles “SU PROPIA VOZ”, antes los discursos ya establecidos desde antaño.

⁴⁹ La autora es Prof. de Castellano, Literatura y Latín; Dipl. En Gestión y en Lengua y Literatura; Prof. de Danza Clásica y Contemporánea, también de Tango. Docente artística en G.B.A; investigadora de temas de Literatura clásica y en LIJ en especial, de Literatura policial y fantástica.

(47) La autora es Prof. de Castellano, Literatura y Latín; Dipl. En Gestión y en Lengua y Literatura; Prof. de Danza Clásica y Contemporánea, también de Tango. Docente artística en G.B.A; investigadora de temas de Literatura clásica y en LIJ en especial, de Literatura policial y fantástica.

Partiendo de las bases literarias mitológicas y de la lectura puntual del mito de "Teseo y el Minotauro" se dio lugar a una propuesta didáctica de lectura y escritura que desarrolló un trabajo de comprensión, de análisis y de interpretación de los textos que desplegó el estudio y la reflexión sobre temáticas de abordaje no sólo de antaño, sino también de sumo interés actual, sobre lo cual, hablaremos en el desarrollo del presente trabajo.

La tarea fue planteada para alumnas de primer año, del turno mañana de la ESEA en DANZAS N°1, Prof. Nelly Ramicone, con quienes emprendimos este proyecto llevado adelante que consistió en "darle voz" al Minotauro, un personaje pleonásmicamente considerado monstruoso: un monstruo mitológico, al cual le eran entregadas siete doncellas y siete jóvenes varones para ser devorados por él, y predestinado a residir confinado en el laberinto, a quien el mismísimo Jorge Luis Borges le dio un espacio en su "casa" al punto de vista de esta figura central, porque si no existe "un" minotauro, tampoco existe "un" Teseo, encarnando en el héroe indiscutible, y por excelencia de esta historia. Tampoco existiría Ariadna, ocupando su papel como fiel enamorada y quien ayuda al héroe en su empresa, facilitándole el ovillo mágico que le permitiera salir del intrincado laberinto.

Si bien el principal objetivo de nuestra tarea fue plantear un trabajo de escritura procesual, se han sentado las bases sobre la lectura, análisis, comprensión e interpretación de textos mitológicos, donde la figura "del monstruo", "del marginado", "del diferente", se ponen de manifiesto para resaltar la figura del héroe. De un héroe prolijamente pautado y estandarizado por una sociedad, como en este caso, es la griega antigua.

Esto fue lo que, paulatinamente, fueron descubriendo las estudiantes y a las interpretaciones a las que fuimos arribando, quienes no dudamos en "darle voz", a un personaje que según ellas (y también la docente que coordinó el proyecto) merecía dar su punto de vista, y contarnos su versión.

De allí que pusimos énfasis en el estudio del narrador en primera persona protagonista para comenzar a darle forma a una historia diferente en donde, en esta oportunidad, el Minotauro pudiera contar, desde los recursos y matices que nos regala la ficción, su visión de los hechos, de su vida en el

laberinto, de sus emociones y sentimientos, ésos, que lo llevaron a convertirse en "quien podría ser" y no, en lo que los demás creyeron de Él. La ficción nos abre las puertas, para adentrarnos en un mundo imaginario donde todo puede ser posible, y también para darles una nueva identidad a personajes que son la "contracara de lo establecido", "o estandarizado", como *status quo* de una sociedad, en este caso, la griega de antaño.

Para comprender a este personaje, entre otros mitológicos, fue muy importante comprender y estudiar el contexto: aquella sociedad griega antigua que separaba a los diferentes de una manera categórica y descomunal: recordamos y recordemos que los niños nacidos con alguna "anomalía" física o que significaran un problema a futuro para la sociedad, según los parámetros de la época eran arrojados por un barranco al vacío, porque no formaban parte de los cánones preestablecidos. Ya lo cuenta la historia de Paris, (en una de sus versiones) en la que luego de un oráculo que manifestaba que el niño por nacer sería la ruina de Troya, el rey Príamo, su padre, decide dejarlo en manos de uno de sus criados para que lo librara a su suerte (a la muerte); mientras su madre, Hécuba, lo rescata dejando a su hijo para que lo críe un pastor y darle la posibilidad de seguir viviendo. Sabemos bien cómo continúa esa historia.

Conocer el contexto histórico siempre es importante y fundamental, para saber en qué campo "nos movemos", en este caso: qué elementos tener en cuenta, para desarrollar el trabajo de escritura.

Entonces nos pusimos en marcha para entender (o tratar de entender) a este tan conocido monstruo mitológico, y luego, además, de la lectura del cuento "La casa de Asterión", de Jorge Luis Borges, que complementaría – y enriquecería vívidamente- la actividad de lectura y escritura, emprendimos el camino del análisis literario que desarrollaría, luego, el tan esperado proceso de escritura en el que el minotauro podría, de alguna manera, reivindicarse.

Y, por supuesto, surgieron de las lecturas temas transversales como el bullying, las estigmatizaciones y la implantación de estereotipos que marcan "lo que debe ser" o "lo que se debe hacer", lo que está aceptado. Y sus "rostros antagónicos".

Surgió, además, el tópico de la "cosificación", que sitúa a los personajes monstruosos en calidad de "cosas", o seres que responden a lo marginal, y de los que "hay que deshacerse."

Entonces, como corolario de todo lo que leímos, analizamos y debatimos, al finalizar leyendo la última frase del cuento de Borges: "-Lo creerás, Ariadna ? -dijo Teseo-. El minotauro apenas se defendió", creímos que era el

momento de ponernos "manos a la obra" para que el "monstruoso" personaje nos ofreciera su punto de vista. Con la "necesidad" de adentrarnos en "su-hipotética- defensa".

Otro aspecto importante, y fundamental del ejercicio, era comprender el espacio en el que se desarrollaban los hechos en el mito clásico: el Laberinto. Un escenario particular, con características intrincadas, misteriosas, ocultas, al que era necesario darle, también, su estimación.

Fue así, que el proceso de escritura fue doble, ya que se planteó un segundo ejercicio donde el relato creado, en esta oportunidad, tuviera al laberinto como escenario. Cuestión interesante que confluó en pensar a nuestra propia mente como un laberinto, espacio real y a la vez figurado, abstracto, más allá del espacio literal "laberinto", que las estudiantes utilizaran para su trabajo de escritura.

A priori analizamos los conceptos de abstracción y literalidad que convergen en los tipos de relatos leídos, ya que formaban parte del análisis literario donde lo verosímil y lo inverosímil se ponen, muy enfáticamente, de manifiesto.

En el proceso comunicativo de escritura, tal así fue nuestro enfoque, era nuestra necesidad "defender" al personaje, dándole *Voz*, -lo cual además le proporcionaría una *personalidad* - como ya expresamos, contando los hechos desde su punto de vista. De esta manera, responderíamos al acervo de sus emociones, pensamientos, sentimientos, como si pudiéramos, en verdad, "ponernos en su piel", y empatizar completamente con Él.

El grupo de estudiantes y la docente sentían que sólo así, se planteaba "un modo de justicia", se le haría justicia al personaje marginado. Una justicia simbólica contundente que creará precedentes en el porvenir de las jóvenes. No sólo creando conciencia sobre el valor de la empatía, sino construyendo canales sólidos que las puedan conducir a pensar en los términos del concepto de justicia.

Y así, también, esta justicia simbólica que le daría al personaje la oportunidad de "decir", la oportunidad de "equilibrar la balanza", y proponer esa nueva voz, "la voz de la otra versión" que propone, a su vez, procesos de lectura y de escritura riquísimos y únicos, que nos conducirían por un camino de infinita creatividad, generador de emociones y sentimientos que trascendieron el trabajo en el aula.

La empatía por el personaje del Minotauro, el cual analizamos y visualizamos como víctima, en toda esta historia, se manifestó para dar apertura a crear conciencia por el respeto hacia "el otro", el grupo de pares

y más aún, por esa otredad que trascendía los límites del aula, y por qué no, de la misma escuela.

Este ejercicio creado a través del regalo que nos da la mitología y la literatura misma, y en su máxima expresión, habilita la posibilidad de otras literaturas, esa literatura creadora y creada por los adolescentes, que inspira a replantearse el abanico de posibilidades que tenemos a la mano los docentes, para generar nuevas lecturas y nuevos espacios de trabajo.

La tarea que emprendimos trascendió el aula, ya que, más allá de los valores que pudo despertar en las jóvenes, se compartió en una Jornada de exposición del Proyecto, programada para tal fin.

Asimismo, el Proyecto fue subido, por las Autoridades escolares a la plataforma de la página de la escuela, para compartirlo con quien desee acceder a él.

Cabe mencionar de manera destacada que este proceso de escritura fue acompañado por un proceso de aprendizaje digital, ya que se incorporó a la tarea de presentación un programa de edición tecnológica - CANVA – en el cual las estudiantes editaron, con imágenes alusivas, sus ficciones.

Y nuevas identidades se desplegaron de sus letras, y una nueva mirada surgió de entre sus creatividades.

Una nueva Voz de este icónico ser nacía de las palabras hilvanadas por las jóvenes escritoras. Un tejido asombroso de su autoría, rememoraba, también, a las costumbres de las mujeres de la clásica Grecia. Costumbres estudiadas en otro mito importante, en una oportunidad anterior, como es el que protagoniza la estratégica Penélope.

Y ese Minotauro, tantas veces relegado, replegado, iba alzando su voz, recobrando el aliento para hablar, tal vez, sólo de sí mismo, tal vez, de cómo reaccionaron ante Él los demás, tal vez, para sentar- y de una vez por todas- los rasgos de su verdadera identidad, de sus sentires y pensamientos, de emociones y sentimientos ahogados por algunos, y con ánimos de reivindicar por otros.

En ese Minotauro que "apenas se defendió", o ese Minotauro al que no se le dio voz, solo acciones y conductas que parecían deleznable y abominable desde "aquél punto de vista", se iba convirtiendo en agente reivindicador de tantas intertextualidades, y por consiguiente, y trasladándose a la cotidianeidad, en la voz de tantas personas que necesitan tener su espacio para decir, para pronunciar su verdad.

Fragmentos de esa creatividad apasionada resplandecerá a continuación:

"Era otro día más en el que me alimentaban con personas. Nunca lo entendí. ¿Por qué arriesgaban la vida de esas pobres víctimas? Si se suponía que era su gente... De igual manera tuve que alimentarme para poder sobrevivir. Vivo en un gran laberinto. La mayoría lo ve algo complejo, pero lo conozco demasiado bien, después de todo es mi hogar, aunque me tengan encerrado (...)"

"(...) De repente se acercó demasiado rápido. Luché, como pude, claro. Sentí su gran espada atravesándome. Ya no pude ver la luz del día."

"(...) Cuando Teseo llegó hacia mí me abalancé sobre él por miedo a que me matara, aproveché esa situación para clavarme la espada, que le dio Ariadna, y así matarme injustamente."

"(...) Los días eran solitarios y las noches eran frías, me sentía triste, solo, nadie se ponía a pensar en cómo me sentía, para las personas era una simple bestia, sin sentimientos ni emociones, solo esperaba el día en el que saldría de ese feo laberinto (...)"

"Soy un ser incomprendido, estoy día y noche solo sin nadie a mi lado, yo en esta sociedad necesito sobrevivir (...)"

"(...) escucho una voz, me acerco a ver quién es, y veo a una niña que sale corriendo al verme.

A veces me gustaría que sepan que no soy malo (...)"

"(...) me desplomé en el suelo, sintiendo un vacío en mí, mientras me caía empecé a pensar si todo esto era mi culpa, ¿me lo merecía por el mal que les provoqué a las personas? ¿ellos sentían algo de compasión hacia mí?, eran muchas preguntas, pero pocas respuestas."

"(...) No podía creer lo crueles que podían ser los humanos al conocer a una persona "distinta" a ellos."

"Yo a veces siento que mi mente es un laberinto y mi cuerpo es el que está intentando encontrar una salida, o mismo, escapar (...)"

"(...) Me enfurece que no me dejen hablar, a veces me siento muy solo acá adentro encerrado (...).

"(...) me derrotó, caí al suelo muerto..."

"Otro día de mi vida, desesperado, solo en este lugar frío y vacío, aunque a veces pienso que el vacío, en realidad, está en mí, que todo esto es algo que mi mente creó, esperando algún día poder salir. (...)"

"No soy como dicen, soy un ser diferente. Las personas piensan que siempre he sido el malo y Teseo, el hombre "heroico" pero yo, no lo veo así. Me sentía solo en el laberinto, los días y las noches se me hacían interminables, y lo único que tenía era mi inevitable soledad.

Esperaba algún día ser libre, tener alguien con quien hablar, expresar mis sentimientos, contar mis problemas, pero era imposible."

"(...) Ahora tengo mi alma libre (...)."

Como podemos visualizar y tomando esta última frase de una de nuestras jóvenes escritoras, darle voz al Minotauro liberó el alma simbólica de un personaje anclado en su papel de monstruo, pero a la vez, abrió senderos a la pluralidad de voces e identidades que querían decir, que necesitaban avivar su voz, para desplegarla al viento.

Más allá de tópicos nebulosos como la culpa, la injusticia, la marginación, surgieron, así como de la cabeza de Medusa, el gigante Crisaor, representante de lo negativo y por otro lado, el Pegaso maravilloso, diáfano y radiante, representando lo positivo, temas, todos para la reflexión, como el valor de poder hablar, del poder decir, del poder de la comunicación, y de poder hacer justicia, de alguna manera, dándole voz, a personajes que, tal vez, y a nuestro criterio, lo requieran.

Poder contar con el Minotauro, y por qué no, con tantos otros monstruos mitológicos, en nuevos proyectos, nos lleva a comprender y a reflexionar, como adultos y como docentes, que es lícito crear puentes de lectura y escritura con nuestros estudiantes que nos conecten con una literatura creada por ellos mismos, y que nos permita repensar la participación de personajes icónicos que a través de la ficción se puedan metamorfosear para propiciar nuevos lazos de lectura, interpretación y escritura creativa, que sin dudas, aportará a los estudiantes un crecimiento sustancial en sus competencias - y relaciones- personales y académicas.-

[VOLVER](#)

ACERCA DE LAS CANCIONES DE CUNA

Aurelia Rosa Iurilli⁵⁰

Tambor de mujeres

*¡Talones baten
las trenzas negras de la Pachamama!*

*¡Tobillos baten
chasquean sonajas y pezuñas!
¡Manos baten
tambor de mujeres,
bocas cantan
dientes arañados,
jueves de comadres pezones fisurados!*

¡Viene la tinya, huye la tinya!

Hay colinas pálidas y despeñaderas en declive.

Me moja me moja hasta adentro de la mordaza.

Introducción

Hace ya algún tiempo Lina Picconi envió a mi correo electrónico *Cocorobé: cantos y arrullos del Pacífico colombiano*, selección de Ana María Arango Melo. Al instante una música interna me resonó en el alma: *Duerme duerme negrito*. Dice Don Atahualpa Yupanky que ese es canto de la tradición colombiana-venezolana, que la oyó cantar por esas tierras, que esa mamá es una esclava africana peona en los cafetales...Y fue como si mi plantita-nana por tanto tiempo adormila volviera a tomar impulso, a querer brotar... Mi tema recurrente. Entonces, me digo, es ahora el momento oportuno de apuntar algunas ideas al respecto.

⁵⁰ Profesora de Letras y escritora.

Desarrollo

Texto bizarro y sin sentido, la nana nació sin duda antes que el mismo grito y antes aún que la palabra: apenas un movimiento labial, un soplo. Después habrá sido un cúmulo de sílabas, una glosolalia como ensayo de palabras, luego palabras sin ton ni son. Elementos todos que persisten, dignos de análisis meticolosos y atentos.

De formación popular entonces, folklórica, con connotaciones de la comunidad en la cual se forma y toma vida, denota temores, usos y costumbres, clase social.

Y sin embargo, poetas y músicos de renombre de todos los tiempos elaboraron el tema con extrema delicadeza y poesía.

Mas no de esta realización culta, merecedora de escrupulosa y detallada investigación quiero ocuparme en este escrito; me centraré en el hecho antiguo e instintivo, el vulgar, la razón primitiva e íntima, popular coral y anónima, espontánea y maternal que generó este tipo de canto⁵¹.

Las nanas, sea cual fuere el lugar donde se originaron, invocan los mismos motivos:

-Invocan el sueño,

*"Duérmete mi niño,
duérmete mi amor,
duérmete pedazo de mi corazón, mmm...mmm..."*

Arrullo. De la recopilación Cocorobé.

*"Sueño engañador.
Engaña a mi hijo que es hora.
sueño no tardes en venir
ven de noche no de día."*

Cantos populares de Apulia.

*"Duérmete, niño pequeño,
duérmete que te velo yo,
Dios te de mucha ventura,
neste mundo engañador,"*

De a tradición española

- Invito a cerrar los ojos:

*"Porque grandotes tenés esos ojos y tarda pa' que se cierren"
Murillo, Zully. Dormíte. Recopilado en. Cocorobé.*

⁵¹ Doble canal, pues, para analizar estas composiciones: letra y música. Limito mi campo a textos folklóricos, tradicionales y anónimos.

*"Dormíte
cierra los ojitos
que bendecido
así dormiré"*

Saffioli, Tito. *Le ninne nanne italiane*.

-La madre debe ocuparse de otras tareas:

*"Dormíte por Dios dormíte, mañana tengo trabajo,
de ir a la mina a cortar leña, sembrar recoger racimo
pescar y luego ir a vendé al mercado, caramba
yo estoy cansada, mi niño."*

Moreno, Zully *Dormíte*. Recopilado en *Cocorobé*

*"Duérmete niño,
duérmete ya,
Que tu madre obrera quiere descansar,
que tu madre obrera quiere descansar"*

Recopilado en *Cocorobé*.

*"Duérmase, duérmase.
La mamá tiene que armar un telar, por eso duérmase."*
Nana mapuche. Informante Lina Piconi.

*(Tu madre) "debe tejer la media calza."
Saffioli, Tito. Le Ninna nanne italiane.*

- El sueño es noble, santo o gran señor:

*"Ven sueño y no vengas solo
ven caballero como un gran señor.
Ven a caballo de un caballo blanco
con la silla de oro
y las bridas de diamante.
Ven y haz que se duerma
este hijo de oro.*

Recopilada en Cantos populares de Apulia.

- El sueño trae regalos o riqueza:

" San Nicolás escribía al Banco,

escribía el nombre de mi hija .”

Recopilado en *Cantos populares de Apulia*.

*“Abuela Santa Ana
¿por qué llora el niño?
Por una manzana
que se le ha perdido.
Yo le daré una
yo le daré dos
una para el niño
otra para vos.”*

Recopilado en *Cocorobé*

*“La madrina fue la Reina
y el padrino la Sacra Corona.
La Reina le regaló un castillo lleno de oro
y la Sacra Corona todo
lo que ves a tu alrededor.”*

Recopilado en *Cantos populares de Apulia*.

- El bebé debe dormir bajo amenaza de llamar al coco:

*“Duérmete mi niño,
duérmete mi amor.
Ha llegado el coco para ñauñau.”*

Recopilado en *Cocorobé*.

*“Hay que dormir, mi pequeño,
porque si no lo haces
el cangrejo te va a comer. “*

Canción de cuna haitiana, informante Lina Picconi.

-Maternidad, aguas y lavanderas.

Las aguas son símbolo de fecundidad.

La lavandera, imagen que proviene de antiquísimas tradiciones es la Parca-Jana que lava pañales cual protección del nacimiento y lava el sudario símbolo de muerte. El observador, según la leyenda,

puede adivinar su presencia por las sábanas tendidas sobre la hierba al claror de la luna.

*“Levántate niño lindo que voy a la carrera
la Virgen está de parto y yo soy la lavandera
y yo soy la lavandera y yo soy la lavandera.”*

Recopilado en *Cocorobé*⁵² (2).

*“Virgen de la capilla dame agua
para lavar los pañales de mi hijo.
Virgen de la capilla dame agua
debe lavar pañales la gitanilla.”*

Recopilado en *Cantos tradicionales de Apulia*.

*“Todos le llevan al niño
yo no tengo qué llevarle.
Las alas de mi corazón
que le sirvan de pañales”*

Recopilado en *Cocorobé*

-Invoca la protección de los santos

*“Virgen mía, ayudame a criarlo
porque la madre no tiene ganas...”*

Recopilado en *Cantos populares de Apulia*.

*“Abuela Santa Ana
¿por qué llora el niño?
Por una manzana
que se le ha perdido.
Yo le daré una
yo le daré dos
una para el niño
otra para vos.”*

Recopilado en *Cocorobé*.

⁵² Simbología compleja. La ausencia de la madre puede deberse a su trabajo fuera de casa o al fallecimiento. La madre lava pañales: su trabajo fuera de casa; está con la Virgen porque está muerta. De la tradición española García Lorca cita: “Duérmete, niño, duerme/que la madre no está en casa/que se la llevó la Virgen/de compañera a su casa.”

*"Y ya va San Nicolás y
ya va para el Sipí
y el tentempié que llevaba..."*

Pajú. Recopilado en Cocorobé.

-El bebé es rey. Es comparado con plantas y flores:

*"Cuando naciste tú flor gentil
la gracia y a belleza te esperaban.
Naciste al florecer de los colores
y el sol naciente se avergonzó..."*

Recopilado en Cantos tradicionales de Apulia.

"Yo sé que vos me entendiste, vos sos un rey pa' tu mamá."

Recopilado en Cocorobé.

"Wichiwichi cañabrava, cogollo de pichindé."

Recopilado en Cocorobé.

"Bella rosa, blanco lirio.

Duérmete niño Jesús"

Saffioli. Tito. Le ninna nanne italiane.

-Padre ausente y malgastador, promiscuidad, otra presencia masculina:

*"Mamita, mamita? quién es mi papá?
De tantos que tengo no sé cuál será..."*

Recopilado en Cocorobé.

*"El que está en la puerta
que no entre agora,
que está el padre en casa
del niño que llora.
Ea, miñeñinagoranon,
ea mi neñin, que está el papón.
El que está en la puerta
que vuelva mañana, que el padre del neñu
está en la montaña.*

*Ea, mi neñin, agora non,
ea mi neñin, que está el papón.*
De la tradición española⁵³.

Conclusiones

Habrà sido el simple movimiento de labios, el susurro *mmm* el primer arrullo.

Después se habría formado la imagen generadora y primordial que obró como modelo: nacimiento de un bebé extraordinario. Es entonces cuando el sol y la luna detienen su curso, las estrellas fulguran con mayor intensidad.

Tal nace el hijo de alta alcurnia -dioses, nobles- tal nace el hijo del pueblo. Ambos necesitan cuidadas afectuosos, ambos versan en situaciones menesterosas.

El nacimiento de ambos es extraordinario, ambos son menesterosos. Pero ante los repetidos ruegos de la madre humana los dioses parecen más benévolos.

Y aquí como si estuvieran puestas en contraluz, las imágenes se superponen: la madre humana es la Virgen María y viceversa, el hijo humano es el Niño Dios y viceversa. Las nanas también se cantan en el período navideño; los villancicos son muy a menudo canciones de cuna.

Breve y lejana habrá sido la influencia europea en las nanas americanas. Más me urge señalar que la nana incorpora elementos de la geografía y de los hábitos del lugar donde se origina.

Como corolario a estas conclusiones, de cuyas elaboraciones artísticas se ocuparon músicos y poetas de renombre, cito una única reminiscencia que a todas abarca y contiene: Giovanni Pontano, poeta renacentista que en latín canta una nenia a su pequeño Lucio Francisco:

La madre canta

*“Pequeñito mi terroncillo de azúcar,
duerme tesoro. Cierra los ojuelos
què tierno eres! Esconde la carita.
También el sueño te dice
- Escóndelos, ¿por qué no cierras estos ojillos?”*

⁵³ También citada en Las nanas infantiles.

Giovanni Pontano. Citado en *Le ninna nanne italiane*

Referencias bibliográficas

ARANGO MELO, A. M. (2013) *Cocorobé, cantos y arrullos del Pacífico colombiano*. Instituto Distrital de las Artes. Bogotá.

GARCÍA LORCA, F. (1928) Conferencia pronunciada en la Residencia de Estudiantes de Madrid *Las nanas infantiles*. Equipo de plan de lectura Buenos Aires. Buenos Aires.

NOVIELLI, F. (s. /f.) *I canti popolari della Puglia /Cantos tradicionales de Apulia*. Centrostamp, Matera.

SAFFIOTI, T. (1994) *Le ninne nanne italiane*. Einaudi. Torino.

[VOLVER](#)

LOS CLÁSICOS GRECOLATINOS Y SU DON DE METAMORFOSIS: EL CASO DE LA SAGA DE PERCY JACKSON Y LOS DIOSES DEL OLIMPO

Elbia Haydeé Difabio⁵⁴

Nuestro país - Costa Rica- cuenta con excelentes versiones infantiles y juveniles sobre los mitos. Así, por ejemplo, tres especialistas en Lenguas y Literaturas Clásicas de la Universidad Nacional de San Juan han orientado sus últimos proyectos de investigación a revisar el *corpus* de mitos grecolatinos y de leyendas cuyanas, con el fin de adaptarlo para lectores cuyas edades oscilan entre los 12 y los 17. Sus investigaciones aplicadas dan cuenta de la sostenida y comprometida docencia del equipo, formado por la Dra. Emilia Manuela Flores de Tejada, la Magíster Liliana Berenguer y la también Magíster María Celina Perriot. En 2003 el trío publicó *Faetón y sus amigos. Mitos grecolatinos y folclóricos cuyanos* y en 2004, *Héroes, pasiones y monstruos. Mitos griegos y folclóricos cuyanos*. Sus subtítulos delimitan: *Textos y actividades de Lengua para Tercer Ciclo de EGB y Polimodal*. En 2007 dieron a conocer *Caminos de Ayer y de Hoy. Relatos del mundo grecorromano y del mundo actual*, con la indicación *Actividades de comprensión de textos para la escuela media*⁵⁵.

⁵⁴ Profesora de la Universidad Nacional de Cuyo

⁵⁵ Cfr. Difabio, Elbia Haydeé (2011). "Cuando la Historia se vuelve Arte literaria y *docere delectando*". En: *Psicopedagógica. Psicología y Pedagogía de la persona* 12, Mendoza, Centro de Investigaciones Cuyo, 91-101, 40-53. ISSN 0328-5413.

--- (2012). El valor en perspectiva mítica: recientes recreaciones sanjuaninas. En: *Actas del VII Coloquio Internacional Literatura Hispanoamericana y sus valores "La literatura en la construcción de la identidad: Europa y las patrias americanas"* (en prensa).

Entre las creaciones de nuestra Facultad, recordamos la colección Partenón, ilustrada por Chanti; *Roma eterna*, publicada el año pasado. La misma Eliana Abdala, conferencista en este encuentro, ha tomado un aporte no mítico, aunque sí de la Antigüedad, la vida de la filósofa Hipatia en su novela *Morir por Alejandría*.

En este marco de recreaciones, hemos elegido esta vez un aporte motivador para adolescentes a partir de los 11 ó 12 (la editorial anuncia que se trata de narrativa joven en el ángulo superior izquierdo) cuyo responsable es el estadounidense Rick Riordan. El escritor recrea y reactualiza mitos antiguos con ingenio y conocimiento de las historias míticas especialmente griegas en *Percy Jackson y los dioses del Olimpo*, saga formada por cinco libros, los dos primeros en versión cinematográfica 2010 y 2012.

El protagonista es un adolescente que ignoraba que su padre es nada menos que Posidón. Este chico -en el primer volumen, de doce años- es disléxico y padece de trastorno por déficit de atención con hiperactividad (TDAH) -eco de Haley, hijo del autor- y, a pesar de tales limitaciones, sabrá colaborar con las divinidades olímpicas para evitar una catástrofe mundial. En los cinco libros se alude a la enfermedad y se la asume no solo con naturalidad sino con hidalguía y entereza (por ejemplo, III, 63 y V, 68)⁵⁶.

Entre los condimentos de estas novelas de ritmo ágil y tono humorístico, está la pandilla de chicos semidioses que lo socorre y los elementos claves que conforman el código heroico: la relación con los dioses, la restauración del orden, el viaje, los agentes auxiliares y los adversarios -humanos y divinos-, múltiples obstáculos, sorprendentes hazañas, ἀγῶνες o competencias y ἀριστεία o principalías, la profecía y la consulta al oráculo (V, 52), los trofeos y las ofrendas, los juicios y tribunales⁵⁷, los sueños (y pesadillas) premonitorios -mejores que los periódicos del Olimpo, III, 145-, elementos permanentes en la colección completa (por ejemplo V, 33).

Riordan es tan conocedor de la mitología que ha congregado a los Olímpicos, a mujeres-serpientes o *dracanae*, servidoras de Hécate o empusas -Kelly y Tammi-, mantícoras, cíclopes, centauros, sátiros, lestrigones, hidra, dríadas, náyades, nereidas ("los brillantes espíritus femeninos del agua", II, 172) y otras ninfas, el Minotauro, el mayor y más viejo de los cíclopes Briares, Euritión, Gerión, Moiras, Sísifo y Tántalo, Procrustes, Equidna y Quimera, Campe, Anteo, *telechines*, Jano, titanes como Atlas, Tifón, Cócalo y el episodio cretense del laberinto -incluido Talos en III, 177-, las vacas sagradas del Sol, Pleione y Ladón (III, 148), Nereo, Morfeo y Orfeo,

⁵⁶ Se indica con número romano el volumen y con arábigo la página o páginas (Cfr. Fuentes).

⁵⁷ Por ejemplo, el Consejo de Sabios Ungulares, que lo tiene a mal traer a Grover.

gigantes como los tracios *Agrius* y *Oreius*, los jueces del inframundo, amazonas, híbridos de todas clases, como seres mitad delantera de caballo y mitad trasera de gallo; en fin, desfilan en sorprendente ritmo seres enormes, monstruosos, varios hostiles, cuando uno menos los espera... Esta es una lista incompleta y perfectible, pero permite intuir cuánto repertorio ha ensamblado el novelista. Nos asombra con detalles; por ejemplo, los pendientes en forma de lechuza de Annabeth, hija de Atenea (V, 72), o la referencia a la granada que ató a Perséfone al mundo de ultratumba (V, 117).

A ello se suman referencias culturales muy bien escogidas: entre las antiguas, la lengua minoica precedente y la carrera de carros; posteriores, Barbanegra, Houdini y Amelia Earhart, entre tantos. Ha incorporado un solo animal de la mitología de su país: el jackalope, cruce entre una liebre y un antílope, cabra o ciervo.

Comencemos entonces por el protagonista, Percy -eco del nombre del gran argivo-. Él mismo lo explica en II: "El Perseo original era uno de los pocos héroes de la mitología griega que tenía un final feliz. Los demás morían traicionados, destrozados, mutilados, envenenados o malditos por los dioses. Mi madre esperaba que yo heredase la suerte de Perseo." (106). Muchas veces será llamado "sesos de alga" (II, 168; III, 20 y 87; V, 50 y 129), epíteto cariñoso inventado por su entrañable amiga Annabeth y vinculado con su ascendencia marina. Ella también lo llamará "héroe" (I, 99; III, 187); Hefesto se dirigirá a él como "pequeño semidiós" (IV, 171); "semidiós" y "héroe", según Aquiles (V, 127) o, según Calipso, "mi valiente" (IV, 190 y 197) y "mi héroe valiente" (IV, 198); "joven héroe" (I, 209; II, 25), vocativo de una nereida; "diosecillo" (I, 252), "hijo de Poseidón⁵⁸" (I, 236; III, 36 y 119), "hijo del dios del mar" (II, 25), "yanqui", dicho por un marino fantasmal sureño; "mestizo" (en boca de Rachel, V, 17 y de Hades, V, 119).

Lugar clave es el Campamento Mestizo -sitio "con control climático" (III, 59)- en que confluyen estos niños y adolescentes especiales, con reflejos naturales para el combate (III, 151). Sus límites están sellados y adentro la arquitectura es netamente helena, con pista de arena, talleres, rocódromo, canchas, doce cabañas dispuestas en forma de U. No falta el centauro Quirón en calidad de maestro ni Argos, "jefe de seguridad dotado de 100 ojos" (IV, 65). Allí se consulta un Oráculo atípico, pero oráculo al fin y el Sr. D, Dioniso, ha sido castigado a compartir la vida de este extraordinario fortín. Con silencio o palabras agresivas maltrata siempre que puede a los estudiantes, ¿caso crítica velada a la falta de apego afectivo de los actuales educadores? En esa misma línea, las desavenencias familiares, la

⁵⁸ En realidad, según los diccionarios especializados, la transcripción correcta es Posidón.

incomprensión entre padres e hijos, es una constante. Así, por ejemplo, se alude a chicos "enviados a internados por padres ricos que no tenían tiempo para ellos" (I, 79). También Quirón sobrelleva el recelo por ser hijo de Cronos en el libro II, 229.

Estos héroes cuentan con objetos auxiliares de los que deben valerse con inteligencia: Percy, un bolígrafo-espada, *Anaklusmos* o Contracorriente, con inscripción grabada en griego antiguo, más tres perlas en el primer libro; Annabeth, una gorra de los Yankees que la invisibiliza; Clarisse, espada con electricidad; Luke, una *Backbiter*, cuya afiladísima hoja es el resultado de una aleación de bronce celestial y acero templado; Thalia, su Égida con Medusa grabada en ella. Otros están dotados de dones especiales: los sátiros saben descifrar emociones; Tyson es inmune al fuego, escucha y reproduce no solo la palabra de otros sino también la voz del hablante; sátiros y cíclopes pueden oler la presencia de monstruos...

La agilidad impuesta por el lector al que está dirigida hace que las descripciones sean escasas pero eficaces. Se pregunta Percy: "¿Qué tenía yo de fantástico? Era un crío hiperactivo y disléxico con un boletín de notas lleno de insuficientes, expulsado de la escuela por sexta vez en seis años." (I, 38). Respecto de la novia del sátiro Grover, piensa: "Luego examiné a Enebro con más atención y reparé en que tenía las orejas algo puntiagudas. Sus ojos (...) estaban teñidos de verde, del color de la clorofila. Era una ninfa del bosque, una dríada." (IV..., p. 34). Más adelante dirá que "(...) ella hizo ¡puf! y se desvaneció en una niebla verde" (IV, p. 58), "Se ruborizó con un verde aún más intenso" (IV, p. 65) y "Era curioso cómo se volvía casi invisible cuando estaba rodeada de plantas" (IV, p. 70).

Hay abundantes demandas a favor de la toma de conciencia personal para el cuidado del medio ambiente y en varias ocasiones remite a Pan, el Salvaje (III, 154 ss.). En el tomo IV el encuentro con este dios pastoril toma ribetes especialmente logrados, tamizado por la nostalgia ante animales hoy desaparecidos como el dodo y el mamut. En un momento en que Percy debe lavar los corrales, una náyade vestida con tejanos y camiseta verde le dirá, llamándolo "niño del mar": "¿Tienes idea del daño que le causa a mi ecosistema todo ese estiércol de caballo? ¿Me has tomado por una depuradora? Mis peces morirán. Nunca lograré limpiar la caca de mis plantas. Me quedaré enferma durante años. ¡No, gracias!" (IV, p. 138). Y lo ayudará dándole una pista valiosa: le recuerda que esa tierra se encontraba bajo el agua cuando reinaban Gea y Urano. Entonces Percy se concentrará y traerá con el pensamiento el océano hasta la colina. En otra ocasión, Grover se lamenta: "El mundo se está muriendo, Percy. Cada día que pasa, empeora. La vida salvaje... Noto que se desvanece" (IV, 158). Y Calipso no

concede que no existan jardines en casas de departamento (IV, 189). Se le reprocha al padre de Rachel que sea promotor y busque zonas vírgenes para desbrozar la vegetación y edificar centros comerciales (IV, 278). En el primer libro, el Misisipi está tan contaminado como el Estige (I, 222) y las aguas que bañan la playa de Santa Mónica están llenas de "todo tipo de sustancias tóxicas" (I, 207). Los chicos liberarán a un león, una cebra y un antílope que inescrupulosos contrabandistas han encerrado en un maloliente camión (capítulo 16). En el Campamento se les ha enseñado a no ensuciar. En el II los hipocampos se frenan, uno estornuda y no avanzan a las costas de Miami porque hay "demasiada polución" (210). Hay asimismo contaminación lumínica (III, 165), por lo que las estrellas también están desapareciendo y se menciona la "violación de derechos de los animales" (III, 137). La guerra también devasta la naturaleza (V, 73).

No faltan las normas de higiene, expresadas en forma amena: "Sin embargo, durante siglos [Caribdis] no había hecho otra cosa que seguir comiendo sin cepillarse los dientes después de cada comida." (II, 148).

Muchos nombres son *dicendi* o parlantes; esto es, remiten a una significación interna nutricia y en relación directa con el mundo antiguo: el sátiro buscador de Pan se llama Grover Underwood, *grove* es término inglés para arboleda y su apellido puede traducirse "en virtud de la madera o del bosque"; el cíclope medio hermano de Percy es Tyson, seguramente juego fonético por *Thy son*, tu hijo, en inglés antiguo; tía Eme es en realidad el nombre de la letra inicial de Medusa; Chase, el apellido de Annabeth, significa "persecución"; Nico, "victoria" y Zoë, "vida". Ugliano deriva de *ugly*, feo, repugnante, reforzado por su epíteto de "el Apestoso"; en cambio Zoë es Belladona, o sea, *bella donna*. Clarisse se apellida *La Rue*, la ruda, la iracunda, y su nombre está afiliado a la claridad en tanto es frontal y directa; C. C. es Circe; Nunley así escrito también en el original inglés, pertenece a un entrenador demasiado permisivo; Fletcher, cercano a flecha, es líder de la casa de Apolo. La narración consigna una etimología: los hermanos Stoll (del verbo *steal*, robar), de la casa de Hermes. Un profesor se llama De Milo, eco de la famosa estatua de Afrodita; otra, Latiza y uno más, Espino (en III). El apellido de Percy está explicitado en II, 137: "como el famoso general" sureño. También se permite un trueque: en lugar de Sileno, Silena, quien forma parte del cortejo de Afrodita, no de Dioniso. El apellido de Silena es Beauregard, compuesto de *beau*, acompañante, novia más *regard*, recuerdos, afectos. Otra campista, Katie, de la casa de Deméter, se apellida Gardner, juego léxico con *garden* y *gardener*, jardín y jardinero. El apellido de su novio, Beckenford, podría ser un compuesto de *beck*, señas, e *indorse*, apoyo. En el Consejo de los Sabios Ungulares, los nombres Leneo, Marón y Sileno

tienen en común a Dioniso y su culto: en efecto, Leneo es epíteto de Baco y remite a ληνός, prensa, lagar, y a las fiestas Leneas en homenaje al dios⁵⁹; Μαρών es propagador en Egipto del cultivo de la vid y Sileno, el peculiar pedagogo de Dioniso.

A ello se agregan transliteradas expresiones griegas del tipo *O Zeu kai alloi theoi* (I, 41), "Oh Zeus y los demás dioses"; *Erre es korakas*, equivalente a nuestro "Andá al diablo" (I, 74) y *Di immortales* (I, 100). En una ocasión aparecen las grafías griegas, sin suavizar el primer oxítono y sin traducción: Διοικητής φρουρίου, comandante de la fortaleza, en un ambiente totalmente contrastante, la casa de la madre delirante de Luke.

El código heroico se conserva intacto, con "dioses vivitos y coleando" (I, 58; "los dioses siguen existiendo", en III, 36), metamorfoseándose (V, 97), con icor o sangre divina (III, 103). Además, como sucedía en la Antigüedad mítica: "Cuando un dios adopta su verdadera forma, la energía que desprende es tal que cualquier mortal se desintegraría con sólo mirarlo." (V, 46). Están presentes en las profecías, las aventuras y los viajes.

No falta una perspicaz reflexión sobre la *hybris* (II, 183; V, 127). Annabeth reconoce su soberbia y enseña a Percy, mediante una graciosa confusión léxica:

- "- (...) Mi defecto fatídico es la *hybris*.
- ¿Esa cosa marrón que ponen en los sándwiches vegetarianos?

Ella puso los ojos en blanco.

- No, sesos de alga. Eso *es hummus*. La *hybris* es peor.
- - ¿Qué puede ser peor que el *hummus*?
- - *Hibris* significa orgullo desmedido, un orgullo mortal, Percy. (...) (II, 183)

Annabeth asegura: "(...) cada vez que un héroe se entera de su futuro intenta cambiarlo, y nunca funciona." (II, 154). Pese a ello, se conceden oportunidades para el cambio y la libre elección (piénsese en Aquiles) y en sintonía con esto, Bianca es sancionada severamente (III, 180) porque ya le habían advertido que el robo se castiga sin excepción.

El autor sabe además de la importancia de la Niebla -tan presente en la épica homérica- y en V, 14 la define: "(...) el velo mágico que distorsiona la visión

⁵⁹ Otra posible etimología, igualmente vinculada al culto dionisiaco, hace derivar el término de Λῆναι, ménades.

humana". No obstante, añade como ingrediente personal el hecho de que puedan ver a través de ella algunos mortales, como Sally, la mamá de Percy, y Rachel Elizabeth Dare, quien provocará los celos de Annabeth, descendiente de la casa de Atenea. Pero ver demasiado también es peligroso y fatal (V, 92), en línea afín a la de mitos antiguos como los casos de Semele o del adivino Tiresias.

Reconoce asimismo el alcance de los juramentos en las relaciones sociales y de la repercusión de la numerología: "El tres es un número sagrado. Hay tres Moiras, tres Furias, tres hijos olímpicos de Cronos. Es un buen número, un número fuerte que se mantiene firme frente a los peligros." (IV, p. 74). Otro trío, formado por Leneo, Marón y Sileno, es el Consejo de los Sabios Ungulares.

Detalles no menores son las reiteradas alusiones a los solsticios (de invierno, en III, 53, 150 y 190) y a la necesidad de conocer las constelaciones más el respeto por los ritos fúnebres con sus sudarios primorosamente preparados (V, 75) y la creencia en los Campos Elisios (V, 75).

El protagonista es mitad humano mitad divino (II, 155) "Mira. Yo no quería ser mestizo." Así comienza el primer libro. "Ser mestizo es peligroso. Asusta. La mayor parte del tiempo sólo sirve para que te maten de manera horrible y dolorosa" (I, 11). Entre sus ἀρεταί o excelencias, figura su comunicación con los caballos, cebras, hipocampos y pegasos incluidos - entre ellos su preferido, el negro Blackjack-, su empatía telepática con los sátiros -sobre todo con su amigo Grover, V, 73-, el óptimo manejo de la esgrima, su estrategia combativa, su conocimiento del griego antiguo, su sorprendente capacidad para reponerse (por ejemplo, de la picadura de un escorpión del abismo en el último capítulo del libro I). El mismo jovencito explica su comunicación con los caballos y demás criaturas ecuestres en III, 106.

Ahora bien, su dominio es el agua: no se moja en su contacto, respira bajo el agua -una hora en III, 110- (menos en el Estigio, V, 128, aunque sí puede hacer que explote en una oleada negra, V, 130), esta lo sana y lo fortalece, arma una burbuja gigante para salvar a Annabeth (II, 181) y para darle un beso en el último libro, alejado de las miradas sonrientes de los demás campistas. Definirá el mar como "la fuente de mi poder" (V, 27). Las corrientes responden a sus órdenes (II, 207; V, 32), lo mismo los barcos (II, 170, 182) y las náyades lo ayudan (III, 186); las olas se calman o se encrespan a su pedido; cuando se encoleriza dentro del arroyo y empapa a Thalia (III, 87) ya que se ha formado un enorme embudo helado se da cuenta de que sabe los nombres técnicos de las partes de un barco, aunque tengan 300 años

de antigüedad ("palo de mesana" en II, 169). El agua amortigua su caída desde 30 m de altura (V, 36), cabalga sobre las olas (II, 205), se comunica bajo el agua (por ejemplo, con Tyson en II, 208), traspasa los sesenta metros de profundidad propiamente humano (III, 107); se orienta perfectamente en el mar y calcula con exactitud las millas náuticas (II, 127; "sentido náutico", II, 184, "instinto náutico" en II, 144 y 153; V, 21), los peces aun los tiburones mako se subordinan a él; comprende a la vaca-serpiente Bessie en el agua (III, 192); descuella en la canoa, las cañerías y grifos del baño lo obedecen (en la ceremonia de iniciación en I, 75). Cada tanto se alude a las comidas azules que su madre prepara o ella le pide que envíe señales de ese color (V, 104). Él mismo reconoce: "Suelo desenvolverme bien con el agua" (III, 185).

A su potestad sobre el agua, se añaden otras destrezas tales como ser muy buen lanzador (137), poder percibir la trayectoria de las balas (156) y pensar rápidamente en estrategias, como la de montar la Égida como snowboard (160), todos ejemplos del libro III.

El universo espiritual de Percy es plenificante: dice con espontánea inocencia a Hades, pudiéndolo herir, que lo perdona "Sólo porque soy una buena persona" (V, 131). Practica incondicionalmente la amistad; es piadoso y magnánimo, como concierne al deber ser de todo héroe. En II ha querido indultar a Polifemo, quien le responde atacándolo; "No pensaba herirlo", dice Percy respecto de un muchacho en V, 25; le resulta difícil matar a su antiguo amigo Luke (V, 28). Se ha comportado con altruismo, ante el vencido (por ejemplo, con Ethan Nakamura, hijo de Némesis, en el *pankatrion*) o lucha a muerte.

Otro aspecto próximo a la épica es la reclamación de reparaciones por parte de los héroes si se consideran ultrajados, si no se les han dispensado los honores que legítimamente les conciernen (por ejemplo, Clarisse, en V, 76, en directo paralelo con Aquiles en *Ilíada*).

A la manera clásica, las reflexiones o γνῶμαι universalizan conceptos axiomáticos: "Los nombres tienen poder" (I, 47), "Jovencito, los nombres son poderosos. No se va por ahí usándolos sin motivo" (I, 156). "A los jóvenes les hacen falta más desafíos." (IV, p. 31); "Resulta más complicado trabajar con personas que con máquinas. Y cuando rompes a una persona, ya no puedes arreglarla.", aconseja Hefesto a Percy (IV, 196). "Ningún hombre encuentra Ogigia dos veces." (IV, 198). "(...) uno nunca se queda del todo sin amigos" (III, 142) lo reconforta un dios. "Las buenas acciones

siempre entrañan peligro, jefe.”, le avisa Blackjack (III, 111). “Es fácil juzgar a los demás”, en boca de Hestia (V, 98). El *docere delectando* fluye natural⁶⁰.

Refiere también a situaciones vitales, sin moralina y con acierto:

“Me recordaba a un chaval de mi antiguo colegio, un matón que solía convencer a los demás para que hicieran cosas estúpidas, como robar material del laboratorio o destrozarse los coches de los profesores. Aquel matón nunca se metía en un aprieto, pero consiguió que un montón de chicos fueran expulsados.” (IV, 45)

En cuanto a los dioses, Dioniso, en tanto personaje, resulta ambiguo en el trato y en la consideración interna de la narración, ya que detesta su trabajo en el Campamento y su vestimenta y actitudes alcanzan la más franca caricaturización (III, 61). A los chicos les ofende que no sepa o simule no conocer sus nombres (III, 62). “¿De qué lado está usted?” - pregunta Percy exasperado (III, 92). Además, la apreciación generalizada de los adolescentes es su accionar injusto (III, 65). Sin embargo, dos son los dioses más antipáticos: Hermes y Hades. Una oración concentra ella sola la valoración sobre el segundo: “(...) ya estaba harto de las fanfarronerías de Hades. Si tenía que morir, prefería hacerlo peleando.” (V, 130). Del primero, uno de sus mismos hijos lo caracteriza “una especie de comodín para todos los oficios, maestro de ninguno” (I, 88). Y antes:

- “El tipo de las zapatillas con alas.
- Ese. Los mensajeros. La medicina. Los viajeros, mercaderes, ladrones. Todos los que usan las carreteras. Por eso estás aquí, disfrutando de la hospitalidad de la cabaña once. Hermes no es quisquilloso a la hora de patrocinar.” (I, 83)

En un combate entre él y Percy, socarronamente el dios comenta: “Llevo toda la eternidad luchando, mi fuerza es ilimitada y no puedo morir. ¿Tú qué tienes? -“Menos ego” -pensé, pero no dije nada.” (I, 249). Esta desaprobación se extiende a sus hijos: “La Coca-Cola iba contra las normas; no se podían entrar refrescos ni bolsas de patatas del exterior, pero si hablabas con el tipo indicado de la cabaña de Hermes y le pagabas unos dracmas de oro, conseguía lo que fuera en el súper más cercano y te lo traía de contrabando.” (II, 93) Hacen trampas en el póquer (III, 71). Los Stolls

⁶⁰ Un solo episodio no condice: Su madre gana suficiente dinero para encarar estudios universitarios postergados, cuando transforma a su esposo mortal en una escultura de tamaño natural, *El jugador de póquer* (I, 269). La película lo resuelve mejor: Ugliano queda petrificado apenas abre la heladera y encuentra la cabeza de la Medusa allí guardada.

fuerzan la cerradura del almacén (III, 61). Percy tampoco aprecia a un tercero: "De todos los Olímpicos, aquél era el que peor me caía: Ares, el dios de la guerra." (II, 142), con el que tendrá roces en libro III. Afrodita, por su parte, sigue encarnando el arquetipo de belleza femenina (III, 169) y lo ha ayudado enviándole a Blackjack (III, 171).

A propósito de la relación dios-mortal, Percy piensa: "Sabía que a los dioses les costaba tomarse en serio a los mortales, e incluso a los mestizos. Vivimos vidas muy cortas, comparadas con la de ellos." (III, 146) Ahora bien, como contrapartida, Dioniso acusa:

"Lo que yo digo es que los héroes no cambiáis. Acusáis a los dioses de vanidad. Deberíais miraros a vosotros mismos. Tomáis lo que os apetece, utilizáis a los demás cuando os hace falta, y luego acabáis traicionando a todo el mundo. Disculpa, pues, si no siento mucho afecto por los héroes. Son una pandilla de egoístas e ingratos. Pregúntale a Ariadna. A Medea." (III, 119).

"Ah, los héroes [opina Hefesto]. Siempre haciendo promesas temerarias." (IV, 171).

Y la crítica es más fuerte todavía en este diálogo:

- Por eso yo no utilizo mortales -dijo Luke-. No son de fiar.
- Son débiles de carácter, fáciles de sobornar, violentos -corroboró el General-. Me encantan." (III, 128)

O en el comentario de Zoë: "A veces los mortales pueden ser más horribles que los monstruos". (III, 139) Además, "Todos andan con prisa" (V, 97), la cual les impide descubrir y/o disfrutar de las bondades de la naturaleza y de los afectos.

¿Qué aporta Riordan? Su protagonista va conociendo gradualmente sus fortalezas y venciendo sus debilidades, lo que convierte a la saga en novelas de formación, a la manera de la Telemaquia de la *Odisea*. La mayoría de los subtítulos giran en torno de él. Basten como ejemplos los primeros capítulos de la saga, en orden: "Pulverizo accidentalmente a mi profesora de introducción al álgebra", "Mi mejor amigo se prueba un vestido de novia", "Mi operación de rescate sale fatal", "Me enzarzo en una pelea con el equipo de animadoras". (En rigor, también sus colaboradores crecen y maduran.)

Sí es distintivo el hecho de que acciones vividas por distintos héroes confluyan en este personaje, por ejemplo, vencerá al Minotauro como Teseo; se enfrentará a Circe y Calipso se enamorará de él, como alguna vez de Odiseo; luchará contra los pájaros del Estínfalo (no con la campana dada

por Atenea sino con CDs y equipo de música) y como Heracles, lidiará contra la Hidra, el jabalí de Erimanto y el León de Nemea y limpiará los establos sin desviar un río sino haciendo brotar agua a raudales; entrará en la cueva de Polifemo sujeto al vientre de una oveja, Trasto, como "un bebé canguro" (II, 192), sufrirá una metamorfosis en cobaya o cerdito de Guinea en su encuentro con Circe, buscará el Vellocoino de Oro (cuyo guardián es Polifemo, otra licencia del autor) y desafiará los toros de Cólquide como Jasón y los argonautas, se encontrará con las Grayas o Greas como Perseo, planeará como Ícaro; invocará a los muertos en una *νέκυια* como Odiseo para hablar con Bianca, una joven que optó por ser compañera de Ártemis, y concretará no una *κατάβασις* como Orfeo, Teseo, Heracles y Eneas sino dos.

Abundan las claves que remiten a la actualidad, oportunas y ocurrentes: Ares maneja una Harley; Hermes tiene un caduceo que se convierte en teléfono celular, una agenda electrónica y una bolsa de correos, viste ropa deportiva actual y ha inventado Internet, además regala vitaminas, minerales y aminoácidos en forma de masticables (II, 99). Apolo maneja un Maserati Spyder descapotable rojo. En el Olimpo se retransmite en vivo, Caronte usa tarjeta magnética, las zapatillas no las sandalias son voladoras, una mochila es el estuche del rayo maestro, Luke amedrenta con una navaja automática, Cerbero es comparado con un *rottweiler*, Houdini también ha cumplido una misión en el inframundo (I, 93), los guerreros-esqueletos usan teléfono celular (IV, 156). El néctar tiene gusto a *cookies* de chocolate y la ambrosía, a *brownie* casero; comen *dónuts*, juegan con pistolas de pintura, en el mar hay "minas flotantes" (II, 180)... Polifemo tiene un televisor en su cueva y su isla, un sistema de seguridad ultramoderno. Posidón dirige la guerra en el mar mediante un mapa movible que muestra paso a paso los cambios de posición de los contendientes (V, 39). Quirón escucha a Dean Martin (II, 225). El Minotauro es "semejante a la portada de la revista *Muscle Man*" (I, 46). Necesitan Filtro Solar FPS Cincuenta Mil de Medea para luchar contra los toros de Cólquide (II, 44). Las arpías asean con lava que elimina el 99,99 por ciento de los gérmenes (II, 83). Percy comenta que él parece un GPS humano (II, 129). "Mi escudo era del tamaño de un tablero de la NBA, con un enorme caduceo en el medio. (...) Habría podido practicar snowboard con él (...)" (I, 95). "La copa de vino se convirtió en una lata fresca de Coca Cola *light*." (I, 60) (dicho sea de paso, hay más referencias a esta bebida que a Seven Up, II, 138 y 153). Los jueces del Hades se turnan: Minos, Thomas Jefferson y Shakespeare (I, 223). "El Señor de los Muertos se parecía a las imágenes que había visto de Adolph Hitler, Napoleón o los líderes terroristas que teledirigen a los hombres bomba" (I, 236).

Continuemos con otros ejemplos: Cuando vuelven vencedores, todos los tratan como si hubieran ganado un *reality show* (I, 268). Anunciarán en el *Olimpo Semanal* un pedido para que un monstruo idóneo se postule a ser protector del Vellochino (II, 231) que, para pasar inadvertido, se había transformado en “una chaqueta de instituto roja y dorada, con una Omega resplandeciente bordada sobre el bolsillo” (II, 211). “Nunca había recibido un mensaje Iris a cobro revertido” (IV, p. 43) y “Por favor, deposite un dracma para otros cinco minutos” (IV, p. 45). Los sacrificios a los dioses se basan en libaciones de gaseosas y Cajitas felices McDonald, “budín de pasas y cereales” (IV, p. 48). Un escudo de bronce se convierte en un Frisbee (IV, p. 31) y en el laberinto se proyecta una película en un viejo proyector de cine (IV, 177). Los avances en la comunicación mundial son una constante: así, leemos “Oiga, díglele que pregunte por Eris en atención al cliente” (II, 95) y “Tengo a Deméter en la ‘línea dos’” (II, 96). El pegaso Blackjack se posa cerca de la azotea del edificio Chrysler (III, 116). Los sátiros están en alerta roja (III, 90). Los dioses carecen de ADN. Dioniso hojea una revista de catadores (III, 95) y comenta sobre un nuevo lanzamiento de *pinot noir* (III, 96).

Comen barritas de cereal y hamburguesas y toman zumos envasados. “Caribdis era la pesadilla de un técnico en ortodoncia. “ (II, 148). Los humanos -cuenta el narrador- llaman Triángulo de las Bermudas al Mar de los Monstruos (II, 86). En plena lucha una espada se clava en una mesa de picnic (IV, 143). Calipso vive en “arresto domiciliario” (IV, 192). Hefesto saca un disco de metal del tamaño de un iPod y se convierte en una televisión de bronce en miniatura (IV, 194). La madre de Percy reacciona: “-No hay forma de que limpie su habitación y, en cambio... ¡está dispuesto a limpiar las toneladas de estiércol de los establos de un monstruo!” (IV, 214). Las alas con que se elevan tienen sellos autoadhesivos. Rachel lanza a Cronos un cepillo para el cabello de plástico azul (IV, 266). El néctar es guardado en cantimplora y en termo, lo mismo que el viento. Juegan al *Monopoly* y Dédalo construirá rampas de salida en los Campos de Asfódelos para descongestionar un poco el tráfico (IV, 313). Los esqueletos no son de plástico como los de Halloween (III, 129).

Entre los episodios ocurrentes, jocosos, basados en juegos de palabras, cito: “¡Nadie iba a aplastar a mis amigos de aquella manera! Quiero decir... nadie, nadie, no Nadie. Bueno, ya me entendéis.” (II, 299) Tal vez por nuestra cercanía con la industria vitivinícola, permítanme este otro:

- ¡Anda! –exclamó Blackjack-. ¡Pero si es el tipo del vino!”

El señor D resopló, exasperado.

- ¡El próximo humano, o equino, que me llame "el tipo del vino" acabará encerrado en una botella de merlot" (III, 117)

Consigno otros pasajes para una lectura personal: pp. 49, 51, 53, 55, 63, todos del libro III.

Las críticas al sistema educativo actual son elocuentes. Uno de los personajes, Rachel, propicia el arte urbano (V, 15), y junta donativos posando como estatua dorada, junto con otros compañeros voluntarios, porque ayudan en proyectos de arte para niños, suprimidos progresivamente del sistema escolar. A su vez Annabeth, consecuente con su sello distintivo de inteligencia especulativa, descifra como Edipo un examen de preguntas de cultura general que la Esfinge exige, sobre un podio de concursante; no un enigma sino veinte, pero no el conocido enigma sobre el hombre que, la adolescente, extrañada, le recuerda... "Son sólo un montón de datos estúpidos, escogidos al azar. Se supone que los enigmas han de obligarte a pensar." (IV, 164). Y remata: "Esta prueba es una idiotez. (...) un insulto a la inteligencia" (IV, 165) Apenas empieza el libro II, la descripción del nuevo colegio es cáustica, más todavía porque lo afirma Percy: "Ya sabes, esa escuela 'progresista' del centro de Manhattan, lo que significa que nos sentamos en grandes pufs, no en pupitres, que no nos ponen notas y que los profesores llevan tejanos y camisetas de rock, lo cual me parece genial" (II, 17). En inglés los habían mandado al patio solos y estaban todos aprobados, sin siquiera haberlos escuchado. Quirón, en cambio, es un referente óptimo. Como agente educador, ha intuido las condiciones de Percy y le tiene fe desde el comienzo. Por eso le exige más. Y el mismo Riordan dedica su último volumen "A la señorita Pabst, mi profesora de inglés de octavo curso, que me puso en camino como escritor".

El narrador se permite mezclar historias antiguas: así, por ejemplo, en el mundo de los lotófagos han pasado a ser un casino, Loto, con *LotusCash* y con aroma a flores de loto, para adormecerlos y hacerles olvidar el viaje emprendido; en II, Polifemo se ha quedado con el Vellochino y en el capítulo 4 del libro III Thalia, no Faetón, maneja el carro del Sol e incendia un pueblito de Nueva Inglaterra. La misma Thalia, no Dafne, había sido metamorfoseada en árbol. Y un aspecto relevante: los chicos se ayudan y, como ya se ha mencionado, todos maduran y se perfeccionan, inclusive los cíclopes como Tyson. Alcanzan logros gracias al trabajo en equipo: Clarisse lo comprenderá en II, aunque al principio haya querido una misión para ella sola; Tyson pasará de tímido e inseguro a firme y valiente.

Otro "permiso literario" es suponer que Apolo, el dios de la poesía, recita haikus de su creación (III, 51), muchos de ellos absurdos, y de que haya él

proferido una maldición consistente en hablar en pareados (V, 70). E inventa un híbrido: un bebé vaca-serpiente, Bessie, en capítulo 8 del libro tercero. En lugar de la túnica envenenada, obra de Deyanira, que atormentará a Heracles hasta la muerte, acá rocían una camiseta que causará urticaria a Febe, una de las cazadoras (III, 112), en ambos casos con sangre de centauro -Neso en el primer caso-. En el V, Percy, no su madre, se zambullirá en el río Estigio para hacerse invencible. Rachel se convertirá en la pitonisa al final del último libro. La piel del león de Nemea es a prueba de balas (III, 157). Thalia, no Faetón, conducirá el carro del Sol y provocará incendios (capítulo 4 del libro III).

Nueva licencia son las súplicas, sin sarcasmo ni falta de respeto, aunque muy poco convencionales: "Por favor, chicos. Sólo un tiro. Por favor...", Percy ruega a los gemelos Ártemis y Apolo (IV, 144). "Niño cíclope, trae la nevera portátil de la cocina. Espero que a los muertos les guste la cerveza de raíces" (IV, 147). Las libaciones a los dioses, frecuentes, por cierto, reflejan siempre agradecimiento y pedido de ayuda. Por su parte, en el oráculo las ofrendas en agradecimiento a la victoria después de misiones azarosas son dispares y entre los trofeos hay incluso peluches. Percy pide la bendición de su madre (V, 102).

Hay amistades y romances que dejan como enseñanza la posibilidad de la convivencia: Clarisse, hija de Ares, se convierte en amiga de Silena y de Percy, de las casas de Afrodita y Posidón, y se enamora del latino Chris Rodríguez, descendiente de Hermes; Tyson y Grover se protegen y se aprecian, a pesar de que al comienzo el cíclope sentía miedo en su compañía. Incluso se presenta el amor más allá de la muerte en la pareja de Silena y Beckenford.

La búsqueda de la identidad, tan propia del mundo adolescente, está encarnada en varios personajes, pero conmueve en especial la historia de Nico, acuciado por su reclamo de saber quién es su padre.

Si queremos hacer una lectura política, las entradas al laberinto están en Manhattan, el monte Olimpo sobre el *Empire State*, una de las fraguas de Hefesto en el monte Saint Helens, el reino de Hades en el subsuelo de Los Ángeles, el Mar de los Monstruos al nordeste de Florida; viajan desde Maine hasta Long Island (III, 55); hay cíclopes en Brooklyn, pasan por Las Vegas y por Nueva México (III, 149), conocen la presa Hoover (III, 188), el río Potomac y el centro de Washington (III, 122), también sus suburbios (III, 142), San Francisco (III, 143); ingresan en el Instituto Smithsonian (III, 123), entre tantas referencias geográficas al país del norte. Un crucero maligno pasa las fronteras estadounidenses y llega al canal de Panamá (III,

71). Sin embargo, matiza con un concepto interesante, tan luego en boca del sabio Quirón:

“¿Crees que la civilización occidental es un concepto abstracto? No; es una fuerza viva. Una conciencia colectiva que sigue brillando con fuerza tras miles de años. (...) El fuego empezó en Grecia. Después, como bien sabes (o eso espero porque te he aprobado), el corazón del fuego se trasladó a Roma, y así lo hicieron los dioses. Sí, con distintos nombres quizá (Júpiter para Zeus, Venus para Afrodita, y así), pero eran las mismas fuerzas, los mismos dioses.” (I, 62).

Y más adelante se añade: Una jovencita como Annabeth explica a Percy: “(...) se supone que Occidente representa en buena parte los mayores logros de la humanidad, por eso sigue ardiendo la llama, por eso el Olimpo continúa existiendo” (II, 183). Y en IV, 49 se agrega: “(...) los sitios importantes se iban desplazando por el planeta junto con la civilización occidental”.

Otro aditamento es concebir que muchos nombres de la Historia de la Humanidad han sido mestizos, la mayoría bienhechores como Amelia Earhart (II, 164), aviadora estadounidense, la primera mujer en atravesar el Atlántico y Joshua Lawrence Chamberlain, respetado universitario devenido militar en el Ejército de la Unión. Algunos, sin embargo, son nefastos: sin nombrarlos, Hitler y Mussolini (V, 118).

Si bien no existen πόλεις sí concentra e integra la población cada vez más diversa de Estados Unidos. Lo advertimos en los apellidos: Jackson, Nakamura, Rodríguez, Di Angelo, Yew... Y la gesta es colectiva, para “salvar al mundo” (V, 17).

Los adolescentes se sienten a sus anchas con Percy, con sus luces y sombras: duda (II, 171), se equivoca (V, 130) y sufre celos (ante Tyson porque Posidón lo invita a acompañarlo en el verano, II, 246; ante Thalia porque Apolo le presta el carro para que lo conduzca, III, 55). Le gustaría que su padre le prestara mayor atención (II, 233), no advierte las fechas límites (sobre todo, en entrega de tareas escolares) hasta que las tiene encima (I, 273). Desearía tener mejor físico y por eso lo atrapa Circe en II, 160. En III, 14 le molesta ser más bajo que las chicas y se tranquiliza en V, 70 porque ya ha crecido como Annabeth. Se avergüenza de que su madre narre “las anécdotas más embarazosas de mi historial infantil, sin dejarse una sola” (III, 11). Tampoco se siente cómodo cuando ella lo lleva en auto (III, 12). Se siente incómodo hablando a solas con una chica (III, 152).

Reconoce, aunque tarde y a veces a regañadientes, los consejos de sus educadores, madre y maestro. Le ha costado mucho reconocer a un medio

hermano tan especial como Tyson, sobre todo por temor al ridículo. "No soporto que me hagan eso", dice dos veces (V, 51 y 59), cuando queda excluido de la mirada cómplice entre dos conocidos.

Es atolondrado e impulsivo (III, 63): hay muchas referencias como estas extraídas del libro III: "(...) no tuve tiempo de pensarlo" (129 y 177), "No sé en qué estaría pensando" (134), "sin pensarlo" (de nuevo en 134). Sin embargo, omite por prudencia algún comentario o hecho conocido que pueda dañar o asustar (V, 50). Es tímido para bailar, sobre todo con una amiga (III, 20) y le molesta parecer un idiota (III, 143). Por eso le inquietan las preguntas vinculadas con posibles novias (III, 41), aunque le llegará finalmente el merecido primer amor. Es tan impetuoso como inseguro (III, 99) sin embargo, se sobrepone y los mismos dioses reconocen su valentía: "tiene carácter", afirma Deméter (V, 117) y "un valor increíble", comenta Perséfone (V, 119). Posidón, su padre, le dirá: "(...) tu lugar está en el mundo exterior" (V, 44). Su madre, que tan bien lo conoce, asegura que su "corazón no se equivoca" y le aconseja a que obre según le dicte el sentido del deber (III, 102). Valora de justicia: "Nada me enoja más que me acusen de algo que no he hecho." (I, 109) y da muestras acabadas de coraje (V, 103)..

En un breve y elocuente diálogo con su padre, leemos:

- "La obediencia no te surge de manera natural, ¿verdad?"
- No... señor.
- En parte es culpa mía, supongo. Al mar no le gusta que lo contengan". (I, 262)

Es generoso: da la posibilidad de lucimiento a otros (por ejemplo, a Clarisse en II) y ofrece la co-capitanía a Thalia (III, 66); incluso permite que Luke se redima en el último. Salva el buen nombre de su maestro (II, 224). Y, cuando le ofrecen la inmortalidad, no solo se niega a ella, sino que pide equidad entre los dioses mayores y menores y reconocimiento más rápido de los hijos por parte de los inmortales. Es un gesto altruista con mayúscula.

Tiene enemigos, como corresponde a la existencia propia de un héroe (V, 82). Se considera incomprendido: "¿Cómo podía alguien acusarme de robar el arma de un dios? Ni siquiera era capaz de robar un trozo de pizza de la partida de póquer de Gabe sin que me pillaran." (I, 109). De todos los héroes prefiere a Heracles, no por su fortaleza y fama, sino "... porque tenía una suerte fatal, incluso peor que la mía; lo cual hace que me sienta mejor." (II, 95).

Cultiva la amistad y respeta la índole de sus amigos, por ejemplo, en III, el temor de Thalia a las alturas o el hecho de que Grover llore y se emocione fácilmente o la elección de Bianca de convertirse en cazadora; además sabe consolar, entre tantos, a Zoë. Es "un buen tipo", según Bianca (III, 153), humilde, además agradecido (III, 115). Obra con rectitud y está libre de presunción. Es valiente y prefiere no manejar pistolas (III, 155).

Su maestro Quirón escudriña en el corazón de sus discípulos: "Es difícil ocultarle algo a un tipo que lleva tres mil años entrenando a héroes. Ya lo ha visto prácticamente todo." (considera Percy, IV, 202). Su padre se lamenta: "Te he deparado un destino de héroe, y el destino de los héroes nunca es feliz. Es trágico en todas las ocasiones." (I, 262) Uno de los más pasajes más elocuentes a mi juicio es este, expresado por Quirón:

"Pero tú, Percy, eres mitad dios, mitad humano, vives en ambos mundos, puedes ser herido por ambos y también puedes actuar en ambos. Eso es lo que convierte a los héroes en seres tan especiales. Tú llevas las esperanzas de la humanidad al reino de lo eterno. Los monstruos nunca mueren, renacen del caos y la barbarie que continúa bullendo siempre bajo la civilización: la misma materia que hace más fuerte a Cronos. Por eso deben ser derrotados una y otra vez, por eso hay que mantenerlos a raya. Los héroes encarnáis esa lucha interminable, libráis las batallas que la humanidad debe ganar, generación tras generación, para continuar siendo humana. ¿Entiendes? (II, 228)

Vigente desde el siglo VIII a. C. y amigos ya de Percy y de su grupo de valientes, todos entendemos y comulgamos con este mensaje.

Fuentes primarias:

Riordan, Rick (2011). *El ladrón del rayo*. Buenos Aires: Salamandra.

--- (2011). *El mar de los monstruos*. Buenos Aires: Salamandra.

--- (2011). *La maldición del titán*. Buenos Aires: Salamandra.

--- (2011). *La batalla del laberinto*. Buenos Aires: Salamandra.

--- (2010). *El último héroe del Olimpo*. Buenos Aires: Salamandra.

[VOLVER](#)

EL HUMOR EN LA LITERATURA INFANTIL

Compilación de Marcelo Bianchi Bustos

Editorial AALIJ, Buenos Aires, 2022

Disponibile en forma gratuita en

<https://academiaargentinadelij.org/Publicaciones/2022-El-Humor-En-La-LIJ-ALIJ.pdf>



Este libro de la *Colección Ensayos de la Academia de Literatura Infantil y Juvenil de la Argentina* tiene como objetivo analizar el humor en las obras literarias destinadas al público infantil, más allá de que los límites de edad, generalmente son complicados o innecesarios. Este humor que se vincula con la risa y la comicidad es un recurso que ha estado y está presente a lo largo de la historia de la Literatura en general y de la LIJ en particular.

Muchas veces se lo ha visto de manera negativa y en algunos períodos históricos fue censurado por oponerse a los modelos establecidos desde el poder. Esto lo observa M. Bajtin cuando hace referencia a la comicidad y la risa en durante la Edad Media en su clásico libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*:

“El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. Dentro de su diversidad, estas formas y manifestaciones —las fiestas públicas carnavalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones y bobos, gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, la literatura paródica, vasta y multiforme, etcétera—, poseen una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica popular”.

Posiblemente el lector pueda vincular esta imagen con la de la abadía benedictina en la que transcurre *El nombre de la rosa* de Umberto Eco donde la risa y el humorismo estaban prohibidos. La expresión carnavalesca a la

que hace referencia Bajtin será considerada como equivalente a la popular que se encuentra en la LIJ y que se anima a jugar con el lenguaje, a decir las cosas de otro modo distinto a lo tradicional, a romper con lo establecido como una manera de experimentar con el lenguaje y darle una mayor riqueza generando comicidad.

Con el humor sucede que por un lado es de carácter universal, pero por el otro lado adquiere una gran importancia cuando se lo piensa desde lo local pues el componente humorístico forma parte de la cultura de un pueblo. De esta forma, la LI que usa como recurso el humor, es una herramienta muy útil para conocer la herencia cultural debido a que crea un espacio situado entre el mundo interior y el exterior donde pueden aparecer emociones, sentimientos, características de un lugar y de una época y donde es posible conocer al otro con sus características sin dejar de ser uno mismo

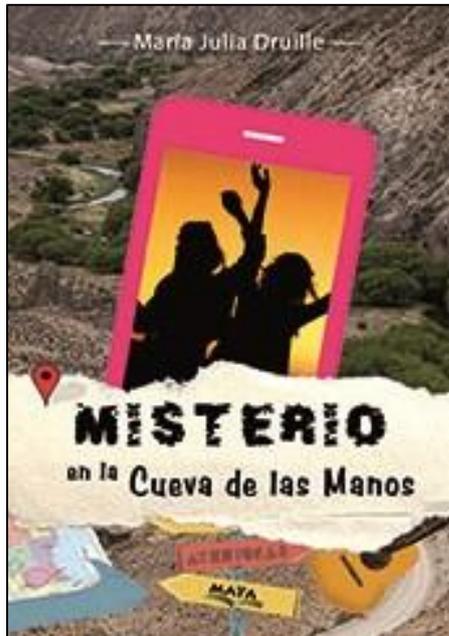
Este libro está estructurado en dos grandes bloques. En el primero de ellos se aborda distintas cuestiones teóricas en torno al humor, su caracterización y la importancia dentro del campo de la Literatura Infantil. La segunda parte está compuesta por una serie de breves ensayos académicos laborados por distintos especialistas de América Latina y España, entre los que se encuentran María Belén Alemán, Hugo del Barrio, 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 Pérez Calvo, Zulma Prina, Begoña Regueiro Salgado, Mónica Rivelli, Angélica María Rodríguez Ortiz, Claudia Sánchez y Alma Zolar. Cuenta además con un epílogo de Graciela Pellizzari. De esta manera se hicieron presentes con sus trabajos no solo miembros de la Academia de Literatura Infantil y Juvenil de la Argentina, sino también de la Academia de Literatura Infantil y Juvenil de Panamá, de la Universidad de Manizales, la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad Estadual de Santa Cruz y el Instituto Literario y Cultural Hispánico con sede en California -. En cada uno de ellos los especialistas tomaron a escritores que trabajaron con el humor en obras literarias destinadas a los niños.

Marcelo Bianchi Bustos

MISTERIO EN LA CUEVA DE LAS MANOS

de María Julia Druille

Maya, Buenos Aires, 2022



Esta novela de 21 capítulos nos propone aventuras adolescentes en el territorio patagónico de nuestro país: fogones, guitarreadas, música, paisajes mágicos y los vínculos entre pares en pleno crecimiento. Marianela y Malena logran cumplir el sueño de conocer la Cueva de las Manos en la provincia de Santa Cruz- testimonio de pueblos originarios – y allí van. En su largo recorrido viven experiencias estimulantes que las predisponen para llegar a un destino que les depara mucha magia y misterio. Las dos primas son testigos de fiestas populares, campings y alojamientos en los cuales van haciendo amistades locales que las marcarán de por vida.

En su llegada al río de las Pinturas, se conectan con la cultura tehuelche – originaria de ese lugar- y son testigos del robo de un tótem “*de gran poder sanador; piedra sagrada, pintada por curanderos de la tribu durante miles de años*”. Se convierten en protagonistas al encontrar ese mágico objeto y devolverlo a sus legítimos dueños, por lo que reciben el amoroso agradecimiento de ese pueblo, con toda su magia y color muy bien descriptos por la autora.

Además de esa fortuita aventura, con el intercambio con pares de su edad y con Don Aukum, jefe tehuelche, atesoran sabiduría tanto desde las raíces originales como de los temas actuales de diversidad de género e inclusión que deben abordar los jóvenes de hoy.

Los capítulos de esta novela juvenil son breves y fluidos en diálogos de lengua coloquial, con características regionales y con descripciones precisas de paisajes cambiantes, que hacen sintonía con los estados anímicos de los personajes.

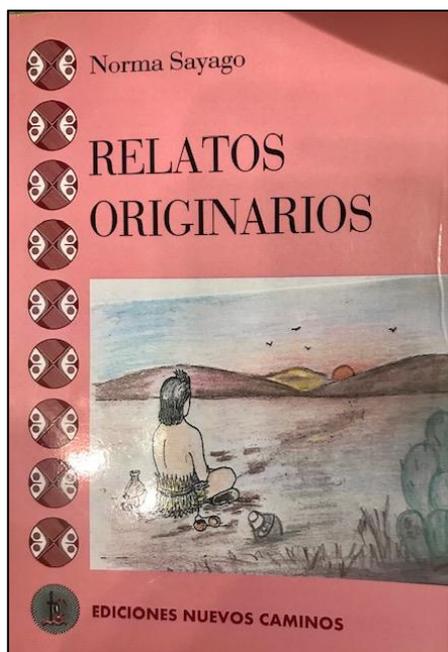
Magia enigmática y aventura adolescente: dupla que resulta de interés para los jóvenes actuales. De allí, nuestra recomendación de lectura de esta autora argentina, muy comprometida con la realidad juvenil de los lectores de hoy.

Graciela Pellizzari

RELATOS ORIGINARIOS⁶¹

de Norma Sayago
Ediciones Nuevos caminos, 2015.

El texto *Relatos originarios* (2015) de la santiagueña Norma Sayago, reúne



nueve historias que remiten a una temporalidad de los inicios de la cultura hispánica. La simpleza de una prosa dinámica y las ilustraciones de Marcelo Noriega y Enzo Palavecino invitan al lector a situarse en un pasado recreado en la época de la Conquista española. La escritora acude a la leyenda, esa narración que según Arnold Van Gennep “indica el lugar con precisión; los personajes son individuos determinados, tienen sus actos un fundamento que parece histórico y son de cualidad heroica”. Asimismo, el crítico agregará sobre este género, es “la narración

localizada, individualizada, objeto de fe”⁶² (Gennep, 1982).

Más allá de las teorizaciones que existen sobre qué género abordó Sayago, lo que interesa es el modo afectivo en que enlaza las narraciones para explicar fenómenos de la cosmogonía. En ellas se destacan la sabiduría de las plantas o de los animales en la voz de personajes como Lule que le pide consejo al Búho en *La sabiduría de los animalitos del monte*. La mayoría de los relatos se ve atravesado por el eros pedagógico de la autora donde lo didáctico y la oralidad (*la venganza de los quetubiés*) se apropian del discurso. El tono se fortalece y resulta adecuado para un lector niño, por eso dice en la voz del Chamán: “Amigos, el mal está en todas partes. Hay que tener mucho cuidado. Pero la fuerza del bien debe ser más fuerte” (*Leyenda de la llorona santiagueña*). A lo largo de todo el libro, se desprende el valor geográfico de las leyendas, que no sólo consiste en que forman parte de la cultura, sino que las narraciones ocurren en un espacio localizable, sustentados por referencias naturales (río, naturaleza, monte). Los personajes llevan

⁶¹ Libro premiado por la SADE, *Faja de Honor Provincial* (2016)

⁶² Gennep, A.V. (1982). *La formación de las leyendas*. Barcelona: Alta Fulla. (pp. 21, 28)

nombres quichuas (Upallay) con su correspondiente traducción (callado) mágicamente acortan distancias culturales entre el registro de la lengua quichua (Sacháyoj, Súpay, Cusi Quilla, Kuntur Ñahui) y el registro español. Asimismo, el humor no queda al margen a veces filtrado por la copla candorosa: *"este relato se terminó, /manchita, manchita/ que no te agarre/el tigrecito de la aguadita"*. Por otro lado, la inclusión de los apartados: *vocabulario y fuentes de información consultadas* remiten indefectiblemente a un marco histórico en el que se fortalecen las historias narradas, sobre todo el relato: *Las ushutas de Illapa* que cierra el libro. En conclusión, Norma Sayago con su escritura nos invita a disfrutar de las leyendas y de sus relatos. Hay en ella una digna intención: la de reunirnos con lo más ancestral de la cultura del NOA. Es allí, donde es posible concretar el pacto de la lectura que propone el texto, relatos que sobreviven aún en Santiago del Estero, la provincia más antigua de nuestra Argentina.

María de los Angeles Lescano Acosta

THIAGUITO SACHAMANTA

de Norma Sayago

2022, Ediciones Nuevos Caminos, 2022.

Esta novela de Norma Sayago, narra la vida de un niño en la ciudad que visita la estancia de sus abuelos y conoce a su familia de origen, quienes



llevan una vida sencilla. Ante la mirada del niño, se recrea el valor de su gente y del paisaje, el monte santiagueño.

El texto dedicado al violinista Sixto Palavecino así como a la familia de la autora Tito, su hermano, y Melchi, su prima, se inicia con una reflexión, casi una sentencia popular:

"Podrán quitar los caminos, pero la querencia no" que se cumple como eje o columna vertebral del libro.

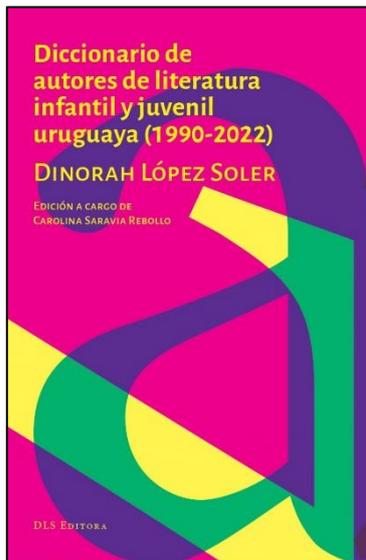
Es interesante el contraste ciudad versus campo que la escritora soslaya sin poner énfasis o límites geográficos que alejen ambos sectores. El discurso se sitúa en el territorio de los valores humanos, los que –según su autora– han desaparecido por el avance de las tecnocracias. La descripción gana a medida que el recorrido de Thiago, el niño protagonista desanda los caminos del monte en compañía de su padre. Su voz, desde la pregunta: *¿Qué es/qué son?* instauro el tono de curiosidad inquieta y la sorpresa que poco a poco lo adentra en la mitología del paisaje: los dioses del monte, la música del lugar (la chacarera: *(el monte que lindo está, como hay miel de palo bajo los garabatos, lechiguana y chilalos)*) aportan el ambiente propicio al lector que puede imaginar que se trata de un viaje que revive el padre desde la mirada del niño, su hijo. Suceden quince capítulos ilustrados, el diseño de tapa por parte de Rubén Giromini describe el abrazo de un niño al tronco del árbol. Vaya simbolismo éste que reúne el nodo de la novela, donde la narración se vale de la argumentación de manera interminante para explicar en enunciados cada cosa de la naturaleza que le llama la atención a Thiago. La autora en el interior de la novela, repite el gesto pedagógico que tanto caracteriza a su escritura y lo desplaza al padre del niño, quien configura su rol de guía. En la novela trasuntan el recuerdo, las enseñanzas aprendidas en el campo, las comidas del lugar, siempre desde el lugar del afecto puesto que los personajes son la propia familia de Thiaguito. "La educación es un acto de amor" expresa Paulo Freire y, en este sentido, Norma Sayago se apega a esta consigna al presentar su novela, donde maravillosamente logra visibilizar valores familiares y naturalizar vínculos saludables. Bello texto que recobra el asombro de la niñez, la añoranza de un paisaje querible y el fervor por lo vivido.

¡Gracias querida Norma por estas producciones!

María de los Angeles Lescano Acosta

DICCIONARIO DE AUTORES DE LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL URUGUAYA 1990 – 2022

de Dinorah López Soler
Editorial DLS, Montevideo, 2022



Este nuevo libro, auspiciado por la Academia Uruguaya de Literatura Infantil y Juvenil y la Academia Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil, llega a complementar una serie de diccionarios que son de especial ayuda para los lectores en general y los especialistas en particular. Se destaca que vienen a sumar pues no se propone hacer un diccionario general de escritores del Uruguay, sino que toma el periodo 1990 – 2022, hecho que le da una gran importancia por su actualidad.

La autora de esta obra es Dinorah López Soler, Profesora de Literatura (IPA) y experta en Literatura Infantil y Juvenil Iberoamericana y Universal, quien ha dictado cursos y conferencias no sólo en su país, sino también en Argentina, Ecuador, México, Panamá y Paraguay. Es redactora de guías de lectura para obras de literatura infantil y juvenil, y colaboradora de distintas publicaciones periódicas especializadas en el ámbito educativo y literario. Fue directora y conductora del programa radial Había una vez..., único espacio dedicado a difundir, comentar y analizar, de manera exclusiva, literatura para la infancia y la adolescencia (1997-2020). Desde 2021, es directora, productora y conductora del programa radial Había una y otra vez.

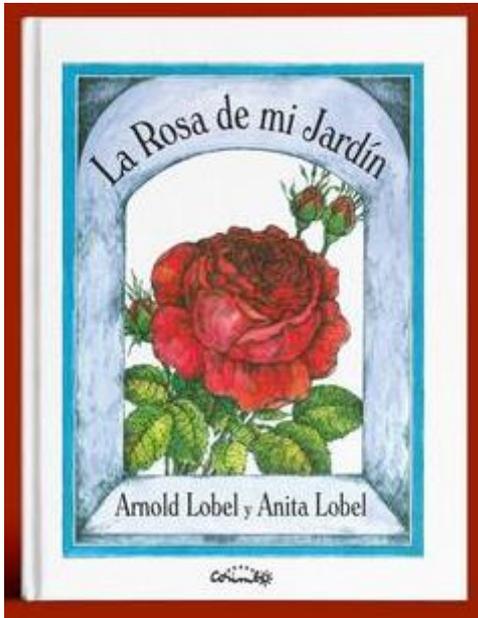
La obra posee algunas características que la hacen especialmente atractiva pues a su valor académico que testimonia un trabajo arduo de indagación pro parte de López Soler, se suma la edición de Carolina Saravia Rebollo que es sumamente cuidada y que ofrece algunas características desde lo paratextual que hace que un diccionario – que puede tal vez no resultar tan atractivo para muchos lectores – den ganas de consultarlo ante alguna necesidad pero al mismo tiempo de leerlo como si se trata de un libro más de historia de la LIJ contemporánea del Uruguay.

Un material de consulta imprescindible para conocer mucho de la actualidad de la LIJ en nuestro continente gracias a esos 408 autores que se hacen presentes por medio de sus biografías.

Marcelo Bianchi Bustos

LA ROSA DE MI JARDÍN

de Arnold Lobel y Anita Lobel
Corimbo, Barcelona, 2022



Para aquellos que amamos la obra de Arnold Lobel cada nuevo libro que sale a la luz constituye un verdadero tesoro. Este gran autor de libros para niños desde los tres años de edad conoce a fondo las características de los sujetos a los que destina su obra y eso se traduce en obra que conjugan la simpleza con la complejidad dentro del mundo infantil. Se trata de una obra en la que el autor crea una historia de acumulación en la que personajes y situaciones se van sumando y construyendo un mundo mágico que resulta de especial interés para los niños.

El comienzo de su relato dice *Esta es la rosa de mi jardín* y a partir de aquí la naturaleza se despliega en un texto que posee dos grandes partes totalmente vinculadas que se ven unidas gracias a la presencia de un ratón que intenta romper un equilibrio pero gracias al accionar de otro personaje, todo vuelve a la calma. Pero además de cobrar esa calma, hay un volver a empezar pues el libro termina como comienza, diciendo *Esta es la rosa de mi jardín*. No es una mera repetición, sino que a esa rosa le han ocurrido cosas pero se marca un inicio constante, constituyendo una especie de cuento de nunca acabar.

Las ilustraciones son de Anita Lobel, una ilustradora de polaco – estadounidense, esposa de Arnold, que posee una amplia carrera en el rubro. Este libro en particular fue ganador del Boston Globe-Horn Awards a la ilustración. Maravillosos detalles en ilustraciones cuidadas que atraen a los niños pueblan las páginas de este libro.

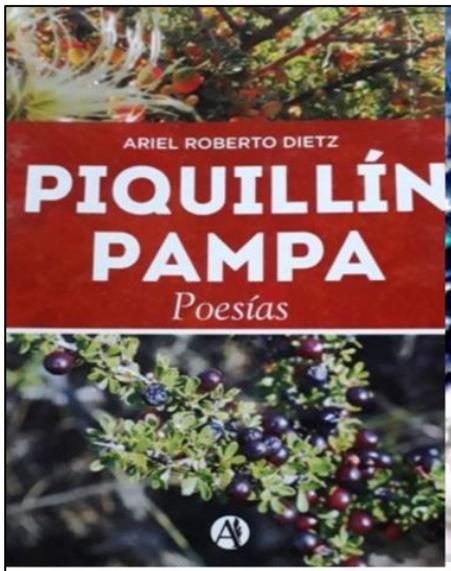
Dos artes se funden en este libro, la de la palabra y la de la imagen, para dar por resultado un obra hermosa y atractiva.

Marcelo Bianchi Bustos

PIQUILLÍN PAMPA-POESÍAS

Poesías

de Ariel Roberto Dietz



El libro "Piquillín Pampa-Poesías" del autor Ariel Roberto Dietz es una colección de poemas que exploran la belleza y la complejidad del territorio pampeano, con especial énfasis en el monte del caldenal.

En uno de los versos más conmovedores titulado "Caldenal", el autor escribe:

"Lunas de espuelas plateadas/llevan la sombra del río/pueblos del oeste árido/pueblos viejos heridos/nidos cobijan el monte/entre eslabones perdidos/el golpe del hacha estalla/en el corazón del madero/agua salitre y arena/espinas de aquel desierto/monte virgen

de jarilla/chilcas pichanas fuego".

Estos versos nos permiten descubrir la habilidad de Ariel Roberto Dietz para capturar la esencia del monte pampeano y la profunda conexión que siente con su entorno. A través de sus poemas, el autor nos lleva en un viaje donde describe la naturaleza de la región, ofreciéndonos un enfoque único de este lugar especial para los habitantes de La Pampa.

La poética del autor me hace a recordar a la obra de la escritora Alejandra Pizarnik, quien también exploró la naturaleza y la relación entre los seres humanos y su entorno.

Ariel Roberto Dietz en la contratapa de su libro escribió:

"Naturaleza, paisaje y hombres caminan juntos tomados de la mano. Este libro presenta un nuevo desafío, centralizándose en la universalidad del territorio pampeano, espiral cósmica de características propias, tanto en su flora y fauna como también en la identidad de sus habitantes.

Hay un giro copernicano en la poesía que busca desenterrar palabras y silencios; "dimensiones de sueños y realidades."

El libro presenta una visión única del territorio de La Pampa, descrito como una espiral cósmica de características propias, destacando la estrecha relación entre el ambiente y los habitantes de la región.

El poemario abarca principios de la historia, geografía y ecología, dando una imagen completa de la idiosincrasia pampeana.

En estos tiempos donde la agresión al planeta Tierra es cada vez mayor, se insta a los gobiernos a trabajar en post de frenar el calentamiento global, donde se exterminan bosques, contaminan suelos con productos químicos, que las guerras de los poderosos destruyen a la humanidad, apelo a difundir aquellos lugares donde aún se conservan los designios naturales y el respeto por la vida.

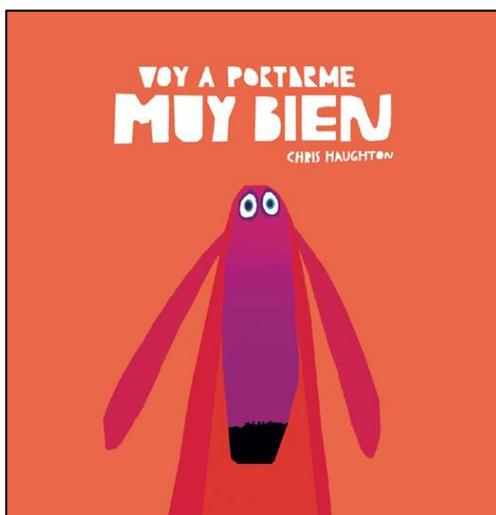
Por lo que recomiendo la lectura de la obra del autor Ariel Roberto Dietz, y su libro ⁶³"Piquillín Pampa-Poesías" y otros títulos de su autoría, a lectores jóvenes, que están en la búsqueda de su camino, instándolos a descubrir los paisajes de mágicos atardeceres que ofrece La Pampa. Lugares propios de nuestro país que muy poca gente ha tenido oportunidad de visitar.

Ariel Roberto Dietz es docente, escritor, nacido en Colonia Barón (La Pampa), reside en General Pico (LP). Es miembro de SADE Moreno; de Autoras y Autores Independientes de La Pampa, Asociación Civil Historiadores del Norte Pampeano y Grupo de Escritores Piquenses. Ha obtenido premios locales, provinciales, nacionales e internacionales.

Marta Elena Cardoso

VOY A PORTARME MUY BIEN

de Chris Haughton
NUBEOCHO



“Voy a portarme muy bien”, es un libro escrito e ilustrado por **Chris Haughton** editado por **NUBEOCHO**. Él es un diseñador e ilustrador nacido en Irlanda (1978). Haughton Comenzó a crear libros infantiles que prontamente se convirtieron en bestsellers, como “**Un poco perdido**”, “**¡Shh! Tenemos un plan**”, “**No tengas miedo, cangrejita**”

⁶³ "Piquillín Pampa-Poesías/ Editorial Autores de Argentina/ ISBN 978-987-87-0696-2

incluyendo el recientemente mencionado y al cual haré mención el día de hoy.

Este divertidísimo libro álbum es una invitación que nos hace el autor a preguntarnos ¿qué va a suceder al pasar la página? Una de las particularidades que tiene su ilustración es que al igual que otros títulos del autor se destaca por su estética en relación a la gran paleta de colores que ofrece y por lo divertidas y humanizadas que son las personificaciones de sus personajes animales. Como en todo cuento de fórmula las repeticiones y la acumulación de situaciones y personajes poseen uno de los principales atractivos ya que el lector podrá anticipar lo que ocurrirá. Este tipo de historias que son fáciles de recordar y con las cuales es muy posible conectarse demuestran que las historias más simples merecen ser contadas. El cuento presenta la historia de Simón un amigo de cuatro patas agradable e inquieto que, como todo perro, quiere simpatizar con su dueño, Alfonso. Sin embargo, esta búsqueda de aprobación resulta difícil cuando las tentaciones hacen que Simón no pueda dominar sus impulsos ¿Podrá Simón portarse bien?

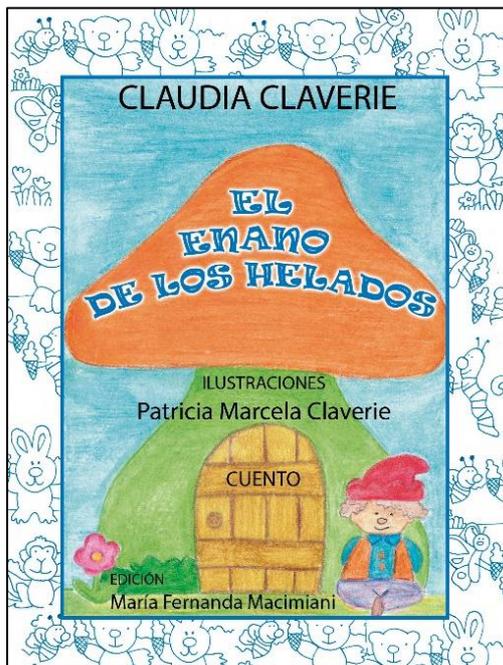
En mi opinión, este cuento, es verdaderamente recomendable; sencillez, ironía, expresividad es lo que encontrarán en esta entrañable historia donde disfrutarán de las ilustraciones que acompañan muy bien al relato e incluso permiten seguir la historia sin la necesidad de la lectura en voz alta.

Lucas Benítez

EL ENANO DE LOS HELADOS

Autora: Claudia Claverie - Ilustradora Patricia Marcela Claverie – Diseño y Edición María Fernanda Macimiani, Ediciones Léeme un cuento, 2020.

El enano de los helados es un libro para los más chiquitos, pensado para que los niños puedan manipularlo perfectamente por su tamaño de catorce por veintiún centímetros y no más de veinte páginas ilustradas. Los dibujos son simples y tiernos, pintados con texturas rústicas como el lápiz intervenidos de forma digital. El mundo en el que transcurre la historia nos transporta a



los cuentos de hadas y duendes, pero en este caso el tamaño mínimo del protagonista se muestra en comparación con su casa, un hongo que a su lado es muy grande. Esto nos hace pensar en otros cuentos como *Alicia en el país de las Maravillas* y la relación de tamaños, de ella respecto de la Oruga Azul en la seta. Otros personajes que dialogan con el libro son Los Pitufos, protagonistas de una conocida serie de dibujos animados estrenada en 1981, al aire por ocho años. Estas aventuras giraban en torno a una sociedad de enanos azules, un brujo malvado y la relación con el bosque, ellos vivían en

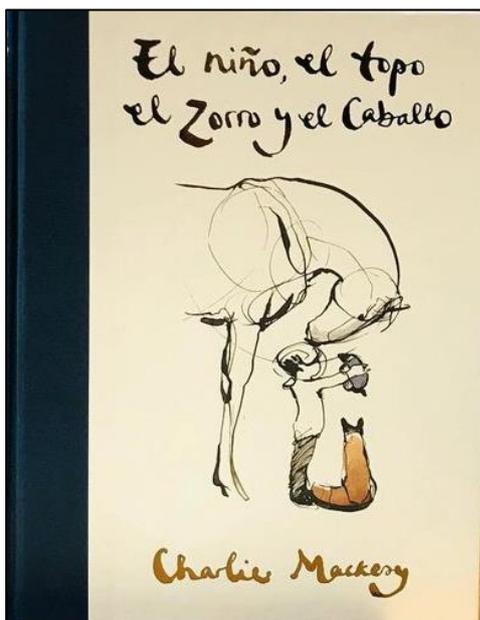
hongos con puertas y ventanas. Esa armonía con la naturaleza aparece en el cuento de *El enanito de los helados*, amigos animales, recursos valiosos como flores, plantas, ramas y frutas, el agua como elemento vital. Pero también la historia muestra actitudes como el trabajo en equipo para hacer los helados, la generosidad del enano que comparte con los animales del bosque. La narrativa incluye un ritmo especial y juguetón, por momentos se desprenden versos rimados entre los dibujos o carteles aportando otros elementos a la lectura. Cada página con texto e ilustración a todo color, tiene su par con el mismo dibujo, pero sin color, solo el contorno para invitar a la acción del lector y a su propia creatividad. La autora es docente jubilada, dedicada a la escritura de narrativa para adultos y niños, con cuentos premiados, libros propios y participación en numerosas antologías. Me ocupé de la edición y diseño, Ediciones Léeme un cuento. El libro tiene una presentación que consta de una bolsa de tela ilustrada y lápices de colores junto al libro.

María Fernanda Macimiani

EL NIÑO, EL TOPO, EL ZORRO Y EL CABALLO

Autor e Ilustrador Charlie Mackesy

Editorial Suma de Letras, 2023 – Traducido al español -



El niño, el topo, el zorro y el caballo es un libro que, si bien no es infantil, es para todas las edades como *El Principito*. Un niño podría hacer su propia lectura de los dibujos ya que es totalmente ilustrado, un libro álbum realizado por el ilustrador británico Charlie Mackesy. Él es un artista autodidacta, pintor, escultor, quien trabaja para importantes periódicos y revistas. Esta obra que se publicó por primera vez en 2019, ya fue traducida a más de cuarenta idiomas y múltiples formatos. El autor reconoce su fuerte inspiración en la

novela de Antoine de Saint-Exupéry, esto se aprecia no solo en la incorporación del zorro como personaje, también en el viaje que el niño hace en una búsqueda en la que va encontrando distintos amigos, pero también distintos climas, obstáculos, situaciones que lo llevan a reflexionar. La narrativa de esta obra es diversa, sigue un hilo que se expresa en frases, preguntas retóricas, mensajes y diálogos sumamente emocionales entre un niño curioso, un topo glotón, un zorro cauto y un caballo sabio. “Elegir como reaccionamos ante las cosas es una de las libertades más valiosas que tenemos”, el pensamiento y las emociones son interpeladas en cada página, por los trazos de tinta que forman palabras o dibujos, texturas, tonos sepia, negro y alguna acuarela de colores en equilibrio con los espacios y los significados. En el viaje van descubriendo el amor, la amistad, la libertad, la aceptación, la identidad y la ayuda. Esta obra de numerosas lecturas posibles deja lugar al mediador de lectura para los más chicos y la posibilidad de disparar profundas reflexiones en los jóvenes y adultos. En marzo de 2023 recibió un Oscar de la Real Academia de Cine, al mejor corto animado, una película basada en el libro de Mackesy. Quizá el furor de los

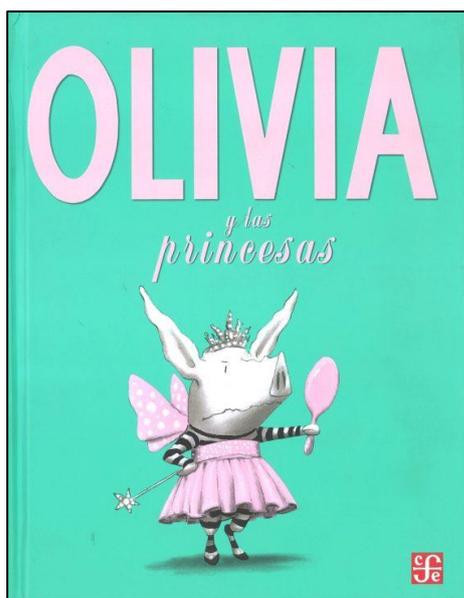


lectores ante esta obra se deba a lo universal del mensaje, a las similitudes con las fábulas y las carencias de la sociedad actual, sumados a un exquisito libro de tapas duras y gran tamaño con una buena historia o a sus puntos de conexión con El Principito y Winnie the Pooh de Alan Alexander Milne.

María Fernanda Macimiani

OLIVIA Y LAS PRINCESAS

Autor e Ilustrador Ian Falconer (1959 -2023)
Fondo de Cultura Económica, 2012



Olivia y las princesas es uno de trece libros que integran la serie OLIVIA del autor estadounidense Ian Falconer fallecido el siete de marzo de 2023. Sobre el autor es destacable la tarea como ilustrador y diseñador para revistas importantes, escritor e ilustrador de libros infantiles y diseñador de decorados y vestuario para teatro. Olivia es una cerdita rebelde, actual, alegre, curiosa y reflexiva que protagoniza los libros de la serie que lleva su nombre, creada en 1996. Olivia es un personaje inspirado en la sobrina de

Falconer, del mismo nombre que el personaje, en ese entonces de tres años de edad. El primer libro de la serie se publicó en el año 2000. El autor fue premiado como el ilustrador más destacado de libros para niños en su país. Este libro en particular nos muestra en la tapa a Olivia vestida de princesa, de color rosa con barita y espejo, pero lo más relevante es la postura desafiante y la mirada seria y altanera de la niña cerdita. La historia es muy divertida, llena de guiños para los adultos sobre lo establecido en la sociedad, la corrupción, la discriminación. El cuento inicia con una aparente "crisis de identidad" de la protagonista, ella pasa de la depresión a la alegría, a la tristeza, a la búsqueda constante, ella reflexiona, pregunta y se pregunta,

observa su entorno y a las niñas de su edad, se siente grande y se rebela ante la típica princesa rosa (el color de las nenas). Ante cuentos de princesas y las típicas escenas de los cuentos clásicos ella se enoja. Su búsqueda la hace identificarse por semejanza u oposición con distintos personajes de esos cuentos y con variadas profesiones. Hasta que ocurrentemente se da cuenta de lo que quiere ser cuando sea grande. Las ilustraciones complementan la historia, son en tonos apagados, poco color, algunas sin colorear, un maravilloso juego con el espacio y la distribución del texto, breve pero cargado de contenido. Desde 2009 se emite la serie de dibujos animados OLIVIA, por canal Disney Junior en Latinoamérica, con cuarenta capítulos y dos temporadas, basada en los personajes de Ian Falconer.

María Fernanda Macimiani



Miembros de la Academia de Literatura Infantil y Juvenil

COMISIÓN DIRECTIVA DE LA A.L.I.J. ASOCIACIÓN CIVIL

Con vigencia hasta: 18/04/2023 ratificada por la ASAMBLEA 17/04/2021

- Graciela Inés Pellizzari - Presidente
- Marcelo E. Bianchi Bustos - Vice-Presidente 1°
- Alejandra Burzac - Vice -Presidente 2°
- Claudia H.Sánchez - Secretaria
- Ana Emilia Silva - Pro-Secretaria
- Bertha Bilbao -Tesorera
- Ma.Paz Pérez Calvo - Pro-Tesorera
- María Julia Druille - Vocal Titular
- MariBetti Pereyra - Vocal Titular
- Cecilia María Labanca - Vocal Titular
- Roberto Argüello Patiño - Vocal Titular
- Ma.Fernanda Mancimiani - Vocal Suplente

Órgano de Fiscalización: con vigencia hasta el 18/04/2023

- Fernando Abel Penelas -Germán Cáceres - Revisor de Cuentas Titular
- Graciela del C. Bucci - Revisora de Cuentas Suplente 1°
- María Inés Weibel - Revisora de Cuentas 2°

COMISIÓN de LECTURA:

Con vigencia desde:18/04/20201, hasta 18/04/ 2023

- Ana Emilia Silva - Socia
- María Belén Alemán - Socia y Miembro de Número
- Graciela Bucci - Socia y Miembro de Número

MIEMBROS DE NÚMERO QUE REPRESENTAN A DESTACADOS AUTORES FALLECIDOS EN SILLONES SIMBÓLICOS

MIEMBROS DE NÚMERO – AUTORES

- 1.- María Belén Alemán - Graciela Cabal
- 2.- Marcelo Bianchi Bustos - Martha A. Salotti
- 3.- Bertha Bilbao Richté - Conrado Nalé Roxlo
- 4.- Graciela Bucci - Marco Denevi
- 5.- Fernando Penelas (Germán Cáceres) - Álvaro Yunque
- 6.- Ma. Czarnowski de Guzmán - Ricardo Güiraldes
- 7.- Ma. Luisa Dellatorre - Gustavo Roldán
- 8.- Ma. Julia Druille - José Sebastián Tallón
- 9.- Ma. Isabel Greco - Manuel García Ferré
- 10.-Cecilia Kalejman - Julio Cortázar

- 11.-Cecila Ma. Labanca - Elsa I. Bornemann
 - 12.-Adelaida Mangani - Javier Villafañe
 - 13.-Viviana Manrique - José Murillo
 - 14.-Silvina Marsimian - Horacio Quiroga
 - 15.- Alicia E. Origgi - Ma. Elena Walsh
 - 16.- Honoria Zelaya de Nader - Enrique Banchs
 - 17.-Cristina Pizarro - Fryda S. de Mantovani
 - 18.- Zulma Prina - Ma. Hortensia Lacau
 - 19.- María del Carmen Tacconi - Enrique Anderson Imbert
 - 20.-Paulina Uviña - Aarón Cupit
 - 21.- Mabel Zimmermann - Silvina Ocampo
 - 22.- Graciela I. Pellizzari - Dora Pastoriza de Etchebarne
 - 23.- Mónica Rivelli - Juan Carlos Dávalos
 - 24.- Ma. Carolina Eguren (Sarah Mulligan) - Liliana Bodoc
 - 25.- Cecilia Glanzmann - Alfonsina Storni
 - 26.- Alejandra Burzac - Rafael Gijena Sánchez
 - 27.- Claudia h. Sánchez - Eduarda Mansilla
- MIEMBROS INTERDISCIPLINARES**
Natacha Mara Mell - Víctor Iturralde Rúa

LISTA DE MIEMBROS DE HONOR AL 2021-2023

1. † Ovide Menin
2. † Juana Arancibia
3. María Granata
4. Perla Suez
5. † Saúl Oscar Rojas
6. Sandra Siemens
7. Fernando Sorrentino
8. † Nélide Norris
9. Elbia Di Fabio
10. Olga Fernández Latour de Botas
11. Lidia Blanco
12. Pedro Luis Barcia
13. Silvia Puentes de Oyenard

Por Resolución N° 002365 del 25 de febrero de 2015, La Inspección General de Justicia, otorga a la Academia de Literatura infantil y juvenil, Asociación Civil, la Personería Jurídica

AFIP otorga el N° de CUIT 30 71497805-1

.....

***MIEMBROS CORRESPONSALES EN LAS DISTINTAS PROVINCIAS**

1. MACIMIANI, Fernanda de Buenos Aires 3 de Febrero
2. ARGÜELLO, Roberto de Buenos Aires La Matanza
3. LABANCA, Cecilia María de Buenos Aires M. Coronado
4. ECHENIQUE, Mónica Lidia de Buenos Aires Mar del Plata
5. CARRIZO, Claudia del Valle de Catamarca Belén
6. TOLABA, Mario Fidel de Jujuy La Quiaca
7. GUTIERREZ, Verónica de Jujuy Tilcara
8. ALEMÁN, María Belén de Salta Salta
9. RIVELLI, Mónica Patricia de Salta Salta
10. ZELAYA de NADER, Honoria de Tucumán Tucumán
11. TACCONI, Mª del Carmen de Tucumán Tucumán
12. JORRAT, Luciano de Tucumán Tucumán

13. LÓPEZ PAZ, Sandra de Santiago del Estero Santiago del Estero
 14. BURZAC, Alejandra de Tucumán NOA
 15. HERNÁNDEZ, Mafalda de San Juan San Juan (Albardón)
 16. GLANZMANN, Cecilia de Chubut Trelew
 17. UVIÑA, Paulina de Chubut Comodoro Rivadavia
 18. PERRERA, Gabriela Elsa de Santa Fé Venado Tuerto
 19. EGUREN, María Carolina de Santa Fé Rosario
 20. ZIMMERMANN, Mabel de Santa Fé Rafaela
 21. PEREYRA, Mati Betti de Córdoba La Carlota
 22. MERLO, Silvana Erica de San Luis Villa Mercedes
 23. CARDOSO, Marta de Gral. Pico - La Pampa-
-

[VOLVER](#)



WEB OFICIAL

www.academiaargentinelij.org

SECCIÓN "MIRADAS Y VOCES DE LA LIJ"

www.academiaargentinelij.org/miradas-y-vozes-de-la-lij/

MIRADAS Y VOCES DE LA LIJ N°36 PRIMER SEMESTRE

Publicada en ABRIL de 2023

Buenos Aires - Argentina

PUBLICACIÓN DIGITAL



EDITORIAL AALIJ

