

Sara Vicente Mendo

**COMPROMISO E IMAGINACIÓN  
EN LA NARRATIVA DE GRACIELA MONTES**

DOI: <https://doi.org/10.14201/0VI0460>

COLECCIÓN



**VÍTOR**

Ediciones Universidad  
**Salamanca**

SARA VICENTE MENDO

COMPROMISO E IMAGINACIÓN  
EN LA NARRATIVA DE GRACIELA MONTES



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

COLECCIÓN VÍTOR

460

©

Ediciones Universidad de Salamanca  
y Sara Vicente Mendo

1.<sup>a</sup> edición: octubre, 2023  
I.S.B.N.: 978-84-1311-862-8  
DOI: <https://doi.org/10.14201/0VI0460>

Ediciones Universidad de Salamanca  
Plaza San Benito s/n  
E-37002 Salamanca (España)  
<http://www.eusal.es>  
[eusal@usal.es](mailto:eusal@usal.es)

Hecho en UE-Made in EU

Realizado por:  
Cícero, S.L.U.  
Tel. +34 923 12 32 26  
37007 Salamanca (España)



Usted es libre de: Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

- ⓘ Reconocimiento — Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
- Ⓒ NoComercial — No puede utilizar el material para una finalidad comercial.
- Ⓔ SinObraDerivada — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE  
Unión de Editoriales Universitarias Españolas [www.une.es](http://www.une.es)



Accesible en:  
<https://eusal.es/index.php/eusal/catalog/book/978-84-1311-862-8>



Catalogación de editor en ONIX disponible en <https://www.dilve.es/>

*“La imaginación no es un estado es la  
existencia humana en su totalidad”.*

*William Blake*

## RESUMEN:

El estudio de la narrativa de Graciela Montes (1947) desde un análisis de la narratología es uno de los objetivos primordiales de este trabajo. Por otro lado, mostrar su postura comprometida con la sociedad de su tiempo y con la trágica historia de su país es otro de los objetivos con el que se pretende poner de manifiesto la crítica social y política que entraña la obra de esta autora. Y un tercer objetivo sería el ubicar la narrativa de la escritora argentina dentro de un corpus de Literatura Infantil y Juvenil que emplea la crítica social, la ironía, el juego y la fantasía.

La investigación se desarrolla en siete capítulos. En el primero se realiza un somero análisis de lo que supuso la investigación y el reconocimiento de la Literatura Infantil y Juvenil universal. A su vez, relacionar la obra de Montes con otras que la han precedido. En el segundo capítulo se dibuja una breve panorámica de la Literatura Infantil y Juvenil argentina desde 1960 hasta mediados de 1990. Se vincula la creación literaria de Montes con la de sus coetáneos. El capítulo tercero es el más extenso al ocuparse del análisis narratológico de una serie de cuentos y novelas. En él se pretende indagar en las distintas estrategias narrativas de la autora. El capítulo cuarto está destinado a la dimensión significativa de la obra de la escritora. En él se procura evidenciar los significados ocultos que subyacen en la narrativa de esta autora. La última parte de esta sección se titula, Un paseo por la fantasía, y enlaza con el capítulo contiguo. En éste, la intención ha sido reflejar como las grandes obras de la Literatura Infantil y Juvenil universal han demandado el juego, concretamente el juego lingüístico para cuestionar los sistemas educativos y sociales del momento en que fueron escritas. El capítulo sexto está dedicado a la recepción de la obra de Montes. El último capítulo trata de dar a conocer los artistas plásticos que han ilustrado los relatos de Graciela Montes.

Palabras clave: Graciela Montes, Literatura Infantil y Juvenil argentina, análisis narratológico, pacto ficcional, compromiso con la sociedad, dictadura militar argentina, dificultades económicas, crítica social y política, ironía, fantasía, juego.

## ABSTRACT:

The study of the narrative of Graciela Montes (1947 ) from an analysis of narratology is one of the primary objectives of this work. On the other hand, showing her committed position with the society of her time and with the tragic history of her country is another of the objective with which she aims to highlight the social and political criticism that the work of this author entails. A third objective would be to place the narrative of the argentinian writer within a corpus of Children's and Youth Literature employing social criticism, irony, play and fantasy.

The research is divided into seven chapters. In the first, a brief analysis of what the research and recognition of universal Children's and Youth Literature entailed is made. At the same time, it relates Montes' work with others that have preceded it. The second chapter gives a brief overview of argentinian Children's and Youth Literature from 1960 to the mid-1990s. Montes' literary creation is linked to that of his contemporaries. The third chapter is the most extensive as it deals with the narratological analysis of a series of short stories and novels. The aim of this chapter is to investigate the author's different narrative strategies.

The fourth chapter is devoted to the significant dimension of the writer's work. It seeks to highlight the hidden meanings that underlie the author's narrative. The last part of this section is entitled, A Walk through Fantasy, and links up with the chapter that follows. In this chapter, the intention has been to reflect how the great works of universal Children's and Youth Literature have demanded play, specifically linguistic play, in order to question the educational and social systems of the time in which they were written. The sixth chapter is devoted to the reception of Montes' work. The last chapter tries to show the plastic artists who have illustrated Graciela Montes' stories.

Key words: Graciela Montes, argentinian Literature for Children and Youth, narratological analysis, fictional pact, commitment to society, argentinian military dictatorship, economic difficulties, social and political criticism, irony, fantasy, play.



# ÍNDICE

SIGLAS Y ABREVIATURAS.....	15
INTRODUCCIÓN.....	17
<b>I. MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>25</b>
I.1.Acercamiento al concepto de Literatura Infantil y Juvenil.....	27
I.2.Breve recorrido por la historia de la Literatura Infantil y Juvenil hasta el siglo XIX. Su incidencia en la obra de Graciela Montes.....	32
I.3.Influencias de la Literatura Infantil y Juvenil del Siglo XX en la obra de Montes.....	40
I.4.Lector infantil y juvenil.....	45
I.5.Necesidad del pacto ficcional.....	48
<b>II. LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL EN ARGENTINA DESDE 1960.....</b>	<b>55</b>
II.1.Panorámica de la Literatura Infantil y Juvenil en Argentina entre 1960 y 1970.....	57
II.2.La llegada de la democracia. Panorámica desde 1983 hasta mediados de los noventa.....	61
II.3.Graciela Montes.....	65
II.3.1.Datos biográficos.....	65
II.3.2.Su poliédrica personalidad.....	67



<b>III. ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE LA NARRATIVA DE GRACIELA MONTES.....</b>	<b>71</b>
III.1.Introducción al análisis narratológico de la narrativa de Graciela Montes.....	73
III.2.Personajes paradigmáticos en la narrativa de Graciela Montes.....	74
III.2.1.El personaje como unidad semántica, sintáctica, y pragmática.....	76
III.2.1.1.Nivel semántico de los personajes .....	77
III.2.1.2.Nivel sintáctico de los personajes.....	88
III.2.1.3.El personaje como unidad pragmática.....	91
III.2.2.Personajes secundarios o figurantes.....	96
III.3.El espacio.....	109
III.3.1.El espacio narrativo.....	109
III.3.2.Espacios reales.....	110
III.3.3.Espacios imaginarios.....	120
III.4.El tiempo.....	126
III.4.1.Analepsis y prolepsis.....	132
III.4.2.Elipsis.....	133
III.5.Visión.....	138
III.5.1.La visión en la narrativa de Graciela Montes.....	139
III.6.La Voz.....	154
III.6.1.Función Fática/Conativa.....	155
III.6.2.Función Emotiva.....	165
III.6.3.Función Ideológica.....	172

<b>IV.</b>	<b>TEMÁTICAS Y SIGNIFICADOS IMPLÍCITOS.....</b>	<b>183</b>
IV.1.	Introducción a Temáticas y Significados Implícitos.....	185
IV.2.	Dificultades económicas. Hambre.....	186
IV.3.	Exclusión y marginación.....	189
IV.4.	Los ogros y los monstruos en la infancia.....	192
IV.5.	Ogros en <i>Irulana y el ogro</i> nte ( <i>un cuento de mucho miedo</i> ) y en <i>Otroso</i> : miedo a “la Patota”.....	196
IV.6.	La historia escrita por los vencedores.....	201
IV.7.	Represión y torturas.....	204
IV.8.	Batallas. Guerras.....	207
IV.9.	La Muerte.....	212
IV.10.	Un paseo por la fantasía.....	213
<b>V.</b>	<b>LAS FICCIONES DE GRACIELA MONTES COMO CONSTRUCCIÓN DEL “PAISAJE AFECTIVO” DENTRO DE LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL UNIVERSAL.....</b>	<b>221</b>
V.1.	Introducción a las ficciones de Graciela Montes como construcción del “paisaje afectivo” dentro de la Literatura Infantil y Juvenil universal.....	223
V.2.	El juego, emulador y estimulante de la vida.....	224
V.3.	Creaciones lingüísticas: Juego liberador.....	228
V.4.	La creación lingüística mediante los juegos de palabras como conquista del espacio interior en la narrativa de Graciela Montes.....	232
V.5.	El juego como apertura de los espacios imaginarios en la Literatura Infantil y Juvenil.....	236

V.6.	Construcción del espacio poético y del “paisaje afectivo” en <i>Y el Árbol siguió creciendo, Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo), A la sombra de la Inmensa Cuchara, Historia de un amor exagerado, Otroso y Aventuras y desventuras del Casiperro del Hambre.....</i>	240
V.7.	Importancia de la música en el desarrollo individual y colectivo en la narrativa de Graciela Montes.....	248
V.8.	El amor.....	251
<b>VI.</b>	<b>RECEPCIÓN DE LA NARRATIVA DE GRACIELA MONTES EN LAS ESCUELAS Y BIBLIOTECAS.....</b>	<b>257</b>
VI.1.	Recepción de la narrativa de Graciela Montes en las escuelas y bibliotecas.....	259
VI.2.	Libros recomendados de Graciela Montes por los principales centros internacionales de Literatura Infantil y Juvenil.....	278
<b>VII.</b>	<b>LA ILUSTRACIÓN EN LOS RELATOS DE GRACIELA MONTES.....</b>	<b>281</b>
	Ilustradores.....	327
<b>VIII.</b>	<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>337</b>
<b>IX.</b>	<b>GLOSARIO.....</b>	<b>347</b>
<b>X.</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>361</b>
X.1.	DE LA AUTORA.....	363
X.2.	DE LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL.....	366
X.3.	DE NARRATOLOGÍA.....	376
X.4.	OTROS TÍTULOS CONSULTADOS.....	379

<b>APÉNDICES.....</b>	<b>381</b>
-----------------------	------------

### **APÉNDICE I. La recepción de la narrativa de Graciela**

<b>Montes.....</b>	<b>383</b>
1. Entrevista a la escritora Graciela Montes.....	385
2. Entrevista de Sandra Comino.....	393
3. Entrevista de Ana María Machado.....	399
4. Artículo de Nora Lía Sormani “Arte, infancia y compromiso en la obra de Graciela Montes”.....	408
5. Foros publicados en la revista <i>Imaginaria</i> en los que Graciela Montes habla abiertamente con docentes, bibliotecarios y lectores.....	420
6. Comentarios de distintos mediadores culturales sobre la obra de Graciela Montes, publicados en <i>Imaginaria</i> .....	423
7. Reseñas de libros de Graciela Montes.....	429

### **APÉNDICE II. Graciela Montes: obra teórica y de creación.**

1. Cuentos y novelas escritos por Graciela Montes.....	435
1.1. Cuentos teatralizados.....	440
2. Libros de imágenes para prelectores y primeros lectores.	441
3. Reelaboración de mitos y relatos tradicionales y folklóricos.....	445
4. Libros de divulgación de conocimiento para niños.....	452
5. Artículos y ensayos vinculados con la Literatura Infantil.	457
6. Traducciones.....	462
7. Actividad editorial.....	463
8. Premios por su actividad literaria.....	465



## **SIGLAS Y ABREVIATURAS**



## **SIGLAS Y ABREVIATURAS.**

***ALIJA*** : Asociación Literatura Infantil Juvenil Argentina

***ANILIJ*** : Asociación Nacional Investigación Literatura Infantil Juvenil

***CONADEP*** : Comisión Nacional de Desaparecidos

***CLIJ*** : Cuadernos Literatura Infantil Juvenil

***IBBY*** : International Board Books Young

***IRA*** : International Reading Association

***LIJ*** : Literatura Infantil Juvenil





## INTRODUCCIÓN

El estudio de una creación de Literatura Infantil y Juvenil puede ser afrontado desde múltiples puntos de vista. Cuando conocí la obra de Graciela Montes se dibujaron muchos de estos caminos de manera sugerente. Los primeros contactos fueron una serie de cuentos dirigidos a los primeros lectores (de seis a ocho años). Entre estas relatos figuraban *Teodo*, *El país de los odos*, *Nicolodo viaja a la cocina*, *El cumpleaños de Cristina* y *Doña Clementina Queridita, la Achicadora*.

Me dejé seducir por la producción destinada a lectores de diez años y exploré ficciones como *Tengo un monstruo en el bolsillo*, *A la sombra de la Inmensa Cuchara*, *Historia de un amor exagerado*, *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, *Uña de dragón*, *Y el Árbol siguió creciendo*, *Otroso*, todas las adaptaciones de Mitología Griega, de la Biblia, de los Caballeros de la Tabla Redonda y *las Mil y Una Noches*. Mi admiración aumentó al conocer los libros de divulgación, *Historia Argentina para los que quieren saber de qué se trata* y *El golpe y los chicos*, para niños de más de diez años, donde se relata la historia de terrorismo de estado y se incluyen los testimonios de hijos de desaparecidos que fueron testigos de los secuestros de sus padres. La impresión ante estas lecturas es que me enfrentaba con la obra de una escritora comprometida que intentaba denunciar la injusticia provocada por los hombres.

El estudio de la narrativa de Graciela Montes desde un enfoque narratológico es uno de los objetivos primordiales de este trabajo. Enfrentar la Literatura Infantil y Juvenil desde un análisis de la narratología no es algo demasiado frecuente, por ello, realizar esta investigación ha sido un gran reto. Por otro lado, mostrar su postura comprometida con la sociedad

de su tiempo y con la trágica historia de su país es otro de mis objetivos con el que pretendo poner de manifiesto la crítica social y política que entraña la obra de esta autora. Y un tercer objetivo sería el ubicar la narrativa de la escritora argentina dentro de un corpus de Literatura Infantil y Juvenil que emplea la crítica social, la ironía, el juego y la fantasía.

Abordar la obra de Montes no ha sido una tarea fácil. El primer problema con el que me he topado a la hora de iniciar la investigación, es el difícil acceso a la obra de la autora -tanto sus creaciones de Literatura Infantil y Juvenil, como sus trabajos teóricos sobre la misma-, ya que prácticamente en su totalidad ha sido publicada en Argentina y su distribución en España es escasa. En cuanto a la bibliografía relativa a Graciela Montes encontramos excelentes investigaciones. Por otra parte, al ser una escritora tan prolífica y haber escrito para todas las edades no ha sido sencillo reunir toda su producción literaria aún viajando a Argentina y estando en contacto con las editoriales que habían editado sus libros. Hay que añadir, que además de escribir ficciones ha adaptado mitos de distintas culturas para los niños y jóvenes, entre otras traducciones ha realizado la de mitos artúricos, mitos bíblicos, mitos griegos. A su vez, ha traducido cuentos de Perrault y algunos de los relatos de *las Mil y Una Noches*. Y en último lugar hay que tener en cuenta que sus ensayos sobre la lectura y su función social también son numerosos.

Por todo ello, tuve que acotar el campo de investigación y centrarme en el análisis de unas obras determinadas. Para la selección de éstas opté por realizar un estudio sobre los relatos que tenían un destinatario entre ocho y doce años, renunciando a los cuentos que había dirigido a los más pequeños. Me pareció interesante analizar las distintas estrategias narrativas que Montes ofrecía a estos lectores. Para ello, nuevamente delimité el corpus y seleccioné unos relatos determinados en los que la

autora empleaba determinados valores como la amistad, la superación de los miedos, el amor, la diferencia de clases, entre otros.

Desarrollo el trabajo en siete capítulos:

- I. Marco teórico.
- II. Literatura Infantil y Juvenil en Argentina desde 1960.
- III. Análisis narratológico de la narrativa de Graciela Montes.
- IV. Temáticas y Significados Implícitos.
- V. Las ficciones de Graciela Montes como construcción del “paisaje afectivo” dentro de la Literatura Infantil y Juvenil universal.
- VI. Recepción de la narrativa de Graciela Montes en las escuelas y bibliotecas.
- VII. La ilustración en los relatos de Graciela Montes.

En el primero realizo un somero análisis de lo que supuso la investigación y el reconocimiento de la Literatura Infantil y Juvenil universal. En lo relativo al estudio de Literatura Infantil y Juvenil he acudido a los sugerentes trabajos de los críticos más prestigiosos en este área, como son Bettina Hürlimann, Marc Soriano, Jaime García Padrino, Pedro Cerrillo, Teresa Colomer, María Adelia Díaz Rönner, entre otros. A su vez, relacionar la obra de Montes con otras que la han precedido como por ejemplo, las *Aventuras de Alicia en la País de las Maravillas*, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, o *El pequeño Nicolás*, entre otros. A continuación, me centro en las características del lector infantil y por último, realizo un bosquejo sobre cómo la crítica ha cuestionado el concepto de ficción. Resumo las principales explicaciones sobre la ficción, realizadas por especialistas como: Austin, Searle, Martínez Bonatti y Pozuelo Yvancos, entre otros. Mostraré como algunas de estas propuestas nos acercan a la necesidad del pacto ficcional entre el autor y el lector.

En el segundo capítulo dibujo una breve panorámica de la Literatura Infantil y Juvenil argentina desde 1960 hasta mediados de 1990. Trato de enlazar la obra de Montes con la de sus coetáneos. La mayoría de estos autores fueron víctimas de la censura de la dictadura militar argentina. Y me refiero a los escritores/as más representativos/as de la Argentina actual, que desarrollan una literatura comprometida para que los jóvenes lectores sean capaces de profundizar en su realidad. Además, en esta sección presento la figura de Graciela Montes y remito al apéndice que aparece en la parte final de este trabajo para conocer la totalidad de su considerable producción.

El capítulo tercero es el más extenso al estar dedicado al análisis narratológico de una serie de cuentos y novelas. En él pretendo indagar en las distintas estrategias narrativas de la autora. Al analizar los personajes, el espacio, el tiempo, la visión y la voz de los relatos, profundizo en la capacidad de la escritora a la hora de construir ficciones. Para explicitar la estructura de los relatos, me he basado en los trabajos clásicos de la narratología, como los de Gérard Genette, Roland Barthes, Chatman, Mieke Bal, entre otros. Dentro de la crítica narratológica enfocada a la Literatura Infantil y Juvenil las fuentes son escasas, porque hasta el momento la mayoría de los estudios que se han realizado sobre ella lo han hecho desde una perspectiva exclusivamente pedagógica. En este sentido las investigaciones de Teresa Colomer, *La formación del lector literario*, *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, *Teoría de la literatura infantil* de Juan Cervera, *Literatura infantil y lenguaje literario* de Luis Sánchez Corral y *Análisis de narrativas infantiles y juveniles* de Gemma Lluch me han servido de inestimable ayuda.

El capítulo cuarto está dedicado a la dimensión significativa de la obra de la escritora. En él pretendo evidenciar los significados ocultos que

subyacen en la narrativa de esta autora. Algunos de los temas que Graciela Montes ofrece a los pequeños lectores pueden ser considerados tabúes por otros miembros de la sociedad. Montes no les ofrece a los niños una realidad edulcorada, más bien les coloca delante de un espejo y les anticipa sus miedos, a la vez que les anima a superarlos. Algunos de los temas que trataré en este apartado son por ejemplo, las dificultades económicas, el hambre, la represión y la dictadura militar.

Era necesario, por otra parte, conocer la historia política argentina, principalmente la de la dictadura militar. Para ello, he acudido a algunos de los historiadores y politólogos que han estudiado el proceso político argentino, entre ellos Luis Alberto Romero, David Rock y Alain Rouke. Otros documentos que me han ayudado a conocer la realidad argentina de aquellos años han sido artículos y reportajes de prensa, producciones fílmicas que han reproducido este periodo, así como testimonios de los propios argentinos. La última parte de esta sección se titula “Un paseo por la fantasía” y enlaza con el capítulo contiguo.

En éste, mi intención ha sido reflejar como las grandes obras de la Literatura Infantil y Juvenil universal han demandado el juego, concretamente el juego lingüístico para cuestionar los sistemas educativos y sociales del momento en que fueron escritas. Es el caso tanto de Lewis Carroll como de Astrid Lingred, o de Gianni Rodari. Asimismo, pretendo integrar las obras seleccionadas de Graciela Montes con un corpus de Literatura Infantil y Juvenil universal que mediante la ironía y la rebeldía de sus personajes han conseguido formar parte de lo que Jacqueline Held llama “el paisaje afectivo”, es decir la construcción interior de uno mismo a través de las lecturas de la infancia. En este apartado he recurrido a los grandes maestros de la Literatura Infantil y Juvenil que han explorado los universos que generan la imaginación y la fantasía: Jacqueline Held, Marc

Soriano, Gianni Rodari, Gabriel Janer Manila y a la propia Graciela Montes.

El capítulo sexto está dedicado a la recepción de la obra de Montes. Mediante tres entrevistas intento dar a conocer la sólida personalidad de la autora en cuanto a su determinación ante la lectura y su función en la escuela y en la sociedad como pilar en la búsqueda de librepensadores. Remito al apéndice I en el que reproduzco diversos materiales, entre ellos, las entrevistas mencionadas, un artículo de Nora Lía Sormani en el que se corrobora el compromiso literario y social de la escritora, comentarios de distintos mediadores culturales y reseñas de especialistas en Literatura Infantil y Juvenil, sobre la obra de Montes. Asimismo, hago constar foros de debate de la revista virtual *Imaginaria*, en los que Montes contesta a preguntas que realizan sus lectores, en la mayoría de los casos bibliotecarios y docentes.

Además, presento un cuestionario a enseñantes argentinos sobre el trabajo de difusión que han realizado en las escuelas con distintos relatos de esta escritora. De igual manera, he incluido varias experiencias educativas que he llevado a cabo durante distintos años en diferentes centros educativos con relatos de esta autora.

El último capítulo está dedicado a la ilustración. Trato de dar a conocer los artistas plásticos que han ilustrado los relatos de Graciela Montes. Analizo la semántica de la imagen a través de la composición, los colores y la perspectiva visual. Sin embargo, como sabemos, el mundo de la ilustración es un ámbito poco estudiado, apenas existe una metodología para analizar este campo. Para completar este capítulo he acudido a los trabajos de Teresa Durán y los más recientes de Blanca Ana Roig, así como a los artículos referentes a este tema que se incluyen en *Siete llaves para valorar las historias infantiles*.

Hasta el momento son escasos los estudios sobre Literatura Infantil y Juvenil que aborden sus textos desde la metodología de análisis a la vez crítico-narratológico y sociológico. En este sentido, esta investigación, propone nuevas vías para el estudio de otros autores, desde perspectivas distintas a la Didáctica. Además, supone una aportación que humildemente pretende sumarse a las investigaciones realizadas sobre la obra de Graciela Montes. También a las futuras, puesto que la extensión y profundidad de ella, bien merece continuar siendo estudiada desde otros enfoques.

Debo agradecer al profesor Doctor José Antonio Pérez Bowie la dirección de este trabajo. Sin sus indicaciones y su dedicación no hubiera sido posible. A la profesora Doctora María Adelia Díaz Rönner su disposición para asesorarme con sus valiosos comentarios en el capítulo sobre Literatura Infantil y Juvenil argentina. Asimismo, agradezco al ilustrador Juanvi Sánchez sus aportaciones en el capítulo de la Ilustración. A la profesora Doctora Ana Agud las referencias a la Literatura Sánscrita. Al editor Carlos Silveyra su ayuda a la hora de contactarme con docentes argentinos. Y a los maestros que han respondido a mis cuestionarios.

También agradezco a la profesora Doctora María Fuencisla García Casar sus alentadoras palabras para que continuara con la investigación y la finalizase. A Martín Massaro su ayuda en la maquetación de este trabajo y su apoyo para que lo concluyese. A mi familia por comprender el esfuerzo que ha supuesto esta investigación y animarme a terminarla. Y a Wendy por enseñarme el lenguaje de Nepo y de Casiperro.





El hombre construye casas porque está vivo, pero escribe libros porque se sabe mortal.

*Como una novela.*

Daniel Penac.

## **I. MARCO TEÓRICO.**



## **I. MARCO TEÓRICO.**

### **I.1. Acercamiento al concepto de Literatura Infantil y Juvenil.**

Los críticos han definido la Literatura Infantil y Juvenil como toda aquella literatura escrita expresamente para niños, o que sin haberlo sido, ellos la han hecho suya con el paso del tiempo. Funciona igual que otra literatura, porque es literatura, lo único que cambia es el destinatario. Así, encontramos tanto en los estantes de las bibliotecas como en las guías de lectura, textos dirigidos a prelectores (0-5 años), a primeros lectores (6-8 años), a lectores en marcha (9-11 años), etc.

Durante muchos años lo infantil ha tapado lo literario. Como mantiene Felicidad Orquín<sup>1</sup>, la Literatura Infantil y Juvenil ha tenido un lastre, el didáctico. Con *Pippa Mediaslargas*, en 1945, Anstrid Lingred iniciaba una época que rompía las convenciones sociales de las sociedades post-industriales. No obstante, debemos llegar a la década de los 70, cuando en Italia, Gianni Rodari apuesta por el juego lingüístico como ámbito adecuado para que el niño se exprese y se realice. Considera que la creación poética consolida nuestro conocimiento del lenguaje y por lo tanto, amplía los límites de nuestra imaginación.

Para desarrollar estas páginas acudiremos a las reflexiones de los principales teóricos de la Literatura Infantil como Enzo Petrini, Marisa Bortolussi, Marc Soriano, Carmen Bravo Villasante, Mercedes Gómez del Manzano, Juan Cervera, Teresa Colomer, Román López Tamés, Jaime García Padrino, Pedro C. Cerrillo Torremocha, Antonio Moreno Verdulla,

---

<sup>1</sup> “La Madrastra Pedagógica” en *CLIJ*, nº 1, Barcelona, 1988, pp. 20-23.

Luis Sánchez Corral, Gemma Lluch, Ana Garralón, Blanca María Roig y María Adelia Díaz Rönner, entre otros.

Estos autores defienden la existencia de la Literatura Infantil y Juvenil frente a otros que no la consideran como tal, entre ellos Benedetto Croce (1866-1952), el filósofo napolitano, reacio a reconocer el arte con adjetivos. Pedro Cerrillo rebate la tesis de Croce, quien argumentaba que, “en nombre del arte puro, el arte para los niños no será jamás verdadero arte, porque en las obras infantiles hay elementos extraestéticos”. Según Pedro Cerrillo:

Croce se equivocó: olvidaba que no sólo en las obras infantiles había elementos extraestéticos, porque cualquier obra artística no puede ser despojada de las circunstancias históricas y sociales en que se ha producido<sup>2</sup>.

En España Carmen Bravo Villasante, Mercedes Gómez del Manzano, Román López Tamés, Juan Cervera, Jaime García Padrino han sido los primeros investigadores en profundizar a través de sus trabajos en este campo. La pionera fue Carmen Bravo Villasante, quien, con un sólido estudio sobre la historia de la Literatura Infantil y Juvenil, tanto universal como española publicado en 1988, inauguró un campo de investigación.

Román López Tamés publicó *Introducción a la literatura infantil* en 1990. A través de esta investigación profundizó en los distintos géneros literarios de la Literatura Infantil y Juvenil. Juan Cervera dio un nuevo enfoque a los estudios sobre esta literatura con la publicación de su *Teoría de la literatura infantil* (1991). Jaime García Padrino afianzó los estudios históricos sobre ese campo con *Libros y literatura para niños en la España contemporánea* (1992).

Poco a poco la crítica sobre este género se fue consolidando con relevantes estudios como los de Teresa Colomer sobre *La formación del*

---

<sup>2</sup> “Lo literario y lo infantil: concepto y caracterización de la Literatura Infantil” en *La Literatura Infantil en el siglo XXI*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, p. 85.

*lector literario* (1998) e *Introducción a la literatura infantil y juvenil* (1999). Ambas investigaciones contienen importante información tanto para docentes como para bibliotecarios. Por otra parte, las disertaciones sobre la recepción infantil y juvenil llevadas a cabo por Mercedes Gómez del Manzano en *El protagonista niño en la literatura infantil* (1987) y Gemma Lluch en *El lector model en la narrativa per a infants i joves* (1998) profundizan en ese ámbito hasta ahora poco estudiado. De igual modo, y desde la Teoría Literaria, Luis Sánchez Corral en *Literatura infantil y lenguaje literario* (1995) también centra sus planteamientos en la órbita de la Estética de la Recepción de Jauss y considera fundamental que “los paradigmas teóricos que sustenten esta disciplina académica no pueden entrar en contradicción con los aspectos vitales y psicológicos que conforman la personalidad infantil”<sup>3</sup>.

Por otro lado, la labor ejercida por revistas especializadas en Literatura Infantil y Juvenil *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, *Cuadernos de Pedagogía*, *Imaginaria*, *Cuatrogatos*, *Babar*, *Lazarillo*, *Educación y Biblioteca*, *Peonza*, etc. ha reforzado esta disciplina. En estas revistas, unas en formato papel y otras virtuales han aparecido estudios rigurosos sobre esta materia, así como reseñas sobre las publicaciones que merecen una mención especial.

Del mismo modo, la creación de encuentros, congresos, jornadas, másteres, cursos de postgrado sobre Literatura Infantil y Juvenil, difunden la incuestionable existencia de esta literatura, tan denostada por muchos. El establecimiento de grandes premios en la categoría de Literatura Infantil como el Hans Christian Andersen<sup>4</sup>, o el trabajo realizado por el IBBY, y

---

<sup>3</sup> *Literatura infantil y lenguaje literario*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995, p. 73.

<sup>4</sup> Es el equivalente al premio Nobel en la Literatura Infantil y Juvenil. El premio es concedido cada dos años por el IBBY (International Board on Books for Young People) a un autor y a un ilustrador cuya trayectoria haya supuesto una importante contribución a la Literatura Infantil. El fallo tiene lugar coincidiendo con la celebración de la Feria del Libro Infantil de Bolonia.

otras instituciones, consolidan la presencia y la importancia de esta literatura. Una literatura cada vez con un mercado más amplio que demanda especialistas que analicen y ofrezcan esos materiales a los niños, los jóvenes y, por supuesto, a los mediadores.

Debemos tener en cuenta como señalan gran parte de los especialistas, que en la Literatura Infantil y Juvenil además de existir el receptor niño o adolescente, nos encontramos con un segundo receptor: el intermediario o mediador entre el texto y el niño, función que, por lo general, suelen desempeñar los padres, puesto que son ellos en último caso quienes deciden tanto lo que desean invertir en la formación cultural y artística de sus hijos como los temas que éstos deben conocer. Aunque esa función de mediadores también la pueden ejercer los maestros, bibliotecarios, profesores y otros adultos.

Para Mercedes Gómez del Manzano las coordenadas que manejan los escritores a la hora de crear una obra infantil son “sencillez, audacia poética, alegoría y símbolo”<sup>5</sup>. Según esta investigadora no hay duda de la existencia de la Literatura Infantil. Y lo único que la convierte en especial es que se dirige a un pequeño lector al que hay que motivar a leer. Así define esta autora la Literatura Infantil:

La literatura infantil tiene entidad en sí misma. No es una literatura menor. Es una literatura para un público determinado, el niño y el preadolescente, pero esta especificidad de audiencia no la empobrece. El niño es el inspirador y el reclamo. En torno a él se definen derechos y leyes. Sin duda alguna, el niño constituye, al mismo tiempo, la dificultad y el estímulo<sup>6</sup>.

Para Juan Cervera la Literatura Infantil debe contribuir al crecimiento y desarrollo del niño. Al igual que otros teóricos considera que mucha de la literatura que los niños hicieron suya a lo largo de la historia fue por

---

<sup>5</sup> *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX. Incidencias en la personalidad del niño lector*, Madrid, Narcea, 1987, p. 13.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 12.

necesidad, de ahí la terminología “literatura autoincidente”. Es lógico que los niños que pasaban horas escuchando relatos junto a los mayores se apropiasen de la fantasía de esos cuentos y alimentasen de esta forma el imaginario infantil. Según Cervera:

...nos encontramos ante una literatura autoincidente, que se le ofrece al niño como respuesta a sus necesidades y pulsiones para que, siguiendo el proceso de su normal desarrollo, sea plenamente niño mientras ha de ser niño<sup>7</sup>.

Pedro Cerrillo concluye su artículo “Lo literario y lo infantil: concepto y caracterización de la Literatura Infantil” evidenciando que esta literatura influye de forma decisiva en el desarrollo humano al incidir directamente sobre la evolución de los niños en el fomento de su creatividad, en la consolidación de su personalidad y, por ende, en la construcción de su mundo interior. Estas son sus palabras:

La autonomía artística de esta literatura es la que ha hecho posible que hoy sea considerada como una manifestación literaria plena. Además, su aportación a la infancia y a la adolescencia es esencial, no sólo porque es el primer contacto del niño con la creación literaria escrita y culta, sino también porque es un buen recurso para el desarrollo de la personalidad, de la creatividad y del espíritu crítico<sup>8</sup>.

Mediante estas reflexiones de diferentes estudiosos de Literatura Infantil y Juvenil pretendemos constatar cómo esta Literatura tiene “entidad en sí misma”, como argumentó Mercedes Gómez del Manzano, pese a su falta de reconocimiento académico durante largo tiempo. Para continuar haciéndolo evidente nos referiremos a continuación de modo breve a algunos de los principales hitos de la historia de esta disciplina destacando la repercusión que han tenido sobre la obra de Graciela Montes.

---

<sup>7</sup> *Teoría de la literatura infantil*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1991, p. 254.

<sup>8</sup> En *La Literatura Infantil en el siglo XXI*, cit., p. 94.



## **I.2. Breve recorrido por la historia de la Literatura Infantil y Juvenil hasta el siglo XIX. Su incidencia en la obra de Graciela Montes.**

Las civilizaciones pretéritas y las antiguas generaciones jamás destinaron un espacio al niño. El objetivo era que éste alcanzase cuanto antes la categoría de adulto por lo que los niños eran vistos como futuros hombres. Marisa Bortolussi explica como el niño estaba privado de la infancia al compartir las responsabilidades y obligaciones de los adultos. Sólo los niños que pertenecían a las clases acomodadas y tenían la posibilidad de leer “aprendían en sus lecturas el arte de ser adultos”<sup>9</sup>.

La minoría de niños que accedía a la educación la recibía a través de abecedarios y silabarios cuyos postulados pedagógicos versaban sobre el Antiguo y el Nuevo Testamento. En 1790 el ilustrado Kart Phillip Moritz publicó *El Nuevo Libro del Abecedario*<sup>10</sup>, cuya filosofía educativa estaba próxima a los planteamientos de Rousseau. Su objetivo primordial era difundir la educación entre los excluidos de la alfabetización en aquella época: los niños, las mujeres y la población rural. Este abecedario renovó los planteamientos pedagógicos, ya que el pequeño lector accedía a la vez a la conjunción de palabras e imágenes, realizadas mediante la técnica del grabado.

En el siglo XIX se produjo una inversión del pensamiento escolástico para configurar una nueva sociedad que partía de esta premisa: “Los hombres no son más que ex niños”. Las siguientes palabras de Enzo Petrini constatan la dureza de la infancia en los siglos precedentes:

---

<sup>9</sup> *Análisis teórico del cuento infantil*, Bortolussi, Marisa, Madrid, Alhambra, 1987, p. 21.

<sup>10</sup> En 2005 la editorial Barbara Fiori Editora publicó como álbum ilustrado *El Nuevo Libro del Abecedario* con ilustraciones de Wolf Erlbruch, el ilustrador de *El taller de las mariposas*, *La gran pregunta*, *El Milagro del Oso*, *El topo que quería saber quién había hecho aquello encima de su cabeza*, *El águila que no quería volar*, entre otros.

Las civilizaciones antiguas raramente testimonian una actitud de ternura hacia los niños, una vez terminado el período estrictamente materno de la infancia; eran llamados prontamente a un duro aprendizaje, a una selección despiadada. La llamada evangélica del *sinite parvulos* debió de sonar extraña a las civilizaciones mediterráneas y la fusta fue instrumento educativo más frecuente que la caricia o la persuasión<sup>11</sup>.

Fueron necesarios dos siglos para que la Psicología y la Pedagogía mostrasen la importancia de los más pequeños y, por consiguiente, lo esencial que era su educación. Para Denise Escarpit son imprescindibles las reflexiones que Comenio, Locke y Rousseau aportan a la configuración de la educación del niño. Podemos corroborarlo a través de sus escritos:

La aportación fundamental del pedagogo Juan Amos Comenio (1592-1670) constituye el reconocimiento del niño como individuo. Para Locke (1632-1704), la enseñanza debe tener en cuenta las aptitudes e intereses del niño. Habrá de esperar el *Émile* (1672) de Rousseau para encontrar principios educativos que tengan en cuenta la naturaleza particular del niño<sup>12</sup>.

Haciendo un recorrido por la Literatura Infantil europea, la literatura clásica de la que hemos bebido todos nosotros, nos encontramos con grandes obras y escritores. En una breve panorámica señalaremos los más representativos que han influido en la narrativa de Graciela Montes, comenzando por el siglo XVIII, y continuando con dos de los grandes clásicos del siglo XIX y algunos del siglo XX. Según Enzo Petrini la edición del *Panchatantra*, de Benfey (Leipzig, 1859), abrió camino a la tendencia orientalista que quiso ver en la India la matriz de todo lo fabuloso<sup>13</sup>.

Gran parte de los investigadores entre ellos Paul Hazard, Bettina Hürimann, Denise Escarpit, Enzo Petrini, Carmen Bravo Villasante, Román López Tamés, Teresa Colomer, Ana Garralón, entre otros,

---

<sup>11</sup> *Estudio crítico de la Literatura Juvenil*, Madrid, Rialp, S.A., 1963, pp. 19-20.

<sup>12</sup> *La Literatura Infantil y Juvenil en Europa: panorama histórico*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 10.

<sup>13</sup> *Estudio crítico de la Literatura Juvenil*, cit., p. 36.

coinciden en señalar a Charles Perrault como el primero en escribir para niños. Para Bettina Hürimann *Las mil y una noches* y Charles Perrault son los más insignes precedentes del cuento de hadas tal como fue creado por el siglo XIX pensando exclusivamente en los niños<sup>14</sup>. Esta autora considera que los antecedentes del cuento de hadas nos conducen a Oriente Medio, concretamente a *Las mil y una noches*. Y también, a los relatos del napolitano Giambattista Basile.

En la narrativa de Montes es palpable la trascendencia que ha tenido esta obra, puesto que esta autora ha traducido y adaptado para niños dieciséis de los relatos de *las Mil y Una Noches*. Montes declara que esta ficción es una de las que más relevancia ha tenido en su vida como lectora. En el prólogo de los *Cuentos de las Mil y Una Noches*, la escritora manifiesta que ha realizado una adaptación “respetuosa pero muy libre- del original (o, mejor dicho, de varios originales)”<sup>15</sup>. En estas adaptaciones aparece tanto el miedo a morir de la narradora, Sherezada, como el vínculo que se establece entre el que cuenta y el que escucha, Schariar y Doniazada.

Curiosamente la necesidad de escuchar una nueva historia calma la ira y el rencor del rey. Y esa, me parece, que es una de las prioridades de Montes, constatar y evidenciar la recepción del oyente. A su vez, el personaje de Sherezada es uno de los que utiliza la escritora en ensayos

---

<sup>14</sup> *Tres siglos de Literatura Infantil Europea*, Barcelona, Editorial Juventud, 1982, p. 38. (La primera edición es de 1959 y la primera edición traducida al español es de 1968).

<sup>15</sup> *Cuentos de las Mil y Una Noches*, Buenos Aires, Gramón-Colihue, 1998, p. 7.

Los relatos que adapta son los siguientes: *La noche de Sherezada*, *Historia del mandadero*, *el califa disfrazado* y *la muchacha que no se quería casar*, *El muerto que murió cuatro veces*, *Historia del caballo volador*, *Dalila la Taimada y su torre de mentiras*, *De cómo el embustero enamoró a la embustera*, *El pescador y la suerte*, *El anillo de los deseos*, *Los amantes fieles*, *La prodigiosa historia de la Ciudad de Bronce*, *Las babuchas de Abukassem*, *Aladino y la lámpara maravillosa*, *Historia de Alí Babá y los cuarenta ladrones*, *Las llaves del destino*, *El extraño viaje de Sindbad el Marino*, *El cuento de nunca acabar*.

Los cuentos que pasaron al imaginario infantil fueron *Alí Babá y los cuarenta ladrones*, *Aladino y la lámpara maravillosa*, *El extraño viaje de Sindbad el Marino*, entre otros.

sobre Literatura Infantil, concretamente en *La frontera indómita*<sup>16</sup>, cuando explica la importancia del narrador, del pacto narrativo entre el que construye la ficción y quien la decodifica.

Otro de los autores que influencia la narrativa de Montes es Charles Perrault (1628-1703). Académico de su tiempo y consciente de que quien se dedicaba a escribir para niños era considerado un fracasado, optó por escribir con seudónimo. En 1697 publicó *Los cuentos de la Madre Oca*<sup>17</sup>, un conjunto de narraciones influidas por los trabajos de Madame d'Aulnoye y Madame Leprince de Beaumont.

Paul Hazard en su investigación desarrollada en los años cincuenta y publicada bajo el título de *Los libros, los niños y los hombres*, considera que Charles Perrault: “Parece ser el que más divierte”<sup>18</sup>. Prueba de la fascinación que Graciela Montes ha sentido hacia Perrault es que ha traducido y editado algunos de los cuentos de este autor: *Cuentos en verso*<sup>19</sup>, *Cuentos de Mamá Oca y Los cuentos de Perrault*<sup>20</sup>. En el artículo “Los Cuentos de Perrault con el periódico”, la escritora manifestaba que lo característico de estos relatos es que el académico francés ironiza “convierte a estos personajes tradicionales en miembros de la corte del rey”<sup>21</sup>. Montes en dicho artículo explica que el malvado de Barba Azul representa al burgués adinerado y como en algunos cuentos confluyen rasgos que someten a la mujer junto a otros que a la vez la liberan. Además,

---

<sup>16</sup> “Scherezada o la construcción de la libertad”, *La frontera indómita*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1999, Vid. pp.15-31.

<sup>17</sup> En esta colección de cuentos aparecen: *El gato con botas*, *La bella durmiente del bosque*, *La Cenicienta*, *Caperucita Roja*, *Barba Azul*, *Pulgarcito*, *Piel de Asno*, *Riquet, el del copete*, *Las hadas*, *Griselidis y los deseos ridículos*.

<sup>18</sup> *Los libros, los niños y los hombres*, Barcelona, Editorial Juventud, 1963, p. 25.

<sup>19</sup> Los cuentos escritos en verso están formados por *Griselidis*, *Los deseos ridículos* y *Piel de Asno*.

<sup>20</sup> Los cuentos que ha traducido, adaptado para niños y publicado en la editorial Gramón-Colihue son *La Bella Durmiente del bosque*, *Caperucita Roja*, *Las hadas*, *Barba Azul*, *El Gato con botas*, *Los deseos ridículos*, *Cenicienta*, *Riquete el del Copete*, *Pulgarcito* y *Piel de Asno*.

<sup>21</sup> “Los Cuentos de Perrault con el periódico” en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, n° 11, 3 de noviembre de 1999. <http://www.imaginaria.com.ar/01/1/perrault.htm> consultada 5/1/2013.

esclarece que consiguió que “los pueblos del mundo se apropiasen de esos cuentos”<sup>22</sup>.

Bettina Hürimann argumenta como el cuento ejerce una función social al dirigirse a lo más intrínseco del ser humano. Mediante el conflicto de los personajes del relato el hombre puede reconocerse y plantear soluciones a los enigmas. Este planteamiento coincide con el de Bruno Bettelheim y por supuesto, con la convicción de la finalidad terapéutica del cuento hindú. Bettelheim aclara además que el cuento de hadas le permite al niño reconocer cuáles son sus terrores, ya que mediante éste puede “visualizar concretamente, por sus propios medios, sus miedos y esperanzas”<sup>23</sup>. Como manifiesta Bettelheim, esta concreción es fundamental a la hora de disuadir los temores ya que si son demasiado abstractos sería más difícil detectarlos. El niño al identificarse con los personajes, con sus aventuras y sus desgracias, devela su angustia ante lo incierto e incomprensible.

Graciela Montes en su libro *El cuento infantil*<sup>24</sup> ofrece a los niños relatos de Perrault, los hermanos Grimm, Andersen y Collodi. Por un lado, supera la vieja polémica de si los cuentos de hadas eran o no apropiados para los niños. Y por otra parte, consolida la importancia del cuento tradicional en el imaginario infantil, al tiempo que evidencia la trascendencia de estos relatos en su obra. De hecho, alguno de sus cuentos como por ejemplo, *Irulana y el ogrote (un cuento de mucho miedo)* respondería al esquema del cuento tradicional.

Dos de las novelas que más relevancia tienen tanto en la obra de Montes como en la Literatura Infantil y Juvenil universal son sin lugar a duda *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*. Lewis Carroll (1838-1898) un matemático que con las obras citadas cuestionó, de

---

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> *Los Cuentos de Perrault*, Barcelona, Editorial Crítica, 1987, p. 16.

<sup>24</sup> *El cuento infantil*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977.

forma sutil los convencionalismos de la sociedad en la que se vio inmerso. Montes ha traducido estas obras para los niños y actualmente se encuentran publicadas por la editorial Colihue.

Una de las influencias de cómo se subvierte o transgrede el espacio la encontramos en la creación de “Otroso”. Víctor Bravo considera que tras la obra de Carroll lo maravilloso inaugurado por los cuentos de hadas posibilita “el desarrollo estético de esa forma de la alteridad manifiesta en un ámbito “otro” distinto de lo real”<sup>25</sup>. Montes en *Otroso* al igual que Alicia al atravesar el espejo en *Alicia a través del espejo* o el mundo descubierto por Alicia una vez que se sumerge en la madriguera del conejo en *Alicia en el país de las maravillas*, indaga en lo oculto, lo prohibido, lo diferente.

Además, esa creación de universos se realiza mediante el juego. Estamos de acuerdo con Víctor Bravo cuando afirma que Carroll nos muestra que “la literatura es, antes que nada, juego, fenómeno lúdico, y que allí se encuentra la razón estética fundamental de un universo maravilloso contemporáneo”<sup>26</sup>. Precisamente, esta forma de concebir la creación literaria convierte la narrativa de Montes en heredera de la obra del escritor inglés.

Otro ejemplo de las aportaciones de Carroll a la narrativa de Montes lo encontramos en la disminución de tamaño que sufren las vacas en la novela *A la sombra de la Inmensa Cuchara* o los distintos vecinos y objetos en *Doña Clementina Queridita, la Achicadora*. Como sabemos Alicia no cesa de agrandarse o empequeñecerse. En los relatos mencionados de Montes el decrecimiento se produce mediante el lenguaje. Como explica Marc Soriano el mundo que ofrece Carroll a los niños se

---

<sup>25</sup> *Los poderes de la ficción*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1987, p. 162.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 163.

sustenta en el juego consolidado a través de la ironía del sistema lingüístico<sup>27</sup>.

Graciela Montes ha reflexionado sobre la obra de Lewis Carroll. Tras explicar cómo fue el tiempo en el que Carroll creó ambas novelas y mostrar la crudeza de la realidad en la sociedad victoriana, en la que muchos niños crecían en ciudades hacinadas, Montes especifica:

Sólo así, a la luz de la realidad social victoriana, se recorta el verdadero sentido de la ideología en torno al niño, ni más ni menos que como el doctor Jeckyll se completa con la presencia de mister Hyde.

Esta ambigüedad de una infancia a la vez adorada y reprimida, aislada del adulto en lo ideológico pero incorporada y explotada en la producción, es sustancial para comprender el también ambiguo sentimiento de Carroll hacia los niños y los vaivenes de Alicia por el país de las maravillas y el otro lado del espejo<sup>28</sup>.

Teresa Colomer considera que la aportación de Lewis Carroll a la Literatura Infantil y Juvenil fue manipular “el modelo de la fantasía existente al fusionar las fronteras de realidad y fantasía”<sup>29</sup>. Además de haber producido esa fusión Colomer explica como el ingenio del profesor de matemáticas fue transponer ese resultado de fantasía y realidad “con otros modelos narrativos como el *non sense* y la parodia de los convencionalismos sociales o de la interrogación sobre el mismo lenguaje”<sup>30</sup>.

Mark Twain (1835-1910) publicó en 1876 *Las aventuras de Tom Sawyer* y en 1884 la que es considerada por algunos la narración fundacional de la literatura norteamericana, *Las aventuras de Huckeleberry*

---

<sup>27</sup> Vid. *La Literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2005, pp. 124-127.

<sup>28</sup> *El corral de la infancia*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 121.

<sup>29</sup> *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid, Editorial Síntesis, 1999, p. 91.

<sup>30</sup> *Ibid.*

*Finn*. Graciela Montes en un artículo publicado por la revista *Imaginaria*<sup>31</sup> en el que recomienda lecturas a los niños y adolescentes propone como primera opción *Las aventuras de Huckeleberry Finn*. Y cree que el disfrute de la lectura de ésta es decisivo en la formación como lector. En una entrevista realizada en Audiovideoteca de escritores de Buenos Aires Literatura en el que prestigiosos escritores seleccionan sus diez lecturas favoritas, Graciela Montes elige como libro iniciático que le abrió un universo como lectora en su juventud *Las aventuras de Huckeleberry Finn*. Además, realizó la traducción y adaptación de esta novela.

Así, la rebeldía, la crítica social y la ironía que irradian tanto *Las aventuras de Tom Sawyer* como *Las aventuras de Huckeleberry Finn* influyen claramente la narrativa de Montes. De hecho, los personajes que construye esta autora son anticonformistas, críticos con lo que les rodea y buscadores incansables de la libertad. Pensemos, por ejemplo en Casiperro, Ariadna, Irulana, o los habitantes del Árbol. Podríamos afirmar que Montes es heredera de esa forma renovadora de narrar de Mark Twain. Conecta con la obra del autor norteamericano a través de las semejanzas en los temas tratados y en los personajes creados. Cien años después Montes vuelve a satirizar sobre el sistema establecido y a crear personajes que desde la ironía cuestionan los convencionalismos vigentes.

En Latinoamérica debemos resaltar la obra de José Lizardi (1776-1827) *El periquillo Sarniento* (1816), obra fundacional del escritor mexicano y de la narrativa hispanoamericana. Carmen Bravo Villasante afirma que en esta primera novela hispanoamericana ya se constatan “intenciones pedagógicas y reformadoras”<sup>32</sup>. Probablemente, esta obra al igual que otras que conforman la tradición de la Literatura Picaresca

---

<sup>31</sup> “Qué leer para entretener a niños inquietos o aburridos (Recomendaciones de Graciela Montes)” en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil*, n° 70, 6 de febrero de 2002. <http://www.imaginaria.com.ar/07/0/montes.htm> consultada 22/1/2013.

<sup>32</sup> *Historia y Antología de la Literatura Infantil Universal, Tomo IV*, Valladolid, Miñón, 1988, p. 296.



española influencia la escritura de *Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*.

Precisando más la situación de lecturas infantiles del país en el que creció nuestra escritora, podemos tomar las afirmaciones de Carmen Bravo Villasante en su *Historia y Antología de la Literatura Universal*, donde explica cómo los niños argentinos del siglo XIX disfrutaron las mismas lecturas que los niños en Europa, las cuales, naturalmente, se asemejaban mucho más a lo que leían los niños en España.

Entre esas lecturas menciona las de Samaniego e Iriarte, pero enfatiza como “los niños escuchaban los relatos, tan difundidos, de *Las mil y una noches*”<sup>33</sup>. Destaca esta investigadora la labor ejercida por abuelas, madres y nodrizas, quienes a través de la narración oral reavivaron el imaginario infantil y universal. Además, añade la importancia que tuvo la voz de los gauchos y los payadores quienes con su narración ilustraban las historias emulando a los juglares de la Edad Media.

No debemos olvidar que a estas lecturas hay que añadir la difusión de los cuentos de la editorial Calleja, dirigida por el maestro Saturnino Calleja. Desde Madrid esta editorial promovió durante décadas la Literatura Infantil y Juvenil en toda Latinoamérica.

### **I.3. Influencias de la Literatura Infantil y Juvenil del Siglo XX en la obra de Montes.**

A mediados de siglo, quien revolucionó la Literatura Infantil fue el personaje femenino de Astrid Lingred (1907-2002), *Pippi Calzaslargas*

---

<sup>33</sup> Ibid, p. 100.

(1945). Pippa es una niña corrosiva con la sociedad, amable con sus amigos, con una fortaleza física como la de los superhéroes. Es capaz de luchar contra varias personas a la vez. Además, su imaginación desbordante unida a sus vivencias la convierten en un personaje atípico de la sociedad en la que vive. La autora sueca tal como aparece en un artículo integrante del monográfico que la revista *CLIJ* dedicó a Astrid Lingred pretende sorprender al lector a través del comportamiento subversivo de Pippi, enraizando con su propia infancia:

Algunos veían en *Pippi Mediaslargas* “una idea desagradable, que araña el alma”, y otros se encariñaron con la pequeña pelirroja de las trenzas tiesas. A los niños les gustaba, y yo había escrito mi obra para ellos. O, mejor dicho, para la niña que hay en mí y que aún sigue hambrienta de libros<sup>34</sup>.

Astrid Lingred reiteraba en otra entrevista que escribía para “entretener a la niña que fue” y que para escribir para niños “bastaba con haber sido niño y recordar la propia infancia”<sup>35</sup>. Precisaba que no era necesario haber tenido hijos para dirigir la escritura hacia los más pequeños.

Aunque Graciela Montes no hace ninguna referencia a este relato, considero que es una de las obras fundacionales de la Literatura Infantil y Juvenil contemporánea y que precisamente el tratamiento que la autora sueca realiza de la figura femenina repercute sobre la obra de Montes. De hecho, gran parte de los protagonistas de las novelas y cuentos de la autora argentina son niñas caracterizadas por su osadía e inteligencia. Por ejemplo, Irulana, Paula, Inés, Ariadna o “la Tere”. Nuevamente, el inconformismo, el humor y la crítica social que plantea Astrid Lingred como lo hicieron Collodi, Lewis Carroll, o Mark Twain aportan a la obra

---

<sup>34</sup> “Todo empezó en la cocina de Kristin”, en *CLIJ*, n° 209, Barcelona, 2007, p. 24.

<sup>35</sup> “Astrid Lindgred” en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, n° 122, Informe preparado por Roberto Sotelo, 18 de febrero de 2004. <http://www.imaginaria.com.ar/12/2/lindgren.htm#cronologia> consultada 7/1/2013.

de Montes una dimensión renovada y fresca de la búsqueda de la libertad frente al anquilosamiento de los convencionalismos sociales.

Ya en los años sesenta, la Literatura Infantil llega a su plenitud. Muchos de los autores que escribieron en aquellos años como Gianni Rodari, Maurice Sendak, Leo Leoni, o Michael Ende, entre otros hoy son ya canónicos. En el caso de Gianni Rodari (1920-1980), mediante la práctica de una poética del absurdo sorprende al tiempo que divierte al lector con textos como *Cuentos por teléfono* (1962), *El libro de los errores* (1965), *Cuentos para jugar* (1971), *Cuentos escritos a máquina* (1973). En estos relatos, al igual que Montes lo hace en los suyos, desmitifica la sociedad de consumo empleando la fantasía y la imaginación.

En 1974 publica *Gramática de la fantasía*, un ensayo teórico sobre la escritura. En 1970 recibió el premio Hans Christian Andersen, el premio más importante de la Literatura Infantil y Juvenil. Los juegos lingüísticos que propone Rodari en su *Gramática de la fantasía* influyen en la narrativa de Montes como explicaremos en los subcapítulos V.3. (“Creaciones lingüísticas: juego liberador”) y V.4. (“La creación lingüística mediante los juegos de palabras como conquista del espacio interior en la narrativa de Graciela Montes”).

El ilustrador y escritor Leo Leoni (1910-1999) con sus álbumes ilustrados *Nadarín* (1963) y *Frederick* (1963) propone a los lectores de las primeras edades, a través de la estética y la poesía, un canto a la creatividad y la vida. Las obras de este autor podrían ser precedentes inmediatos de algunos de los relatos que construye Montes, puesto que podemos encontrar semejanzas en cuanto a la temática. En el caso de *Frederick*<sup>36</sup> a

---

<sup>36</sup> Frederick es un ratoncito que mientras sus compañeros se abastecen de comida para el invierno, él junta rayos de sol. Lógicamente, es duramente criticado. Sin embargo, cuando llegan los días grises y fríos sus rayos de sol servirán de sustento para el alma de sus compañeros.

través de la metáfora y de la intertextualidad que subyace con la fábula de Esopo de “La cigarra y la hormiga”.

Leo Leoni alienta a los más pequeños para que se conviertan en poetas redentores de la sociedad en la que vivan. Me gustaría mencionar en este caso, como en la Literatura Sánscrita el hecho de ser poeta es considerado como un regalo. Ese talento es la recompensa en esta vida del proceso kármiko acumulado por méritos en vidas anteriores. En Sánscrito *pratibha* se traduce “resplandor que sale al encuentro”. Mientras que *parama pratibha* es traducido como “imaginación suprema”<sup>37</sup>. Frederick, al igual que los personajes de *Otroso*, o los habitantes de *Árbol* construyen su espacio poético interior.

En cuanto a *Nadarín*<sup>38</sup>, el insignificante y alegre pez simboliza la derrota del miedo. La agrupación de muchos pequeños significa el fin de la tiranía. El que puede devorarte en el reino animal deja de hacerlo cuando se siente amenazado. Es una alegoría del sistema capitalista. Podríamos establecer una similitud entre *Nadarín* e *Irulana*.

Maurice Sendak (1928), recibe el Premio Hans Christian Andersen del IBBY en 1970. El escritor e ilustrador de Brooklyn publicó el álbum ilustrado *Donde viven los monstruos* en 1963. Ana Garralón considera que este álbum “es un recorrido íntimo por la psicología infantil y sus temores”<sup>39</sup>. El relato de Montes *Tengo un monstruo en el bolsillo* conectaría con este álbum en cuanto a las semejanzas temáticas, al tratar los miedos y

---

<sup>37</sup> Esta idea se encuentra en Abhinavagupta. Según explica: La inspiración, el don poético, la imaginación creadora que produce la poesía es la *pratibha*, extraña palabra cuyo significado es algo así como “resplandor que sale al encuentro”. Esclarece que es difícil saber si el término implica que es la brillantez imaginativa del poeta la que sale al encuentro de la realidad, o si más bien es la realidad la que envía su resplandor al poeta. Véase: *Para-trisika-Vivarana: the secret of tantric mysticism*, Abhinavagupta, Rajanaka, Delhi, Motilal Banarsidas, 1988.

<sup>38</sup> *Nadarín* es un pecesito con gran coraje e ingenio que consigue unir a sus atemorizados compañeros ante la amenaza del gran pez. Esa unión supone convertir lo pequeño en grande para poder si no enfrentarse, al menos tratarse de igual a igual con el poderoso, en este caso con el animal que los engulliría.

<sup>39</sup> *Historia portátil de la literatura infantil*, Madrid, Anaya, 2001, p. 140.

enfrentarse sus protagonistas a ellos. Tanto Max como Inés conviven con monstruos sin temerlos y establecen una relación con ellos.

En los años 70 algunos autores llevaron a cabo la denuncia social a través de la inmersión del lector en la fantasía. Es el caso de Michael Ende (1924-1995), en cuya primera novela *Jim Botón y Lucas el maquinista* (1960) aparece ya la crítica social. En *Momo*<sup>40</sup> (1973) la crítica a la sociedad mercantilista se convierte en denuncia a través de la metáfora. Los hombres grises los ladrones del tiempo son los que pretenden terminar con la vida humana, los sueños y con el amor. Con esta obra, para muchos el texto más interesante de su trayectoria como escritor, obtiene Ende el Premio al Libro Juvenil alemán en 1974. *La historia interminable* (1979) fue la novela con la que alcanzó la fama. La obra de Ende conecta con la de Montes en cuanto a la creación de mundos y elementos fantásticos. En los relatos de ambos la metáfora es un mecanismo de superación de la realidad.

Montes en el artículo referido de *Imaginaria* selecciona *El pequeño Nicolás* como otra de las lecturas imprescindibles que los niños deberían conocer. Goscinny (1926-1977) junto con Sempé (1932) inician en 1960 con este personaje una sutil y divertida crítica de la sociedad. Comienzan la serie de *El pequeño Nicolás* (1960), *Los recreos del pequeño Nicolás*, *Las vacaciones del pequeño Nicolás*, *Los amiguetes del pequeño Nicolás*. Curiosamente, hallamos similitudes en cuanto a las formas narrativas entre *El pequeño Nicolás* y *Tengo un monstruo en el bolsillo*. En ambos relatos la narración se realiza en primera persona y el punto de vista es el de una persona de diez años. También encontramos alguna semejanza en las

---

<sup>40</sup> Momo es una niña que vive en un anfiteatro. (En la entrevista que Ana Garralón realiza a Michael Ende publicada en la revista *Imaginaria*, explica que ese anfiteatro aparece porque la novela la escribió cuando vivía en Roma). La principal cualidad de la pequeña es la de escuchar. Ella junto a Beppo el Barrendero y la tortuga Casiopea librarán una dura batalla contra los hombres grises incapaces de sentir amor.

temáticas tratadas puesto que varias de las aventuras transcurren en la escuela y en el ámbito familiar.

Hasta finales de los años setenta del pasado siglo llega esta breve panorámica de la historia de la Literatura Infantil y Juvenil, en la que lógicamente hemos tenido que prescindir de muchos autores y obras, ya que se trataba de ofrecer únicamente una somera relación de la influencia de la Literatura Infantil y Juvenil a lo largo de tres siglos en la narrativa de Graciela Montes.

Como hemos dicho muchos de los escritores que comenzaron a publicar en los sesenta, serán considerados como autores e ilustradores consagrados en los ochenta, noventa y por supuesto, en la actualidad. En el capítulo siguiente sobre la Literatura Infantil y Juvenil argentina, tomaremos como punto de inicio los años sesenta del siglo XX, periodo en el que María Elena Wahls, conocedora de la literatura que se estaba realizando en Europa debido a sus estancias en Francia, propondrá una poética sustentada en el juego y en el absurdo que revolucionará la Literatura Infantil argentina.

#### **I.4. Lector infantil y juvenil.**

Teresa Colomer insiste en que a través de la lectura el niño adquiere la competencia lectora que persiguen las programaciones didácticas. Afirma que no es tan necesaria una programación escolar, sino que lo realmente importante es vincular al receptor con la lectura de obras que le permitan decodificar las estrategias narrativas, discernir los personajes principales de

los secundarios, conocer la perspectiva narrativa<sup>41</sup>. Explica también cómo es el proceso lector que realizan los niños a través del cual poco a poco van afianzando sus estrategias narrativas y consolidando la distinción entre los diversos géneros:

Los niños progresan gradualmente en su conocimiento sobre las características formales de las historias a través de distintas líneas de fuerza, entre las que destacaremos, a continuación, la adquisición del esquema narrativo, el desarrollo de expectativas sobre los personajes y la ampliación de los temas configuradores de géneros literarios distintos<sup>42</sup>.

En sus investigaciones Teresa Colomer advierte de las características de los relatos infantiles destinados a los primeros lectores. Aclara que deben ser simples, sin demasiados personajes, ni superar las dos mil palabras, para que de esta forma no se desmotive ni se pierda la concentración del pequeño lector. Además, especifica que “el argumento está gobernado por modelos regulares de repetición”<sup>43</sup>.

Mercedes Gómez del Manzano considera que la recepción de un lector de entre siete y diez años se fundamenta en “una identificación asociativa y admirativa”<sup>44</sup> hacia el protagonista del relato. Mientras que en el lector de entre diez y catorce, “la identificación unas veces es simpatética, otras catártica y algunas irónica”<sup>45</sup>. Asimismo, manifiesta esta investigadora que esa relación que el lector establece con el protagonista “revierte en un desarrollo progresivo de la personalidad del niño en torno a los niveles y modelos de identificación que suscitan los personajes”<sup>46</sup>. De ahí, la importancia de la elección de los personajes en la creación de las obras infantiles. Si tenemos en cuenta que el niño está configurando su universo, es primordial que el adulto pueda ofrecerle al niño personajes

---

<sup>41</sup> *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, cit., p. 21.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>44</sup> *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX. Incidencias en la personalidad del niño lector*, cit., p. 13.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

paradigmáticos que contribuyan a la construcción de su espacio poético interior.

Manifiesta esta autora que, ante el relato de aventuras, el receptor consolida la confianza en sí mismo, así como “capacidad de soportar inclemencias, posibilidad de superar la soledad, etc”<sup>47</sup>. Por otro lado, advierte que ante este tipo de relatos la elección de los verbos utilizados por el autor para elaborar el discurso, “incide en el lector originando una respuesta arriesgada y valiente”<sup>48</sup>.

Desde este punto de vista los relatos que analizaremos de Graciela Montes coinciden con estas premisas. En unos (*Y el Árbol siguió creciendo, Historia de un amor exagerado, Otroso, A la sombra de la Inmensa Cuchara, La batalla de los monstruos y las hadas*) encontraremos aventuras. En otros (*Tengo un monstruo en el bolsillo, Aventuras y desventuras de Casiperro del hambre, Uña de dragón*) además de aventuras hallaremos un protagonista en primera persona con el que el niño establecerá vínculos especiales. Estas narraciones están dirigidas a lectores de entre nueve y doce años. A este respecto, debemos tener en cuenta las características de un niño de esa edad, que Osterrieth describe así:

El niño de nueve años además de ser miembro de un grupo es también alumno de una clase y hermano en una familia. El niño aparece como punto interseccional de influencias y preocupaciones muy diversas, de patrones sociales y morales muy variados. Le interesa el grupo en la medida que la libertad y la norma a las que está sometido le aseguran que puede afirmarse a sí mismo y como individuo<sup>49</sup>.

Inés en *Tengo un monstruo en el bolsillo* tiene nueve años y sus conflictos se producen tanto en su vida familiar como en el ámbito escolar. Santiaguito el protagonista de *Historia de un amor exagerado* tiene doce años desarrolla sus actividades en la escuela (donde conoce a Teresita Yoon), en el barrio y con su familia. En el caso de Paula en *Uña de dragón*,

---

<sup>47</sup> Ibid., p. 15.

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> *Psicología infantil*, Madrid, Morata, 1974, pp. 147-148.



la relación que mantiene con su hermana mayor es bastante tensa, aunque al final del relato se suaviza. En *La batalla de los monstruos y las hadas* los dos hermanos situados en esa franja de edad llevan el conflicto hasta las últimas consecuencias.

Los receptores de estos relatos fácilmente pueden identificarse con estos protagonistas-niños-niñas ya que las vivencias que experimentan a través de la lectura pueden sentir las cercanas, incluso somatizarlas. Nora Lía Sormani está convencida de que el lector infantil que busca Graciela Montes es el que intenta crecer a través de la lectura. Considera que esta autora “otorga al niño un valor muy especial, capaz de interpretar, elaborar hipótesis y extraer sentidos de la lectura”<sup>50</sup>.

### **I.5. Necesidad del pacto ficcional.**

...El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación.

Aristóteles, *Poética* <sup>51</sup>

Jacqueline Held apuntaba en 1977 que “la ficción responde a una necesidad muy profunda del niño de no contentarse con su propia vida”<sup>52</sup> y planteaba la siguiente cuestión: “¿No debería la ficción abrir toda clase de puertas, permitir al niño imaginar otras posibilidades de ser para que, en

---

<sup>50</sup> “Arte, infancia y compromiso en la obra de Graciela Montes”, 14 mayo 2010, por Nora Lía Sormani, en <http://www.alija.org.ar/?p=631>, consultada 7/1/2013. Trabajo leído en el *I Congreso Internacional de Literatura para Niños. Producción, Edición, Circulación*. Buenos Aires: 13 y 14 de Octubre 2008, Biblioteca Nacional, Organizado por Editorial La Bohemia. Transcrito en el apéndice I, pp. 408-419.

<sup>51</sup> Madrid, Gredos, 1999, pp. 135-136.

<sup>52</sup> *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*, Barcelona, Paidós, 1981, p. 11.

suma, pueda elegirse a sí mismo?”<sup>53</sup> Para ella, un libro representa una segunda vida, lo equipara al sueño y precisa “pero es un sueño que dura, pues, por ser leíble, tiene el poder de repetirse. Representándome, me creo, y creándome me repito”<sup>54</sup>.

Por ello, según Held existe la evidencia de que “la imaginación es instrumento de la creación tanto como de la experiencia interior”<sup>55</sup>. Para esta investigadora “lo imaginario es el motor de lo real, y lo obliga a progresar”<sup>56</sup>. Llega a afirmar que: “La vida de un hombre es una ficción que él inventa a medida que progresa”<sup>57</sup>.

En esta época en que la literariedad es una noción en crisis, indagar sobre la ficción afecta a varios dominios de nuestra existencia. Según Graciela Montes, la sección de novedades de las librerías nos inunda con confesiones, autobiografías y aspectos privados de personajes públicos que convierten en ficción la política contemporánea y el mundo de los negocios.

En la *Poética*, Aristóteles explica que el poeta debe ser creador de fábulas más que de versos, debido a que es poeta porque emula las acciones. Advierte que “si en algún caso se trata cosas sucedidas, no es menos poeta; pues nada impide que algunos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta”<sup>58</sup>.

De esta forma, la *mímesis*, convertía lo artificial en artístico, el artificio en arte. Así pues, según el filósofo griego, el objetivo primordial de la imitación es provocar en el receptor, miedo y lástima. Por consiguiente, el arte es a la vez *poiesis* (construcción: ficción) y *mímesis*.

---

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> Ibid., p.12.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> *Poética*, cit., p.160.

Pozuelo explica que las investigaciones realizadas de la teoría literaria actual sobre la ficcionalidad se gestan teniendo en cuenta el “cambio de paradigma que sustituye una poética del mensaje-texto”<sup>59</sup>, como proponían los estructuralistas, “por una poética de la comunicación literaria”<sup>60</sup>. Teun A. Van Dijk apunta que la Pragmática de la Literatura sólo tiene que ver con una perspectiva del propio autor y con las relaciones de éste con sus lectores.

Austin en 1960 afirma que el texto además de ser unas relaciones de los signos entre sí (Sintaxis) y de los signos con la realidad o mundo (Semántica) como estableció el semiótico Morris, “también es una relación entre los comunicantes –hablante y oyente- entre sí y con el signo”<sup>61</sup>. Esta disciplina será estudiada por la Pragmática. Austin sostiene que “la literatura no es un acto serio que compromete al hablante sino una clase de uso “mimético”, en el que el hablante no enuncia palabras propias sino de otros”<sup>62</sup>. Además, Austin especifica que:

Tal uso mimético no convierte a la literatura en un acto ilocucionario<sup>63</sup> con sus reglas constitutivas propias, sino en un uso en que se suspenden las condiciones normales del acto de habla y de su “performatividad”. No es un uso normal, pleno y por tanto no compromete a los intervinientes, sino dentro del juego de la representación o imagen mimética de usos plenos<sup>64</sup>.

Searle en “Statuto logico della fizione narrativa”<sup>65</sup> (1975) defiende que la condición de ser o no ficcional depende de la posición del autor ante su discurso. Este investigador al estudiar las diferencias entre enunciados

---

<sup>59</sup> *Poética de la ficción*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993, pp. 64-65.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>63</sup> Vid., Hurford, J. y Heasley, B., *Curso de Semántica*, Madrid, Visor, 1988. Hurford, y Heasley explican que el acto ilocutivo está bajo control del hablante, en contra del perlocutivo que no está bajo control absoluto del hablante.

<sup>64</sup> *Palabras y acciones*, Buenos Aires, Paidós, 1960, (1971), p. 63.

<sup>65</sup> En *New Literary History*, 14, recogido en *Versus*, nº 19-20, 1978, pp. 148-162.

ficticios y enunciados serios concluye que “el ficcional no respeta las reglas que rigen las relaciones de verdad o actos ilocutivos”<sup>66</sup>.

Sin embargo, Martínez Bonati<sup>67</sup> rebate la tesis de Searle argumentando que en literatura no es el escritor quien habla, sino que el discurso literario es ficticio. Concibe que el autor en vez de “fingir” hablar, lo que consigue es un hablar que “finge” otros hablantes. De este modo, realiza la distinción entre hablar del autor/ hablar del narrador/ hablar de los personajes, situándonos en la frontera de la ficción. Por lo tanto, para Martínez Bonati la obra literaria es lo comunicado, un discurso imaginario, un hablar ficcional.

La crítica que Pozuelo Yvancos hace sobre esta teoría, supone reconocer que el hablar literario es un hablar ficticio. De este modo, y según esclarece Pozuelo, no es menos “hablar ficticio” el de una novela realista que el de una novela fantástica. Considera que el discurso narrativo es ficticio:

Mejor y más adecuado es entender que lo que el autor hace no es un acto de lenguaje sino la representación o mimetización de actos de lenguaje del narrador, de los personajes, en suma, que el discurso narrativo mismo es ficticio en tanto no pertenece a una acción del autor sino a una fuente de lenguaje que se establece imaginaria, y desde la cual se otorga verdad irrestricta a las afirmaciones pseudoautorales relativas a hechos del mundo narrado y convierte en verdaderos o falsos (según sea su adecuación o no a los hechos) los actos de lenguaje de los personajes<sup>68</sup>.

Pozuelo es consciente de la ficción del lenguaje del texto, pero le concede valor de verdad. Los actos que se realizan son serios, porque según él, así lo necesitamos para que la presencia de la vida, de lo narrado, sea tal. Y tal como expone, sin ese juego que da valor de verdad a las afirmaciones pseudoautorales, ninguna de las aserciones de una novela sería

---

<sup>66</sup> *Poética de la ficción*, cit., p. 81.

<sup>67</sup> *La ficción narrativa. (Su lógica y ontología)*, Murcia, Publicaciones de la Universidad, 1992.

<sup>68</sup> *Poética de la Ficción*, cit. p. 86.

convinciente. En definitiva, nos está hablando de la necesidad del pacto entre el autor y el lector. Además, Pozuelo explica que el resultado de ese acuerdo es que el lector comprenda “que el discurso *dice, cuenta, narra*”<sup>69</sup>. Especifica Pozuelo Yvancos que el receptor de lo narrado “está invitado a percibir no la construcción, sino su resultado: el lector asiste a *lo ocurrido*”<sup>70</sup>.

Ahora que la crítica cuestiona el pacto de ficción, la “fe poética”, Graciela Montes dice al respecto que tanto Cervantes con la creación de Cide Hamete Benengeli, como Borges y Bioy Casares con la invención del doctor Bustos Domecq le retiraron “la red de protección al lector y obligándolo, una y otra vez, a aceptar los mundos conjeturales, a habitar en el vacío”<sup>71</sup>. La lista de autores que recurren a esa estrategia es extensa: para Gabriel García Márquez, los manuscritos de Melquíades; para Cortázar, Pirandello, Unamuno, conseguir que los protagonistas de sus ficciones se enfrenten al lector. A este respecto, Juan José Sáer en sus investigaciones y reflexiones realizadas durante años y recogidas y publicadas en *El concepto de ficción* afirma que:

Ni el *Quijote*, ni *Tristram Shandy*, ni *Madame Bovary*, ni *El Castillo* pontifican sobre una supuesta realidad anterior a su concreción textual, pero tampoco se resignan a la función de entretenimiento o artificio: aunque se afirmen como ficciones, quieren sin embargo ser tomadas al pie de la letra<sup>72</sup>.

Graciela Montes, desde su experiencia como creadora y a la vez como lectora, explica cómo la ficción va construyendo el territorio de nuestro imaginario. Ese proceso se realiza cuando aceptamos la lectura o la escucha de un relato. Ese cuento es el que nos proporciona una dosis de ilusión y por ende, de ficción. Mediante las siguientes palabras de Montes podemos

---

<sup>69</sup> Ibid., p. 236.

<sup>70</sup> Ibid.

<sup>71</sup> “Scherezada o la construcción de la libertad”, cit., p. 27.

<sup>72</sup> *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004, pp. 15-16.

constatar como a través de ese viaje imaginario conquistamos otro espacio construido en el vacío:

...en medio de la vida cotidiana y sus contundencias, se levantan las ilusiones de un cuento. Y con el modo en que nos entregamos a él y resolvemos habitarlo, a pesar de ser una construcción tan precaria, suspendida en la nada, hecha de nada y, además, para nada<sup>73</sup>.

La autora argentina, al igual que Pozuelo, nos remite a la importancia del pacto de ficción, a la necesidad de aceptar las reglas del escritor y del lector. En el artículo “¿Qué quiso decir con este cuento?” Graciela Montes reflexiona nuevamente sobre el cometido del escritor y la decodificación que el lector realiza del texto. Según ella, el escritor realiza dos acciones. En primer lugar, la escritura y posteriormente, la lectura objetiva de ese texto recién gestado. El lector, por el contrario, ejerce una sola acción: zambullirse en el texto. En ese instante según la escritora “sucederá ese fenómeno único, irrepetible, asombroso, que es la lectura”<sup>74</sup>. Sus relatos, al igual que los de *Ficciones*, concretamente *El jardín de los senderos que se bifurcan* de Borges o *Continuidad en los parques*, *Las babas del diablo*, o *El Perseguidor* de Cortázar, pueden entenderse, según analiza Pozuelo, como un símil del hecho de leer ficciones. En este caso, y tal como expone este teórico, “la ficción es horizonte de mundo y la lectura esquema de acto que opera poderoso en la legitimación del absurdo de la continuidad literatura-realidad, mundo de papel-mundo real”<sup>75</sup>. Además, claro está, de subvertir el espacio real y su juego especular con el ficticio.

Por lo tanto, podemos decir que algunos de los relatos de Montes del mismo modo que otros de Calvino, Cortázar o Borges horadan los principios sobre los que toda ficción se consolida. Esta transgresión se hará palpable cuando estudiemos en el capítulo tercero de esta investigación, la voz narrativa, es decir: ¿quién cuenta? En varias de sus narraciones, como

---

<sup>73</sup> *La frontera indómita*, p. cit, p.16.

<sup>74</sup> “¿Qué quiso decir con este cuento?” en *El corral de la infancia*, cit., p. 63.

<sup>75</sup> *Poética de la ficción*, cit., p. 133.

por ejemplo *Otroso*, *A la sombra de la Inmensa Cuchara*, *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, *Uña de dragón*, o *Tengo un monstruo en el bolsillo* encontramos estrategias similares a las empleadas por Cortázar en *Las Babas del diablo*:

(... no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento, porque de alguna manera tengo que arrancar y he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo)<sup>76</sup>.

Como podemos comprobar Julio Cortázar se dirige al lector de forma directa desvelándole que la forma más adecuada para relatar algo es iniciarlo por una de sus puntas, la del principio. En los relatos de Montes estos juegos con el principio y el final son frecuentes, por ejemplo, en *Otroso*, cuando el narrador juega con el ovillo y expresa que con lo que quedan de los flecos teje la historia. O también, en *Aventuras y desventuras de Casiperro del hambre*. La misma Inés traslada sus inseguridades al lector a la hora de configurar el relato *Tengo un monstruo en el bolsillo*. Del mismo modo, el narrador de *A la sombra de la Inmensa Cuchara* le sugiere al lector que invente los vacíos narrativos que él no puede reconstruir. Por otro lado, encontramos esas mismas vacilaciones en *Uña de dragón*, cuando Paula muestra su incertidumbre al receptor ante lo que acontece en lo que ella supuestamente está viviendo y narrando. Nuevamente, localizamos esas apelaciones directas al receptor, al estilo de Cortázar en el prólogo de *Historia de un amor exagerado*, o en el inicio de *Y el Árbol siguió creciendo*.

De esta forma, la propuesta de pacto narrativo con el joven lector le confiere a la obra de Montes gran particularidad. Asimismo, su narrativa ofrece al niño confianza en cuanto al desarrollo de sus destrezas lectoras y al afianzamiento de su pensamiento crítico-racional al incitarle a traspasar las suposiciones sobre las que se asientan las ficciones.

---

<sup>76</sup> Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 206.

A pesar de los genocidas, la lengua permanece, sorteando los agujeros, el horror que no puede nombrar.

Juan Gelman.

## **II. LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL EN ARGENTINA DESDE 1960.**





## II.1. Panorámica de la Literatura Infantil y Juvenil en Argentina, entre 1960 y 1970.

Los años sesenta fueron una época de expansión de la Literatura Infantil y Juvenil en Argentina, y se crearon espacios para la discusión, la reflexión y el intercambio de Literatura Infantil y Juvenil. Cecilia Bettolli<sup>77</sup> explica la importancia del Instituto Bernasconi, SUMMA o los Seminarios de la Universidad Nacional de Córdoba, entre otros. También expone que en este periodo aparecieron colecciones de difusión masiva como Bolsillitos (Ed. Abril), los Cuentos de Polidoro y Chiribitil (Centro Editor de América Latina). Asimismo, argumenta las funciones que desarrollaron María Luisa Cresta de Leguizamón quien desde la radio de la Universidad Nacional de Córdoba emitía el programa “La pajarita de papel”. O Beatriz Ferro, María Granata, Syria Poletti, Marta Giménez Pastor, María Hortensia Lacau quienes publicaron en este periodo y orientaron su imaginación a la creación de la literatura destinada a los más jóvenes.

Sin embargo, la gran renovadora fue María Elena Walsh, poeta, traductora, cantante, compositora, actriz y productora, aunque es su dedicación a la escritura lo que la ha hecho más conocida. Para Julieta Gómez Paz<sup>78</sup>, la obra de esta escritora humaniza a la sociedad anónima del siglo XX rebelándose contra la nada en la creación poética. Ilsa A. Luraschi y Kay Sibbald creen que M. E. Walsh “sea cual sea el género que utilice o el público al que se dirija, no deja nunca de mostrar la necesidad, la crueldad y la represión que fomenta impunemente la sociedad contemporánea”<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> “Para echarle un vistazo a la literatura infantil argentina”, en *Piedra Libre*, n° 12, Córdoba, 1997, p. 15.

<sup>78</sup> *Cuatro actitudes poéticas: Alejandra Pizarnik; Olga Orozco; Amelia Biagioni; María Elena Walsh*, Buenos Aires, Conjunta Editores, 1977, especialmente pp. 79-95.

<sup>79</sup> *María Elena Walsh o el desafío de la limitación*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1993, p. 191.

Cecilia Bettolli manifiesta que la obra de M. E. Walsh “implica una renovación temática y formal a partir de su enorme respeto por el niño”<sup>80</sup>. Ello comporta una propuesta auténticamente creativa, “de profundo valor estético”<sup>81</sup>. Bettolli explica que “su aporte trasciende al ámbito de lo estrictamente literario y llega a todos los rincones del país”<sup>82</sup>. Además, expresa que su poesía hecha canción es una forma de invitar al placer mediante el humor y el disparate. La difusión se lleva a cabo a través de conciertos y la edición de discos y cassettes.

Cecilia Bettolli opina que durante los años sesenta y setenta, la sucesión de golpes militares y gobiernos de facto no frenó la aparición de numerosas colecciones de libros destinados a niños y adolescentes, debido al trabajo de creadores y editores que, paradójicamente, descubrieron en este terreno, un eficaz medio para manifestarse<sup>83</sup>.

Aún así, la censura fue durísima y hubo autores perseguidos y libros prohibidos. Porque como afirma esta investigadora “la gente amante de los libros, no suele ser proclive a hacer concesiones”<sup>84</sup>. Un ejemplo de esta censura, se produjo en el Boletín nº 142, de julio de 1979 del Ministerio de Cultura y Educación cuando resolvió “Prohibir el uso de la obra *La torre de cubos* de Laura Devetach en todos los establecimientos educacionales dependientes de este Ministerio”<sup>85</sup>. Estos relatos fueron considerados “no adecuados al hecho estético”<sup>86</sup>, de ilimitada fantasía y carentes de estímulos espirituales y trascendentes.

---

<sup>80</sup> “Para echarle un vistazo a la literatura infantil argentina”, cit., p. 15.

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> Ibid.

<sup>84</sup> Ibid.

<sup>85</sup> Devetach, Laura, “Escribir en dictadura” en *Educación y Biblioteca*, nº 166, Madrid, julio-agosto 2008, p. 33.

<sup>86</sup> Ibid.

Como manifiesta Laura Devetach en su artículo “Escribir en dictadura” el cuento más subversivo fue *La planta de Bartolo*. Recordemos que en este breve relato el protagonista consciente del coste de los cuadernos de los niños siembra uno y obtiene una planta cuyos frutos son los cuadernos. Bartolo se los regala a los niños. Sin embargo, debe enfrentarse a su antagonista, el Gran Vendedor de cuadernos quien tendrá como aliados a los soldaditos azules de la policía. Al final Bartolo ayudado por los niños, los pájaros y los conejos, obtendrá la victoria.

Sandra Comino expone en su artículo “¿Leer qué en el Siglo XXI? En busca del libro que muerda”<sup>87</sup> este siniestro incidente y también nos muestra la tragedia de otra gran escritora, Elsa Bornemann, al ser perseguida durante el gobierno militar de 1976. Su libro *Un elefante ocupa mucho espacio* fue prohibido. El hecho de que apareciese un elefante haciendo huelga en el circo exilió a este cuento de las escuelas. Según esta crítica argentina, “El elefante desautorizaba al rey de la selva. El libro metió miedo”<sup>88</sup>.

Coincido con Sandra Comino, cuando afirma que los torturadores tenían miedo de leer los libros y de que la gente los leyese. De esta forma, como mantiene esta crítica “les atribuían así un poder a las letras que ellos no tenían, aún teniendo armas”<sup>89</sup>. Además, especifica que “la literatura fue perseguida en Argentina y eso quedó en la mente de los pueblos”<sup>90</sup>. Y es que, como manifiesta Ernesto Sábato, tanto la literatura como el arte mitigan el dolor de un pueblo. Pero cuando hasta eso se le niega a una sociedad, entonces, qué les queda a esos individuos que la forman y que están enajenados por la represión.

---

<sup>87</sup> En *Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil*, n° 11, editada por Fundalectura, Bogotá, enero-junio de 2000, pp. 2-7.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 6.

Gianni Rodari concluía los *Preliminares* de la *Gramática de la fantasía* manifestando que le parecía bueno el lema: ““Todos los usos de la palabra para todos” ... y con agradable sonido democrático”<sup>91</sup>. Explicaba a continuación: “No para que todos sean artistas, sino para que nadie sea esclavo”<sup>92</sup>.

En los setenta, según explica María Adelia Díaz Rönner, los escritores/as, Elsa Bornemann, Gustavo Roldán, Laura Devetach, Ema Wolf y Graciela Montes descubrieron una nueva transgresión lingüística, con la cual introducían a los destinatarios en sus textos, invitándoles a ser coautores y coprotagonistas al mismo tiempo. Estos artistas son conscientes del inicio de una comunicación fluida entre el creador literario y los chicos. Para ellos es fundamental su joven receptor. Se dirigen a este público con la fuerza y la frescura que implica alimentar el espacio imaginario de los niños que conformarán una nueva sociedad.

Para María Adelia Díaz Rönner, Graciela Montes además de conseguir el pacto de ficción con sus lectores, practica “una poética de la cotidianeidad”<sup>93</sup> sin olvidar la acción literaria, modulando genuinas voces del pueblo y maniobrando dentro de lo fantástico para producir la “vacilación que describe Todorov en el lector”<sup>94</sup>.

Por otra parte, Díaz Rönner explica que sus textos provocan una lectura diferente de la Literatura Infantil, por “el valor y el uso de la lengua expresiva y sus aspectos fónicos; la descripción de las estructuras significativas en el discurso literario urbano e infantil”<sup>95</sup>.

---

<sup>91</sup> *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*, Barcelona, Ediciones de Bronce, 1997, p. 12.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> *Cara y cruz de la literatura infantil y juvenil*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1989, p. 78.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 80.

En efecto, Graciela Montes inaugura un lenguaje cargado de significaciones y juegos fonéticos que amplían el lenguaje cotidiano. Mediante su escritura nos muestra las poliédricas formas que pueden alcanzar las palabras, creadas, unas veces, a través de asociaciones de objetos, asemejándose al “binomio fantástico”, tan extendido entre los maestros rodarianos, al utilizar el acercamiento de dos elementos extrañamente distantes, por ejemplo, “armórgano” = armónica + órgano.

Otras veces, los juegos son meramente acústicos y gráficos, con una lectura en voz alta, tanto el mediador, que narra, como el niño, prelector, que escucha, sentirán placer auditivo, al experimentar la plasticidad de la lingüística.

Laura Devetach aclara que en la década de los setenta ya actuaban las Tres A<sup>96</sup>. Afirma que en esos años ya había desaparecidos y muertos. Y explica que “En 1976 llegó el golpe militar con más desapariciones de personas, quemados, prohibiciones de libros y manifestaciones artísticas, gente que se exiliaba”<sup>97</sup>.

Pese a la dureza de la represión estos autores continuaron escribiendo ficciones dirigidas a los más jóvenes y a los adultos que les acompañasen en el viaje de la lectura.

## **II.2. La llegada de la democracia. Panorámica desde 1983 hasta mediados de los noventa.**

Con la llegada de la democracia, en 1983, se inaugura otra etapa, caracterizada, según Cecilia Bettolli por permitir que los ciudadanos

---

<sup>96</sup> (Alianza Anticomunista Argentina).

<sup>97</sup> “Autobiografía” en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, n° 21, Buenos Aires, 22 de marzo de 2000. <http://www.imaginaria.com.ar/02/1/devetach1.htm> consultada 2/1/2013.

pudiesen mirarse y reconocerse, y mostrarse, tal como eran, como habían sido y como querían ser<sup>98</sup>. Los ochenta fueron un periodo complicado para un país sometido a una dictadura militar. Los escritores referidos, durante esta década continúan trabajando y publicando, afianzando su escritura, abriendo nuevos espacios, a través de talleres de escritura y lectura, ofrecidos, tanto a los mediadores como a los niños.

En este periodo fue fundamental el Plan Nacional de Lectura. Comenzó a funcionar en 1985, su objetivo fue reactivar las viejas bibliotecas populares y comprometió tanto a escritores, como a bibliotecarios y docentes que buscaban lectores en todas partes. Lamentablemente, este proyecto dirigido por Hebe Clementi se suspendió en 1989 bajo la presidencia de Carlos Saúl Menem.

En los noventa, en la Literatura Infantil argentina al igual que en la universal aparecen muchos temas que antes fueron tabú, muchas formas de tratarlos desde posturas que ante todo cuidan el respeto hacia el niño y hacia la estética que supone la creación literaria. En esta corriente podemos encuadrar a Laura Devetach, Elsa Bornemann o Ema Wolf y por supuesto, a Graciela Montes, autoras que, como acabamos de ver, comenzaron a publicar las dos primeras en la segunda mitad de los sesenta y las dos últimas, a mediados de los setenta. Todas ellas en los noventa ya habían consolidado su obra literaria.

Otros escritores han revalorizado el folklore, la tradición oral, la identidad cultural y regional de los argentinos, este es el caso de José Murillo y de Gustavo Roldán. Susana Itzcovich al analizar la obra de Gustavo Roldán, advierte cómo este autor, recupera la oralidad dormida de su tierra, a través de cuentos con animales, en historias sin armaduras exteriores. Explica cómo tras esa búsqueda de recuperación, esa

---

<sup>98</sup> “Para echarle un vistazo a la literatura infantil argentina”, cit. p. 16.

reelaboración de relatos populares y otros de su propio imaginario, Gustavo Roldán imprime a sus personajes ciertos valores prototípicos de la otra cultura, la no oficial<sup>99</sup>. De hecho, a medida que conocemos los exóticos animales que pasean por la obra de Roldán, descubrimos personajes con una maravillosa propuesta de vida, alejada de la convencional. Montes afirma que la obra de Roldán entronca con la de Payró, mientras que en la de Ema Wolf encontramos reminiscencias de Macedonio Fernández<sup>100</sup>.

Sandra Comino expresó en el año 2002 que en aquel periodo Argentina estaba atravesando su peor crisis económica y social. Sin embargo, afirmó que pese al malestar social y económico la literatura se ofrecía como resistencia y esperanza<sup>101</sup>. Ernesto Sábato en su libro *La resistencia* descubre la necesidad del arte para cualquier humano. La propuesta la realiza mediante las siguientes palabras: “En diferentes grados, la capacidad creativa pertenece a todo hombre, no necesariamente como una actividad superior o exclusiva.”<sup>102</sup>

Sábato profundiza en su explicación sobre la naturaleza humana cuando afirma que el hombre, “habrá dejado de ser un simple animal, pero no habrá llegado a ser el dios que su espíritu le sugiera”<sup>103</sup>. Esta conmovedora confesión del escritor argentino, está próxima a la filosofía que difundieron tanto los escritos, como las experiencias pedagógicas de Vigotskii o de Rodari. Afortunadamente, estas reflexiones se alejan del nihilismo postmoderno, del cual Sábato dice: “ha cundido de tal manera ...

---

<sup>99</sup> “Recuperar la oralidad perdida” en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, n° 23, Buenos Aires, 19 de abril de 2000. <http://www.imaginaria.com.ar/02/3/roldan3.htm> consultada 2/1/2013.

<sup>100</sup> *Literatura Infantil. Creación, censura y resistencia*, Machado, A. Mª., Montes, G., Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2003, p. 68.

<sup>101</sup> “Los temas recurrentes y las nuevas tendencias en los libros para jóvenes”, Jornadas para Docentes y Bibliotecarios “Libros infantiles y juveniles. Libros diversos, múltiples lecturas”, 13ª Feria del Libro Infantil y Juvenil, Buenos Aires, julio de 2002.

<sup>102</sup> *La resistencia*, Barcelona, Seix Barrall, 2000, p. 93.

<sup>103</sup> *Ibid.*



que se hace imposible la transmisión de valores a las nuevas generaciones”<sup>104</sup>.

Hoy en día, en la Literatura Infantil y Juvenil argentina al igual que en la universal es muy importante la labor que están desarrollando las asociaciones y organismos gubernamentales y privados que inciden una y otra vez en la problemática de la falta de lectura. Ellos se encargan de hacer coincidir a escritores, ilustradores, editoriales, profesores y bibliotecarios, para reflexionar sobre la función de la lectura en nuestra sociedad.

En este sentido la labor editorial que ha desarrollado Graciela Montes junto con Boris Spivacow (prestigioso editor argentino que se opuso al régimen y que lamentablemente también fue torturado durante los años de la dictadura militar argentina) ha sido muy importante para la difusión de la Literatura Infantil y Juvenil, dentro de la perspectiva que nosotros pretendemos tratar.

---

<sup>104</sup> Ibid, p. 88.

## II.3. Graciela Montes.

### II.3.1. Datos biográficos.

Graciela Montes nació en Buenos Aires el 18 de marzo de 1947. Fue Profesora de Lenguas y Literaturas Modernas en la Universidad Nacional de Buenos Aires, donde se licenció en 1972. Durante veinte años formó parte del Centro Editor de América Latina, en el que dirigió la colección de Literatura Infantil *Los cuentos del Chiribitil* entre los años 1977 y 1979. Su trabajo con el editor Boris Spivacow forjó en ella un decidido impulso por la edición y promoción de los libros infantiles<sup>105</sup>.

Además de ser una reconocida escritora para niños, ha reelaborado mitos y relatos tradicionales y folklóricos, pertenecientes a diversas culturas, así como traducciones de grandes clásicos de la Literatura Infantil y Juvenil universal, y, por supuesto, reveladores artículos y ensayos vinculados con esta literatura. Junto con los historiadores Luis Alberto Romero y Lilia Ana Bertoni creó la colección *Libros de divulgación de conocimientos para niños*, una enciclopedia en la que se explican los momentos más trascendentes de la historia argentina con el objetivo de que las jóvenes generaciones conozcan su pasado.

Entre los premios que ha recibido por su actividad literaria figuran<sup>106</sup>:

- Accésit Premio Lazarillo, otorgado por el Instituto Nacional del Libro Español a su libro *Amadeo y otros cuentos*, en 1980.

---

<sup>105</sup> Para conocer la actividad literaria y editorial de Graciela Montes consultar el apéndice II.

<sup>106</sup> Aquí constan los más relevantes, el resto aparecen en el apéndice II.

- Lista de Honor del Premio Hans Christian Andersen<sup>107</sup> International Board of Books for Young People, por su libro *Y el Árbol siguió creciendo*, en 1990.
- *Cuatro calles y un problema* incluido en la Lista de Honor 1993 de la revista *CLIJ*, Madrid.
- Premio Fantasía Infantil a *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, 1996.
- Lectora Emérita de la Biblioteca Nacional.
- Candidata por Argentina al Premio Hans Christian Andersen 1996 y 1998.

Actualmente, muchas de las obras de esta escritora han sido seleccionadas y recomendadas por los centros de Literatura Infantil y Juvenil más prestigiosos de Latinoamérica y Europa, como son el Banco del Libro en Venezuela, la Internationales Jugendbibliothek de Munich, Fundalectura en Colombia y la Asociación de Literatura Infantil y Juvenil de Argentina (ALIJA).

Graciela Montes comenzó a publicar sus obras a mediados de los años setenta. Me llama la atención que el año 1991, fecha de la aparición de *Otroso*, también publicase *Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo)*. Las dos obras comparten el mismo tema: la victoria sobre el miedo. Ese estado del que Ernesto Sábato escribe: “si a pesar del miedo que nos paraliza volviéramos a tener fe en el hombre, tengo la convicción de que podríamos vencer al miedo que nos paraliza como a cobardes”<sup>108</sup>. Tanto Irulana, como Inés, o los protagonistas otrosianos viven esta reflexión como consigna.

---

<sup>107</sup> Como ya expliqué, el Premio Hans Christian Andersen en Literatura Infantil es el equivalente al premio Nobel.

<sup>108</sup> *La resistencia*, cit. p. 105.

### II.3.2. Su poliédrica personalidad.

Graciela Montes en sus textos de ficción urde tramas que nos retrotraen a los planteamientos básicos de la existencia. Sus personajes en muchas ocasiones se pierden, o salen reforzados en ese ir y venir que no puede separarse de la contingencia humana. En *Otrosos*, por ejemplo, el espacio principal es precisamente, el gran canal que origina una serie de bifurcaciones. A su vez, esos canales sinuosos darán lugar a otras ramificaciones, redimensionando el laberinto.

El caos, la oscuridad, las tinieblas, los espacios donde el cosmos parece no existir. Pero, no es que no exista, sino que, el caos (nacimiento de todo) se enfrenta a un falso orden establecido, donde todo está estructurado y es dogmático. Como la misma escritora manifestaba en su conferencia de Junio del 2000 en la Fundación Germán Sánchez Ruipérez (Salamanca) “Me pareció bien hablar de laberintos justo ahora, cuando se nos dice que no hay sino un camino”<sup>109</sup>. Anteriormente, había expresado que “difícilmente haya sitio para la oscuridad porque todo ahí pretende ser luz, método y certeza”<sup>110</sup>.

Graciela Montes, alumna de Jorge Luis Borges, cuenta cómo el mismo Borges, hablaba de lo que había leído como escritor, no como profesor, “dejándose llevar de texto en texto, y con un decir oblicuo, medio engañoso, y un ritmo encabalgado como su poesía”<sup>111</sup>. Además, especifica que le regaló un libro, *The Celtic and Scandinavian Religions*, de J.A. MacCulloch, con algunas anotaciones en la última página, en agradecimiento porque había leído en voz alta un poema de Coleridge a

---

<sup>109</sup> “Elogio a la perplejidad” en *Octavas Jornadas de Bibliotecas Infantiles, Juveniles y Escolares*, Salamanca, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, junio 2000, p. 80.

<sup>110</sup> *Ibid*, p. 78.

<sup>111</sup> “Literatura y sociedad”, Buenos Aires, noviembre, 2001. En [www.gracielamontes.com.ar](http://www.gracielamontes.com.ar) consultada 14/10/2001.

petición de él; “regalar libros era algo que solía hacer, decía que a él ya no le servían de mucho”<sup>112</sup>. De él recoge el símil que el gran inventor de ficciones, el gran lector y relector del siglo XX, establece entre la biblioteca, y el laberinto. “La biblioteca es el lugar natural del lector. Un sitio para la perplejidad y una metáfora de la memoria”<sup>113</sup>.

La escritora ha repetido una y otra vez, en conferencias, entrevistas y artículos, que el instinto más primario del acercamiento del lector al acto de la lectura es la búsqueda de algo que no encuentra, refiriéndose, claro está, a una lectura inquieta que puede ser a la vez placentera. En las obras de Graciela Montes siempre encontramos un algo más que nos reconforta y nos hace sentir plenamente vivos, al comprobar que sus ficciones nos muestran su particular cosmovisión de nuestro mundo cotidiano.

Fiel discípula de Marc Soriano, en sus treinta años de escritura y publicaciones ha abarcado todos los temas que están vinculados a la Literatura Infantil y Juvenil. No en vano, conoce a fondo el mundo del niño desde diversas perspectivas: como emisora, situándose en la posición de la niña que fue y la adulta en que se ha convertido. Desde la mediadora que se coloca frente a un grupo de chicos y les deleita narrando ficciones. O desde la editora que se desvive por armar el libro y distribuirlo a las librerías. Incluso, desde la conferenciante, testigo de un auditorio que desespera porque funcionen algún día las bibliotecas escolares. Desde la madre que inventa hasta la nieta que escucha y construye su espacio íntimo de resistencia.

Es arriesgado presentar la poliédrica personalidad de Graciela Montes, porque pudiéramos no hacerle justicia a la dedicación de una vida entera a la Literatura Infantil y Juvenil. De ahí el propósito de esta Tesis sobre una autora con una amplísima producción literaria y ensayística,

---

<sup>112</sup> Ibid.

<sup>113</sup> “Elogio a la perplejidad”, cit., p. 79.

afrontada desde la Literatura Infantil y Juvenil, destinada a una sociedad postmoderna donde la televisión desnuda al silencio y el grito inexpugnable de América Latina, cada vez es más sangrante.

De sus interesantes investigaciones, traducciones y reflexiones se nutren las prácticas y el trabajo de maestros, narradores, bibliotecarios y demás mediadores que intentan día a día despertar nuevas conciencias, en una sociedad abigarrada y obsesionada por el *marketing* y las finanzas. Montes encandila con sus palabras a quienes construyen su espacio poético, a la vez, que alimentan el imaginario común. En una de sus conferencias, se refiere a ellos como “maestros socráticos”. Y nos alerta: “Hay que ponerse a leer cuanto antes. Tal vez hagan hoy más falta los librepensadores que nunca”<sup>114</sup>.

Montes llega a un público extenso tanto en Argentina como en Latinoamérica. En España publica por primera vez a comienzos de los noventa. Fue, precisamente, su novela *Otroso*, en 1991.

Para concluir podemos afirmar como Graciela Montes en las declaraciones que realiza en el libro junto a Ana María Machado considera por un lado que el “padre” de la Literatura Infantil y Juvenil argentina fue Horacio Quiroga, debido a sus vivencias en la selva convertidas en relatos. Y por otro lado, explica como María Elena Walsh “quebró la solemnidad de la poesía con el humor”<sup>115</sup>.

A su vez, Montes afirma que dentro de su obra los libros que más influyeron sobre los pequeños lectores fueron los mismos que conmovieron a los adultos y confiesa todavía creer “en el poder de la

---

<sup>114</sup> “Mover la historia: lectura, sentido y sociedad”. Simposio de Lectura, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, noviembre 2001. ”, en [http:// www.gracielamontes.com/escritos](http://www.gracielamontes.com/escritos) consultada 4/11/2001. Actualmente <http://www.slideshare.net/RosaPaseggi/mover-la-historia-lectura-sentido-y-sociedad-montes1> consultada 2/1/2013.

<sup>115</sup> *Literatura Infantil. Creación, censura y resistencia*, cit., p. 38.

literatura, este espacio donde alguien habla en nombre de todos”<sup>116</sup>. Concluye confirmando que “los niños necesitan de significación”<sup>117</sup>. Especifica que todos los niños y que justamente, los más desfavorecidos económica y socialmente buscan “un sentido para su existencia”<sup>118</sup>. Así, podemos colegir que la intención de la narrativa de Montes es ayudar a que los niños construyan significados y mediante éstos funden su espacio interior.

---

<sup>116</sup> Ibid., p. 43.

<sup>117</sup> Ibid.

<sup>118</sup> Ibid.

Más constantes que el odio y la avaricia,  
más fuertes que el rencor y las prisiones,  
más heroicas que el sueño de un ejército,  
más flexibles que el mar,  
han sido las palabras.

*Vista cansada*

Luis García Montero

### **III. ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE LA NARRATIVA DE GRACIELA MONTES.**





### **III.1. Introducción al análisis narratológico de la narrativa de Graciela Montes.**

Los Formalistas Rusos y en especial Vladimir Propp inauguraron los estudios de narratología. Propp mediante sus investigaciones folklóricas contribuyó a esta disciplina con la estructura de las treinta una funciones aplicables a los cuentos maravillosos. Posteriormente, fueron los Estructuralistas franceses quienes centraron sus investigaciones en este ámbito. Así, Greimas plantea el esquema actancial, mientras que en 1966 Tzvetan Todorov establece la división entre historia y narración. Además, fue él mismo quien propuso el término narratología.

Para Genette historia y narración existen por mediación del relato. La historia (el enunciado) está formada por los personajes, el espacio y la acción. Mientras que el discurso se constituye a través del tiempo, la visión y el modo. La voz según Genette correspondería a la enunciación, al acto de producir.

Nuestro estudio narratológico de los relatos de Graciela Montes, seguirá los planteamientos de Genette. Por consiguiente, primero estudiaremos los personajes y a continuación el espacio. En la acción no profundizaremos debido a la brevedad de los relatos. Asimismo, el análisis del discurso narrativo se efectuará teniendo en cuenta en primer lugar las relaciones temporales entre relato y diégesis, en segundo lugar, la visión y por último, la voz de la enunciación. Estudiaremos estas categorías por parecernos las más relevantes en la narrativa de Graciela Montes. Pasemos en primer lugar al análisis de los personajes.

### III. 2. Personajes paradigmáticos en la narrativa de Graciela Montes.

Roland Barthes define el personaje como “un producto combinatorio”<sup>119</sup>. Explica que “cuando semas idénticos atraviesan repetidamente el mismo nombre propio y parecen adherirse a él, nace un personaje”<sup>120</sup>. Para Genette los personajes funcionales tienen una función dentro de la historia. El resto son secundarios o figurantes. Forster distinguió entre personajes planos y esféricos o redondos. Los planos son aquellos caracterizados por uno o dos rasgos, por consiguiente, estereotipados, estables y que no ofrecen ninguna sorpresa a lo largo del relato. Los esféricos son los que sufren un cambio en el transcurso de la historia y son capaces de asombrar al lector.

Para Forster únicamente los personajes redondos desempeñan papeles trágicos “suscitando en nosotros emociones que no sean humor o complacencia”<sup>121</sup>. Además, Forster explica que un personaje redondo tiene la capacidad de sorprender. Así pues, si no sorprende, es plano. “Si no convence, finge ser redondo pero es plano. Un personaje redondo trae consigo lo imprevisible de la vida...”<sup>122</sup>.

Según estas premisas profundizaremos en el estudio de los personajes en los siguientes relatos: *Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, *Tengo un monstruo en el bolsillo*, *Irulana y el ogro* (un cuento de mucho miedo), *Otroso*, *Y el Árbol siguió creciendo*. En la narrativa de Graciela Montes consideramos que existen personajes paradigmáticos por los significados que entrañan. Los personajes que crea esta autora son

---

<sup>119</sup> Barthes, R, *S/Z*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2004, p. 55.

<sup>120</sup> Ibid.

<sup>121</sup> *Aspectos de la novela*, E. M. Forster, Madrid, Editorial Debate, 2000, p. 79.

<sup>122</sup> Ibid, p. 84.

luchadores. Gran número de ellos forman parte de clases sociales con dificultades económicas, como Ariadna, Paula, Inés o Casiperro.

Muchos de los personajes de las narraciones de Montes son planos ya que la fugacidad del cuento condiciona la escasa evolución del personaje. Por ejemplo, los actantes del *Y el Árbol siguió creciendo*, *Amadeo y otra gente extraordinaria* y *Doña Clementina Queridita, la Achicadora*. En otras, pese a su brevedad, los personajes son esféricos y evolucionan. Tienen varios rasgos y sobre todo, impresionan y fascinan al lector. Este es el caso de Irulana e Inés: ambas se enfrentan a sus miedos y los superan. Irulana, además redime a un pueblo.

Lidia Blanco define los personajes de las creaciones de esta escritora, como “seres en conflicto pero dotados de la energía suficiente para transformar el mundo, triunfadores en sus batallas cotidianas con sus enemigos internos y externos”<sup>123</sup>. De este modo, afirma esta investigadora que los personajes de Montes “asumen condición de héroes sin perder su humanidad”<sup>124</sup>.

En otros relatos encontramos personajes esféricos, ya que evolucionan a lo largo de la narración. Tanto Casiperro como el Huesos conmueven, impresionan y desconciertan al receptor. Asimismo, los cinco integrantes de *Otroso*: Hugo, Ariadna, la Tere, Rosita y el Batata sufren transformaciones a medida que se va desarrollando la historia. Todos ellos provocan extrañeza y asombro.

María Adelia Díaz Rönner afirma que “Graciela Montes entrena, ... un lenguaje estético diferente que procede de una lectura de la realidad más

---

<sup>123</sup> “Graciela Montes: una escritora sin corral para la infancia” en *Hoja de Vida, Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil*, n° 5, Buenos Aires, 1997, p. 30.

<sup>124</sup> *Ibid.*

asible, más urgente, más inmediata a sus convicciones”<sup>125</sup>. Además, precisa que “sus caracteres literarios modulan auténticas voces de pueblo con sus “muletillas”, sus delirios, su simplicidad”<sup>126</sup>.

### **III.2.1. El personaje como unidad semántica, sintáctica, y pragmática.**

Se puede considerar al personaje como un signo y por tanto estudiable en tres dimensiones distintas:

1. En relación con su significado.
2. En su relación con otros signos.
3. En su relación con los usuarios.

La relación del signo con su significado corresponde al valor semántico. Equivale a ¿qué significa el personaje?

La sintáctica sería la relación del signo con otros signos. Es decir, cómo un personaje se define por los otros. Ahí está el papel del rol, el dominante, el dominado. El personaje como unidad sintáctica es fácil de detectar, sobre todo en los cuentos, ya que responden a un esquema muy elemental entre una serie de roles.

En último lugar estaría la relación pragmática, la del signo con los usuarios, con el autor y con los lectores. Debemos conocer toda la obra del autor para responder a las preguntas ¿qué relación tiene este personaje con la ideología del autor? o ¿cómo este personaje va a ser recibido por los lectores?

---

<sup>125</sup> *Cara y cruz de la literatura infantil*, cit. p. 78.

<sup>126</sup> *Ibid.*, pp. 78-79.

María del Carmen Bobes Naves explica que el personaje se configura “con signos que lo colocan en un conjunto sintáctico y semántico con otras unidades cuyas notas se convierten en rasgos distintivos y opositivos en las relaciones estructurantes de una obra cerrada de sentido autónomo”<sup>127</sup>. Además, esta autora especifica que la competencia del lector será la que interprete los distintos signos y sus relaciones para alcanzar desde la coherencia una “lectura determinada”<sup>128</sup>. De este modo, y según manifiesta esta investigadora, corresponde en último caso al lector tras finalizar el relato, la interpretación de esos distintos signos de los personajes.

### III.2.1.1. Nivel semántico de los personajes.

Como ya hemos dicho, el nivel semántico corresponde al significado del personaje. En *Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*<sup>129</sup>, Casiporro representa el hambre, la desdicha de los oprimidos y la búsqueda

---

<sup>127</sup> “Los signos para la construcción del personaje en la novela”, en *Teoría Semiótica, Lenguaje y textos hispánicos*, Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismos, Volumen I, Edición de Miguel Ángel Garrido Gallardo, Madrid, CSIC, 1984, pp. 499-508, p. 499.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 501.

<sup>129</sup> Casiporro del Hambre cuenta en primera persona las aventuras y desventuras que ha vivido. Comienza la narración con su infancia y la inocencia que ésta conlleva. Casiporro aparte de compartir con Lázaro de Tormes el hambre, tema central de la novela, se iguala a éste por convivir con siete años. Sus primeras propietarias son una pareja de hermanas que representan la clase media-baja del mundo globalizado. Su segunda dueña, la Tía Dora, es prima de éstas. Ella es un paradigma de un individuo extravagante, prueba de ello es que viste a sus mascotas irrisoriamente. Casiporro goza de un brevísimo tiempo de libertad. Conoce a su inseparable amigo, el Huesos y a su primer amor, la Bella. El circo será su tercer poseedor. Y a través de él conoceremos las dificultades que sufren tanto Casiporro como sus compañeros para sacar adelante los números circenses y cumplir las expectativas de sus patronos y del público.

La vida de artista termina pronto. Su siguiente destino será la cárcel. Un lugar inhóspito en el que los animales que no tienen agua están abocados a una muerte lenta. Posteriormente, pertenecerá a un juguetero. Para Casiporro pasaron los días como mascota, ahora, es prototipo de juguete. Un equipo de técnicos estudia sus movimientos y sus situaciones más íntimas. El objetivo es sacar al mercado un muñeco que satisfaga la demanda comercial. Se trata de un perro grotesco que consiga fácilmente la risa familiar. Al igual que Lázaro con el ciego, Casiporro aprovechará el momento justo para vengarse por las vejaciones sufridas y huir de ese entorno. El protagonista vuelve a gozar de unos instantes de libertad y conoce a su segundo amor, la Negrita. Corta es su felicidad, pues son apresados y conducidos a los laboratorios de la Belleza Eterna, donde realizarán experimentos atroces con sus cuerpos. Aquí, se reencontrará con el Huesos y escaparán junto a la Negrita. El final de la novela es un canto al amor, la amistad y a la confianza en el humano tras la desconfianza. Casiporro logra su libertad gracias a su coraje permanente.

constante de la libertad. Al pícaro Lázaro la narración le sirvió de pretexto para convencernos de por qué aceptaba la situación en la que vivía:

Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso por muy extenso, parescióme no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona<sup>130</sup> ...

Casiporro adulto nos cuenta su vida desde el momento en el que ya está en el vientre de su madre. Representa paradójicamente, la honestidad del pícaro. El hambre, como en la novela picaresca está presente durante toda su vida:

No sé si será un defecto mío, que yo nací para siempre hambriento, o si será más bien que nunca tuve bastante comida.<sup>131</sup>  
(*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, p. 9).

A lo largo de su existencia sufre distintas vejaciones y abusos, lo que le convierte en un personaje que desconfía de la integridad de la raza humana:

Supongo que, en otras circunstancias, eso debería haberme henchido de orgullo, pero mi experiencia con los humanos –que a esta altura de mi vida era suficiente, y aun considerable, -me empujaba irremediamente hacia la desconfianza (una desconfianza que, a la postre, resultó justificada). (*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, p. 82).

Desde cachorro tiene claro cuáles son sus carencias, sabe que es débil y que no debe “probar el camino de la fuerza”. Sus armas para sobrevivir a la adversidad serán la honestidad, el amor y la amistad. *Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre* fue segundo premio nacional de Literatura Infantil argentina en el año 2002. Estoy de acuerdo con Laura Helena Martos cuando afirma en un artículo que realiza sobre esta novela que el testimonio marginal de Casiporro, se convierte, unas veces desde la

---

<sup>130</sup> *Lazarillo de Tormes*, Edición de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 10-11.

<sup>131</sup> Cito siguiendo la edición de *Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, Montes, G., Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2000.

ironía, y casi siempre desde la ingenuidad, en una sátira social del siglo XXI<sup>132</sup>.

En el caso de Inés en *Tengo un monstruo en el bolsillo*<sup>133</sup>, la protagonista al igual que otros personajes de la obra de Graciela Montes supera sus temores enfrentándose a ellos. A pesar de parecer un personaje frágil muestra su fortaleza venciendo su inseguridad frente a los demás.

Lo que realmente le gusta a Inés es escribir. La convivencia con el monstruo le convertirá en una persona más valiente y menos indecisa. La pequeña es una buscadora de cosas terribles, maravillosas y extraordinarias. En el fragmento que transcribimos a continuación podemos confirmar como Inés se considera una buena persona y como por casualidad descubre la utilidad de su monstruo:

Hay algo que conviene que les diga cuanto antes: yo soy buena. Todo el mundo dice: “Inesita es muy buena” o “Pedíle a Inés, que es buena”. Y vienen y me dicen: “Dale, Inés, vos que sos tan buena...” Bueno, eso demuestra que yo soy buena, o, por lo menos, que todos creemos que yo soy buena. Y ha de ser por eso (porque soy buena) que al principio no me di cuenta de que mi monstruo podía serme útil. Me di cuenta por casualidad y cuando ya era muy tarde. (*Tengo un monstruo en el bolsillo*, p. 3).

En *Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo)*<sup>134</sup>, Irulana encuentra su fuerza interior alzando su voz emulando a los guerreros de

---

<sup>132</sup> “Magia y realidad en *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*” en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, nº 125, 31 de marzo de 2004. <http://www.imaginaria.com.ar/12/5/casiperro.htm> consultada 7/1/2013.

<sup>133</sup> Inés es una niña que estudia los últimos cursos de primaria. Cuenta en primera persona su vida escolar y familiar. Pertenece a una familia con un bajo poder adquisitivo. El entorno familiar está representado por sus padres, su abuela y su tía. Inés no tiene hermanos. Las relaciones parentales son estrechas, por el contrario la vinculación que establece con la abuela es de completa confidencialidad.

Su declaración se insertaría dentro de la Literatura Realista si no fuera porque un hecho extraordinario irrumpe en su vida cotidiana. Ese elemento fantástico lo constituye el monstruo que habita en el bolsillo de la protagonista. Un pequeño animalito que crece y decrece según aumentan o disminuyen los miedos y las inseguridades de Inés. El miedo se reduce al final de la novela cuando le cuenta a su abuela la existencia de su monstruo. La complicidad con la anciana a lo largo de toda la narración se consolida cuando ésta le confiesa que a ella también le acaeció algo similar.

Cito por la edición publicada en Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2006.



Artes Marciales quienes al gritar liberan la energía retenida. Irulana se asusta ante el abismo de la soledad pero no se angustia, no se deja vencer por el miedo. En vez de huir se rebela, grita su nombre sin temer despertar al implacable tirano:

Yo lo único que sé es que Irulana no corrió sino que se sentó a esperar en un banquito.  
Tal vez era muy valiente.  
Tal vez era un poco chiquita.  
Tal vez estaba demasiado cansada<sup>135</sup>. (*Irulana y el ogronte*, p. 20).

La pareja de Irulana y el ogronte nos recuerda el mito de David y Goliat<sup>136</sup>. Una vez más el insignificante se enfrenta al invencible, derrotándolo. Contra todo pronóstico, vence:

Ahí fue cuando Irulana abrió los ojos y lo vio. Parecía una montaña, pero seguramente era un ogronte porque las montañas no usan botas lustrosas ni cinturones de cuero. (*Irulana y el ogronte*, p. 32).

El ogronte simboliza al tirano. Pero además, la descripción de su indumentaria “botas lustrosas”, “cinturones de cuero”, unidos a la ilustración de la portada<sup>137</sup>, justamente, las botas lustrosas hacen referencia como ya explicaremos en el capítulo cuarto: “Temáticas y Significados Implícitos”, a la opresión y violencia de la dictadura militar argentina:

---

<sup>134</sup> El resumen es el siguiente:

Cuenta la historia de una niña que demostró gran valentía en su encuentro con un ogronte. En el pueblo todos le temían. Cada día mostraban su inquietud por cómo habría amanecido y le ofrecían regalos para que éste no encolerizase. Los vecinos vivían atemorizados por la furia de su tirano y se comportaban totalmente sumisos hacia éste.

Pero un día, su opresor se enojó. Todos los vecinos del pueblo corrieron ante la llegada del ogronte, salvo Irulana que se paró y se sentó en un banco verde. El ogronte engulló: los coches, las casas, los vecinos, los raíles del tren, los árboles, no dejó nada. Sumió todo en la oscuridad.

Irulana al encontrarse sola frente al ogronte sintió un inmenso miedo. El ogronte había comido tanto que sólo podía dormir y roncar. La niña, se levantó del banco y gritó: ¡I R U L A N A! Rápidamente, la I, se convirtió en un hilo largo que ató al ogronte desde los tobillos hasta las orejas. La R, rugió subiendo al cielo. La U cavó un pozo profundo. La R, que furiosa esperaba en el cielo empujó al ogronte al pozo, hasta el fondo de la Tierra. La “LANA” de Irulana se convirtió en un ovillo y tejió una luna. La noche se iluminó y aparecieron nuevos vecinos cantando y bailando, llenos de alegría y entusiasmo ante la gestación de un nuevo pueblo sin tiranías. Nuevamente, Graciela Montes concede especial importancia al ovillo, al hilo que puede crear distintas formas, al igual que los círculos borgianos.

<sup>135</sup> Sigo la edición *Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo)*, Montes, G., Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1991.

<sup>136</sup> Recordemos que Graciela Montes adapta para niños distintos mitos de la cultura bíblica, entre ellos el de David y Goliat.

<sup>137</sup> Véase ilustración, p. 286.

Cuando se terminaba la tarde y el sol se ponía rojo (porque en los cuentos también se ponen rojos los soles) la cabeza peluda del ogronte brillaba como la melena de un león inmenso. Y la gente del pueblo sentía miedo.

La gente, en cuanto se despertaba a la mañana, pensaba: “¿Cómo habrá amanecido hoy?”. (*Irulana y el ogronte*, pp. 6-8).

En *Y el Árbol siguió creciendo*<sup>138</sup> aunque en el cuento no se concreta de qué árbol se trata, probablemente, sea un ombú<sup>139</sup>. La clave primordial para llegar a esa conclusión es la ilustración<sup>140</sup>. El Árbol es el protagonista de esta ficción. Representa la energía telúrica, la fuerza de la Tierra. Frente a su crecimiento y desarrollo se generan diversas posturas. En este relato, una vez más, el elemento fantástico fisura la vida cotidiana. En un espacio real, las Avenidas de Mayo y Nueve de Julio de Buenos Aires, está sucediendo un hecho extraordinario.

El Árbol es símbolo de una nueva vida, la ilusión de la utopía. Esa sociedad que genera la planta es una alternativa al sistema capitalista. Frente al desalojo todos los arborícolas se unen para mantener su modo de

---

<sup>138</sup> Un día indeterminado en un espacio concreto, en la intersección de las Avenidas de Mayo y Nueve de Julio de Buenos Aires, comienza a crecer una hojita desmesuradamente. En poco tiempo alcanza unas dimensiones descomunales, convirtiéndose en un majestuoso Árbol. Es una magnífica planta llena de recovecos y ramas que invita a la vida. Comienza a ser habitada al principio por unos cuantos y después por una comunidad de hasta doscientas veinticinco personas. Esa convivencia natural pronto se ve alterada por los que quieren estudiar el fenómeno, los Especialistas; por los que consideran un riesgo que un Árbol así irrumpa en la gran ciudad y aloje a tantas personas incumpliendo la ley, la Cuadrilla Caprichosa. Los últimos en llegar son los Ornitólogos que estudian la infinidad de variedades de pájaros que se alojan en el Árbol. Tampoco faltan los medios de comunicación, quienes necesitan estar próximos a la noticia, para informar al resto del mundo de unos sucesos asombrosos. La discordia entre los habitantes del Árbol, provenientes de toda la geografía argentina y quienes abogan por destruirlo terminará en una gran batalla. Los inquilinos arbóreos defenderán su nuevo hábitat frente a quienes consideran que debe efectuarse el desalojo. Aunque el Jefe de la Cuadrilla Caprichosa y sus acólitos cuentan con una tecnología más sofisticada para la destrucción de la vida, los residentes cuentan con la energía y el telurismo del Árbol emergente.

Cito según la edición de Buenos Aires, Gramón-Colihue, 1995.

<sup>139</sup> El ombú es una planta arborescente típica de las Pampas argentinas y uruguayas, originaria de Brasil. Comenzó a ser plantado hacia mediados del siglo XVIII, ya que en la llanura pampeana argentina, servía como punto de referencia y también como lugar de descanso. En esta planta gigante de porte arbóreo, que alcanza los 15 m de altura y los 20 m de diámetro de copa el “tronco” está muy desarrollado y forma una especie de pedestal junto con las prominentes raíces. Su madera esponjosa y blanda contiene grandes cantidades de agua, lo que le permite sobrevivir en el entorno de escasas lluvias de la pampa seca. *Observaciones sobre agricultura*, Pérez Castellano, J.M., Reproducción facsimilar de la edición de 1848, Biblioteca Nacional de Uruguay. [http://webs.chasque.net/~rapaluy1/publicaciones/Observaciones\\_sobre\\_Agricultura.html](http://webs.chasque.net/~rapaluy1/publicaciones/Observaciones_sobre_Agricultura.html) consultada 16/1/2013.

<sup>140</sup> Véase ilustración, p. 296.

vida.<sup>141</sup> Las hojitas de morondanga del final del relato son un canto a la esperanza.

En *Otroso*<sup>142</sup> las características están bien definidas. La elección de cinco personajes tal vez sea un guiño intertextual a *Los cinco* de Enyd Blyton. El grupo de los cinco está compuesto por Hugo, Ariadna, el Batata, Rosita y la Tere<sup>143</sup>. Son cinco adolescentes que han crecido en el barrio de Florida y cuyas personalidades a veces se contraponen y a veces se complementan. En todo caso es una pandilla heterogénea cuya diversidad será un punto de apoyo para la evolución del propio grupo. Aunque cada uno manifiesta inquietudes diferentes todos van a contribuir al mismo proyecto, la creación de “Otroso”.

Pasemos a presentar los personajes uno por uno.

### **Hugo:**

Hugo es un personaje redondo. Es un muchacho tímido que se refugia en sus pensamientos y en sus ideales. Es un soñador y un luchador nato. Su forma de ser le llevará a concebir, diseñar y construir “Otroso”. Como todo

---

<sup>141</sup> Algo similar sucede en la película colombiana *La estrategia del caracol* de Sergio Cabrera, 1993. En este caso, los vecinos de uno de los barrios más pobres de Bogotá se enfrentan conjuntamente para evitar el derribo de la casa que habitan, propiedad de un multimillonario, amigo de la corrupción y la especulación.

<sup>142</sup> La historia se desarrolla en Buenos Aires, en un tiempo indefinido. Cinco adolescentes construyen un mundo subterráneo (Otroso) para huir de una banda de malhechores: “la Patota”. Allí, crean su propia sociedad donde desarrollarán su libertad y la defenderán. El hilo argumental gira, básicamente, en torno al refugio subterráneo que construyen los adolescentes para huir de la violencia, de “la Patota”, instaurada de forma general en toda la ciudad de Buenos Aires. Por ello, es de suponer que el motivo principal para imaginar -y crear- este escondite no es otro sino, el miedo. Más tarde, una vez construido, se dan cuenta de que han ido mucho más lejos de lo que ellos pensaban, porque en ese espacio concebido en su origen como guarida alternativa frente a la agitación urbana, ha nacido una comunidad cuyas reglas y normas de convivencia son el fruto de la imaginación de cada miembro del grupo. Es decir, han ido creando un mundo independiente y diferente al de sus casas y su barrio. Llegamos al final de la novela, “Otroso” se prepara para la lucha contra “la Patota”, es la hora del ajuste de cuentas. “La Patota” luchará como siempre lo hace con las armas y empleando el uso de la fuerza. Los chicos no esperarán el ataque, lanzarán su ofensiva utilizando su imaginación. La proyección de pequeñas imágenes utilizando la técnica de las sombras chinas, los sonidos musicales recreando un auditorio infernal y un monstruo con cuernos convirtieron a “Otroso” en un espacio donde “la Patota” por primera vez, sintió miedo y no supo cómo desenvolverse. Los muchachos habían vencido a los represores mediante la fantasía.

Cito según la edición de Madrid, Alfaguara, 1991.

<sup>143</sup> Ver ilustración en la p. 317.

ideólogo es impaciente, sin embargo, no por ello deja de ser precavido y cauto, como se demostrará cuando se le ocurra la idea de crear los canales secundarios como sistema de defensa para “Otroso”:

Hugo, en cambio, casi no podía esperar. Para él Otroso siempre estaba mucho más allá, más lejos. Otroso estaba lleno de grandes cosas, de planes complicados, de vericuetos. Le parecía una tontería estar esperando a que lijaran una puerta. Otroso no tenía ni siquiera cincuenta centímetros todavía, y ¡había tanto que hacer! (*Otroso*, p. 31).

Aún siendo él el arquitecto de “Otroso”, no se muestra como un líder de grupo ni aspira a convertirse en algo semejante. Él dibuja los mapas, pero también será el primero en excavar. En su relación con Ariadna será el silencio, uno de sus medios de comunicación.

Desde el nivel semántico, Hugo es la mezcla de dos personajes mitológicos, por un lado, nos hace recordar el genio de Dédalo al concebir el diseño del laberinto en el que viviría el Minotauro y del que ninguna víctima encontraría la salida. Por otra parte, representa a Teseo, el joven ateniense dispuesto a enfrentarse al terror que asola a sus compañeros, para salvar a éstos, de una muerte segura.

La intertextualidad, para algunos teóricos entre ellos David Logde, Elliot, Julia Khristeva, Gérard Genette, Seymour Chatman, Víctor Bravo o Antonio Mendoza, “es la condición fundamental de la literatura”<sup>144</sup>, ya que todos los textos están tejidos con hilos que pertenecen a otros textos. Graciela Montes con la creación de Ariadna, Hugo y el “Mamotreto Concuernos”, nos remite a la mitología griega, al enfrentamiento del valiente e intrépido Teseo, contra el Minotauro<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> *El arte de la ficción*, Barcelona, Ediciones Península, 1999, p. 152.

<sup>145</sup> Como ya sabemos en esa aventura Teseo encontrará a la hija del Rey de Minos (Creta), Ariadna, quien caerá rendida de amor ante el joven ateniense. Le prestará, la ayuda necesaria para que logre su empresa, vencer al monstruo. El secreto del triunfo del muchacho sobre la bestia, fue el ingenio de Ariadna. Le entregó a Teseo un hilo para orientarse por los cientos de canales sinuosos que configuraban el laberinto. La estrategia fue sencilla: atar el comienzo del hilo a la entrada del recinto infernal, después deslizar el rollo del hilo, a medida que avanzase hacia el toro. Una vez que estuvo frente a él, tras una cruel batalla,

## **Ariadna:**

Ariadna es otro personaje redondo. Es una adolescente de quince años enérgica y decidida, firme y audaz, a quien la locura de su madre, María Blanca, le ha obligado a madurar. No debemos pasar por alto que Ariadna vive en un ambiente muy duro, conformado por las delirantes canciones de su madre y la contrapuesta apatía de su padre. Es precisamente en este ambiente de locura y desilusión, de nihilismo y demencia donde se inicia “Otroso”.

A partir de esta explicación podemos comprender la rebeldía que existe en Ariadna. En el plano semántico es un personaje que desea escapar de este contexto de angustia y que halla en “Otroso” un nuevo mundo para jugar con el lenguaje, creando nuevas palabras y conseguir el crecimiento de plantas sin luz solar.

Ariadna, eje central de *Otroso*, es una de las voces fundamentales que recoge el narrador para la reconstrucción de la historia. Jaquea y ridiculiza a Ricardo Renner, ese muchacho de un estatus alto a quien le gusta sentirse por encima de los demás. Cuando todos sus compañeros, una vez que Ricardo Renner está en “Otroso”, se sienten incómodos por su presencia, ella, perversamente, con su ingenio le intimida:

Ariadna con Ricardo Renner era dura como las baldosas de su cocina, dura y burlona, filosa ... Le decía cosas que él no entendía pero los demás sí. Aludía a la banarina o a los nombres secretos de Otroso, y Ricardo Renner se quedaba flotando en la conversación como un naufrago. Se burlaba del llavero del que le colgaba la llave de la moto, del mechón rubio, de la voz demasiado ronca... Y la propia Ariadna se sorprendía. Aprendía a ser mala. (*Otroso*, p. 61).

---

logró hundir la espada que Ariadna le había entregado, en la cerviz del animal, poniendo fin a su existencia. La vuelta estaba asegurada al recoger el hilo que antes había deslizado.

La Ariadna<sup>146</sup> mitológica se enamoró de Teseo, hay muchas variantes, pero lo importante para esta historia no es el final, sino su papel de ayudante, ya que al igual que su homónimo mitológico Hugo-Teseo posee varias lecturas semánticas.

El hilo aparece metamorfoseado en las referencias del narrador como articulador de la novela. Este ovillo es una referencia constante en la obra de Graciela Montes, por tanto, podríamos hablar de intertextualidad, al igual que en *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, en *Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo)*, *A la sombra de la Inmensa Cuchara* y en *La frontera indómita*.

### **El Batata:**

El Batata también es un personaje redondo. Es un artista en potencia y como tal, no siente ninguna motivación por el esfuerzo o el trabajo físico, lo cual explica, que a menudo se muestre torpe con las herramientas. Tiene una sensibilidad especial para la música y en ella encuentra el medio ideal para expresarse. Su necesidad creativa le impulsa a buscar e innovar. En el plano semántico del personaje descubre en “Otroso” un mundo a su medida, diferente, lleno de galerías y de posibilidades, perfecto para experimentar. En él se mostrará como un extraordinario compositor de originales sonidos y como un genial inventor capaz de confeccionar instrumentos nuevos, como el armórgano, un híbrido de armónica y órgano:

El Batata siempre reconoce que él no era de gran ayuda en las tareas manuales. Se aburría de cavar, nunca sabía usar las herramientas como corresponde, pero apuesto a que tocaba la armónica tan lindo, tan lindo, que Otroso iba creciendo sonoro, melodioso, cantarín. (*Otroso*, p. 31).

---

<sup>146</sup> Graciela Montes adapta para niños mitos de diversas culturas: bíblicos, celtas y griegos. Entre ellos está *Teseo, Ariadna y el Minotauro*.

El amor que le profesa a sus instrumentos es comparable al que siente una madre por su hijo<sup>147</sup>. El Batata es el único de los cinco que tiene “mote” y esto, quizá se lo deba a su carácter artístico, pero como todo artista, necesita ser reconocido y será en este aspecto donde a veces sienta algunas carencias.

### **La Tere:**

La Tere también es un personaje esférico. Encarna la chica contrapuesta a los valores femeninos socialmente establecidos. Su figura delgada y su pelo rojizo hacen que no pase desapercibida. Es la menor de cinco hermanos. La escritora, pone de relieve, con este personaje, cualidades que durante años estuvieron vedadas para las mujeres:

La Tere siempre supo mucho de mecánica, de bujías, de engranajes. A los diez años era capaz de cambiarle el aceite a un motor, de emparchar un neumático. También desarmaba una radio o arreglaba un enchufe. (*Otroso*, p. 19).

En el plano semántico representa el modelo femenino con habilidades técnicas, siempre más cercano a la figura paterna que a la materna. Admira los trabajos que desarrolla su padre para intentar superarlos y para sorprender a su progenitor, cuya admiración desea conseguir. Desde pequeña se interesó por lo que sucedía en el taller de su padre y trató de aprender como un juego parte de su oficio. Esto quedará reflejado al final de la obra cuando aporte para la defensa de “Otroso” la tecnología de las máquinas infernales, fruto de su invención:

Era un momento para el ingenio. Por eso, como con el asunto de la baldosa, fue la Tere la capitana de la puerta. Nadie entendía cómo podía ser tan hábil. Clavó los listones para formar un marco, que apoyó y después pegó con poximix sobre el borde de cemento. Con los otros listones armó una puerta cuadrada, bien hecha, prolija, y muy reforzada con tablas que la cruzaban en todos los sentidos por abajo, y la fijó al marco con bisagras. Y, encima de la trampa, bien pegadas, las cuatro baldosas, para que todo estuviese como antes. (*Otroso*, pp. 30-31).

---

<sup>147</sup> Ver ilustración p. 318.

La sensibilidad de la Tere queda reflejada con la separación de su amiga Rosita, cuando esta última abandona “Otroso”.

**Rosita:**

Rosita es esa figura que parece estar bien si los demás están bien, representa el carácter servicial y frágil. Al contrario que las demás personalidades no destaca ni sobresale por nada. Ella es el único personaje de los cinco integrantes del grupo que pertenece a una clase social adinerada, con pretensiones de ascenso. Dentro de su familia recibe un trato de inferioridad con respecto a su hermana, a quien consideran más inteligente y por ello se la premia enviándola a un colegio inglés, mientras que Rosita va al colegio del barrio.

Podemos decir que pese a su escasa presencia en el relato, su evolución nos permite calificarla como personaje esférico. Lo descubriremos cuando abandone “Otroso” y lidere la resistencia. Así, durante el desenlace del relato, su comportamiento sorprende a todos los personajes y por supuesto al lector, ya que actúa como una de las dirigentes de la red de espionaje. Nadie esperaba que ella tuviese esas dotes intrigantes mediante las que proporcionará información para defender “Otroso”:

Dice el Batata que Hugo bajó con la noticia de que Rosita no sólo era miembro importante de la red de espionaje sino que estaba dispuesta a defender Otroso hasta las últimas consecuencias. (*Otroso*, p. 107).

Este fragmento testimonia la transformación de Rosita a lo largo del relato. Si durante su permanencia en “Otroso” se mantuvo como un ser dócil y obsecuente, una vez que es consciente del daño inminente al que está abocado “Otroso”, se convertirá en una defensora de éste desde el barrio.



### III. 2.1.2. Nivel sintáctico de los personajes.

En el aspecto sintáctico el personaje no tiene un valor por sí mismo como en el plano semántico, sino un valor que viene definido por su posición en el relato. Hablaríamos del principal, ¿cuál es la relación de los demás? La relación de dependencia, de dominio, de igualdad. Son roles de comportamiento. No serían características psicológicas, sino características que vienen determinadas por el rol. ¿Cómo actúa un personaje en relación con los demás? Los roles responden a un modelo social instituido, por ejemplo, la madre, el marginado, etc.

Así pues, el personaje en su relación sintáctica no es una persona, sino un rol. De esta forma, el personaje se caracteriza exclusivamente por su función, no es por tanto, una personalidad individualizada, simplemente un estereotipo, un modelo de comportamiento.

En *Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre* el rol de Casiporro es el de marginado social. Además, es el perro bueno frente a la vileza de los humanos.

Casiporro nos pone al tanto de su vida, configurada por la relación con los de su especie y su trato con los hombres. Siendo cachorro, establece una relación de admiración hacia ellos, que dará paso a la desconfianza tras los abusos que cometen con él. Y posteriormente, al final de la novela, decide darles la oportunidad de reconciliarse con él. Casiporro al igual que Lázaro sufre una transformación a lo largo del relato:

Los humanos me resultaban apasionantes en esos tiempos. No sólo los observaba con atención y cuidaba de atrapar con mis orejas todas sus palabras –cosa que jamás he dejado de hacer-, sino que además depositaba en ellos una fe y una confianza que hoy, a la distancia, no puedo sino considerar ingenuas. (*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, p. 17).

Por ende, ese modelo de comportamiento en el que Casiporro se muestra como un ser noble a lo largo de la narración, se enfrenta al proceder deshonesto y en determinados casos perverso, de los humanos. La oposición se establece, por tanto, entre la franqueza del perro y la malicia del hombre.

En *Otroso* tendríamos una confrontación de caracteres, de roles, los acomodativos de Tere y el Batata, y los eficaces de Hugo y Ariadna. Rosita con su carácter neutral es un personaje neutro. En el plano sintáctico del personaje la Tere y su padre a medida que transcurre la novela, formarán un pequeño grupo clandestino lleno de complicidad. La Tere es perfeccionista y exigente con los trabajos que realiza, por eso, se enfrentará con Hugo. Sin embargo, llegará un momento en el que Hugo reconozca y alabe, asombrado, la genialidad de sus inventos.

En el mismo plano sintáctico Ariadna será el alma gemela de Hugo. Además, “Otroso” se define en oposición al barrio. Mientras que en “Otroso” se busca la libertad y se genera la creación, en el barrio se reprime y se condena la imaginación.

En *Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo)*, tenemos el rol del ogronte, su comportamiento corresponde al del ogro de los cuentos tradicionales en los que mediante su violencia asesina y devora a sus víctimas. Irulana representa el carácter opuesto, es el lábil que se enfrenta al todopoderoso. Su modo de actuar frente a los demás le asemejan como ya dijimos a David contra el malvado Goliat. Ni el ogronte, el malo del relato, ni Irulana, la valiente de éste, son individuos con unas características psicológicas definidas.

En el caso de *La batalla de los monstruos y las hadas*<sup>148</sup>, la forma de actuar de sus protagonistas Cecilia y Felipe, también corresponde a modos de portarse enfrentados. Por un lado, encontramos el rol de los niños, representados por Felipe y por otro, el de las niñas, encarnado en la figura de Cecilia. Ambos buscan imponer su forma de entender el mundo.

Los niños lo hacen colonizando el espacio de la habitación compartida mediante la creación de monstruos y ascos. Las niñas, en cambio, conquistan el cuarto con los dibujos de las hadas. Como podemos apreciar, relacionar a los niños con los monstruos y a las niñas con las hadas corresponde al pensamiento tradicional.

En *A la sombra de la Inmensa Cuchara*<sup>149</sup> aunque no podemos hablar de roles específicos, sí observamos dos modos de comportamiento contrapuestos. Por una parte, está el de los Antúnez quienes mantuvieron una relación de cordialidad con las vacas, a lo largo de la historia. Por otro lado, están los Pinchero, los cuales procedieron de forma opuesta a los Antúnez. Los Pinchero explotaron y torturaron a las vacas para obtener helado de ellas.

El resultado fue que los Pinchero se redujeron tanto que prácticamente se convirtieron en un punto. Por consiguiente, estamos ante dos formas de actuar. La de los Antúnez que respetan a los animales, en contraposición a

---

<sup>148</sup> *La batalla de los monstruos y las hadas* narra la historia de amor y odio entre dos hermanos. Al igual que en *Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, el narrador es un perro. La pelea entre un hermano (Felipe Mus) y una hermana (Cecilia Mus) hace que los chicos del barrio se posicionen junto a los monstruos o al lado de las hadas, del mismo modo que sucede en *Otroso*, en *Historia de un amor exagerado* y en *La guerra de los panes*.

Cito por la edición de Buenos Aires, Alfaguara Infantil, 2005.

<sup>149</sup> Cuenta la historia de degradación de un pueblo. A lo largo de distintas generaciones los habitantes de ese pueblo vieron como reducían de tamaño. Este empequeñecimiento desmesurado se debió en gran parte al abuso de consumo de helado de vaca y también al acortamiento silábico de las palabras con las que nombraban a otros seres y objetos. La narración la realiza Belisario Antúnez, un investigador, vecino del pueblo que frente a un auditorio expectante, sus vecinos, desvela sus hipótesis de esa disminución portentosa de tamaño, tras años de una férrea investigación.

Cito por la edición de Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1993.

los Pinchero que abusan de ellos. Dos modos de entender el mundo son los que vertebran este relato.

En *Historia de un amor exagerado*<sup>150</sup>, Santiaguito representa el rol de enamorado y se contrapone al comportamiento de muchos vecinos del barrio que consideran peligroso la forma de actuar de este niño. Asimismo, Santiaguito es apoyado por la otra mitad de vecinos del barrio, quienes sí piensan que el amor y los sueños merecen la pena.

Por ello, al igual que en *Otroso* podríamos aplicar el esquema actancial de Greimas en el que unos actantes son ayudantes y otros oponentes.

### **III.2.1.3. El personaje como unidad pragmática.**

El personaje como unidad pragmática representa la relación del signo con el autor y los lectores. Graciela Montes utiliza una serie de personajes que forman parte de su mundo y de su ideología. Este aspecto no podemos desarrollarlo en profundidad porque exigiría un análisis a fondo de todas las obras de la escritora, pero se puede observar que los personajes que configura corresponden siempre a la ideología de la autora. Éstos van a transmitir a los jóvenes lectores unos determinados valores. Otro matiz importante es cómo las obras de esta autora son recibidas por los lectores.

Ya hemos dicho en el plano semántico que Casiperro y el Huesos son paradigma del hambre y de las víctimas de la represión, la tortura y la

---

<sup>150</sup> Narra la historia entre Santiaguito, un tímido niño de doce años y Teresita Yoon. La vida de Santiago cambia el día que Teresita llega a su clase. Desde ese instante cometerá todo tipo de excentricidades para mostrarle su amor. El dolor llega el día en que Teresita debe mudarse a otro barrio con su familia. Sin embargo, Santiago hallará un aliado perfecto para seguir mostrando su amor, la escritura de cartas. Esta es una historia de amor que transcurre entre la escuela y el barrio. Cito por la edición de Buenos Aires, Colihue, 2006.

resistencia. A lo largo de la narrativa de Graciela Montes encontramos otros muchos personajes que están vinculados a la resistencia, es decir a la superación del miedo impuesto. Por consiguiente, podemos establecer un paralelismo entre Irulana, Casiperro, el Huesos, Paula, Inés, Ariadna, Hugo, la Tere, el Batata, Rosita y los arborícolas de *Y el Árbol siguió creciendo*.

Graciela Montes ha insistido a lo largo de su trayectoria en la importancia de que los chicos conozcan su historia. Tras muchos de estos personajes está latente como veremos en el capítulo Temáticas y Significados Implícitos, la dictadura militar argentina. La autora se dirige al público infantil y juvenil desde la ficción pero también lo ha hecho a través de la colección *Entender y participar* realizada con el prestigioso historiador argentino Luis Alberto Romero. Para ambos es primordial que los niños conozcan su pasado y que éste no vuelva a repetirse para que los verdugos no obtengan la impunidad del olvido de las generaciones venideras.

Otro pilar en la ideología de la escritora es el papel de la mujer en la sociedad actual. Por ello, los personajes femeninos de la narrativa de Montes como unidad pragmática están relacionados con el público infantil y juvenil al que van dirigidos. Como manifiesta Marc Soriano, “en nuestra época, el prejuicio más tenaz y el más peligroso sigue siendo el que reduce a la mujer a un papel de ser sometido y dependiente”<sup>151</sup>. Según Soriano destaca el número de autores “que quieren luchar a la vez contra el irrealismo de la literatura rosa y la ruptura del equilibrio que constituyen las *supergirls*”<sup>152</sup>, al diseñar otro tipo de heroínas, “dándoles a las jóvenes

---

<sup>151</sup> *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, cit., p. 533.

<sup>152</sup> *Ibid.*

lectoras una idea más justa de las posibilidades que ofrece nuestro mundo a una niña”<sup>153</sup>.

Para Lidia Blanco el tratamiento que Graciela Montes hace de la figura femenina es diferente, pues, “las múltiples mujeres que actúan y definen situaciones en conflicto, representan la variedad de facetas, de contradicciones, que presenta la mujer en este fin de siglo”<sup>154</sup>.

Como hemos dicho las protagonistas femeninas de los relatos comparten el coraje para enfrentarse a sus temores. De esta forma, muchas de ellas se convierten en paradigmas para sus lectores. Veamos a continuación esas similitudes entre los distintos signos que constatan como todas ellas han sido creadas por la misma autora.

Por ejemplo, Inés en *Tengo un monstruo en el bolsillo* no se asusta ante la aparición del pequeño monstruo. Es justamente la convivencia con éste la que le ayuda a vencer sus inseguridades ante sus compañeros de clase.

En el caso de *Irulana y el ogrote (un cuento de mucho miedo)* es la pequeña quien salva a todo un pueblo. Es la única a quien no logra aniquilar la monstruosidad del ogrote. Su valentía funcionará como redentora de un pueblo oprimido. Irulana consigue salvar a su gente venciendo su miedo al ogrote.

En *Uña de dragón* Paula es la niña investigadora y soñadora que mediante su diario informa al lector de su existencia. El narrador de la historia enmarcada, especialista en la dragonología también es una mujer. La mamá de Paula es traductora y a través de su trabajo, Paula nos dice si llegarán o no a fin de mes.

---

<sup>153</sup> Ibid.

<sup>154</sup> “Graciela Montes: una escritora sin corral para la infancia”, cit., p. 31.

Por consiguiente, los personajes femeninos que recrea Graciela Montes tienen una fuerza especial que los hace atípicos de la sociedad machista en la que vivimos. Las preferencias de Teresa Díaz, su gusto por todo lo relacionado con la mecánica y la electrónica, harán que en su momento diseñe el funcionamiento de las máquinas infernales. En contra de lo socialmente establecido, esa creación no la lleva a cabo ningún hombre.

Otro ejemplo lo constituye Clara Berenstein. En un comienzo, es el prototipo de la madre obsesiva que convierte sus preocupaciones en manías. Sin embargo, los acontecimientos que va a vivir le proporcionarán un grado de madurez con el que, dentro de sus limitaciones, ayudará a su hijo, liderando la red de espionaje contra los detractores de “Otroso”. Cambiará su concepción de vida para ponerse al frente de la red:

Clara Berenstein, entretanto, montó un servicio de espionaje formidable. En cuanto notó que nada de lo que dijese o de lo que hiciese iba a impedir que su hijo siguiese yendo y viniendo de Otroso... Tal vez por las historias que le había contado su padre de la resistencia en Praga o en Amsterdam o en Viena en los tiempos de la guerra (porque, cuando ella era chica, siempre se contaban esas historias en la familia). Tal vez fue eso, pero la cuestión es que armó una red de espionaje casi perfecta, y perfectamente disimulada, en la que todos los defensores de Otroso pudieron participar. (*Otroso*, pp. 93-94).

El personaje de Mimi, la madre de Rosita, puede pasar inadvertido en la novela. Representa a la mujer totalmente sometida a la autoridad de su marido y a quien la aceptación de esa autoridad ha condenado a carecer de autoestima. Entre líneas se nos deja ver que Mimi sufre malos tratos por parte de su cónyuge. Aún así, como madre apoyará a su hija en todo momento y en la medida de sus posibilidades, ayudará a la red de espionaje.

Asimismo, encontramos en la abuela Enriqueta, una mujer a quien los años no le han hecho perder las ganas de vivir. Será ella por su condición

de anciana que no levanta sospechas, quien desarrolle de una forma más productiva su trabajo como espía.

En cuanto a *Y el Árbol siguió creciendo* la mujeres no abandonan la lucha como les sugieren sus compañeros para que se refugien con los niños en lugares seguros. Todas participan en la Gran Batalla, desde Sara Sielecki, Lola Miraflores, hasta Plácida Pavese:

-Ni loca, Samuel-dijo Sara Sielecki remangándose la blusa.-Yo me quedo a pelear. Y todísimas las mujeres, desde Lola Miraflores hasta Plácida Pavese, es decir desde el primer piso hasta el piso dieciocho, que era el último piso habitado (después venían los pájaros) formaron un batallón valiente. (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 39).

Lidia Blanco afirma que “la discriminación sexual continúa siendo un tema sin resolver”<sup>155</sup>, por eso mantiene la investigadora argentina resultan verosímiles “las mujeres “a medio hacer””<sup>156</sup> que aparecen en los cuentos de Graciela Montes. Manifiesta la crítica que de este modo “no hay “madres modelo”, ni “nenas modelo”. Cada cual juega su juego sin reglas conocidas, pero eso sí, nunca se evade, la ternura, el abrazo, la contención, la espera, el juego”<sup>157</sup>.

Como hemos visto en el universo que ofrece Graciela Montes, las mujeres, se rebelan contra las imposiciones de una sociedad asentada en la incoherencia. Retomando las palabras de Marc Soriano, esta escritora argentina proporciona a las jóvenes lectoras una idea más justa de las posibilidades que ofrece nuestro mundo.

Coincido plenamente con Lidia Blanco cuando afirma que uno de los principios básicos de la producción de Graciela Montes es que “la realidad no discrimina a la infancia”<sup>158</sup>, de ahí, la igualdad entre niños y adultos para

---

<sup>155</sup> “Graciela Montes: una escritora sin corral para la infancia”, cit., p. 31.

<sup>156</sup> Ibid.

<sup>157</sup> Ibid., pp. 31-32.

<sup>158</sup> Ibid., p. 30.



sentir: dolor, alegría, y su capacidad de crecer a través de la libertad, tomando decisiones y construyendo espacios alternativos. En toda su obra Graciela Montes consolida unos personajes identificables que transmiten su ideología a los jóvenes lectores.

### III. 2.2. Personajes secundarios o figurantes.

Los personajes secundarios articulan la relación de los protagonistas con el mundo. El Huesos es el fiel compañero de Casiporro. Al igual que a Rinconete y Cortadillo<sup>159</sup> es el camino lo que les junta. Comparten con ellos la búsqueda de la libertad, pero a diferencia de éstos, no viven de las engañifas. Los hurtos que cometen son para comer, no para enriquecerse:

Debo decir, en nuestro descargo, que siempre robamos por hambre, nunca antes de que la terrible punzada nos avisara que había llegado la hora, y que, siempre que era posible, tomábamos por asalto alguna carnicería, donde hay que reconocer que la carne sobra, y que sólo en casos de extrema emergencia despojamos de su propia comida a algún humano, mayor o menor, desprevenido.

Se me dirá que podríamos haber recurrido al antiguo método de la mendicidad. No lo hicimos por dos razones, ambas, para mi modo de ver contundentes. (*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, p. 51).

Desde el plano semántico del personaje, el Huesos es el paradigma del hambre. Comparte la comida con Casiporro y posteriormente con la Negrita. Es el animal callejero, de quien no se nos cuenta si tuvo familia o cuándo fue abandonado. Su hambruna supera la de Casiporro quien ya nos había informado al inicio del relato que no sabía si él ya había nacido con una intensa necesidad de comer:

---

<sup>159</sup> *Novelas Ejemplares I*, Cervantes, M., Edición de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1982.

...porque creo que el Huesos sufría de hambre crónica: estaba tan poco acostumbrado a comer que al rato de terminar, ya se había olvidado de lo que era la comida. Supongo que el pobre ni siquiera recordaba la ruta que tenía que hacerle seguir dentro del cuerpo y me temo que, sin la ayuda de un buen mapa, habría sido incapaz de recordar dónde quedaba la salida. (*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, p. 48).

No obstante, este perro famélico contribuye a alegrar al auditorio a través del Candombe<sup>160</sup>. Los espectáculos callejeros de ritmos musicales creados con sus propios huesos mediante el baile y la música del Candombe le permiten ganar algo para ir subsistiendo. El siguiente fragmento recrea la danza del Huesos. A la vez, las onomatopeyas contribuyen a crear el ritmo:

Entonces se empieza a oír, primero suave y lento, después más agitado, melodioso, vibrante, definitivamente candombero<sup>161</sup>, ese cloqueo, ese tableteo, ese retintín que había sido inconfundible para mí en una etapa de mi vida y ahora, de pronto, después de tantas desdichas, volvía a ser mucho más que un recuerdo. (*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, p. 105).

Sin embargo, tras su estancia en el circo y recibir alimento diariamente perderá esa característica, debido irónicamente a que logra engordar. Lamentablemente, la pérdida de dicha cualidad le conducirá a sufrir otro tipo de abusos, vejaciones, torturas y nuevamente al hambre y la sed. Retomando el aspecto semántico el Huesos representa al igual que Casiporro, la víctima del secuestro, la represión y la tortura. Volveremos a estos temas en el capítulo cuarto dedicado a las Temáticas y los Significados Implícitos:

Fue un viaje atroz, en el que yo traté de entretener mi miedo haciendo un registro minucioso de la gran cantidad de olores que había ahí agolpados y el Huesos se la pasó gimiendo y lamiéndose la pata, que había empeorado mucho con la violencia del secuestro. (*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, p. 71).

El Huesos en la novela representa también la fidelidad, la

---

<sup>160</sup> Según el D.R.A.E. es el baile de ritmo muy vivo de procedencia africana, muy popular todavía en ciertos carnavales de América del Sur.

<sup>161</sup> Véase glosario, p. 352.

vulnerabilidad y la resistencia. En un momento del relato, el lector convencido por las palabras de Casiporro cree que ha llegado el fin del Huesos. En esos instantes, este animal personaliza la fragilidad de los más débiles, frente a los déspotas. Al Huesos en la cárcel se le induce a la muerte. Es colocado en el lugar de los animales que ni siquiera tienen agua. Su amigo teme lo peor y nosotros, lectores, también. Pero aunque, aparentemente es un animal endeble, la dureza de la vida en la calle, le ha curtido y ha enseñado a resistir:

Me sentí mareado, con vértigo, nauseoso: la calesita<sup>162</sup> había girado de repente hacia el otro lado. No podía explicarme nada. ¿Cómo había sobrevivido mi amigo a la cárcel en la jaula seca? ¿Quién lo había rescatado? ¿Cómo había llegado hasta allí? ¿Por qué volvía a entrechocar los huesos? Tensé las orejas en un esfuerzo desesperado por entender esa pirueta que nos había hecho la vida. El corazón me galopaba. El hocico me latía. Me temblaba el cogote. Ladré. Gemí. Me revolví en mi jaula. (*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, p. 105).

El Huesos, personaje esférico, encarna además al fiel amigo. Desde el plano sintáctico del personaje, Casiporro y su compañero podrían formar parte de las parejas emblemáticas de la Literatura universal como: Don Quijote y Sancho Panza, Rinconete y Cortadillo, Pinocho y Chapete o Tom Sawyer y Huckleberry Finn.

En *Y el Árbol siguió creciendo* vemos claramente como el esquema de Greimas continúa vigente. Por un lado están los grupos de actantes que representan la fuerza oponente y por otro, los ayudantes. La fuerza oponente está formada por los Especialistas, la Cuadrilla Caprichosa, los Ornitólogos y los Móviles de Canales Unidos de Televisión. Todos ellos representan roles de comportamiento y por consiguiente, tienen que ver con el aspecto sintáctico de los personajes. Además, su posición en el relato está definida por la rivalidad que establecen con los habitantes del Árbol.

---

<sup>162</sup> Véase glosario, p. 352.

Veamos detalladamente cómo están configurados cada uno de estos colectivos:

Los Especialistas representan a los investigadores que necesitan explicar científicamente lo que está ocurriendo. Su obligación es esclarecer ese crecimiento desproporcionado del Árbol y clasificar su especie, para ellos desconocida.

La Cuadrilla Caprichosa encarna a las fuerzas del orden. Es partidaria de que todo funcione como antes. Y eso significa que el Árbol y sus inquilinos deben desaparecer.

Los Ornitólogos al igual que los Especialistas son científicos que estudian nuevas especies de pájaros que llegan a ese Árbol desde distintos rincones del planeta. Sólo les interesa el Árbol porque es el alojamiento de dichas especies.

Los Móviles de Canales Unidos de Televisión reproducen la inmediatez de la información y convierten un incidente local en universal. Como podemos apreciar estos roles coinciden en su deseo por estudiar e investigar el Árbol.

Además, podemos comprobar como la mayoría de los secundarios corresponderían a estereotipos. Del lado inverso y representando roles opuestos se encuentran los arborícolas, en este caso son personajes individuales con nombre propio. Conozcámosles:

Ángela Rodríguez es una de las primeras ciudadanas que se percata de lo que está sucediendo en el barrio. Su rol es el de vecina comprometida con su entorno. Por ello, se posiciona a favor de la vida del Árbol y por lo tanto, de lo nuevo y del cambio:

Ángela Rodríguez, la del delantal a cuadritos, que lo conocía desde que era apenas una hojita porque vivía ahí enfrente, pensó de repente:

-¿Y para donde se va a caer si lo serruchan?... (*Y el Árbol siguió creciendo*, p.11).

Laurita Pereyra, proveniente de la provincia de Tucumán será una de las primeras inquilinas del Árbol. Su rol es el mujer del interior que llega a la gran ciudad. Está alojada en un hotel de la Avenida Nueve de Julio y cuando por la ventana recibe la visita de Antonio Benítez, residente en el edificio de enfrente se queda fascinada. Al día siguiente a través de las ramas visitará a su vecino y amante:

Y le abrió Laurita Pereyra, una tucumana recién llegada a Buenos Aires, que estuvo encantada de conocer la aventura y al valiente protagonista. (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 14).

Laurita es una mujer enamorada. Siente con intensidad su existencia. Ama tanto a su pareja como la vida que le ofrece la natura. Al igual que el resto de moradores del Árbol ponen en jaque el sistema establecido, al no vivir en casas y no pagar hipoteca o alquiler:

En cambio, Laurita Pereyra, que se había quedado dormida abrazada a su Antonio Benítez, soñaba otro sueño. Soñaba que vivía en una flor roja, grande y redonda como un paraguas. Y, poco a poco, llegaba la mañana. (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 32).

Los Ávila<sup>163</sup> son una de las primeras familias en adoptar una vida en comunión con la naturaleza. El señor Ávila proviene del campo y es a él a quien acude la comunidad cuando se plantean dudas sobre los frutos del Árbol:

Siempre que se hablaba de las cosas que crecían en el Árbol, los arborícolas consultaban a don Ávila, que era hombre de campo, y sabía de vientos, de podas y de semillas. (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 36).

---

<sup>163</sup> Apellido de origen español.

Los Sielecki<sup>164</sup> son otra de las familias alojadas en el Árbol y que junto a otras como los Pavese<sup>165</sup> o la del turco Bueri van configurando una nueva sociedad. Cada uno de estos apellidos tiene un origen distinto. La convivencia en el Árbol de diversidad de nacionalidades se asemeja a la construcción de Argentina con la llegada de inmigrantes en el siglo XIX<sup>166</sup>:

Los Sielecki treparon un poco más (les gustaban los sitios luminosos) y trabajaron toda la noche hasta terminar una gran tarima que hacía de piso y un techo de lona amarilla (por si llovía). Y en otras ramas se instalaron los Pavese, la señora Sonia con sus cinco nietos, don Braulio, el turco Bueri con toda su familia, y Lola Miraflores, que había sido actriz cuando joven. (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 15).

A medida que la noticia se redimensiona comienzan a llegar periodistas primero, locales y después, de todo el mundo:

...empezaron a llegar corresponsales Extranjeros. En Singapur, en Caracas y en Nairobi todos conocían la historia de Laurita Pereyra y de Antonio Benítez, los Enamorados del Árbol. (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 16).

Volviendo al plano semántico del personaje, Nati representa tanto la inocencia como la infancia. Es ella quien descubre los frutos del Árbol. Estos frutos serán el arma que empleen los arborícolas para resistir:

Como Nati Bueri tenía ocho años, sabía conservar la calma, así que empezó su día como siempre, persiguiendo pajaritos té con leche y volando con su sogá de rama en rama.

Por eso fue Nati Bueri precisamente la que hizo el Gran Descubrimiento. Nati miró, dijo “oia” y volvió volando hasta la rama donde su mamá hacía bultitos con toda la ropa. (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 33).

La inquietud de Nati descubriendo y probando el sabroso y dulce fruto y la sabiduría de don Ávila, le revelan a éste la forma de luchar contra los opresores:

---

<sup>164</sup> Apellido de origen judío.

<sup>165</sup> Apellido de origen italiano.

<sup>166</sup> Recordemos que Graciela Montes junto a Lilia Ana Bertoni y el prestigioso historiador Luis Alberto Romero crean para los niños la colección *Una Historia Argentina. Para los que quieran saber de qué trata*. El número 9 está dedicado a los tiempos de los inmigrantes. *Los tiempos de los inmigrantes (de 1880 a 1916)*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2000.

-Estaba pensando- dijo don Ávila rascándose la cabeza-, que estas frutitas pueden servirnos... (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 39).

En el momento de la gran batalla todos pondrán su granito de arena. La participación de hombres, mujeres, niños y niñas arrojando los frutos que les ha regalado el Árbol será decisiva para la victoria en ese enfrentamiento:

Y, uno a uno, los doscientos veinticinco habitantes del Árbol levantaron la mano en alto y arrojaron hacia la Nueve de Julio un higo frágil y goloso. (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 40).

Dentro de las fuerzas oponentes también hay individualidades, pero en este caso carecen de nombre propio. Pareciera como si la autora sólo les hubiese adjudicado un rol, sin dotarles de una identidad propia, como sí lo ha hecho con el grupo de los moradores del Árbol.

El Jefe de los Especialistas representa una conducta egoísta. A él sólo le importa el Árbol. Le da igual lo que le suceda a los ciudadanos que residen en él. Su objetivo es descubrir una nueva especie de Árbol y estudiar minuciosamente cada detalle de esta planta:

El Jefe de los Especialistas también soñaba. Soñaba que ya no quedaba nada en el mundo sino el Árbol. El Árbol solo, sin pájaros, sin arborícolas. Sólo el Árbol y un gran, un potente, un enorme microscopio. (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 32).

La llegada de los animales se produce con posterioridad a la de los hombres. Servirá para atraer un nuevo colectivo de especialistas, el de los Ornitólogos:

La llegada de los pájaros –sobre todo de las especies nuevas (había unos pajaritos color té con leche con la cola celeste realmente muy extraños) atrajo hasta el Árbol a los Ornitólogos. (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 22).

La actitud del Jefe de los Ornitólogos no difiere de la de sus colegas, el Jefe de los Especialistas y el Jefe de la Cuadrilla. Aunque no busca la destrucción del Árbol, sí necesita el desalojo para estudiar minuciosamente

las especies. También desea que desaparezcan los Especialistas que estudian el Árbol, de esa forma, tendrá más tranquilidad para desarrollar sus investigaciones. Es otro personaje egocéntrico que sólo piensa en sus intereses en vez de en el bien común:

El Jefe de los Ornitólogos, en cambio, soñaba que desalojaban a los habitantes del Árbol y quedaban sólo millones de pajaritos té con leche que sonreían cuando él los miraba con sus largavistas<sup>167</sup>. (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 32).

Como vemos la creación de un barrio en el Árbol genera distintas formas de vida. Cada uno adapta el hueco que le ofrece la naturaleza atendiendo a sus necesidades. Lo acondicionan según sus gustos, así el de Lola Miraflores está decorado con mantones de Manila. Debajo del Árbol también hay vida, cada vez se aglutinan más vendedores ambulantes que intentan vender comida a los trabajadores que allí se establecen: los periodistas, los Especialistas y los policías. Estamos ante distintas percepciones de vida, distintos roles que se enfrentan y generan la historia:

Pero el Campamento de los Especialistas estaba muy cambiado. Por entre las carpas<sup>168</sup>, los teodolitos y los telescopios, circulaban vendedores de choripán<sup>169</sup> y pochocleros<sup>170</sup> y, contra el tronco inmenso, sesenta y siete bolivianas vendían limones, verdura y ají<sup>171</sup> molido.

Y en las ramas había ya más de cincuenta familias. Resultaba un barrio pintoresco: algunos vivían casi a la intemperie, abrigándose en los huecos de las ramas, otros habían levantado casillas de madera, de lona o de chapa. La casa de Lola Miraflores se veía desde lejos, porque estaba hecha de mantones de Manila, negros, con largos flecos y flores muy rojas y muy amarillas. (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 17)<sup>172</sup>.

Para la creación de este cosmos Graciela Montes emplea multitud de personajes planos a los que adjudica un rol, es decir, un modelo social instituido. Sin embargo, pese a la brevedad del relato, también crea

---

<sup>167</sup> Véase glosario, p. 355.

<sup>168</sup> Véase glosario, p. 353.

<sup>169</sup> Véase glosario, p. 354.

<sup>170</sup> Véase glosario, p. 358.

<sup>171</sup> Véase glosario, p. 351.

<sup>172</sup> Véase ilustración, p. 297.



personajes esféricos como el caso de la pequeña Nati, la niña de ocho años que con su curiosidad sorprende al lector al final de la narración.

En *Otroso* los personajes secundarios contribuyen a dibujar el contexto del barrio de Florida, además de articular la relación de los protagonistas con el mundo. Con sólo unas pinceladas la autora va a describir los rasgos definatorios de cada personaje que compone ese microcosmos representativo de la sociedad argentina. A partir de pequeños datos nos sitúan a cuatro de las cinco familias de los personajes principales, como miembros de la clase media porteña. Muestra de ello son el matrimonio González, padres de Ariadna.

En el plano semántico Gervasio González encarna la figura de trabajador que con el paso del tiempo se va marchitando. Así lo vemos con el fragmento que aparece a continuación:

El padre de Ariadna es electricista. Bueno, era: murió el invierno pasado. Se llamaba Gervasio, Gervasio González, que, no sé por qué siempre me pareció un nombre raro. Tenía un portafolios de cuero endurecido y viejo, muy hinchado siempre y mal cerrado con una hebilla, del que brotaban cables, pinzas y enchufes. Trabajaba por su cuenta: a veces conseguía algún conchabo<sup>173</sup> grande, en un edificio del centro, pero las más veces sólo hacía changas<sup>174</sup> por el barrio. Cuando Ariadna era chica, Gervasio González le hacía pulseritas de colores con los pedazos de cable que le sobraban, y encima de la cama le había instalado un farolito que se encendía y se apagaba solo, como un arbolito de Navidad. Pero, para los días que empezó esta historia, hacía tiempo que el farolito había dejado de funcionar, aunque seguía colgado, llenándose de polvo y temblando cada vez que alguien abría o cerraba la puerta. Siempre que Ariadna le pedía al padre que se lo arreglara, él decía que después, que más tarde. (*Otroso*, pp. 12-13).

Su personaje muestra la pérdida de ilusiones en el transcurso de una vida dedicada al trabajo. Gervasio, al comienzo de su matrimonio y de su vida como trabajador, con una hija pequeña, tiene sueños, como inventar juguetes para su nena, al terminar la jornada laboral y volver a casa. Con el

---

<sup>173</sup> Véase glosario, p. 354.

<sup>174</sup> Véase glosario, p. 354.

paso de los años sus ilusiones desaparecen y ya sólo habrá lugar para el hastío, inmerso en esa sensación inhóspita de monotonía, convencido de que nada va a cambiar. La última frase de la cita pone de relieve el abatimiento de un padre derrotado por sí mismo y por las circunstancias, prometiéndole a su hija un mañana en el que no cree.

Leonardo Berenstein es el padre de Hugo y representa otro ejemplo de ciudadano dedicado al trabajo. El hecho de que se rumorease que en veinte años sólo había faltado dos veces a la fábrica, refleja la dedicación de toda una vida de sacrificio entregada a una ocupación alienante que ha convertido a Leonardo Berenstein en un sujeto aislado y sumido en el silencio. Es un personaje plano:

Leonardo Berenstein, el padre de Hugo (Hugo lo llamaba el Viejo) es contador. Trabaja en Maxiglás, la fábrica de envases de vidrio, la que está por Cetrángolo, de paredes amarillas, y cuentan (pero a mí me parece una barbaridad) que sólo faltó dos veces a la oficina en veinte años. Tampoco él habla demasiado. Todo el mundo sabe que, en casa de Hugo, la que habla es Clara Berenstein (o sea -diría Hugo- la Vieja)<sup>175</sup>. (*Otrosos*, pp. 15-17).

Clara Berenstein es un ama de casa, entregada a su familia, que convierte la maternidad en algo obsesivo, al preocuparse constantemente de que su hijo esté bien en lo que respecta a cuestiones banales, como es el hecho de que se enfríe. Con el paso de los años, reflexionando, se dará cuenta de que hay cuestiones más importantes que la temperatura o la estética, y tratará de conocer los verdaderos problemas de su hijo para poder ayudarle. Después, le prestará todo su apoyo y lo hará desde el anonimato. Esta evolución la convierte en un personaje esférico:

Clara Berenstein cambió tanto en estos últimos años que a uno le cuesta recordar cómo era en ese entonces. Todos dicen que se pasaba la vida preocupada por Hugo, que si comía, que si no comía, que si crecía, que si tenía frío, que si estaba abrigado, que si llegaba tarde... Doña Enriqueta, que vive enfrente de los Berenstein, siempre se

---

<sup>175</sup> Véase glosario, p. 360.

acuerda con una risita de cuando Clara corría a la puerta para preguntarle a Hugo si llevaba puesto el pulóver. “Ponételo, Huguito”, le gritaba, “por si refresca”. (*Otrosos*, p. 17).

Antonio Tomasini responde al modelo del empleado sujeto a unas normas y a un directivo. Es un miembro más de la sociedad laboral al cual su ocupación le provoca una apatía existencial, ya que dista mucho de satisfacer sus verdaderas inquietudes. Con él, vemos cómo están marcadas las jerarquías sociales. Él es quien lleva guardapolvo para realizar los trabajos más pesados mientras que su jefe va con camisa y chaleco:

Para la época de nuestra historia, Antonio Tomasini, el padre del Batata, trabajaba en la ferretería del padre de Rosita, de Jaramillo. Después pasaron cosas de esas que no se perdonan y se fue dando un portazo, pero eso fue después, claro. Tomasini atendía a los clientes y el señor Jaramillo se ocupaba de la caja. Tomasini usaba un guardapolvo gris; el señor Jaramillo, en cambio, no usaba guardapolvo: usaba camisa sin corbata y un chaleco de lana a cuadros. El Batata se daba cuenta de que al viejo no le gustaba nada el trabajo, porque, en cuanto llegaba a la casa, tiraba el guardapolvo gris en un rincón y buscaba el violín. Había aprendido solo a tocar el violín, y lo tocaba bien, al Batata le gustaba. (*Otrosos*, p.18).

En el nivel sintáctico del personaje representa el rol del trabajador. Al igual que Gervasio González o Leonardo Berenstein.

Los padres de la Tere, Julio Díaz y María Cecilia Rípoli de Díaz son un matrimonio más, de la clase media argentina. María Cecilia se enfada con su hija si vuelve sucia del taller, mientras que su padre acepta las inquietudes de su niña, de manera más natural:

A la madre de la Tere, a María Cecilia Rípoli de Díaz, le parecía terrible que una chica anduviera toda llena de grasa, y, cuando la Tere cumplió los doce, no la dejó seguir yendo al taller mecánico. A la Tere le dio tanta bronca<sup>176</sup> que tiró a la basura las hebillas en forma de mariposa que le había regalado la madre para el cumpleaños. Cuando la Tere hacía esas cosas, las tías que vivían en Cetrángolo decían que era una chica un poco rara. La madre de la Tere estaba muy orgullosa del pelo de su hija, tan espeso, tan colorado, tan lleno de rulos y de vueltas. (*Otrosos*, p. 19).

---

<sup>176</sup> Véase glosario, p. 352.

Los padres de Rosita Jaramillo gozan de otro estatus social, representan a la clase social más adinerada, la de los pequeños empresarios que comienzan a tener desenvoltura económica, la de los que quieren ascender en la escala social lo más pronto posible para olvidar sus orígenes. Sin embargo, nunca llegan a formar parte de la clase social más prestigiosa, quedándose a caballo entre una y otra clase. Son también personajes planos:

El padre de Rosita, Bautista Jaramillo, es el ferretero de la esquina. A Rosita y a Nancy, su hermana, no les faltaba de nada: tenían mucha ropa, zapatos, pulseras y un dormitorio todo decorado de rosa y blanco. Nancy, que era cinco años mayor que Rosita, estudiaba en un colegio inglés. Rosita, no. Jaramillo opinaba que Rosita era un poco lenta, que la cabeza no le daba para un colegio exigente como éste; por eso iba al colegio del barrio.

La madre de Rosita era muy tímida, se parecía mucho más a Rosita que a su hija Nancy. No sé cómo se llama. Todos le decían Mimi y hablaban de ella como si le tuvieran un poco de pena. (*Otroso*, p. 20).

El padre de Rosita representa el rol del rico. Es un hombre autoritario que condena las actitudes tanto de su mujer como de su hija. Para él no son válidas las actuaciones de su esposa ya que están más dictadas por el corazón que por el pragmatismo. Desde el plano sintáctico, la madre de Rosita, en contraposición, es una mujer sensible, que muestra su afecto en pequeños detalles como es la comunicación con un gato callejero. Son también personajes planos.

El rol de Bautista Jaramillo es el de un sujeto que valora más la apariencia social de la familia que el bienestar individual de cada uno de sus miembros. Para él tanto la madre como la hija son seres inferiores a los que en cierta forma desprecia y lo manifiesta ejerciendo la violencia y consiguiendo que los que le rodean sientan miedo, es el caso de Rosita, que se aterrorizaba cuando su padre regresaba cada día del trabajo:

Un día recogieron un gato que andaba maullando en el terraplén del tren. Le pusieron nombre: Aniceto, y lo escondieron en el patio. Pero Jaramillo oyó los maullidos y las obligó a volver a ponerlo en el terraplén (Jaramillo opinaba que a los gatos lo que más les gusta es afilarse las uñas en los muebles pintados de rosa y blanco). Desde ese día Mimi Jaramillo iba todos los mediodías hasta la vía y dejaba un papel de diario con hígado bien cortado. Otras veces tenía que dejar el papel con hígado y volver a su casa porque ese gato ya no era su gato, se había vuelto gato vagabundo y siempre andaba vagando por el mundo.

Cuando Rosita la veía ir a su mamá con el papel de diario, sentía pena. Cuando lo veía a su papá volver de la ferretería y tirar el manajo de llaves sobre el aparador, con tanta fuerza que la frutera de loza se tambaleaba, sentía miedo... y últimamente también un poco de rabia. (*Otroso*, p. 20).

Mimi Jaramillo es la madre movida por buenas intenciones que comparte su vida con un hombre muy diferente a su sensibilidad y a su carácter sumiso. Mimi y Rosita son víctimas del miedo que les impone Bautista Jaramillo. La familia Renner corresponde a la familia acomodada del barrio de Florida. El padre es el empresario adinerado que junto a Bautista Jaramillo condenan como ilícita y peligrosa la existencia de “Otroso”:

Ya estaba el barrio, decían, no hacía falta Otroso. Las cosas secretas, decían, eran peligrosas. A quién se le ocurre, decían: eso es llamar al diablo. En vez de estudiar, caramba, decían. (*Otroso*, p. 78).

Los cuerpos represores siempre deben juzgar lo que está bien y lo que no. Son unidireccionales y no permiten que el resto de la sociedad desarrolle su visión ante la vida. Su opción es la válida; la única, quien no esté de su lado lo está del otro, del de los enemigos.

Como conclusión podemos decir que los distintos personajes secundarios de *Otroso* se pueden agrupar en dos núcleos actanciales. Uno sería, según Greimas la fuerza ayudante, representando la aceptación de una monotonía impuesta causante de una angustia reprimida. Aquí entrarían personajes como Gervasio González, María Blanca, Antonio

Tomassini, Julio Díaz, María Cecilia Rípoli de Díaz, y Mimi Jaramillo. El otro núcleo actancial lo constituirían los opresores, la fuerza oponente, son los que gozan de poder adquisitivo y se benefician de la situación impuesta. Está representado por la familia Renner y Bautista Jaramillo. Dos posturas antagónicas que vertebran el tema central de la novela: el miedo.

### **III. 3. El espacio.**

#### **III. 3.1. El espacio narrativo.**

El espacio constituye una de las categorías más importante dentro de la narrativa. Su función es integrar los componentes físicos que sirven de escenario para el desarrollo de la acción y propicia el movimiento de los personajes. La variedad de aspectos que puede adquirir el espacio es amplísima. Como han explicado los teóricos el espacio está condicionado por la mirada y la percepción de los personajes.

Para Chatman la dimensión de la existencia de la historia es el espacio. Además, Chatman explica que el espacio de la historia integra existentes del mismo modo que el tiempo de la historia está formado por sucesos<sup>177</sup>. Afirma este teórico que el espacio de la historia verbal es el que el lector crea en su mente a partir de las sensaciones de los personajes y de la información del narrador<sup>178</sup>.

Según Held<sup>179</sup> en el espacio fantástico se pueden distinguir la convergencia de tres elementos dominantes: un país “real”, un país

---

<sup>177</sup> *Historia y discurso*, Madrid, Taurus, 1990, p. 103.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>179</sup> *Los niños y la literatura fantástica*, cit. p. 59.

“inventado” y un “paisaje afectivo”. Para esta autora el país “real” es el que conoce el escritor, donde se enraíza.

Tomás Albaladejo<sup>180</sup> explica que existen tres modelos de mundo posible. El tipo I concerniría al mundo real. Sería el que perpetúa las directrices del mundo real, con sus reglas y su objetividad. El tipo II es el ficcional verosímil. En este caso, los mundos creados se asemejan al mundo objetivo ya que las reglas que lo rigen pertenecen a las del mundo real. Por último, encontraríamos el tipo III correspondiente al ficcional inverosímil. Estaría constituido por universos integrantes de la fantasía.

Como manifiesta la teórica Gemma Lluch en la Literatura Infantil los mundos que aparecen de forma constante son “el no verosímil y el mundo posible verosímil pero con elementos del anterior”<sup>181</sup>. En algunos de los relatos de Montes, como por ejemplo, *Otroso*, el lector únicamente encontrará dos tonalidades: espacio real /espacio imaginario y simbólico.

### **III. 3.2. Espacios reales.**

Montes consigue hacernos creer la ficción utilizando espacios reales y concretos, en los que suceden hechos extraordinarios. En la mayoría de sus obras nos sumerge en el barrio de Florida (Buenos Aires), donde ella nació. Adopta el mismo sistema para introducirnos en él, simplemente, nos lleva de la mano por las calles que conoce tan bien.

En *Doña Clementina Queridita, la Achicadora, Historia de un amor exagerado, Amadeo y otra gente extraordinaria, Otroso, Y el Árbol siguió*

---

<sup>180</sup> *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus Universitaria, 1992, pp. 52-53.

<sup>181</sup> *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p.71.

*creciendo*, aparecen lugares de la vida real, como las calles, Agustín Álvarez, Warnes, Alsina, Colegiales, Coghlan, Urquiza, la Avenida 9 de Julio y la Plaza de Mayo. Al utilizar espacios conocidos nos introduce en la realidad que ella quiere crear, a continuación nos familiariza con los personajes, muchos de ellos, como ya dijimos, meros figurantes, ya que su función es la de configurar ambientes. En muchos casos, para explicarnos cómo surgen las historias que escribe, utiliza la misma estrategia:

Cuando los vecinos de Florida se juntan a tomar mate<sup>182</sup>, charlan y charlan de las cosas que pasaron en el barrio. Se acuerdan del ladrón de banderines de bicicletas; de cuando por culpa de la máquina del tiempo, se les heló el agua de las canillas<sup>183</sup> en pleno diciembre...

Pero más que de ninguna otra cosa les gusta hablar de doña Clementina Queridita, la Achicadora de Agustín Álvarez. (*Doña Clementina Queridita, la Achicadora*, p. 13)<sup>184</sup>.

Los personajes son importantes porque tienen una identidad dentro del barrio. Así, “doña Clementina Queridita” aparece asociada directamente a la calle Agustín Álvarez. El espacio va unido al personaje y no puede existir uno sin el otro. “Julia”, la chica de los pelos largos está asociada a “Colegiales”. La recreación de estos ambientes y el hecho de que la escritora en el prólogo nos remita a ellos crean un efecto de verosimilitud.

Yo, cuando era chica, vivía en el barrio de doña Clementina Queridita, la temible Achicadora, y de Macedonio, el hombre más friolento del mundo. Ahora que soy grande vivo en el barrio de Belgrano, muy cerca de Colegiales, y muchas veces paso por la casa de Julia, la de los pelos largos.

Les cuento todo esto para que ustedes vean que así como hay cuentos que nacen en la selva o en el mar tormentoso, hay otros que crecen como yuyos<sup>185</sup> en las veredas de los pueblos y los barrios, y que están habitados por la gente que vemos pasar por la calle todos los días

---

<sup>182</sup> Véase glosario, p. 356, p. 359.

<sup>183</sup> Véase glosario, p. 352.

<sup>184</sup> Cito por la edición publicada por Colihue, Buenos Aires, 2006. Doña Clementina es una anciana que tiene la cualidad de empequeñecer a las personas y los objetos. Esta reducción de tamaño se produce cuando les nombra mediante un diminutivo. En ese instante comienzan a reducirse. Volverán a recuperar su tamaño cuando la entrañable abuela emplee un aumentativo para dirigirse a ellos.

<sup>185</sup> Véase glosario, p. 359.



y por la gente que nos imaginamos y no vemos porque está del otro lado de las ventanas. (*Doña Clementina Queridita, la Achicadora*, p. 8).

En *Historia de un amor exagerado* nuevamente asistimos a la configuración del espacio en el que habitan los personajes de esta ficción. Como espacio real aparecen algunas de las estaciones que nos encontraríamos si viajásemos en el tren de cercanías desde la estación de trenes de Retiro en Buenos Aires hasta el Tigre. Estas paradas son: La Lucila, Victoria, Virreyes, San Fernando y por último, el Tigre. En el siguiente fragmento constatamos como Santiaguito imagina distintas fantasías con cada una de las paradas del tren:

El vagón del tren que iba al Tigre estaba casi vacío. Teresita Yoon y Santiago se sentaron, por supuesto, juntos.

Santiago estaba contento. Le gustaba adivinar el secreto de los nombres de las estaciones. “Para mí que La Lucila tiene ojos claros y que Victoria, en cambio, es morena. Virreyes tiene un Cabildo, San Fernando... Pero mejor que nada es el Tigre, que andará por ahí rondando.” (*Historia de un amor exagerado*, pp. 33-34).

En otra parte de la narración la descripción del espacio refleja el estado de ánimo de Santiaguito. La angustia que siente el protagonista ante la inminente separación de su amiga se asemeja al escenario que le rodea. El espectáculo natural que se describe en la siguiente cita es una metáfora de la agitación que está viviendo el pequeño:

Y gritó. Gritó un grito tan fuerte que era casi como un silencio.

Las lanchas colectivas le respondieron con sirenas y las cotorritas se escaparon en bandadas hacia el Alto Paraná. Los carpinchos<sup>186</sup> volvieron a remontar el río y nunca jamás se atrevieron por el Delta. (*Historia de un amor exagerado*, p. 37).

También en *Amadeo y otra gente extraordinaria*<sup>187</sup> el lector puede identificar y reconocer el espacio por el que transita Amadeo en ese

---

<sup>186</sup> Véase glosario, p. 353.

<sup>187</sup> Amadeo es un niño de exagerada dimensión. Es un chico muy bueno que se siente muy solo. Este pequeño gigante tiene otra particularidad y es que llora gladiolos, en vez de lágrimas. Su soledad termina cuando encuentra a su amor, Catalina, otra pequeña gigante.

peregrinaje de la ciudad que habita y en la que se siente un ser totalmente desafortunado. En la siguiente cita podemos reconocer tanto el puente de Avellaneda (inicio o fin del barrio de Boca), como el Riachuelo, característico por su pestilente olor:

Y en el puente Avellaneda ya nadie olía a Riachuelo, nada más que a gladiolos, a flores de ojos de gigante Amadeo. Cuando era invierno y hacía frío y lluvia y viento y no se podía encontrar ni un gladiolo de mala muerte en todo Buenos Aires, la gente que tenía un cumpleaños iba a Villa Jardín a buscar, por ejemplo, un ramo de gladiolos rojos con las puntas amarillas. ¡Pobre Amadeo! Estaba muy llorón. (*Amadeo y otra gente extraordinaria*, p. 18)<sup>188</sup>.

Otro elemento representativo de la ciudad de Buenos Aires es el famoso Obelisco<sup>189</sup>, asimismo, la calle Corrientes<sup>190</sup> y la Avenida Nueve de Julio también son paradigmas de la ciudad. Estos emplazamientos aparecen en el relato mencionado. En este caso lo hacen mediante un cronotopo<sup>191</sup>. En la siguiente cita vemos como confluyen el espacio y el tiempo:

A las ocho de la mañana llegó a Corrientes y Nueve de Julio y se apoyó un rato en el Obelisco para descansar. Como a esa hora la gente está un poco dormida y además, con el tiempo, se fue acostumbrando a no mirar el Obelisco, casi nadie vio al gigante con pantalones de cretona, y los que lo vieron hicieron como que no lo veían, para no pasar por sonsos<sup>192</sup>. (*Amadeo y otra gente extraordinaria*, pp. 19-22).

Además, en este caso el texto se ve reforzado por la ilustración de Amadeo junto al Obelisco en las páginas contiguas. En dicha imagen<sup>193</sup> podemos resaltar la desolación del gigante Amadeo frente al deambular de los transeúntes anónimos que ignoran su presencia y por lo tanto, su angustia existencial al sentirse diferente al resto de sus familiares y

---

<sup>188</sup> Cito por la edición publicada en Buenos Aires, Gramón Colihue, 1997.

<sup>189</sup> En la intersección de las avenidas Corrientes y Nueve de Julio se encuentra el Obelisco. Este monumento se realizó para conmemorar el Cuarto Centenario de la primera fundación de la ciudad (1936). Se trata del símbolo visual de Buenos Aires. Recuerda a monumentos funerarios del antiguo Egipto.

<sup>190</sup> Esta avenida es conocida como “la calle que nunca duerme”, debido a la multitud de teatros, librerías y cafés que posee.

<sup>191</sup> Como explicó Mijail M. Bajtín se trata de la correspondencia entre la relación espacial y temporal.

<sup>192</sup> Véase glosario, p. 359.

<sup>193</sup> Véase p. 305.

vecinos. Su gesto de desolación conmueve al lector que conoce la soledad del protagonista y comparte el dolor y la desdicha de éste ante la pasividad del resto del mundo que parece mostrarse insensible.

En *La batalla de los monstruos y las hadas* aparece la casa en la que viven los protagonistas de la historia: Felipe y Cecilia. Mediante la reducción del espacio de los chicos, conocemos el cuarto en el que se libra la batalla, entre los hermanos y todo el barrio. Justamente esta invasión del espacio del otro es lo que genera el conflicto, y por ende, el relato:

Pueden creerme cuando les digo que atravesar el cuarto desde la puerta (zona de Cecilia) hasta la ventana (zona de Felipe) y vuelta a la puerta es una experiencia alucinante. Incluso para un perro como yo, que ha tenido una juventud callejera y ha vivido, por lo tanto, ciertas aventuras emocionantes que tal vez tenga ocasión de contar algún día, si es que le tomo el gustito a esto de narrar historias. (*La Batalla de los monstruos y las hadas*, p. 16).

En esta ficción no se especifican las calles del barrio, aunque sí se menciona la geografía nacional. Cuando el padre de los chicos, Sebastián Mus, quien por motivos laborales siempre estaba viajando regresa a su casa, al lector se le facilita la siguiente información, en la que puede identificar como espacios reconocibles la provincia de Santa Fe y la de La Pampa:

La cuestión es que volvió de Santa Fe muy cansado y partió para La Pampa en el mismo día. Apenas si tuvo tiempo de echar una ojeada al Cuarto de los Dos Reinos. (*La batalla de los monstruos y las hadas*, p. 76).

Como podemos constatar Graciela Montes no se limita a reflejar en su narrativa únicamente los barrios bonaerenses, sino que ubica a sus personajes en distintas regiones de la geografía argentina. Podemos evidenciarlo mediante la cita referida y la contigua en la que Inés explica la procedencia de su nuevo compañero de clase, Martín:

Martín es Martín Reinoso. Martín es nuevo. Empezó este año. Antes vivía en San Juan (pero no es sanjuanino, es catamarqueño).

Tampoco vivió siempre en San Juan (antes vivía en Mendoza). (*Tengo un monstruo en el bolsillo*, p. 13).

Esa geografía nacional también aparece en *Y el Árbol siguió creciendo*, cuando conocemos el origen de los arborícolas. Así, sabemos que Laurita Pereyra es de Tucumán, don Ávila del campo, aunque no se especifica de dónde.

El espacio real que encontramos en *Y el Árbol siguió creciendo* es el de la avenida Nueve de Julio en su confluencia con la Avenida de Mayo. Resulta anecdótico que la autora elija uno de los espacios más concurridos y significativos de Buenos Aires para desarrollar la acción:

Repito: había una vez una hojita, con su correspondiente tallo, que se abrió paso entre el cemento de la avenida Nueve de Julio de la ciudad de Buenos Aires, más o menos a la altura de la avenida de Mayo. (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 5).

También se menciona la torre Barolo<sup>194</sup>. Como sabemos el palacio Barolo sorprende por sus formas y sus dimensiones. En la ficción se nos dice que instalaron un telescopio gigante en la torre. Como espacio real la cúpula del palacio tiene dieciséis metros de altura con lo cual podemos hacernos una idea de la majestuosa perspectiva de la que gozaría el telescopio:

Armaron sus tiendas de campaña en la Nueve de Julio y en la avenida de Mayo. Instalaron un telescopio gigante en la Torre Barolo. (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 7).

Por otro lado, los investigadores del Árbol se desplazan a la calle Alsina, paralela a la Avenida de Mayo. Curiosamente, el lector bonaerense sabe que en ese emplazamiento se encuentra el Colegio Nacional de Buenos Aires, el primer colegio de la ciudad, puesto que lo fundaron los

---

<sup>194</sup> Al final de la Avenida de Mayo se encuentra el Palacio Barolo. Este monumento está dedicado al poeta italiano Dante Alighieri y a su concepción del universo. Se inauguró en 1923 y durante trece años fue el edificio más alto de la ciudad.

jesuitas en el siglo XVIII. En la actualidad depende de la Universidad de Buenos Aires y es el colegio de Secundaria más prestigioso del país.

Pareciera como si los Ornitológicos y los Especialistas se hubiesen reunido en la calle Alsina como lo hicieron otros estudiosos en distintos momentos de la historia argentina<sup>195</sup>:

...; los Ornitológicos y los Especialistas se habían retirado hasta la calle Alsina y comentaban desde allá los acontecimientos. (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 40.)

En *Uña de dragón*<sup>196</sup> encontramos espacios exteriores y reales. Cuando Paula nos cuenta dónde encontró su uña de dragón nos advierte que aparecen en lugares sorprendentes y ejemplifica algunos de ellos. Lo curioso es que ella la encuentra en un lugar reconocible para el lector, concretamente el parque Lezama<sup>197</sup>, espacio que ya quedó inmortalizado en la literatura por otros grandes autores, como Borges, Cortázar o Sábato. Recordemos por ejemplo *Sobre Héroes y tumbas* del último autor mencionado. Para Paula, la protagonista de *Uña de dragón*, el parque Lezama representa un lugar en el que suceden hechos increíbles:

Como todo el mundo sabe, las uñas de dragón pueden aparecer en los lugares más increíbles, como debajo de las ruedas del penúltimo vagón del tren fantasma, en el piso de un colectivo de la línea 151 o en el fondo de la lata de galletitas. Yo encontré la mía en el parque Lezama... (*Uña de dragón*, p. 12).

Paula nos transmite una experiencia extraordinaria, su encuentro con una paloma descomunal, ya que por sus dimensiones se asemejaba a una

---

<sup>195</sup> El mismo Einstein dictó una clase en el Aula Magna. Además, en el Colegio Nacional de Buenos Aires se llevó a cabo parte de la filmación de la película *La Noche de los lápices*. En el capítulo cuarto: “Temáticas y Significados Implícitos”, estableceremos un paralelismo entre este filme y *Otroso*.

<sup>196</sup> *Uña de Dragón (Una Historia que son dos)*. Cito por la edición de Buenos Aires, Gramón Colihue, 2000.

En esta novela encontramos dos historias en la misma página. Por un lado, conocemos la vida de Paula, una niña de unos diez años, que a través del diario nos revela su vida. Nos presenta su vida familiar y los días previos a la celebración de fin de año.

En el pie de página aparece la segunda historia. Un manual de dragones, en el que el narrador expone sus conocimientos e investigaciones contrastadas con otros investigadores sobre este tema.

<sup>197</sup> El parque Lezama está ubicado en el tradicional barrio de San Telmo.

gallina. Este suceso se produjo en un escenario reconocible por todos los lectores argentinos, la Plaza de Mayo, un espacio emblemático en la ciudad de Buenos Aires, donde además de concentrarse las madres y las abuelas de la Plaza de Mayo solicitando justicia por los desaparecidos, muchas personas alimentan a las palomas:

Yo una vez vi en la Plaza de Mayo una paloma que más que paloma parecía una gallina. Y si hay palomas como gallinas bien puede ser que haya palomas más grandes todavía. No sé cómo permiten esos bichos en la ciudad. (*Uña de dragón*, p. 52).

Otros dos espacios reales que nos presenta Paula son Villa Ballester y Barracas. Como la misma Graciela Montes ha manifestado, el barrio de Barracas<sup>198</sup> es donde vivía su abuela y los recuerdos que ella mantiene de aquel entorno están vinculados a los primeros años de su infancia:

Triquiñuelas es un vecino. Mejor dicho, era, de cuando vivíamos todos en Villa Ballester, antes de venimos a Barracas. (*Uña de dragón*, p. 104).

También en *Amadeo y otra gente extraordinaria* aparece el barrio de Barracas. Podríamos decir que esta insistencia por parte de la autora en recrear este ambiente nos confirma su relación implícita con este emplazamiento de la ciudad porteña:

A los cinco años de Amadeo ya les quedaron chicas a todos las dos piezas que alquilaban en Barracas, y cambiaron por una prefabricada en Villa Jardín, con quinta atrás y bastante terreno. (*Amadeo y otra gente extraordinaria*, p. 10).

En *Uña de dragón* se configura un espacio interior. Éste está formado por la casa, principalmente por la cocina, el patio, la terraza y el cuarto donde Paula duerme junto a su hermana Ana. La descripción de esos ambientes emula un espacio teatral. De esta forma, el narrador hace que el

---

<sup>198</sup> Barracas se encuentra situado junto a los barrios de Boca y Constitución. Está al lado del riachuelo. Recordemos que éste divide a la provincia de Buenos Aires. Barracas formaría parte de la Capital Federal.

receptor sienta la pequeña puerta para acceder a la terraza y la imposibilidad de abrirla:

Fui a la cocina, pasé por el patio y empecé a subir la escalerita que da a la terraza esperando que hubiese sucedido realmente algo allá arriba, que hubiese brotado la flor. Y cuando quise abrir la puerta de chapa y noté que no cedía, que por mucho que yo empujara no cedía, que algo demasiado grande y demasiado pesado, y demasiado diferente de una Yugo eslavía<sup>199</sup> o de una maceta con un gomero arriba la empujaba desde el otro lado, me sonreí y me sentí tan pero tan contenta que quise cantar, porque yo había perdido mi uña de dragón, eso era cierto, pero al menos y por fin tenía una historia. (*Uña de dragón*, pp. 39-40).

Los personajes de *Otroso* viven en las mismas calles que hemos mencionado, así, vuelven a aparecer en escena Alsina, Vallegrande, Agustín Álvarez, Warnes. Otros ambientes en los que se fragua la epopeya son la cocina de la casa de Ariadna, el taller del padre de la Tere o la heladería donde el corresponsal, el narrador, se entrevista con Ariadna.

Estos emplazamientos no se describen de una forma pormenorizada, tan sólo, se mencionan para familiarizarnos con la vida cotidiana del barrio. Su función, pues, es integrarse dentro de un espacio mayor como es Florida que, en este sentido, se constituye como antagónico a “Otroso”:

Con respecto a cómo fue que empezó todo, hay muchas versiones. Según algunos -eso al menos afirman los vecinos de Vallegrande-, la idea de todo fue de Hugo Berenstein. Pero los vecinos de Alsina dicen que los de Vallegrande hablan así porque Hugo es de la cuadra<sup>200</sup> y quieren convertirlo en el héroe de esta historia. Según ellos, la idea fue del Batata, que vive en Alsina, o al menos de todos y no de uno en particular. Los vecinos de Agustín Álvarez no abren juicio... según ellos lo mismo da, lo importante es que todo sucedió en la casa de Ariadna, que, como se imaginarán, queda en Agustín Álvarez. Pero yo, que también vivo en Florida pero del otro lado de la vía -y eso me da alguna perspectiva-, pienso que lo más probable es que la idea haya partido de Hugo. (*Otroso*, p. 25).

La configuración espacial diseñada por Graciela Montes en *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre* difiere de la de los relatos

---

<sup>199</sup> Se trata de la gata familiar.

<sup>200</sup> Véase glosario, p. 355.

estudiados. En este caso, la escritora fusiona los espacios interiores con los exteriores. Estas direcciones no se ubican en lugares identificables.

Los espacios interiores generalmente están asociados a la pérdida de la libertad del protagonista, como por ejemplo, el apartamento de las enruladitas, la casa de la tía Dora, el circo, la cárcel o el Laboratorio de la Belleza Eterna.

Por el contrario, los espacios abiertos simbolizan la libertad. Así, como ambientes exteriores encontramos el terraplén, los barrios, el campo y la quinta. Sabemos que Casiperro nació al aire libre. Justamente, al inicio del relato, en el primer capítulo, podemos diferenciar el viaje del espacio interior al exterior. Se trata del nacimiento del protagonista.

Casiperro narra el *shock* del cambio de su primer espacio interior, el vientre de su madre, a la llegada del mundo exterior. Ese primer contacto con el espacio exterior se va a constituir en su seña de identidad, puesto que las sensaciones que describe: hambre, soledad y frío, serán las coordenadas que configuren su existencia. Así lo podemos constatar en el siguiente párrafo:

Y todo empezó con la teta, o, mejor dicho, con la noteta, con la teta que no estaba cuando yo, recién salido de adentro de la panza de mi madre (donde, para ser sincero, había estado bastante apretujado y con la pata de mi hermana, la Manchas, siempre metida adentro de la oreja), muerto de hambre y de soledad y de frío, con los ojos todavía cerrados, sin haber visto nada del mundo, perdido y a tientas, empecé a buscar. Y al buscar encontré. Encontré el lado de afuera de la panza, que no era tan blando ni tan tibio como el lado de adentro pero que de todos modos resultaba atractivo y bastante interesante. (*Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, p. 9).

Podríamos concluir diciendo que los espacios que Graciela Montes elige para su obra son emblemáticos y reconocibles para cualquier niño argentino, principalmente, claro está, para el que conoce la capital.



La autora emplearía esas localizaciones para situarnos en el mundo real del que hablan tanto Jacqueline Held como Tomás Albaladejo. Como ya hemos dicho, la estrategia de la escritora parece ser la de crear verosimilitud. Sin embargo, los acontecimientos fantásticos que se producen en cada una de las ficciones mencionadas transgreden estos espacios reales, en muchos casos, dando lugar a un espacio imaginario y simbólico.

### **III.3.3. Espacios imaginarios.**

La inserción de un elemento extraordinario en un mundo común es lo que va a generar la fantasía. Para Jacqueline Held deslizarse hacia lo fantástico desde la vida cotidiana, es “lo más delicado de conducir y de llevar a buen término, si se quiere que se realice sin fisuras, sin dar la impresión de artificialidad”<sup>201</sup> si se quiere conseguir como afirma Held que “el lector entre en este nuevo universo sin problemas, insensiblemente, casi sin darse cuenta”<sup>202</sup>.

“Otroso” es el territorio que crean unos chicos durante el verano. Según las divisiones espaciales de Held, correspondería al “país “inventado”... fruto del vagabundeo de la imaginación alrededor de elementos conocidos que denominaremos en un sentido muy amplio “exóticos””<sup>203</sup>. Por consiguiente según explica esta autora, el paisaje fantástico es lo que asombra al lector, lo altera en relación a lo que ya conoce.

---

<sup>201</sup> *Los niños y la literatura fantástica*, cit., p. 51.

<sup>202</sup> *Ibid.*

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 59.

Finalmente, el receptor lo acepta como extraño. “Otroso” nace cuando son arrancadas las primeras baldosas de la cocina de Ariadna, desde donde comienzan a excavar. Inicialmente es el lugar que construyen para escapar de “la Patota” aunque más tarde se convierta en su espacio vital. El objetivo era construir canales subterráneos que conectasen las casas de los protagonistas y estableciesen un punto medio para encontrarse, el corazón de “Otroso”, al que denominarían “la Gran Galería”.

“Otroso”, es una fundación secreta. Pasará a ser un ambiente paralelo que convive con el barrio de Florida, una vez que todos los habitantes de este barrio del gran Buenos Aires saben de su existencia y se manifiestan a favor o en contra de que continúe manteniéndose.

Después del día en que dieron por terminada la excavación siguió un tiempo bastante tranquilo. Cada uno tenía su propia entrada a Otroso. Ariadna, como siempre, por la escalera marinera hecha de trozos de fierro clavados en el largo túnel inicial que bajaba desde la cocina, donde María Blanca se quedaba cantando... El Batata, desde su pieza, con una entrada que hubo que disimular adentro del placard<sup>204</sup> y debajo de la patineta que se había fabricado dos años antes... Hugo entraba por el galpón del fondo de su casa... Rosita entraba por un rincón del jardín de atrás de su casa, debajo de una planta de hojas enormes.... La Tere entraba por el taller mecánico del padre, desde una especie de cochera con piso de tierra y techo de chapa. (*Otroso*, pp. 44-45)<sup>205</sup>.

“Otroso” se establece como dimensión ideal porque los personajes pueden compartir sus inquietudes bajo su atmósfera. “Otroso” significa libertad, cosmos ilusorio donde los individuos pueden desarrollar su identidad dentro del colectivo. Corresponde al espacio destinado a los mundos propios, a los universos imaginarios como lugar de resistencia e íntima libertad.

---

<sup>204</sup> Véase glosario, p. 358.

<sup>205</sup> Recordemos que en Buenos Aires en el siglo XVIII los jesuitas construyeron una red de túneles que comunicaba subterráneamente los edificios de la actual Manzana de las Luces: iglesias, museos de arte e historia y residencias de la entonces alta sociedad porteña. Desde 1983 parte de este entramado de túneles está abierto al público.

Graciela Montes en la entrevista que le realiza la escritora brasileña Ana María Machado a la pregunta si puede comentar los elementos autobiográficos, metafóricos o simbólicos de *Otroso-Memorias del mundo subterráneo*, contesta:

*Otroso, el mundo subterráneo* se construye en mi casa de la infancia, debajo de la manzana donde viví hasta los once años. Transcurre por encima y por debajo de mi barrio, Florida. Aparecen algunos vecinos, mitificados, claro; el kiosquero Ángel, Zucotti, la gente de la ferretería. Son recuerdos de los años 50, por supuesto, y yo vengo haciendo esta construcción simbólica de un Florida a medias real a medias imaginario desde hace muchos años; mis lectores saben de ese juego, lo conocen, y se divierten mucho atravesando de ida y de vuelta este paso de la ficción a la realidad y de la realidad a la ficción<sup>206</sup>.

En *Uña de dragón* en el espacio de la cocina<sup>207</sup> al igual que en *Otroso* en la cocina de Ariadna, pasan cosas extraordinarias. Recordemos la escena en la que Paula, su hermana Ana y su mamá se encuentran en la cocina y suceden hechos inesperados que sumergen a la protagonista en un estado en el que reconoce afectos y sensaciones que compartía cuando era más pequeña con su hermana mayor Ana. Esta especie de regresión al pasado transcurre curiosamente en la cocina:

Cuando la cáscara se cayó sobre la mesa hizo tic y entonces la miré a Ana. Tenía la cara muy seria y los labios un poco blancos. No sé si ella me miró porque ella quería mirarme o nomás porque yo deseaba con tanta fuerza que ella también me mirase. Lo que sí sé es que, cuando me miró, vi que allá lejos, muy lejos, en un puntito muy chiquito de sus ojos marrones, había algo que yo conocía de antes, algo que reconocía, como si Ana fuera otra vez Ana, la Ana del jugo de hadas quiero decir, como cuando yo estaba en primer grado y ella en quinto y era muy alta y me buscaba en el recreo para regalarme un boleto capicúa o una figurita de brillantes. (*Uña de dragón*, pp. 95-96).

Por consiguiente, no se trata de espacios imaginarios como tales. Lo que es inverosímil son los acontecimientos que acontecen. Precisamente, estos sucesos es lo que le confiere una dimensión imaginaria al propio

---

<sup>206</sup> *Literatura Infantil. Creación, censura y resistencia*, cit., pp. 85-86. Véase apéndice I, pp. 405-406.

<sup>207</sup> Para otras autoras como Astrid Lingred la cocina también es un espacio de creación que transgrede el imaginario. Así lo manifestó la escritora sueca en el artículo ya citado: “Todo empezó en la cocina de Kristin”.

espacio. Así, los personajes otrosianos acceden a los túneles desde el espacio real. El hecho de que situaciones extraordinarias acaezcan en un ámbito cotidiano es lo que provoca la subversión de la realidad.

La construcción del espacio interior en *Uña de dragón* la encontramos en declaraciones de la protagonista de cómo es ese viaje íntimo:

Quando yo me voy de viaje a Babia me voy sola, nadie me acompaña. (*Uña de dragón*, p. 101).

El universo imaginario de *A la sombra de la Inmensa Cuchara* está constituido por esa gran metáfora que entraña el relato. Todo en esta novela sorprende desde la invención del espacio que habitan los personajes, esa Inmensa Cuchara, hasta el achicamiento involuntario al que se ven sometidos los personajes de las distintas generaciones que conforman esta ficción. La Inmensa Cuchara representa el monumento más notorio de esta comunidad. A través del siguiente fragmento podemos constatar desde el recuerdo del narrador como se configura ese espacio imaginario:

Quando niño, mi abuelo me solía llevar de visita al valle de la Mesa Tendida en la fracción naranja crepuscular de la hora incandescente. El paseo culminaba, invariablemente, en la Inmensa Cuchara, allí donde comienza a vislumbrarse en el horizonte la inconfundible y lejanísima Cordillera del Plato.

Disfrutábamos mucho del paisaje. Como todos saben, la luz se refleja a esa hora en el cuenco todavía brillante de la Inmensa Cuchara y los reflejos lo inducen a uno a soñar con gigantes. (*A la sombra de la Inmensa Cuchara*, pp. 13-14).

En otra parte del relato conocemos la desgraciada historia de los niños desaparecidos en la Rosa Mosqueta. Como nos informa el narrador la Rosa Mosqueta era uno de los lugares a los que los niños solían ir a jugar. A través de la siguiente cita podemos comprobar cómo el espacio se convierte en una amenaza para los niños:

Lo cierto es, volviendo a nuestra historia, que la Tormenta estalló y que sorprendió a nuestros cuarenta niños y sus respectivos piojos en la Rosa Mosqueta, cuando apenas habían comenzado a

explorarla y casi ninguno había alcanzado todavía el Campo Amarillo de los Estambres. (*A la sombra de la Inmensa Cuchara*, p. 95).

Como se nos cuenta más adelante esa expedición tuvo un final trágico y desolador para todo un pueblo que vio como su generación más joven no sólo perdía la vida sino que nunca fue encontrada, convirtiéndose en eterna desaparecida. En este caso, la descripción del espacio anticipa la siniestralidad de los hechos:

Fue recorrer el trébol sin dar con los niños y pensar de inmediato en la Rosa Mosqueta. Sabía bien que solían pegarse esas escapadas, sólo que hoy la travesura estaba sumergida en el más cruel dramatismo. “¡Las plantas no se achicaron!”... Cuando llegó sintió que las fuerzas la abandonaban. La Rosa se había convertido en lo que es hoy: una selva de pétalos rosados, que se sumergían unos en otros hacia profundidades insospechadas. (*A la sombra de la Inmensa Cuchara*, pp. 98-99).

Las percepciones de Nadia, la bisabuela del narrador, nos muestran un espacio vivo. El escenario va cambiando en relación a sus personajes, debido como sabemos al constante empequeñecimiento de éstos. Curiosamente, el espacio que en el génesis de esta historia tenía unas dimensiones al final del relato va a tener otras. Sabemos que los ambientes no crecen, su medida es la de siempre. Sin embargo, dado que sus habitantes cada vez tienen tamaños más reducidos lo que en un principio fue una rosa, a lo largo de las generaciones terminará siendo una selva de pétalos.

En este sentido, la creación de este espacio muestra un vínculo directo con sus personajes. Puesto que siendo el mismo emplazamiento cada generación sentirá este lugar de forma diferente, conforme a la reducción de medida que vayan sufriendo. Esta estrategia narrativa resulta interesantísima ya que el espacio acaba adquiriendo identidad propia al constituirse como un universo imaginario no sólo en la mente del lector,

sino en la mente de las generaciones coetáneas a las del narrador que perciben el espacio en el que vivieron sus antepasados como una leyenda.

Para concluir podemos afirmar como en la narrativa de Graciela Montes conviven los espacios reales y verosímiles junto a los imaginarios, generados por sucesos inverosímiles. Sus estrategias narrativas en cuanto a la configuración del espacio la convierten en una escritora arriesgada, puesto que intenta abrir un universo imaginario en la mente del pequeño lector. A la vez, le hace creer que en los espacios más reales y cotidianos puede generarse la fantasía mediante la irrupción de un elemento fantástico, como encontrar una uña de dragón en el parque Lezama, o ver pasear un niño gigante junto al Obelisco, incluso visitar un barrio subterráneo como “Otroso”, bajo Florida. Precisamente, este espacio simbólico e imaginario se genera cuando los acontecimientos extraordinarios se originan en un ámbito cotidiano, provocando la subversión de la realidad.

Aquí concluye el estudio de la historia. A continuación pasaremos a analizar el discurso, como ya hemos dicho, configurado por el tiempo, el modo y la visión. Nosotros profundizaremos en el estudio del tiempo y la visión.

### III.4. Tiempo.

Genette explica que al estudiar el orden temporal de un relato hay que tener en cuenta el cotejo entre “el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos en la historia”<sup>208</sup>. No obstante, Genette aclara que esa reconstrucción minuciosa no siempre es viable. El narratólogo francés denomina a las distintas “formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato *anacronías*”<sup>209</sup>. Y aclara que el uso de estas anacronías es uno de los recursos más empleados en la narración literaria.

Las discordancias más frecuentes entre el orden cronológico de los acontecimientos de la historia y el orden en que éstos son narrados mediante el discurso, son la analepsis y la prolepsis. La analepsis es un salto temporal hacia el pasado, mientras que la prolepsis el salto lo realiza hacia el futuro.

Uno de los relatos en los que el tiempo cobra especial relevancia en la narrativa de Montes es *Y el Árbol siguió creciendo*. En este caso el avance cronológico se convierte en el otro protagonista de la historia junto al Árbol. Al tratarse del crecimiento de una hojita que se transforma en una majestuosa planta, de su ocupación por parte de arborícolas y pájaros y de su posterior batalla y defensa frente a quienes desean derribar el Árbol, el tiempo adquiere una importancia diferente a otras narraciones de la autora.

El intento de desalojo de los moradores del Árbol por parte de la Cuadrilla Caprichosa y los Especialistas va parejo al avance del tiempo.

---

<sup>208</sup> *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 91.

<sup>209</sup> *Ibid.*, pp. 91-92.

Así, Graciela Montes en los capítulos de este relato, dependiendo de si quiere ralentizar el capítulo o de si desea generar suspense y desazón en el lector optará por el uso de pretéritos imperfectos, pretéritos indefinidos o pretéritos pluscuamperfectos.

Por ejemplo, en el capítulo primero que comienza *in medias res* los verbos en presente alternan con los verbos en imperfecto o indefinido. Esto puede deberse a que el narrador al inicio del relato quiere imprimir una nota de cercanía con el lector, por eso utiliza el presente junto a la confluencia de los pasados:

Había una vez una hojita. (Esta historia, ya ven, es muy modesta, empieza con una hojita de nada, una hojita verde para colmos, una Hojita de Morondanga<sup>210</sup>. Pero eso quiere decir mucho porque las cosas más extraordinarias suceden en los Días de Morondanga...). Empujó no se sabe bien cómo, con esa rara fuerza de las plantas, que raicita a raicita, milímetro a milímetro, levantan veredas o derrumban casas, y se abrió, redonda y brillante, al sol de una mañana de jueves. (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 5).

En el capítulo tercero, por el contrario, el narrador parece intensificar la acción de los acontecimientos mediante la predominancia del pretérito indefinido frente al imperfecto. Como sabemos, se trata de la llegada de los primeros arborícolas, es decir de la ocupación del Árbol. En contraposición, en el capítulo contiguo Montes emplea más el pretérito imperfecto que el indefinido. En este caso para enfatizar las características de la Cuadrilla Caprichosa, la locutora de los Canales Unidos de Televisión y en definitiva para describir el entorno que les rodea. No es casual que a continuación aparezca la ilustración de Elena Torres en la que detalladamente podemos visualizar el escenario de los hechos<sup>211</sup>.

Como podemos constatar en el siguiente fragmento en este relato el tiempo está asociado al crecimiento del Árbol. Además, los marcadores

---

<sup>210</sup> Véase glosario, p. 356.

<sup>211</sup> Véase la ilustración en la p. 297.



temporales marcan la inmediatez de los acontecimientos. Da la sensación de que todo sucede de forma inminente:

Al día siguiente, en cambio, nadie podría haberla llamado chiquita lo que se dice chiquita: tenía sesenta y nueve hojitas redondas, cinco ramas y un tronco grueso. Y ya echaba su sombra. Una mañana después era un arbolito bastante importante... Era tiempo de crecer, de crecer creciendo.

Un mes después quedó demostrado que una manta de cemento nada puede contra un Árbol decidido. (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 6).

El devenir de los hechos queda reflejado en el capítulo octavo. La escritora elige la confluencia de los pretéritos imperfecto, indefinido y pluscuamperfecto para resaltar la situación en la que se encuentran los habitantes del Árbol ante la llegada amenazadora del gran día, la Gran Batalla:

Y cuando la mañana llegó, muy gris de nubes, ya no quedaba ningún arborícola que no se diese cuenta de que había llegado el día de la Gran Batalla. (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 33).

En *Otrosos*, en cambio, existen tres tiempos diferenciados:

1. El tiempo en que el narrador con toda la información se sienta a escribir, es el ahora, el más cercano a nosotros, los lectores.
2. El tiempo de transición entre el ahora y el ayer, ese fue el tiempo de recogida de datos en el que lo más importante era la información que diese paso a la estructuración de los hechos y al relato.
3. El tiempo real de los hechos, el que más nos importa para centrar esta historia, sin embargo, no se menciona en ningún momento, sólo llegamos a intuirlo.

Lo percibimos a través de indicaciones como ésta:

No sé cuántos años tendrá Ariadna hoy, habría que hacer la cuenta, pero, para cuando empezó esta historia, tenía quince, me parece...El padre de Ariadna es electricista. Bueno, era: murió el invierno pasado. (*Otroso*, p. 12).

Esa confluencia de presente con pasado es lo que el lector debe resolver. Cuando se dice que Ariadna tenía quince años en el momento de la historia y que ahora se ignora su edad, el narrador, está mintiendo, porque él, como profesional del periodismo y como persona que ha participado indirectamente de unos hechos, sabe perfectamente el tiempo que ha transcurrido. Y porque, además, como narrador homodiegético, es decir, por haber participado en la historia como testigo, conoce lo que sucedió, una vez decide contarlo, aunque haga creer al lector que carece de información.

Dentro de la historia desde que levantan la primera baldosa hasta que vencen a “la Patota” transcurren once meses. Comenzaron las excavaciones durante las vacaciones de verano (diciembre, enero, febrero en el hemisferio sur), y abandonan “Otroso” en noviembre, con la llegada de la primavera. El narrador nos dice que lleva años y años tejiendo esta historia, con lo cual, lo que el lector desconoce, son los años que han transcurrido desde la desaparición de “Otroso” hasta el momento en que el corresponsal escribe su historia.

En *A la sombra de la Inmensa Cuchara* también existen tres tiempos diferenciados. El primero es el del presente, desde el que el narrador conferenciante se dirige a sus convecinos para explicarles las conclusiones a las que ha llegado después de una vida entera dedicada a la investigación sobre quiénes son los Antúnez y por qué se produjo el empequeñecimiento de éstos, incluido él mismo. Para dirigirse al auditorio emplea el presente.

El segundo es el tiempo del pasado de los Antúnez. Corresponde a distintos periodos emblemáticos de la historia de esta familia. Estos hechos han sido seleccionados deliberadamente por el creador de la narración que expone frente al público atento sus investigaciones y a la vez, se las relata al lector. En este caso el narrador emplea tanto el pretérito indefinido como el pretérito imperfecto. En diversas ocasiones, cuando expone conjeturas y suposiciones utiliza el condicional.

El tercero, es el tiempo dedicado al estudio de relevantes documentos de distintas épocas, a suposiciones, conjeturas y finalmente, conclusiones. A lo largo del relato, conocemos cómo Belisario Antúnez con ayuda de su maestro reconstruye la gestación de su pueblo. En muchos casos, dado que se perdieron los documentos en el periodo del Gran Eclipse, la historia se mezcla con el folklore. Como sabemos, Belisario Antúnez rinde culto a su maestro Tadeo Antúnez, el gran historiador de su genealogía y de su pueblo:

Y llegó el momento de rendir homenaje a Tadeo Antúnez, el más formidable pensador de todos los tiempos y, para fortuna mía, mi maestro.

Tal vez no haya habido en toda la historia de los Antúnez un hombre más estudioso y perseverante que Tadeo, alguien que haya consultado más documentos, que haya investigado mejor nuestro suelo, nuestro subsuelo inmediato y cada uno de los noventa y nueve subsuelos que han logrado detectar nuestros arqueólogos. Tampoco ha habido un hombre con la cabeza más clara y con el ánimo más audaz. Porque lucidez y audacia hacen falta, señoras y señores, para elaborar teorías como las que ha elaborado Tadeo y para embarcarse en demostraciones, que lamentablemente, le han costado la vida. (*A la sombra de la Inmensa Cuchara*, p. 103).

El narrador se declara un explorador del pasado. Y a este tercer tiempo corresponde su vida dedicada al estudio. Como él mismo aclara al comienzo de la narración y en el inicio de la conferencia ha dedicado toda su vida a esta investigación. Una vez concluida ésta es cuando siente el deber de esclarecer su informe ante sus vecinos y parientes.

En *Uña de dragón* Paula, su protagonista realiza interesantes valoraciones sobre el paso del tiempo. Además, emplea la noche como momento de encuentro con las divagaciones sobre el devenir de las horas y plasmar éstas en la escritura. En el siguiente párrafo que inserta en su diario escribe lo siguiente:

*No sé si es miércoles o jueves;  
todos duermen menos yo  
(me doy cuenta de que a veces  
las cosas pasan tan rápido  
que no hay tiempo de escribirlas)*

Ayerhoy<sup>212</sup> fue un día especial. Ayerhoy traducimos sólo de dos a tres y media, es decir que corremos el riesgo no sólo de no poder comer churrascos en todo el mes... (*Uña de dragón*, p. 46).

Esta reflexión sobre el tiempo, el pasado inmediato que se funde en el presente crea un juego temporal, una nueva terminología “Ayerhoy”. Paula es consciente del paso inexorable del tiempo, por ello insiste en la idea de que “las cosas pasan tan rápido que no hay tiempo de escribirlas”. No olvidemos que esta apreciación la realiza una niña amante de la escritura y que está destinada a pequeños lectores que comienzan a cuestionarse la fugacidad de todo.

---

<sup>212</sup> Aquí la autora homenajea a uno de los escritores ante los que manifiesta admiración, Quevedo. En esta creación del “Ayerhoy” parece aludir intertextualmente al soneto “Representase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió”, concretamente a la trascendental reflexión del primer terceto. A la vez, recordemos que es de noche y Paula no habla con nadie. Esta situación enlazaría con el final del primer verso ...¿Nadie me responde?

“¡Ah de la vida!” ...¿Nadie me responde?

¡Aquí de los antaños que he vivido!

La Fortuna mis tiempos ha mordido

las Horas mi locura las esconde.

¡Que sin poder saber cómo ni adónde

La salud y la edad se hayan huido!

Falta la vida, asiste lo vivido,

y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue; mañana no ha llegado;

Hoy se está yendo sin parar un punto:

soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto

pañales y mortaja, y he quedado

presentes sucesiones de difunto.

Quevedo, F., *Antología poética*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1983, p. 12. (Edición y notas de José María Pozuelo).

### III.4.1. Analepsis y prolepsis.

El narrador de *Y el Árbol siguió creciendo* al igual que el de *Uña de dragón* narra la progresión de unos hechos linealmente. En el caso de *Y el Árbol siguió creciendo* la historia culminará el día en el que vencieron la primera batalla a la Cuadrilla Caprichosa. En el otro relato mencionado, el día de fin de año. Ese avance temporal se produce sin el uso de analepsis ni prolepsis, tan sólo de elipsis.

Genette define la analepsis como “toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos”<sup>213</sup>. En *Otroso*, emplea la analepsis o flash-back en numerosas ocasiones.

Eso fue lo que me dijo Ariadna González muchos meses después de que se terminara todo, cuando nos encontramos en la heladería de la avenida. (*Otroso*, p. 52).

También se recurre a menudo a las prolepsis (evocación por adelantado de un acontecimiento posterior). Ya desde el inicio, en el segundo capítulo se anticipan hechos que conoceremos posteriormente:

El día en que el pelotón policial entró en la casa para revisarlo todo, estaba haciendo budín de pan, me acuerdo muy bien de todo eso. (*Otroso*, p. 14).

En la página 19 encontramos otro ejemplo:

Todo eso le vino muy bien cuando tuvieron que construir las máquinas infernales y el Mamotreto Concuernos, pero eso fue mucho más adelante.

El uso de la prolepsis es lo que hace que el lector se sienta, a veces, en una maraña, atrapado por el tiempo, por lo que va a suceder. Conoce acontecimientos que aún no sabe como relacionar con la historia que tiene

---

<sup>213</sup> *Figuras III*, cit., p. 95.

frente a él. Esto puede ocasionar que el receptor, alguna vez, necesite volver atrás para comprender en su totalidad, lo narrado.

Por otro lado, nos parece interesantísimo, que los niños y adolescentes se adentren en los laberínticos juegos que puede ofrecer el dominio del tiempo en el relato.

### III.4.2. Elipsis.

La elipsis es una técnica narrativa en la que en el discurso se omite parte de la historia. Por consiguiente, el lector es consciente de que esa parte de la historia de los personajes y de los acontecimientos no consta en el relato. Así pues, el lector debe suplir la falta de información.

A lo largo de toda la narración otrosiana, una de las elisiones que más llama la atención es que nunca se menciona el tiempo real, es decir, el momento desde el que se narran los hechos. Otra de las supresiones más importantes es que no se cuenta, cómo fue el juicio ejecutado a los miembros de “la Patota”.

Cabe preguntarse por qué el narrador tiene la necesidad de ocultar estos datos. En este sentido, consideramos oportunas las palabras que Jorge Luis Borges ponía en boca de Albert:

-Precisamente- dijo Albert. *El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla<sup>214</sup>.

---

<sup>214</sup> *Ficciones*, Barcelona, Debolsillo Contemporánea, 2011, p. 115.

En efecto, Graciela Montes emplea el juego temporal de la omisión para acentuar un periodo innombrable en Argentina. Y la única respuesta para aclarar este punto nos la proporciona “la Patota”. Históricamente los años de acción de ésta, como veremos en el apartado de Temáticas y Significados Implícitos, fueron durante la dictadura militar, entre 1976 y 1983.

Este tiempo para todos los argentinos significó el horror: “La Patota”, las desapariciones constantes y la instauración del terror para aislar a una sociedad. Sin embargo, este énfasis de la autora por remarcar una ausencia sobre el tiempo, nos transporta a la nota que Ana María Machado realiza sobre *Otroso*, en su publicación y traducción en Brasil. Al afirmar que esta novela es una denuncia de la historia político social de los argentinos, de la feroz dictadura que vivieron entre 1970 y principios de 1980. Según la escritora brasileña fue una época de “una resistencia clandestina y subterránea”<sup>215</sup>.

Como acabamos de indicar, la otra gran elisión afecta a lo sucedido en el juicio. Nos parece que lo más importante no es lo que aconteció en éste, sino simplemente, que se llevó a cabo. En 1983 bajo el mandato de Raúl Alfonsín, recién inaugurada la democracia argentina, se aprobaron las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, concediendo la impunidad a todos aquellos represores que habían violado los derechos humanos. Graciela Montes con la publicación de *Otroso* en 1991 preconiza un acontecimiento esperado por todos aquellos que aún creen en la justicia.

En *A la sombra de la Inmensa Cuchara*, al tratarse de un informe sobre la vida de los Antúnez, lógicamente encontramos numerosas elipsis. De hecho, como ya dijimos, el narrador ha seleccionado deliberadamente los acontecimientos más notorios de su pueblo, dejando de lado los hechos

---

<sup>215</sup> *Otroso. Um outro mundo. Últimas notícias do mundo subterrâneo*, San Paulo, Moderna, 2006, p. 9.

irrelevantes. Al relatar la historia de éste, no especifica cuantos años transcurren. De lo que sí tenemos conocimiento es de cómo va evolucionando el árbol genealógico de los Antúnez. Así, uno de los relatos que inserta el narrador en este informe es el que contaba su bisabuela Nadia.

Aunque en este caso podemos contar cuatro generaciones, el gran tiempo elidido en esta narración es el que va desde la bisabuela Nadia hasta el origen de los Antúnez. A este respecto, el narrador obsesionado por sus orígenes desde que era niño dedica parte de su investigación y por tanto, de su informe. Tras varias hipótesis, concluye que todos los Antúnez provienen de la pareja originaria formada por Zolilo Antúnez y Florencia o Gertrudis o Carmela, aclara que la reconstrucción de estos personajes es mera conjetura. De quien sí puede dar fe, es de la primera vaca, llamada Bubulina<sup>216</sup>. Puede constatar lo de Bubulina porque aparece en canciones de juegos infantiles de su pueblo.

El intervalo de tiempo que transcurre por ejemplo entre este periodo y el enamoramiento y posterior enlace matrimonial entre Julieta Antúnez y Romualdo Pinchero es una incógnita. Recordemos que en ese momento comienza el achicamiento de los Antúnez. Por lo tanto, resulta un misterio descifrar el tiempo transcurrido tanto desde el génesis de los Antúnez hasta su fusión con los Pinchero, como el tiempo que va desde este matrimonio hasta el momento actual en el que el conferenciante presenta estos estudios ante sus vecinos.

En *Y el Árbol siguió creciendo* una de las elipsis que se producen en la narración podemos evidenciarla en la cita contigua. Como sabemos transcurren seis meses desde el nacimiento de la hojita de morondanga

---

<sup>216</sup> Puede aludir intertextualmente a la canción *Bubulina* del artista argentino Charly García, de su disco *La máquina de hacer pájaros* (1975).



hasta que el majestuoso Árbol en el que se convierte es conocido en el mundo entero:

A mediados de abril, cuando el Árbol cumplió seis meses, empezaron a llegar a Buenos Aires los Corresponsales Extranjeros. (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 16).

Durante el transcurso de esos meses no se nos cuenta pormenorizadamente cómo se produjo el crecimiento de la planta. Por lo tanto, el lector ante ese tiempo elidido debe imaginar el trascurso de unos hechos que no se narran.

En *Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre* también abundan las elipsis. Casiporro inicia la narración empleando el condicional: “Si mi madre hubiese tenido dos tetas más, mis desdichas –y también mis dichas, en fin, mis aventuras –no habrían siquiera comenzado”. Desde el adulto en el que se ha convertido reflexiona sobre sus vivencias pasadas. Se sirve de ese condicional improbable para mostrarle al lector la dureza de su existencia desde que nació.

Casiporro al igual que el pícaro Lázaro selecciona momentos emblemáticos de su vida que quiere que el lector conozca. Para narrarlos emplea el pretérito indefinido para marcar la acción y utiliza el pretérito imperfecto cuando describe detalladamente una situación.

En el capítulo XIII Casiporro, el Huesos, la Negrita y otros animales son víctimas de los experimentos que realizan con ellos en el Laboratorio de la Belleza eterna. Estos investigadores pretenden hallar un producto rejuvenecedor que garantice la belleza inmortal y crean el destiempo. De esta forma, un sapo sufre una involución hasta que desaparece.

Esa búsqueda del destiempo es un guiño intertextual como señala Laura Helena Martos en el artículo, ya referido, al mito de la Fuente de la Eterna Juventud, paradigma de los cronistas de América, y asimismo del

cuento "Viaje a la semilla" del escritor cubano Alejo Carpentier, en el que como podemos recordar su protagonista sufre una regresión. Es lo mismo que le sucede a la Negrita. Al ser salpicada por esa loción vuelve a ser cachorra. Esta involución plantea un nuevo juego temporal al pequeño lector al sugerirle la posibilidad de un tiempo regresivo.

Casiperro cierra el relato a través del epílogo. A modo de recapitulación de lo dicho se dirige esta vez al lector desde la alternancia del pretérito perfecto, el presente de indicativo y subjuntivo y el indefinido. Nuevamente, Graciela Montes le ofrece al lector algo nuevo. Esta vez se trata del epílogo, una palabra extraña que el pequeño lector descubrirá a través de las confesiones del protagonista de la novela.

### III.5. Visión.

La visión es el punto de vista elegido para contar la historia. Genette se refiere a la perspectiva narrativa como “ese segundo modo de regulación de la información que procede de la elección (o no) de un “punto de vista” restrictivo”<sup>217</sup>. Continúa sus explicaciones diferenciando entre modo y voz. Su pregunta esclarecedora es *¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?*, es decir *¿quién ve?*. En contraposición a *¿quién es el narrador?*, o dicho de otro modo, *¿quién habla?*. En 1943, Cleanth Brooks y Robert Penn Warren propusieron el término de *foco narrativo* como equivalente de “punto de vista”.

Chatman también diferencia entre el “punto de vista” y la voz narrativa. Según él, “el punto de vista es el lugar físico o situación ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrativos”<sup>218</sup>. Por el contrario, la voz alude tanto al habla como a los otros medios evidentes que permiten comunicar los sucesos al lector. Concreta que “el punto de vista *no* es la expresión, sólo es la perspectiva con respecto a la que se realiza la expresión”<sup>219</sup>.

Paralelamente, Chatman expone que la conciencia de un personaje equivale a su punto de vista. Sería por tanto, la forma más rápida para identificarnos con él. Al conocer sus pensamientos se establece un vínculo intrínseco. Según Chatman, “los pensamientos son verdaderos, excepto en los casos en que se engaña a sí mismo deliberadamente”<sup>220</sup>.

---

<sup>217</sup> *Figuras III*, cit., p. 241.

<sup>218</sup> *Historia y discurso*, cit., p. 164.

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 169.

De este modo Chatman defiende que “el personaje, al contrario del narrador, sólo puede ser “no fidedigno” para sí mismo”<sup>221</sup>. Teniendo en cuenta los planteamientos de Genette, Brooks y Chatman pasaremos a estudiar la visión en distintos relatos de la autora que nos ocupa.

### III. 5.1. La visión en la narrativa de Graciela Montes.

En la mayoría de las narraciones Graciela Montes para contar la historia elige el punto de vista de una niña. Este es el caso de Inés en *Tengo un monstruo en el bolsillo*, de Irulana en *Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo)*, de Paula en *Uña de dragón*. *Otroso* se plantea desde el ámbito femenino, pero esta vez, mediante los ojos de una adolescente, Ariadna. Los relatos de *Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre* y *La batalla de los monstruos y las hadas*, ofrecen un punto de vista más transgresivo al realizarse a través de la mirada reflexiva de un perro.

En la narrativa de Graciela Montes el autor implícito se dirige al lector implícito. El narrador se convierte en portavoz del autor implícito y nos ayuda a construir su figura. Wayne C. Booth, creador de la terminología “autor implícito” explica que éste “elige consciente o inconscientemente lo que leemos; le consideramos como una versión creada, literaria, ideal del hombre real; es el resumen de sus propias elecciones”<sup>222</sup>.

Por ende, el autor implícito es una construcción del discurso que va dejando huellas a través de las cuales nosotros podemos construir esa entidad. No es el narrador el que aparentemente lo está produciendo, sino

---

<sup>221</sup> Ibid.

<sup>222</sup> *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974, p. 70.

otra figura que está detrás y de la cual en la mayoría de los casos sólo tenemos como pista su propio discurso. Éste construye la situación enunciativa. No sólo crea mundos sino que también configura la situación en la que encontramos claramente al autor. Siempre son huellas textuales, no es el autor real sino una imagen que nos hemos creado. De ahí las palabras de Booth:

Solamente distinguiendo entre el autor y su imagen implícita podemos evitar la conversación insustancial e inverificable sobre cualidades tales como “la sinceridad” o la “seriedad” del autor<sup>223</sup>.

Existen huellas de ese autor implícito a lo largo de toda la narrativa de Graciela Montes. En concreto, marcas espaciales. Unas corresponden a barrios y calles del propio Buenos Aires, otras a distintas provincias de Argentina.

Teresa Colomer explica cómo la Literatura Infantil y Juvenil, al ir destinada a la infancia, debe respetar el paradigma de comportamiento que le ofrece a los jóvenes lectores puesto que a través de él, éstos realizan una interpretación de la realidad. Además, es indispensable “como se configura el niño-lector implícito, ya que se debe atender el nivel de comprensibilidad de los textos según la competencia literaria que se le presupone”<sup>224</sup>.

Afirma esta autora que “los dos principios básicos de adecuación de la literatura infantil y juvenil a su destinatario son, pues, la conveniencia educativa y la comprensibilidad del texto”<sup>225</sup>. La misma Colomer, citando a Shavit, mantiene que el hecho de que exista una doble destinación se convierte en el motivo fundamental para que en esta literatura los escritores puedan innovar, “ya que, al no dirigirse exclusivamente al lector infantil,

---

<sup>223</sup> Ibid.

<sup>224</sup> *La formación del lector literario. Narrativa infantil y juvenil actual*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998, p. 137.

<sup>225</sup> Ibid.

los autores adquieren libertad para manipular los modelos existentes y crear otros nuevos”<sup>226</sup>.

La perspectiva narrativa adoptada para contar la historia en *Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, es la de un perro. Ya Cervantes en *El coloquio de los perros* eligió para narrarla, el punto de vista de un can: Cipión, que tenía como interlocutor a otro perro, Berganza.

CIPIÓN.- Berganza amigo, dejemos esta noche el Hospital en guarda de la confianza y retirémonos a esta soledad y entre estas esteras, donde podremos gozar sin ser sentidos de esta no vista merced que el cielo en un mismo punto a los dos nos ha hecho<sup>227</sup>.

Genette al analizar *En busca del tiempo perdido* esclarece que en todo relato de forma autobiográfica, los dos actantes a los que Spitzer denominó *erzählendes Ich* (yo narrante) y *erzähltes Ich* (yo narrado) “están separados por una diferencia de edad y de experiencia que permite al primero tratar al segundo con una especie de superioridad”<sup>228</sup>. Recordemos la figura de Lázaro de Tormes. Es desde su experiencia de adulto, desde su presente, cuando justifica su pasado.

En el siguiente fragmento de *Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, el narrador transmite al lector sus inseguridades en cuanto a un futuro incierto:

No podía explicarme nada. ¿Cómo había sobrevivido mi amigo a la cárcel en la jaula seca? ¿Quién lo había rescatado? ¿Cómo había llegado hasta allí? ¿Por qué volvía a entrecocar los huesos? Tensé las orejas en un esfuerzo desesperado por entender esa pirueta que nos había hecho la vida. El corazón me galopaba. El hocico me latía. Me temblaba el cogote. Ladré. Gemí. Me revolví en mi jaula. (*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, p.105).

---

<sup>226</sup> Ibid.

<sup>227</sup> *Novelas Ejemplares III, El coloquio de los perros*, Edición de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1987, p. 241.

<sup>228</sup> *Figuras III*, cit., p. 307.

Cabría preguntarse hasta qué punto son lícitas esas dudas. Puesto que el “yo narrante”, al ser una obra autobiográfica, conoce toda la historia del “yo narrado”. En este caso el “yo narrante” desde el momento real de la escritura, nos traslada al momento en el que la vive y que a fin de cuentas, es el que transmite al lector. La respuesta es sin duda que en ningún momento se quiere mostrar un narrador omnisciente, conocedor de una sola verdad, sino como un narrador que busca la objetividad. Y de esta forma, construir un receptor que explore y no acepte una única realidad.

Aplicando las teorías de Genette, el narrador autobiográfico estaría respetando la focalización que se establece entre su información presente de narrador y su información pasada de protagonista<sup>229</sup>.

Genette afirma que el empleo de la “primera persona”, es decir, “la identidad de persona del narrador y del protagonista no entraña una focalización del relato en éste”<sup>230</sup>. Además, explica que el narrador de tipo “autobiográfico”, está más acreditado a hablar en su propio nombre que el narrador de un relato “en tercera persona” por coincidir su identidad con la del protagonista. Eso es lo que sucede en el siguiente fragmento, en el que Casipero confiesa estar confundido por sus recuerdos:

Todo sucedió de manera tan rápida y tan brusca que los recuerdos se me confunden. Y digo esto para que no me acusen de narrador desprolijo si el relato de esos acontecimientos tan decisivos para mi vida resulta más desenhebrado que entero. (*Aventuras y desventuras de Casipero del Hambre*, p. 40).

Graciela Montes ha cuestionado en múltiples ocasiones tanto la fiabilidad como la función del narrador. Sus reflexiones sobre este tema se reflejan en el artículo “Scherezada o la construcción de la libertad”:

A los que escribimos ficción a menudo nos rastrean los restos autobiográficos que puedan haber quedado enganchados en nuestros

---

<sup>229</sup> Ibid., p. 252.

<sup>230</sup> Ibid.

textos, quieren saber si conocimos exactamente a los personajes, si estuvimos en esos sitios, si lo que sucede en la novela nos sucedió a nosotros. Trato de explicarles que es otro el juego. Y huyo como puedo de la autobiografía. En mi novela *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, el que narra su vida es el propio perro. Los inquisidores no se atreven a preguntarme si alguna vez he sido perro (que sí lo he sido, mientras narré esa historia), pero me preguntan, siempre indefectiblemente, si alguna vez pasé hambre, pero hambre, hambre, como la que sufre Casiperro (que sí la he pasado, mientras fui perro y narraba esa historia)<sup>231</sup>.

En la *batalla de los monstruos y las hadas*, también el punto de vista de un perro es el que rige el relato. En esta narración el can es testigo de las peleas y desavenencias entre sus dueños, dos hermanos que compiten por la decoración y colonización del cuarto que comparten. Por tanto, el narrador, la mascota de la familia, forma parte la historia. Estamos ante un narrador homodiegético:

Tal vez a algunos les llame la atención que me haya metido a narrador, especialmente si se tiene en cuenta la especie a la que pertenezco. Me llamo Nepomuceno Mus -Nepo, para casi todo el mundo- y soy perro. (*La batalla de los monstruos y las hadas*, p. 9).

A través de la siguiente reflexión conocemos el amor que el perro Nepo profesa a sus amos y a la vez, esclarece a los lectores que es su punto de vista el que orienta la perspectiva narrativa de este relato:

Pueden creerme que sabe pelear: a veces pienso que bien merecería ser un perro. Siempre terminamos empatados, cansados y contentos, él riéndose, yo, moviendo la cola y los dos mirando con orgullo la pared de los Ascos mientras intentamos recuperar el aliento.

En fin, que hay días en que nada me hace más feliz que una siesta junto al Hada, y otros días en que prefiero una revolcada con el Monstruo. Y eso me convierte, como se podrán ustedes imaginar, en testigo casi imparcial de esta singular guerra. (*La batalla de los monstruos y las hadas*, p. 25).

En algunos de los relatos de Graciela Montes el narrador tiene una focalización limitada, sabe menos que los protagonistas, *Otroso* es un claro ejemplo de ello. El narrador muestra deliberadamente sus inseguridades al

---

<sup>231</sup> *La frontera indómita*, cit., p. 26.



lector, al revelarle que no conoce todo lo que sucedió. Prácticamente crea el reportaje, que va a originar la novela, a través de los testimonios de Ariadna. Desde el comienzo, deja claro que es su testigo favorito. Por tanto, nos encontramos ante una información mediatizada por una sola conciencia:

...porque yo esta historia un poco la sé porque la sé (como la saben tantos otros en el barrio, y más siendo, como soy, cronista principal y corresponsal único de La Gaceta de Florida, que sale un jueves sí y tres jueves no y que si se apuran todavía pueden conseguir en el quiosco de Ángel), y otro poco la sé porque me la contaron los que estuvieron viviendo adentro de ella. (*Otroso*, p. 10).

Estoy de acuerdo con María Adelia Díaz Rönner cuando afirma que, “lo contado está elaborado desde la re-enunciación pronunciada por quien narra trozos de historia relatados por otros actores de ese universo bicéntrico”<sup>232</sup>. Ya que, parece tratarse de la colocación minuciosa de las piezas de un puzzle. Tras años de trabajo, el narrador reconstruye la enigmática gesta de cinco adolescentes de su barrio. Nuevamente nos topamos con la elección de un narrador homodiegético, donde el corresponsal de Florida, se convierte en narrador de la historia, del nacimiento y la destrucción de Otroso.

En el caso de *Uña de Dragón (una historia que son dos)* existen dos narradores. El punto de vista de la protagonista, Paula, es el que orienta la perspectiva narrativa de la historia marco:

En mi opinión las historias empiezan de una de dos maneras. Primera manera: una anda lo más campante por la vida y de pronto, zas, se le cae una historia encima. Ésas son las historias chaparrón. Con las historias chaparrón uno queda empapado enseguida. Segunda manera: uno sigue caminando sin darse cuenta de que la historia ya empezó y, cuando se quiere acordar, ya está todo mojado. Ésas son las historias

---

<sup>232</sup> “Ejercicios de textualización: lo visible e invisible en la literatura infantil” en *Hoja de vida, Revista Latinoamericana de literatura infantil y juvenil*, n° 5, Buenos Aires, 1997, p. 34.

garúa<sup>233</sup>. En cuanto empieza a llover una historia crece una flor. (*Uña de dragón*, p. 16).

Al tratarse de un diario, género autobiográfico, el yo narrante intenta escribir sus emociones casi al tiempo que las vive. En ocasiones aparece el autor implícito dirigiéndose al lector implícito:

En primer lugar, ¿de dónde vino el viento? Que alguien me explique, si puede, de dónde vino el viento. (*Uña de dragón*, p. 28).

En determinados momentos la perspectiva narrativa está orientada a través de la madre de Paula. En este caso el narrador cede la palabra a la progenitora de la niña a través del estilo directo:

-Vos tenés que escucharme a mí, Sebastián, ya sabés que a Paula no hay que llevarle el apunte<sup>234</sup>. Siempre está en Babia. Hoy se pasó la mañana llorando por una uña de dragón y ahora está dale que dale con la flor. A veces pienso que esta chica tiene algún problema, que algo no le anda bien en la cabeza... Y ustedes dos, ¿me quieren decir de qué se ríen? (*Uña de dragón*, p. 49).

El narrador de la historia enmarcada emula a un especialista en el tema de los dragones. Confronta distintas fuentes de información, formula nuevas preguntas e hipótesis. El autor implícito se dirige al lector implícito:

Y ahora una pregunta que cualquiera se haría a continuación: ¿quién cuida el huevo de dragón? ¿Hay alguien que lo empolla? Nada dice Huysmans Guyena al respecto. Tal vez a él no le parezca una pregunta interesante, pero la autora de este *Manual* la considera fundamental. (*Uña de dragón*, p. 65).

Más adelante, este autor implícito declara al lector implícito:

(¿Cómo es eso? ¿Nacen con fuego y después lo pierden? Y, en ese caso, ¿cómo lo recuperan? Huysmans Guyena suele dejar caer pedazos de información sin explicar. Creo que, en el fondo, disfruta dejando al lector inquieto y preocupado). (*Uña de dragón*, pp. 74-75).

---

<sup>233</sup> Véase glosario, p. 355.

<sup>234</sup> Véase glosario, p. 356.

A ese lector implícito están destinadas distintas marcas de intertextualidad. La narración de la historia enmarcada en determinados fragmentos imita a las Crónicas de India, en particular, *El primer viaje alrededor del mundo*, de Antonio Pigafeta. En el capítulo uno, el relato se asemeja a las indicaciones de *Historias de Cronopios y de Famas* de Julio Cortázar. Una huella más de intertextualidad le ofrece ese autor implícito al lector implícito al crear el personaje de Federico Nifelli, aludiendo claramente a Federico Fellini a quien además la autora dedica el libro:

Pero, a diferencia de Huysmans Guyena, Federico Nifelli no estudió en la Universidad de Unimog, ni en ninguna otra universidad de dragonología. Cuando terminó el Secundario parecía desinteresado ya de los dragones porque se compró una máquina Kodak que estaba en oferta y se dedicó a fotografiar palabras. (*Uña de dragón*, pp. 97-98).

La visión del narrador de la historia enmarcada manifiesta similitudes con el narrador de *Otroso*, al tratarse como hemos dicho de un investigador especialista en el tema, en este caso, de dragones:

El resto del poema ha desaparecido del antiguo papiro que lo conserva. Sin embargo las palabras que sobreviven bastan para que concluyamos que el dragón joven del que habla nuestro querido poeta tehuelche está muy lejos de ser tan obediente y seguidor como el dragón del Ánula y Tertiúsculo. (*Uña de dragón*, pp. 86-87).

La creación de principios de autoridad formulados por historiadores que nunca existieron, (Huysmans Guyena), así como la Universidad ficticia de Unimog conceden a este relato verosimilitud. Esta técnica ya la empleó magistralmente Cervantes a través de Cide Hamete Benengeli en *Don Quijote de la Mancha*.

Del mismo modo, el narrador de *A la sombra de la Inmensa Cuchara* investiga y ofrece la historia al lector, al tiempo que va conociéndola. Es por tanto, al igual que el narrador de *Otroso*, un narrador homodiegético. El

narrador/ investigador utiliza constantemente el verbo suponer, la estructura: “supongamos que sucedió tal cosa”:

En ese caso, podemos suponer –es sólo una suposición, claro está- que tal vez, no muy lejos de aquí, sobrevivan algunos Antúnez de tamaño completo, herederos directos de la raza de los gigantes. ¡Señores! ¡Señoras! ¡¡Público en general! Repito: es sólo una suposición no confirmada. (*A la sombra de la Inmensa Cuchara*, p.71).

A este respecto y tras el fragmento transcrito Genette explica que “la frecuencia de locuciones modalizantes (*tal vez, seguramente, como si, parecer*) que permiten al narrador decir hipotéticamente lo que no podría afirmar sin salir de la focalización interna”<sup>235</sup>.

Belisario Antúnez es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa en *A la sombra de la Inmensa Cuchara*. Tras una vida entera dedicada a la investigación ofrece al auditorio que le escucha y al lector que lo lee, sus conclusiones. Éstas se realizan siguiendo los estudios y premisas de su maestro Tadeo Antúnez, aunque al final del informe difiera de su referente:

Largas horas hemos pasado intercambiando información con mi viejo maestro. Él, hablándome con sabiduría, enseñándome a desconfiar de algunos datos, obligándome a plantearme más y más preguntas. Yo, acercándole con timidez mis hallazgos, mis suposiciones, incluso mis fantasías. (*A la sombra de la Inmensa Cuchara*, pp.103-104).

En otros momentos de la narración Belisario Antúnez obtiene la información de distintos informantes. Por ejemplo, el capítulo de La Gran Tormenta se gesta a través del testimonio de Nadia, la bisabuela de quien cuenta la historia:

Quiero evocar aquí, sin considerar que tenga un valor especial sino sólo el sentimental, el relato que me hacía mi bisabuela Nadia, con quien tuve la dicha de compartir muchos y memorables años de mi vida...

---

<sup>235</sup> *Figuras III*, cit., p. 256.

“Un día como tantos...”, así empezaba Nadia su relato. Aunque no olvidaba nunca señalar que había trepado a lo alto del Mirador (ahora sede del Observatorio Astronómico) para otear el cielo –que, en esa época anterior a las demoliciones generalizadas del Techo, debía contemplarse a través de la Gotera Mayor –para asegurarse de que no fuera a llover. (*A la sombra de la Inmensa Cuchara*, pp. 89-90).

La pervivencia del relato de la bisabuela en la mente de quien ve, entraña una parte de subjetividad que como él mismo reconoce aleja esta narración del rigor histórico. Al mismo tiempo, el hecho de ser transmitida oralmente da verosimilitud a la historia, puesto que se constata que fue vivida:

Me he remitido a este relato, señoras y señores, al que no adjudico mayor valor histórico que el que puede circular en cualquiera de las familias aquí representadas, para que recapturemos por un momento la dimensión cotidiana del achicamiento. Lo que Nadia experimentó en pocos instantes fue lo que experimentamos todos los Antúnez a lo largo de las generaciones: la disminución en carne propia, el crecimiento insoportable de nuestros muebles, de nuestra ropa, de nuestros edificios. (*A la sombra de la Inmensa Cuchara*, p. 99).

Como vemos, para el autor implícito no existe rigor científico, pero sí el recuerdo imborrable de las familias de haber vivido una catástrofe. Esa tragedia vivida por los antepasados de los que escuchan en la sala confiere verosimilitud a la historia. Todos son partícipes de ella.

La complejidad del juego ficcional en el relato citado, aumenta con la creación de todas las generaciones y dinastías por parte del narrador. De este modo, Graciela Montes busca elevar la destreza lectora del lector incrementando las dificultades con la creación del narrador-conferenciante.

La perspectiva narrativa en *Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo)* recae sobre una niña de apenas diez años de edad. El relato lo narra un narrador omnisciente, aunque a la vez se manifiesta un autor implícito que emite valoraciones:

...(Miren: acá el dibujante se asustó tanto que dejó el dibujo sin terminar y salió corriendo). (*Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo)*, p. 24).

El narrador pertenece al tipo extradiegético al no formar parte de la historia.

En una de esas ustedes ponen cara de “no puede ser”, y se ríen y dicen que una palabra no puede hacer esas cosas. Y yo digo que sí puede. Prueben, si no, de decir una palabra importante, una sola, en medio de la noche oscura y al lado de un ogronte. (*Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo)*, p.40).

En *Tengo un monstruo en el bolsillo*, la visión está focalizada en Inés, una niña de once años. Se produce un punto de vista en el que según explica Colomer, la limitación de lo que el narrador conoce de la historia “se da principalmente en relación a lo que puede saber y sentir el protagonista para fomentar así la proximidad y la identificación del lector”<sup>236</sup>. El narrador habla en primera persona, forma parte de la historia y realiza confesiones al lector. Establece un pacto de sinceridad con el receptor. La focalización en la protagonista implica un narrador interno:

ESTE CAPITULO  
ES MUY CORTO PORQUE  
QUIERO Y NO PUEDO  
ORDENAR MIS  
PENSAMIENTOS (*Tengo un monstruo en el bolsillo*, p.59).

En el siguiente fragmento la protagonista nos transmite en el acto sus razonamientos:

Lo malo de ponerse a pensar es que el que piensa no puede organizar lo que va pensando. Por ejemplo, yo quería pensar ordenadamente en todo lo que había pasado esa semana y empezaba a pensar en cosas que no tenían que ver... (*Tengo un monstruo en el bolsillo*, p. 60).

---

<sup>236</sup> *La formación del lector literario*, cit., p. 261.

En la investigación que Teresa Colomer realiza sobre un corpus de Literatura Infantil y Juvenil española y catalana, demuestra que en las narraciones para lectores entre diez y doce años, “la gran mayoría de las obras focalizan a través del protagonista del relato”<sup>237</sup>. Sin embargo, aclara Colomer que “solo en la mitad de estos casos la focalización implica cederles la voz narrativa”<sup>238</sup>. De este modo, según explica esta investigadora, la mayor parte de las obras continúan siendo narradas en tercera persona, la misma manera que en la franja de edad anterior.

Por el contrario, Colomer mantiene que en la mayoría de las obras del bloque entre doce y quince años, “el uso de la primera persona facilita la incorporación de un lenguaje que se desea cercano al de los adolescentes o a la posibilidad de apelar a su mundo de referencias”<sup>239</sup>. Según lo dicho, Graciela Montes estaría adelantando la destreza lectora de los niños y niñas al fomentar el uso de la primera persona en las edades entre diez y doce años, siendo esta una característica de la narrativa destinada a los lectores juveniles, a partir de doce años.

El narrador de *Y el Árbol siguió creciendo*, cuenta la historia en tercera persona, no forma parte de ella, se asemeja al narrador omnisciente, pero no termina de serlo ya que muestra alguna inseguridad.

En realidad, ni siquiera estoy segura de que las plantas piensen, o hablen. Lo que sí sé es que crecen. Es más, me parece que las pobres no pueden parar de crecer. (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 6).

Si recordamos las narraciones adaptadas de los cuentos *de las Mil y Una Noches* que realiza Graciela Montes, veremos que estamos ante un narrador omnisciente, mientras que el punto de vista es el de Sherezada:

---

<sup>237</sup> Ibid., p. 268.

<sup>238</sup> Ibid.

<sup>239</sup> Ibid., p. 269.

Pero todo a su tiempo, que, cuando de contar se trata, no es bueno galopar en las palabras.

Sucedió hace mucho, más de mil años en la tierras lejanas del Oriente. (*Cuentos de las Mil y Una Noches*, p. 11)<sup>240</sup>.

Y Sherezada empezó: He llegado a saber, oh rey afortunado. (*Cuentos de las Mil y Una Noches*, p. 20).

El narrador utiliza la técnica de las cajas chinas, al igual que lo hizo Cervantes con la creación de Cide Hamete Benengeli. En determinados momentos la perspectiva narrativa se traslada a los protagonistas de las historias narradas por la joven. El que narra reconoce que no tiene toda la información, por tanto, no es un narrador omnisciente:

-Tal vez sí... tal vez no...- dijo Sherezada.- No lo puedo saber porque sucede que ahí se terminó el cuento. (*Cuentos de las Mil y Una Noches, El pescador y la suerte*, p. 191).

- Es verdad –dijo Sherezada.- Porque no sólo podía contar sus viajes, las extrañas aventuras que le habían sucedido, sino que podía volver a contar, además, las miles y miles de historias que a su vez le habían contado en cada sitio donde estuvo. (*Cuentos de las Mil y Una Noches, El cuento de nunca acabar*, p. 29)<sup>241</sup>.

En *Amadeo y otra gente extraordinaria* la visión se produce mediante los ojos de Amadeo, un niño de dimensiones exageradas y gran corazón. Un personaje que se siente muy diferente al resto de niños que conoce. El narrador es omnisciente:

No es que Amadeo fuese exactamente, un gigante, pero lo cierto es que las casas y las cosas le quedaban chicas. Porque Amadeo había crecido demasiado. Diecisiete centímetros por semana, dos números de zapatilla por día. (*Amadeo y otra gente extraordinaria*, p. 9).

---

<sup>240</sup> Cito siguiendo la edición *Cuentos de las Mil y Una Noches*. (Volumen I). Relatos de Graciela Montes, Buenos Aires, Gramón-Colihue, 2000.

<sup>241</sup> Cito por *El cuento de nunca acabar*. Relato de Graciela Montes, Buenos Aires, Gramón-Colihue, 2000.



En el caso de *Un amor exagerado* nos encontramos ante un narrador omnisciente. Por lo general, es Santiaguito el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa:

Teresita Yoon, la nueva, era linda. O, por lo menos, linda lo que se dice linda le pareció a Santiago cuando la vio entrar con el delantal muy blanco y el pelo muy negro por la puerta del aula. Tenía mejillas redondas como bizcochos tostados, ojos largos como hojas de laurel salvaje y una sonrisa tan pero tan sonrisa que, cuando ella se sonreía, Santiago sentía que le entraba en el cuerpo una especie de leche tibia. (*Historia de un amor exagerado*, p. 15).

No obstante, en determinados momentos, ésta se realiza a través de otros personajes, como la mamá de Santiaguito, o los compañeros de la escuela de éste:

Y ahí se fue, un sábado de mañana, acarreando con una soguita su ramón florido, mientras la mamá lo veía irse por Warnes hacia Laprida y pensaba: “Qué hijo mío este, tan exagerado!” y se reía un poquito y otro poco se alegraba.

-Ahí va Santiaguito, el más petiso<sup>242</sup> –decían los chicos de la escuela-. Siempre tan exagerado. (*Historia de un amor exagerado*, pp. 25-26).

Entre el vecindario el punto de vista va variando de vecino a vecino. El barrio se posiciona al igual que en *Otrosos*, *La guerra de los panes* o *La batalla de los monstruos y las hadas*. Existen unos ayudantes que están a favor del comportamiento de Santiaguito y unos oponentes que cuestionan el proceder del muchacho como algo peligroso e ilegal. Simultanear los distintos puntos de vista de los personajes lo consigue la autora cediéndoles la palabra a los personajes mediante el estilo directo. El cambio de punto de vista de un personaje a otro aumenta la tensión narrativa:

-Un amor así no cabe en nadie –decía el señor de las baldosas bien barridas.

---

<sup>242</sup> Véase glosario, 357.

-Y menos en un chico –agregaba su mujer, mientras se alisaba tanto las tablas del delantal que daba pena.

-Y menos que menos en un chico tan petiso –decía la hija mayor, con un suspiro.

Alguna gente grande, en cambio, sonreía. Seguramente recordaba sueños, sueños viejos que había tenido. A los Berón, por ejemplo, no les parecía mal el amor exagerado (y es que ellos, en cuestiones de amor y a su manera, también exageraban). Tampoco a los Yoon les había parecido mal el ramón en patineta ni el corazón bien escrito. Al fin de cuentas, había muchas cosas en el país que no entendían, pero estas cosas sí que eran claritas. Y buenas. Y Teresita estaba más hermosa cada día, regada con tanto amor. (*Historia de un amor exagerado*, pp. 30-31).

La celeridad de las distintas opiniones acentúa el clímax de la historia, cuando el lector aún no sabe si será enviada la gran carta de cumpleaños a Teresita Yoon.

Tras el análisis realizado podemos concluir diciendo que Graciela Montes cuando escribe para lectores a partir de nueve años crea un tipo de narrador totalmente alejado de la figura decimonónica y tradicional, en la que existe una sola fuente focalizadora.

A partir de las lecturas destinadas a niños y niñas de entre nueve y doce años Graciela Montes incluye las dificultades en el modelo de narrador, empleando en unos casos narradores autodiegéticos como en *Tengo un monstruo en el bolsillo*; narradores homodiegéticos como en *Otroso*, narradores que no son personas sino perros, como en *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre* o *La batalla de los monstruos y las hadas*; varios narradores como en *Uña de dragón*; narradores que no ofrecen la totalidad de la historia como en *A la sombra de la Inmensa Cuchara*.

En este caso, al igual que en *Otroso*, la elección de un narrador historiador/investigador que utiliza distintas fuentes de información

contrapuesta les ofrece a los niños y niñas la posibilidad de construir una realidad con distintos puntos de vista en vez de uno solo como lo haría un narrador omnisciente.

Tal vez, uno de los propósitos de la autora es que este método le sirva implícitamente al niño en otras situaciones de su vida para contrastar las informaciones que le lleguen y de esta forma convertirse en un adulto librepensador.

### **III. 6. La Voz.**

La voz condiciona todo el discurso narrativo. Genette en su análisis sobre la obra de Proust estableció cinco funciones que desarrolla el narrador. La primera es la narrativa, a través de ella, el narrador origina la historia. Genette afirma que en ella “ningún narrador puede desviarse, sin perder su carácter de narrador”<sup>243</sup>, aunque, sí pueda reducir su papel. La segunda, es el control del texto narrativo, a través de su organización interna. La tercera, es la que establece la función de comunicación, por eso se refiere a ella, como fática o conativa. En este caso, la importancia residiría en el interés del narrador por relacionarse con su público, las figuras más representativas son las del cuentista y la del narratario. La cuarta función, la emotiva, es la orientación del narrador hacia sí mismo, la que explica la relación del narrador con la historia. La última es la función ideológica. Para Darío Villanueva esta función es fundamental en las novelas de tesis, ya que es ella “la que con la presencia del *autor implícito*

---

<sup>243</sup> Figuras III, cit. p., 309.

transmite al público lecturas concretas relacionables con un sistema de valores, de intereses y de pensamiento, es decir, una *ideología*”<sup>244</sup>.

Pasaremos a analizar las tres últimas funciones del narrador en *Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre, Tengo un monstruo en el bolsillo, Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo), Uña de dragón, Otroso, A la sombra de la Inmensa Cuchara, Y el Árbol siguió creciendo*, las recreaciones de *las Mil y Una Noches*, puesto que considero que son las más relevantes para el estudio de la narrativa de Graciela Montes.

Además, profundizar en el estudio de éstas dota a la narrativa de Montes de gran particularidad, ya que la autora argentina en todo momento tiene presente al lector y al pacto de ficción que con él establece para pasar a formar parte de la construcción de su imaginario infantil.

### **III.6.1. Función Fática/Conativa.**

Según Genette el narrador puede actuar sobre su destinatario ejerciendo como “cuentista”<sup>245</sup>. Para Jacqueline Held el cuentista, tanto de relato oral como del escrito, es “aquel que se resiste a olvidar su infancia, negándose a dejarse “normalizar” por completo”<sup>246</sup>. Por ello, según Held establece una complicidad con el niño, ya que le ayuda tanto a construir su

---

<sup>244</sup> *El comentario del texto narrativo*, Madrid, Marenostrum, 2006, p. 25.

<sup>245</sup> *Figuras III*, cit., p. 309.

<sup>246</sup> *Los niños y la literatura fantástica*, cit., p. 173.

juego como a enriquecerlo. De esta forma, “lo hace pasar del juego de símbolo común al que ya toma forma de creación”<sup>247</sup>.

En todas las civilizaciones los cuentos han sido un sustento importante del espíritu humano. Sus protagonistas se constituían en paradigmas que modelaban las personalidades de los receptores. Para el niño/hombre adiestrarse en la escucha de relatos es algo placentero, puesto que recrea otros mundos, otras situaciones con las imágenes que el discurso narrativo sugiere.

La historia, poblada de hombres destinados al trabajo físico carentes de un acceso a la lectura y la escritura, muestra cómo los cuentos, los mitos, las leyendas, las gestas ejercían una función didáctica. Hay ejemplos de todos ellos en las civilizaciones: los escritos de los egipcios, la Literatura India, los exempla de los rabinos, las leyendas mayas, la labor de los juglares y ciegos, *Las Mil y Una Noches*, las recopilaciones de los hermanos Grimm, Andersen y Perrault, etc. Graciela Montes explica en la nota preliminar a *El cuento infantil* que éste “tiene sus raíces históricas en la tradición oral, parece destinado a desenvolverse dentro de ella, multiplicándose en infinitos narradores”<sup>248</sup>.

La fuerza de la oralidad es común a todas las sociedades. La multiplicidad de historias narradas genera diversas reflexiones por parte del que escucha. Además, la acumulación de palabras, percepciones, sensaciones, durante la infancia fomenta la libertad creadora. Rodari dice que “para la formación de un hombre completo, de una mente abierta a todas las direcciones, incluida la del futuro, es indispensable una imaginación robusta”<sup>249</sup>.

---

<sup>247</sup> Ibid.

<sup>248</sup> *El cuento infantil*, cit., p. 7

<sup>249</sup> “La imaginación en la literatura infantil” en *Piedra Libre*, año 1, n° 2, Córdoba, 1987, p. 5.

Jacqueline Held afirma que cuando el niño es pequeño se necesita muy poco “para desbloquear y expandir esta capacidad demiúrgica adormecida en cada hombre”<sup>250</sup>. Mantiene esta investigadora que en esta verdad psicológica se demuestra que “el niño no es “esto” o “aquello”; desde el comienzo es un ser disponible, multiforme, abierto a todas las posibilidades”<sup>251</sup>.

Ya nos hemos referido a las distintas estrategias narrativas de Graciela Montes. Es en su condición de cuentista, de emisor que sume en la perplejidad a su auditorio, donde cierra el pacto entre autor-lector. Le propone al que lee un compromiso ficcional. En ese juego el receptor debe ser un ente activo, prueba de ello, son las constantes apelaciones al lector que aparecen en la mayor parte de sus obras. La autora necesita que en todo momento sus pequeños lectores se mantengan alerta y desconfíen de verdades absolutas.

En *Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre* encontramos apelaciones al receptor a lo largo de toda la novela. Estas llamadas de atención al lector estarían realizadas según Darío Villanueva por el autor implícito, figura no reconocida por Genette.

Darío Villanueva al igual que Booth, concibe un intermediario entre el autor real y el narrador, es el autor implícito, encargado de hacer comentarios y valoraciones. En el siguiente fragmento aparece un ejemplo subrayado de cómo ese autor implícito según la terminología de Darío Villanueva, o esa función fática del narrador, según Genette, condicionan el discurso narrativo:

Era un método cansador, poco eficaz y decididamente desprolijo, pero me sirvió, sin embargo, para descubrir algunos recursos

---

<sup>250</sup> *Los niños y la literatura fantástica*, cit., p. 173.

<sup>251</sup> *Ibid.*

novedosos, que me permito enumerar en beneficio de los hambrientos que puedan estar leyendo esta historia. Las latitas de betún, por ejemplo, son una merienda sabrosa; tal vez excesivamente crocante, pero de corazón jugoso y muy nutritivo. Un trozo de pan duro o de galleta vieja mezclado con algo de pasta dentífrica resulta golosina casi insuperable. Los restos de crema de afeitar, las cáscaras de papa<sup>252</sup> o el hollejo de naranja mejoran mucho si se los mezcla con un poco de barro. Los trapos no son tan secos como uno se imagina, es sólo cuestión de gastar en ellos suficiente saliva. Y recomiendo especialmente los zapatos: son sustanciosos, buenos de digerir y entretienen mucho. (*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, p. 120).

En el fragmento citado las apelaciones tienen un claro destinatario, todos aquellos que puedan estar sufriendo falta de alimentos<sup>253</sup>. Así pues, ese lector explícito a quien va dirigido el texto, el niño argentino, sí puede sentir la carencia de una alimentación adecuada. La referencia a los zapatos podría ser un guiño intertextual a *Relato de una naufrago* de Gabriel García Márquez o al filme *La quimera del oro* de Charles Chaplin.

En las siguientes líneas asistimos al momento en el que el narrador autodiegético porque forma parte de la historia y cuenta su vida en primera persona, se reconoce perro:

Y fue el nombre, les juro, y no la sopa lo que me decidió a darles a los humanos una oportunidad de reconciliarse conmigo, el perro. (*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, p. 132).

Ese mismo tipo de narrador autodiegético es el que aparece en *Tengo un monstruo en el bolsillo*:

---

<sup>252</sup> Véase glosario, p. 357.

<sup>253</sup> Según expuso Graciela Montes en una de sus conferencias de 2001, el dinero no cambia de manos sino que se mantiene concentrado siempre en las 350 personas que -dice el informe del Banco Mundial-, dispone de bienes equivalentes a los de 2.500.000.000 de los más pobres. Afirma que estas cifras sólo tienen consecuencias contundentes en miles de millones de cuerpos concretos, que se resisten a que se los tenga por simulacro. De ahí que sea tan importante tomar conciencia de los problemas que asedian a millones de personas. "Mover la historia, lectura, sentido y sociedad" cit.

Nora Lía Sormani, en "De la explotación a la educación", realizó una descripción del emprendimiento Marcha global contra el trabajo infantil y destacó que las cifras son escalofriantes. Según la Organización Internacional del Trabajo, en el mundo trabajan 250 millones de niños. Ochenta millones de ellos lo hacen en ocupaciones peligrosas. Latinoamérica registra 25 millones de niños explotados. Y, en Argentina 252.000 chicos menores de 15 años son obligados a ocuparse de tareas no adecuadas a su edad para ganar dinero. 55.000 de ellos ya no asisten a la escuela. En *La Mancha*, nº 9, Buenos Aires, julio de 1999. Recogido en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, nº 7, 8 de septiembre de 1999.

En <http://www.imaginaria.com.ar/00/7/mancha.htm> consultada 3/1/2013.

Mi mamá pensaba que había sido yo, pero yo no había sido, de eso estaba segura. Salvo que fuese cierto el famoso asunto de los sonámbulos (pero mi tío Miguel Ángel dice que son inventos de los dibujitos animados y de las películas del Gordo y el Flaco...). Yo no había sido –ya les dije que yo soy buena– pero me sentía un poquito responsable porque, aunque yo no había sido, estaba contenta. (*Tengo un monstruo en el bolsillo*, p. 37).

Y en *La batalla de los monstruos y las hadas*:

Tengo por costumbre dedicar media hora, todas las mañanas a oler y contemplar el mundo. Me gusta recorrer la casa, registrar las novedades, mirar las luces y las sombras, sentir que empieza un día nuevo. (*La batalla de los monstruos y las hadas*, p. 69).

Nepo, el narrador de este último relato citado concluye cuestionándole al lector si los editores serán capaces de publicar una novela escrita por un perro:

Yo me mantengo fiel a mis costumbres. No me privo de mis siestas con el hada ni de mis revolcadas con el monstruo ni de roer cada tanto un buen hueso ni de señalar prolijamente los árboles de mi cuadra. Ando medio enamorado de la Lilí. Charlo siempre con Cirilo. Sigo en guerra con las pulgas. Y estoy pensando seriamente en dedicarme a escritor, siempre y cuando consiga que me publiquen la historia. Eso es lo que le preguntaba esta tarde a la Lilí mientras husmeábamos un charco en la vereda<sup>254</sup>: ¿serán muy quisquillosos los editores o estarán dispuestos a publicarle a un perro? (*La batalla de los monstruos y las hadas*, pp. 86-87).

En *Otroso* Ariadna es utilizada como narrador en segundo grado. Éste juega constantemente con el receptor, le hace sentir como si estuviese atrapado en una maraña. El lector no sabe nada de lo que se le está contando. Ya, desde el primer capítulo el narrador anticipa sucesos de la historia; es el laberinto de Ariadna.

Ahora es cuando los que leen empiezan a preguntarse quién es Ariadna y cuando yo, que soy el que está tejiendo esta historia -que será una historia un poco desprolija, no digo que no, que va y que viene y que a veces se enreda, pero una historia- sé que llegó el momento de presentar a los personajes, si no quiero que se me pierdan los puntos, ni los lectores. (*Otroso*, p. 11).

---

<sup>254</sup> Véase glosario, p. 360.



Graciela Montes es una escritora que en todo momento tiene presente al destinatario. Para ella, el mensaje que debe llegar a aquel es fundamental. Juega con él, le hace creer la ficción que ella ha inventado, pero también le previene, a través del narrador para que no crea todo lo que se cuenta. La autora argentina utiliza diferentes estrategias para crear la ficción.

En el siguiente fragmento veremos cómo el narrador nos deja muy claro que comienza su función como “novelista”. Él es consciente de que carece de toda la información, por tanto, no nos puede ofrecer una historia totalmente verídica aunque lo intente y por eso surge este relato. El narrador homodiegético establece un pacto de sinceridad con el lector, así, en los momentos en que dude de que los hechos sucedieron tal como los va a narrar, se lo hará saber:

Ahora que estoy por relatar la prehistoria de Otroso, me doy cuenta de que no tengo información suficiente para que mi crónica sea completa. Esta etapa fue una etapa totalmente privada y estoy convencido de que ni siquiera Ramiro Tessani- que pretende saberlo todo- tiene ningún documento confiable de esa época. Me apoyo en el relato de Ariadna, en algunas cosas que me dijo como al pasar el Batata el año pasado, a la salida de un recital, pequeñas hebras que se me escurren entre los dedos. Supongo que no voy a tener mas remedio que imaginar cosas, como dicen que hacen los novelistas.

Algunas cosas sí sé con certeza: por ejemplo, que quedó bien claro desde el comienzo que Otroso tenía que ser un mundo secreto. (*Otroso*, p. 27).

En el ejemplo que mostramos a continuación, como en tantos otros que aparecen a lo largo de la novela, vemos como el narrador inventa la historia, nos hace creer que eso debió suceder de esa forma. Siempre utiliza la misma técnica, inserta un “es probable”, “suponemos”, “algo así” para advertirnos que él no estuvo allí y que no tiene todos los datos. Aunque su historia nace con la intención de contar la verdad muchas veces se sustenta en la suposición:

Supongamos que eligieron el camino correcto, el que tarde o temprano desembocaría en la Gran Galería. Supongamos, digo, porque no lo sabemos y porque, de todos modos, dos o tres metros más delante volvía a salirles al encuentro otro canal de emergencia secundario... (*Otroso*, p. 126).

El narrador homodiegético, en su papel de corresponsal nos está diciendo que no sólo no conoce toda la información sino que además, nadie la tiene. Por tanto, si quiere crear la historia deberá inventar. En la medida en que él imagine, alejándose de las situaciones “reales” nos separaremos de la historia tal como sucedió.

Partiendo del hecho de que todo es ficción, el narrador, nos está tendiendo una trampa, al hacernos creer que estos fenómenos sucedieron. Justamente, por no poder conocerlos debe imaginarlos. Esto, da verosimilitud al resto de altercados que se producen en el barrio de Florida. La pregunta que podemos formularnos es si la autora ironiza sobre la función del narrador, periodista o si de modo más profundo, está indagando sobre el concepto de “veracidad”.

Por consiguiente, esta historia se construye en oposición de otra que se establece como su enemiga, que curiosamente lleva el título de *Crónica Objetiva* de Ramiro Tessani. Al existir una historia paralela a la que estamos leyendo y que la contradice, reafirma que estos hechos sucedieron en el barrio de Florida.

Por tanto, nos encontramos ante una construcción metaficcional, ficción dentro de la propia ficción. Según Genette estos juegos manifiestan la importancia del límite entre dos mundos: “aquel en que se cuenta”, “aquel del que se cuenta”<sup>255</sup>.

Es más: sé de buena fuente que Ramiro Tessani, en su famosa *Crónica objetiva*, pretende justificar, al menos en parte, su conducta (lo que no me extraña nada, por supuesto; ya dije que siempre me pareció

---

<sup>255</sup> *Figuras III*, cit, p. 291.

sospechosa, y muy poco “objetiva”, la abundancia de información que poseía Tessani, los documentos exclusivos, la distancia con que aludió siempre a esta guerra. (*Otroso*, p. 65).

La función del narrador homodiegético es mucho más compleja, ya que juega constantemente con la información que maneja. Un narrador omnisciente conoce toda la información y se la ofrece al lector como única historia. Sin embargo, el narrador de esta obra es consciente de que no tiene todos los testimonios y de que la realidad es poliédrica. Él ofrecerá una historia, pero también nos habla de la historia que está escribiendo Ramiro Tessani. Y nos dice que muchos datos no coincidirán. La función del narrador es la de llevarnos y traernos por ese laberinto que es “Otroso”. Guiarnos en esa historia de la que al final todo el barrio acaba formando parte.

La autora emplea la misma estrategia con el narrador de la historia enmarcada en *Uña de dragón*. Este narrador ha estudiado el tema de los dragones y ofrece al lector distintas fuentes que él ha investigado y le han proporcionado sus actuales conocimientos:

...no es mi propósito confundir sino ayudar a mis lectores, pero este *Manual* no sería todo lo serio que yo pretendo que sea si no incluyera las dudas de los dragonólogos, que son personas ya de por sí muy inclinadas a la duda. (*Uña de dragón*, p. 49).

Como vemos en la siguiente cita el narrador refuerza el juego ficcional al proponerle al lector las investigaciones de un ficticio especialista en el tema. Esos argumentos de autoridad son los que dan verosimilitud a la historia:

... vamos a recurrir una vez más a los estudios de nuestro ya conocido Huysmans Guyena, publicados esta vez no en la *Enciclopedia de asuntos extraordinarios*, sino en el artículo HUEVO/HUEVEAR del *Diccionario indispensable: dragonés-español, español-dragonés*. (*Uña de dragón*, p. 59).

Del mismo modo que en *Otroso* las fuentes de información no coinciden. La ficción crece al contrastar dos informaciones ficticias que mantienen distintas posturas:

..., no coincide en lo más mínimo con la del poeta tehuelche... (*Uña de dragón*, p. 60).

En los siguientes ejemplos el narrador de *A la sombra de la Inmensa Cuchara* realiza apelaciones al lector a través de preguntas directas destinadas al auditorio:

¿Qué clase de vida llevaban esos antepasados nuestros? ¿De qué vivían, qué opinaban del mundo? Y, muy especialmente, ¿qué relaciones entablaron con sus vacas?, porque, al fin de cuentas, es eso y no otra cosa lo que debe preocuparnos. (*A la sombra de la Inmensa Cuchara*, p. 39).

¿Acaso podríamos hacer helado de nosotros mismos, señoras y señores? Pido disculpas a las señoras que hay en esta sala por atreverme a formular una idea que no puede sino generar terror y repugnancia, pero es necesario que hablemos a calzón quitado y sin pelos en la lengua. (*A la sombra de la Inmensa Cuchara*, p. 40).

El otro gran elemento necesario para el ejercicio de esta función conativa de la voz, es el narratario, del que Genette dice puede confundirse con el lector virtual e identificarse con cada lector real. Así, el narrador extradiegético sólo puede dirigirse a un narratario extradiegético, a un lector indefinido. Y es que, como manifiesta Genette “el verdadero autor del relato no es sólo quien lo cuenta, sino también, y a veces mucho más, el que lo escucha”<sup>256</sup>.

En el siguiente fragmento de las adaptaciones que Graciela Montes realiza de *las Mil y Una Noches*, podemos ejemplificar las afirmaciones de Genette. Existen dos narratarios: Doniziada, hermana de Sherezada y el Rey Sharair. La estrategia de Sherezada es narrar cuentos interminablemente tanto para salvarse ella, como para que no sea sacrificada ninguna joven más. Su hermana Doniziada le ayuda a mantener

---

<sup>256</sup> *Figuras III*, cit., p. 314.

y cautivar la atención del Rey Sharair. Doniziada siempre atenta, realiza algún comentario al final del relato, coincidiendo con la llegada del nuevo día:

Y el pescador llenó sus redes hasta hartarse. Y fue feliz para siempre y nunca más pasó hambre.

Al llegar aquí Sherezada se calló y Doniazada dijo:

-¡Cómo me gustó tu cuento, hermanita!

Y Sherezada dijo:

-No es nada comparado con el muy extraño cuento del mandadero, el califa disfrazado y la muchacha que no se quería casar. (*Cuentos de las Mil y Una Noches, La noche de Sherezada*, p. 36)

El Rey Sharair con cada amanecer concede a Sherezada un nuevo día de vida, con la esperanza de escuchar otro cuento al fin del mismo. Es por tanto la narración la que redime a la joven de la muerte:

Y se habían hecho amigos, porque siempre crece una amistad entre el que cuenta y el que escucha el cuento. (*El cuento de nunca acabar*, p. 7).

Además, la narradora determina como algo fundamental la necesidad del receptor de escuchar nuevas historias. Esa pretensión del que recibe el relato es la que genera que las narraciones continúen realizándose:

- Siempre hay más historias, Sindbad. Las historias y las ansias de conocer de las personas nunca se acaban. (*El cuento de nunca acabar*, p. 26).

Curiosamente, la última adaptación de los cuentos de *las Mil y Una Noches* que realiza Graciela Montes es la del *Cuento de nunca acabar*. En este relato aparece en boca de Sherezada la siguiente afirmación con la que sus palabras perpetúan la continuidad de sus cuentos:

-Nunca. Porque un cuento llevaba a otro cuento, y a otro cuento, y a otro cuento. Era el cuento de nunca acabar. (*El cuento de nunca acabar*, p. 30).

Según explica Darío Villanueva “en las narraciones del yo es frecuente la presencia explícita de un *narratario*, concepto este próximo al

de *lector implícito* pero diferenciable de él”<sup>257</sup>. El Lector implícito aclara Darío Villanueva según la designación de Wolfgang Iser, *lector implícito* (*implizite leser*), es el único que se da en todos los textos narrativos sin excepciones, ya que estos podrían carecer de *narratario*, *paranarratario* y *lector explícito representado*, pero nunca del *lector implícito*, al corresponder éste “a la propia ontología o forma de ser esencial de todo relato”<sup>258</sup>.

### III.6.2. La Función Emotiva.

Genette, se refiere a esta función, en la que el narrador forma parte de la historia, como “testimonial”<sup>259</sup> o de “atestación”. Acude a Jakobson para designar esta función, en la que se explica la relación que el narrador mantiene con la historia. Sabemos que Jacobson habla de funciones del lenguaje pero no de funciones del narrador.

Así pues, esta función del narrador la construiremos teniendo en cuenta la caracterización de Jakobson. Es decir, ejemplificando lo que el narrador siente, piensa, como se manifiesta, no sólo como elemento neutro que transmite una historia, sino cómo muestra su presencia a través de emociones o de ideas.

En el siguiente párrafo de *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, corroboramos como el narrador autodiegético, protagonista de la historia se transforma en testigo. Y narra los acontecimientos de ese mismo instante en el que están sucediendo. Recordemos que es la estrategia que

---

<sup>257</sup> *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, cit., p. 33.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>259</sup> *Figuras III*, cit., p. 310.

utilizó Lázaro de Tormes en el tratado con el buldero. El narrador del ahora, el que se sienta a escribir el relato conoce todo lo que va a narrar:

Cuando apoyaron las tres jaulas sobre la mesada pude observar a gusto a mis compañeros y supongo que también ellos me habrán observado. (*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, p.107).

Yo asistía a todos esos acontecimientos extraordinarios –que mi ubicación en primera fila me permitía observar hasta en los menores detalles-, y me sentía realmente deslumbrado. Suponía que en cualquier momento iba a estallar la música del circo con sus platillos y sus trompetas. Recordé mis épocas de artista, cuando me paseaba por la pista en mi papel de perrito saludador y me dije que la mujer de rojo habría dado cualquier cosa por incluir a un sapo como ése en su espectáculo. (*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, p. 102).

En el fragmento contiguo no sólo el protagonista actúa como testigo de la historia, también el personaje secundario del Huesos está observando lo que ocurre a su alrededor:

Supongo que no hará falta que mencione mi desconcierto, ni el del Huesos, que se vino enseguida a contemplar el espectáculo ese que nos deparaba el destiempo. (*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, p.112).

Según manifiesta Darío Villanueva el *yo testigo*, o “yo periférico”, es el de quien nos cuenta una historia en la que actúa únicamente como espectador. Opina Villanueva que la elección de este modo o punto de vista limitado le exige al narrador renunciar “a la omnisciencia y a la ubicuidad como el conocimiento del pasado y al pensamiento del resto de los personajes”<sup>260</sup>, excepto que éstos se lo manifiesten mediante sus propias palabras.

Efectivamente, en la siguiente declaración y a la que volveremos a aludir en el apartado “Represión y torturas”, Casiporro esclarece que no puede asegurar nada de lo que sucedió, con lo cual desaparece la omnisciencia del narrador:

---

<sup>260</sup> *El Comentario del texto narrativo: cuento y novela*, cit. p. 32.

No puedo asegurarlo, porque no eran momentos en los que yo pudiese mantener en alto mis pensamientos, pero es probable que esos dolores feroces e intolerables me hiciesen temblar, caminar para atrás (con el fin de alejarme de ese infierno) y, por fin, cuando el dolor llegaba al punto más alto, morir. (*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, p. 85).

El narrador de *La batalla de los monstruos y las hadas* explica a los lectores las vicisitudes que debe superar si quiere conseguir su objetivo como novelista. Nepe el perro que articula y da voz a este relato advierte al receptor lo complicado que es ejercer como cronista.

Espacio, precisamente, era lo más difícil de ganar en ese sitio, como bien puede atestiguar un pobre perro que no es tan joven para andar haciendo piruetas y que, sin embargo, tuvo que pasarse una tarde entera trepado a la cajonera de un placard. Habrá alguno ahí a quien se le ocurra preguntar por qué no me mandaba a mudar de ese sitio tan concurrido y me instalaba mejor en nuestro comedor-dormitorio-etcétera, o en la cocina, o en el patiecito (siempre iba a ser más cómodo convivir con tres macetas que con dieciocho chicos, la menor de nueve recién cumplidos y el mayor de doce acabados de cumplir). Estimados lectores: de haber hecho eso no habría podido ser testigo de los acontecimientos, ni tendría tela con que cortar esta historia. Digamos que me sacrifiqué por el bien de la crónica. (¡Así de heroicos somos los novelistas!). (*La batalla de los monstruos y las hadas*, pp. 53-54).

A continuación podemos apreciar como este mismo narrador al dirigirse al lector le ofrece la posibilidad de creer lo narrado:

Pueden creerme cuando les digo que atravesar el cuarto desde la puerta (zona de Cecilia) hasta la ventana (zona de Felipe) y vuelta a la puerta es una experiencia alucinante. Incluso para un perro como yo, que ha tenido una juventud callejera y ha vivido, por lo tanto, ciertas aventuras emocionantes que tal vez tenga ocasión de contar algún día, si es que le tomo el gustito a esto de narrar historias. (*La batalla de los monstruos y las hadas*, p. 16).

En *Tengo un monstruo en el bolsillo* el narrador en primera persona, Inés le explica al lector cómo va configurando su relato:

Voy a empezar por acá porque la señorita de Lengua dice que cuando una se pone a contar algo siempre tiene que empezar por el principio. (*Tengo un monstruo en el bolsillo*, p. 9).



En *Otroso*, la narración, tal como nos llega, es la reconstrucción de unos sucesos que ocurrieron en el barrio de Florida (Buenos Aires). La realiza un periodista que vivió de forma indirecta los hechos que se van a contar de un pasado indeterminado.

Ernesto Sábato en el discurso que realizó para el premio Ortega y Gasset manifestó que el periodista habría de deponer su propia visión de las cosas para abrirse a lo que sucede, comprendiendo que son sus ojos y sus palabras las que llevarán a los demás hombres la realidad de la que son parte. El periodista es así testigo, mediador e intérprete. La suya es una tarea de suprema responsabilidad<sup>261</sup>. En el siguiente fragmento el narrador-corresponsal le pide a su público credibilidad:

Créanme, el barrio de Florida es así como les digo. Y yo sé lo que les digo porque hace años de años que vivo acá: mi casa es esa medio amarilla y medio rosada, del otro lado de la estación del tren, justo donde empiezan a crecer las campanillas azules en el cerco. (*Otroso*, p. 11).

En este relato, como ante otras obras de Graciela Montes, nos encontramos con un narrador homodiegético, que forma parte de la historia, de manera implícita, ya que vive en el barrio de Florida, donde se ambienta la novela. Allí trabaja como corresponsal de la Gaceta de Florida, el diario local.

El narrador de *Otroso* pertenece a la categoría de diegético porque va conociendo la historia a medida que sus informantes le proporcionan datos. Él por su trabajo como corresponsal del barrio accede a los acontecimientos como otros vecinos del mismo. Sin embargo, debido a su interés y su profesión, intenta reconstruirla para que se conozca y se difunda.

---

<sup>261</sup> “Hay que nombrar la verdad”. Discurso para el premio Ortega y Gasset. [http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Hay/nombrar/verdad/elpepucul/20020510elpepisc\\_12/Tes](http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Hay/nombrar/verdad/elpepucul/20020510elpepisc_12/Tes) consultada 2/1/2013.

Para el narrador-corresponsal es fundamental crear un método científico basado en la información que obtiene. Construye la historia a través de las explicaciones de varios personajes, principalmente de Ariadna con quien entabló gran amistad a lo largo de los diferentes encuentros que mantuvieron para que se tejiese esta historia.

El narrador actúa como corresponsal y cronista, sin embargo, en vez de trabajar la realidad inmediata como hace un corresponsal, compone hechos del pasado. Por lo tanto debemos asociarlo al cronista histórico. En su trabajo desaparece el concepto de actualidad, clave del periodismo, que obliga a ofrecer la información de forma concisa sobre hechos recientes.

El narrador-corresponsal anticipa hechos al lector, dato que nos confunde y nos lleva a pensar que la función de corresponsal entraña algún significado, puesto que, el corresponsal se caracteriza por ofrecer la actualidad y si estamos trabajando con el presente no podemos predecir el futuro. En cambio, si escribimos sobre el pasado sí podemos adelantar acontecimientos.

El género periodístico más próximo a lo que se ofrece al lector, es el reportaje, consistente en el relato de unos hechos con el testimonio lo más directo posible a los mismos. Al mismo tiempo, el reportaje, dentro del periodismo, es el género más pormenorizado, el más literario y puede estar más distante al tiempo histórico del lector, sin olvidar que es el único género informativo que puede admitir el subjetivismo sin caer en la manipulación de los hechos.

El narrador de *Y el Árbol siguió creciendo* que parecía omnisciente nos revela que es imposible saberlo todo. Con lo cual le cuestiona al receptor hasta qué punto sabe y deja claro que él es un testigo más de la

historia pero que no ha participado en ella. Sólo sabe lo que sus ojos captaron. Se asemeja también a la figura de corresponsal de *Otroso*:

...cuando la noche cubría la ciudad era imposible saber lo que pasaba en el Árbol". (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 44).

En *Uña de dragón* el narrador de la historia marco es autodiegético. Paula crea la historia a modo de diario<sup>262</sup>. La niña de unos diez años cuenta en primera persona lo que le sucede al despertarse. Describe la dificultad que siente por no saber de dónde viene:

Sí, ya sé que los que cuentan historias no suelen escribir ese tipo de cosas. Es posible que para muchos despertarse no sea algo importante, algo que valga la pena anotar en una historia. Pero para mí es importante. Por eso puse que esta mañana me desperté. A mí despertarme me cuesta bastante tirando a mucho. Primero porque tengo que volver, y después porque tengo que acordarme. Volver de dónde no sé, pero lo que sí sé es que de algún lado estoy volviendo, y eso no es fácil. (*Uña de dragón*, p. 17).

Mientras que el narrador de la historia enmarcada es extradiegético porque está fuera de la historia que cuenta. Se trata de una estudiosa que ofrece sus investigaciones sobre dragones al lector:

Se sabe poco, por no decir poquísimo, acerca del sexo en los dragones. Es más, ni siquiera se sabe qué diferencia hay entre dragones y dragonas. Y hasta hay quienes aseguran que las dragonas no existen, mientras muchos otros dicen que sólo las dragonas existen y que los dragones no son más que una fantasía. (*Uña de dragón*, pp. 48-49).

En *A la sombra de la Inmensa Cuchara* el narrador explica su relación con la historia que está exponiendo de la siguiente forma:

Es sólo que los muchos años de exploración del pasado –el que más el que menos conocerá, supongo, mi labor como historiador y arqueólogo aficionado- me obligan a alertar a mis congéneres con respecto al futuro -¡diminuto, créanme!- que nos espera. (*A la sombra de la Inmensa Cuchara*, p. 16).

---

<sup>262</sup> Recordemos otro diario clásico en la Literatura Infantil y Juvenil como *El diario secreto de Adrian Mole*.

Además corrobora al auditorio que es descendiente de los Antúnez y por lo tanto le unen lazos familiares con la mayoría de los presentes en la sala:

Conservo un retrato de mi bisabuela Nadia Antúnez que es fiel testimonio de esa época. (*A la sombra de la Inmensa Cuchara*, p. 41).

No podemos ignorar cómo Graciela Montes insiste en la importancia que tiene la creación del narrador en la escritura, puesto que es lo que permite que el autor establezca distancias entre él y su obra. Montes lo argumenta en el primer artículo de *La frontera indómita*. Este fragmento que transcribimos a continuación ya lo citamos parcialmente en el primer capítulo de esta investigación, precisamente, para explicar la invención de la ficción y la relevancia del pacto autor-lector:

Este autobiografismo empecinado, esa necesidad de refugiarse en el referente, ese no animarse a entrar en el juego de la ficción fue lo que burló Cervantes cuando construyó la patraña del manuscrito de Cide Amete Berengueli (sic), lo que Borges y Bioy Casares hicieron cuando inventaron al doctor Bustos Domecq y lo que hizo Borges toda la vida, jugando en los bordes, quitándole la red de protección al lector y obligándolo, una y otra vez, a aceptar los mundos conjeturales, a habitar en el vacío. (*La frontera indómita*, pp. 26-27).

Como hemos analizado en sus distintos relatos la autora argentina ofrece a los jóvenes lectores la ruptura del “pacto narrativo” en que se basaba la novela clásica. Ella, al igual que la novela moderna, juega a romper la verdad consolidada, estableciendo la desconfianza del lenguaje como ficción y proponiéndole al pequeño receptor una implicación total en la decodificación de la narración y en la creación de los universos que ésta entraña.

### III.6.3. Función Ideológica.

Ya explicamos que para Darío Villanueva esta función es fundamental en las novelas de tesis. Mediante esta función el autor implícito transfiere al lector, un sistema de valores, de reflexiones, de valoraciones y de pensamientos. En palabras exactas de Darío Villanueva difunde una ideología que “trasciende lo estrictamente político dando cabida a lo religioso, lo filosófico, lo científico, lo exotérico, etc”<sup>263</sup>.

En la narrativa de Montes aparece implícita esta función ideológica. Podemos constatarlo en el siguiente fragmento de *Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, recordemos el momento en el que el narrador sienta las bases de su historia y deja claro que para él, la libertad, es un olor:

Se trata de una reyerta muy antigua y no creo que tenga sentido echarla a rodar de nuevo, de manera que me voy a limitar a dejar bien en claro que, en esta que es *mi* novela, la libertad es un olor. O el recuerdo de un olor, que se vuelve penetrante como un olor verdadero cuando uno se ve obligado a sentir otros olores que son los olores del cautiverio. (*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, p. 39).

La función ideológica también la encontramos en momentos en los que el narrador de *Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre* pone de manifiesto su opinión acerca de los humanos y sus costumbres y actitudes. En la cita contigua Casiporro expresa el miedo que siente ante la inseguridad de ser nombrado y desnombrado:

Cuando volvió a aparecer el famoso asunto de los nombres, sentí que un horrible escalofrío me recorría el lomo: si había empezado siendo Orejas y después Toto y después Lord y después Trux y después nada, ahora me tocaba ser menos que nada; eso quería decir que ya no podrían nombrarme más y que tendrían que empezar a desnombrarme. De modo

---

<sup>263</sup> El comentario del texto narrativo: cuento y novela, cit., p. 25.

que para mí ya no quedaban nombres sino no-nombres, que seguramente eran mucho más peligrosos. Hundí el morro entre las patas, cerré los ojos y traté de clausurar mis orejas, para no enterarme del agujero en me había convertido. (*Aventuras y desventuras de Casiporro del hambre*, p.131).

En dicha situación los juegos lingüísticos nombres-no nombres refuerzan la parodia. Casiporro siente perplejidad ante esa necesidad que los hombres tienen de nombrar todo. Los cuestionamientos de las personas en cuanto a la filosofía del nombrar, generar nombres, poseer lo nombrado, marcan para la especie humana el inicio de la civilización. Prueba de ello son el Génesis, en la literatura bíblica, *Cien años de soledad*, en la Literatura Latinoamericana del siglo XX; recordemos el capítulo en el que los habitantes de Macondo, afectados por la enfermedad del sueño escriben los nombres de todos los objetos para no olvidar su denominación. Graciela Montes afirma que:

Las palabras nombran, y al nombrar, dan forma. Nombran, y al nombrar, inevitablemente arrastran con ellas una carga cultural, un modo de ver, sentir y manejar el mundo<sup>264</sup>.

Por lo tanto, la función de la palabra en la cultura y la sociedad es vital. Tomás Eloy Martínez en el IV Congreso Internacional de la Lengua Española declaraba que la lengua tiene un poder espiritual y afectivo que cambia la vida de las personas, expresa nuestro modo de ser.<sup>265</sup>

Esa necesidad permanente de mantener el lenguaje bajo observación se evidencia en otras de las obras de la autora, por ejemplo en *A la sombra de la Inmensa Cuchara*, cuando es el acortamiento de las palabras el que consigue que los animales y las personas empequeñezcan. Lo mismo sucede en *Doña Clementina Queridita, la Achicadora*. En el caso de *Uña de dragón* una de las grandes dudas que se le plantea al narrador de la historia enmarcada es si existe un lenguaje entre los dragones. Volviendo a

---

<sup>264</sup> “Lenguaje silvestre y lenguaje oficial o de cuando las palabras se separan de las cosas” en *El corral de la infancia*, cit., p. 53.

<sup>265</sup> [http://congresosdelalengua.es/cartagena/inauguracion/martinez\\_t\\_e.htm](http://congresosdelalengua.es/cartagena/inauguracion/martinez_t_e.htm) consultada 3/1/2013.

*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre* los nombres pueden degradar o engrandecer:

Casiporro Gil del Hambre. Caballero, además, y, como si eso fuera poco, de la Oreja, que fue siempre mi verdadero nombre. Sentí que la vida me volvía al cuerpo. No sólo había sido beneficiado con un nombre y no con un no-nombre, como yo temía, sino que el nombre que me habían dado era tan completo, tan abundante, que me ponía a salvo de sucesivos achicamientos. (*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, p.132).

La función ideológica también se hace palpable al evidenciarse la visión que el narrador-perro tiene de los humanos. Y cómo ese punto de vista va variando a lo largo de su vida:

Los humanos me resultaban apasionantes en esos tiempos. No sólo los observaba con atención y cuidaba de atrapar con mis orejas todas sus palabras –cosa que jamás he dejado de hacer-, sino que además depositaba en ellos una fe y una confianza que hoy, a la distancia, no puedo imaginar sino considerar ingenuas. (*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, p.17).

Me dije que tal vez fuera un conchabo<sup>266</sup> soportable, aunque había un detalle que no podía menos que resultarme alarmante: los habitantes del Laboratorio de la Belleza Eterna no se habían preocupado por ponernos nombre, éramos el macho y la hembra, así a secas. (*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, p. 90).

En la presente cita, Casiporro le explica al lector que si se acerca al humano que les estaba ofreciendo comida y calor, es con suma prudencia:

Pensé en negarme a comer, por la cuestión de la dignidad, la discreción y todo eso, pero el hambre y el frío batallaban juntos encima mío, me atacaban por todos los flancos y, para colmo, se peleaban entre ellos por ver quién me iba a dar la estocada final. De modo que opté por acercarme al calorcito, sin abandonar por eso la prudencia. (*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, pp.130-131).

---

<sup>266</sup> Véase glosario, p. 354.

De la novela *A la sombra de la Inmensa Cuchara*, Nora Lía Sormani afirma que “es una distopía<sup>267</sup> narrada y descrita a través del género discursivo *informe científico*”<sup>268</sup>. Aclara esta autora que esta modulación que Montes da a la distopía le permite crear a Belisario Antúnez, un narrador con diferentes cualidades. Por un lado, “es un intelectual que diagnostica”<sup>269</sup>, investiga la historia, realiza hipótesis sobre los acontecimientos desconocidos. Al igual que un filósofo plantea propuestas existenciales, al tiempo que arguye leyes universales. Y además, “como los intelectuales según Edward Said, le “dice la verdad al poder” (en este caso a los industriales y comerciantes del Helado de Vaca)”<sup>270</sup>.

Continúa Sormani exponiendo que el informe constituye la “síntesis de toda una vida en la que se expresan la pasión por el conocimiento y la investigación, el ejercicio del estudio y la relación admirativa con maestros”<sup>271</sup>. Más adelante, Sormani explica que la escritora “construye una constante en el trabajo con lo grande y lo pequeño y la relatividad de las escalas espaciales”<sup>272</sup> y resalta que “Montes invita a percibir la realidad, a tomar conciencia, a saber, a vivir con los ojos bien abiertos, a ir contra la corriente de la costumbre y el atontamiento”<sup>273</sup>.

El autor implícito de este relato se refiere al lector implícito en la siguiente cita afirmando que las recetas al igual que los juegos infantiles suelen ser antiquísimas:

Las recetas, como los juegos infantiles, suelen ser muy antiguas.  
(*A la sombra de la Inmensa Cuchara*, p. 43).

---

<sup>267</sup>Según explica Nora Lía Sormani en el artículo ya citado “Arte, infancia y compromiso en la obra de Graciela Montes” el término *distopía* fue creado en el siglo XIX por John Stuart Mill. Se trata de una utopía a la inversa, donde todo es perverso y la sociedad se convierte en totalitaria y opresiva.

<sup>268</sup> Ibid.

<sup>269</sup> Ibid.

<sup>270</sup> Ibid.

<sup>271</sup> Ibid.

<sup>272</sup> Ibid.

<sup>273</sup> Ibid.



El autor implícito ejerciendo la función ideológica advierte tanto al auditorio como a los lectores a que despierten de su aletargamiento y descubran como el cambio se va gestando poco a poco:

Estos procesos de cambio de tamaño son en general lentos, se prolongan a lo largo de las generaciones, y la gente difícilmente se pone a reflexionar sobre ellos. Prefieren pensar que nada cambia o, en todo caso, que lo que cambia es lo que está afuera de ellos mismos (a nadie le gusta verse demasiado cambiado, y mucho menos achicado). Pero llegó el momento en que hubo que asumir la realidad: las personas estaban disminuyendo peligrosamente. (*A la sombra de la Inmensa Cuchara*, pp. 45-46).

Este mismo autor implícito expone sus reflexiones ante un auditorio abocado al achicamiento y expectante por descubrir sus orígenes. En una de sus máximas manifestará que el absurdo de generalizar no ofrece legitimidad histórica:

Las grandes generalizaciones, las simplificaciones exageradas suelen conducir a graves errores históricos. (*A la sombra de la Inmensa Cuchara*, p.49).

También ese autor implícito alienta tanto al auditorio como al lector implícito a utilizar su inventiva como guste y a construir mediante su fantasía los huecos que deja en su narración. Así pues, busca un lector que explore, que trabaje su imaginación, se convierta en creador y construya nuevas ficciones a partir de unas premisas conocidas por todos.

Darío Villanueva opina al respecto que todos esos vacíos o indeterminaciones, que pertenecen al texto forman “el espectro de nuestra noción del *lector implícito*”<sup>274</sup>. Asimismo, manifiesta que esta técnica convive junto a otras que exigen al lector una determinada forma de decodificación de la narración, por ejemplo la ironía. En el siguiente fragmento podemos corroborar como al lector se le exige que complete el juego ficcional:

---

<sup>274</sup> *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, cit., p. 37.

Los detalles del noviazgo, de los enfrentamientos familiares y del casamiento al que por fin arribaron se nos escapan, por supuesto, y queda librada a la imaginación de cada uno de ustedes la tarea de reparar estas grietas en la información con fantasías y conjeturas. (*A la sombra de la Inmensa Cuchara*, pp. 68-69).

A continuación constatamos como el autor implícito muestra como la generación que vivió los sucesos de la Gran Tormenta a día de hoy no ha podido superar aquella tragedia. Ni siquiera relatándose a los más jóvenes. La narración de aquel temible suceso no ha logrado liberarles del dolor:

No es casual que todos los miembros de esa generación sean tan obsesivos con el relato de la Gran Tormenta, a punto tal que parecen no tener otro tema de conversación. Siempre les digo a los jóvenes que hay que ser paciente con sus reiteraciones y sus pequeñas manías: ni siquiera contándola cien mil veces podría resultar más o menos digerible una emoción tan violenta. (*A la sombra de la Inmensa Cuchara*, pp. 96-97).

Es precisamente a través de la función ideológica donde más claramente percibimos los distintos autores implícitos que ha construido Graciela Montes en sus relatos y que develan una forma de concebir distintos mundos y enfrentarse a ellos muchas veces cuestionando su nivel de veracidad.

Nada nos obliga a pensar que una vida tan en los márgenes del cero pueda ser una vida verdadera. (*A la sombra de la Inmensa Cuchara*, p. 119).

Uno de los objetivos de esa entidad creada a caballo entre el autor y el narrador es la de mejorar en el universo como seres que superan sus miedos, horadan el vacío y apuestan por la superación constante. Así se evidencia en el *Alegato Final* de *A la sombra de la Inmensa Cuchara*:

Por mi parte, propongo que crezcamos. O al menos que dejemos de achicarnos, que remontemos poco a poco el tamaño, que nos alejemos lo más posible de la nada.

Tadeo Antúnez, en cambio, mi querido y enloquecido maestro, nos incita a acercarnos más y más al cero, sin miedo, seguros de que

daremos vueltas y vueltas a su alrededor y acabaremos por derrotarlo. (*A la sombra de la Inmensa Cuchara*, pp. 123-124).

En la narrativa de Graciela Montes aunque no podemos hablar explícitamente de novelas de tesis, sí encontramos en gran parte de sus relatos la función ideológica, fundamentada a través de la presencia del autor implícito. Booth afirmó:

Nuestro sentido del autor implícito incluye no solamente los significados obtenibles sino también el contenido moral y emocional de cada fragmento de la acción y el sufrimiento de todos los personajes. Resumiendo, incluye la aprehensión de un tono artísticamente completo, cuyo principal valor al que “este” autor implícito está comprometido, prescindiendo del partido a que pertenece su creador en la vida real, es el que queda expresado por la forma total<sup>275</sup>.

Precisamente, ese ente ficcional nos proporciona una idea de lo que la propia Graciela Montes busca difundir entre sus lectores, niños y jóvenes: la idea de un mundo más justo, la búsqueda de interrogantes, la no aceptación de una sola verdad y por ende, de una sola respuesta. Al mismo tiempo sus personajes consiguen la superación de sus miedos. Su obra acentúa la valía de lo femenino y cuestiona la fantasía como algo ilegal y peligroso para aquellos que sienten miedo a lo desconocido e intentan aplastar esa falta de seguridad con medios poco ortodoxos.

Las reflexiones perrunas de Nepo, como ya hemos dicho el narrador de *La batalla de los monstruos y las hadas* manifiestan una clarividente forma de pensar, contrapuesta en la mayoría de las ocasiones a la de los humanos. En este caso podríamos dilucidar que tras estas palabras se encuentra el autor implícito:

Pero, en fin, así son los humanos: siempre insatisfechos, siempre convencidos de que tienen poco, siempre buscando más espacio. No entiendo: hace años que viven con nosotros, los perros, y todavía no lograron aprender nada los pobres. Ni siquiera se enteraron de que, para ser feliz en la vida, no hacen falta demasiadas cosas: un hueso, un rincón,

---

<sup>275</sup> *La retórica de la ficción*, cit., p. 69.

un trapito, un árbol cuando hace falta... Que a uno lo dejen oler el mundo tranquilo, que viva alguna perrita cerca... Y que cada tanto venga un amigo a palmearle a uno el lomo y a rascarle las orejas. (*La batalla de los monstruos y las hadas*, p. 72).

Para concluir podemos afirmar que Graciela Montes propone un modelo narrativo a los lectores de entre nueve y doce años. Para llegar a este modelo de lector capaz de decodificar distintas estrategias narrativas, esta autora prepara a los pequeños lectores con la figura del narrador omnisciente.

De este modo, el narrador decimonónico es el elegido para los que están aprendiendo a leer, el utilizado en las series de cuentos-pictogramas: *Había una vez una nube*, *Había una vez una casa*, *Había una vez un barco*, *Había una vez una princesa*, *Había una vez una llave*, etc.

En otros relatos destinados ya a niños que leen solos, siete y ocho años, la autora continúa empleando el narrador omnisciente propio de los cuentos tradicionales, aunque ya introduce el estilo directo. Es el caso de *Emita y Emota en...¿Ahora quién me aúpa?*, *La venganza contra el chistoso*, o *La venganza en el mercado*.

Esta autora le propone al lector un pacto ficcional. En ese juego el lector debe ser un ente activo, prueba de ello, son las constantes apelaciones al lector que aparecen en la mayor parte de sus obras, constatadas a través del análisis de la función conativa del narrador.

En este juego el lector, poco a poco, con la ayuda del narrador y en ciertas ocasiones del autor implícito decodifica la historia que está leyendo. Son múltiples los modelos de narrador creados por Graciela Montes para lectores de entre nueve y doce años. Por un lado, encontramos narradores homodiegéticos que forman parte del relato, pero que van conociendo la

historia mediante otros personajes del discurso narrativo, es el caso de *Otroso*.

En otras ocasiones nos encontramos con narradores que parecen omniscientes y sin embargo descubren que no conocen toda la verdad, como en *Y el Árbol siguió creciendo*. El narrador de *La batalla de los monstruos y las hadas* a través de notas a pie de página instruye a sus jóvenes lectores a modo de investigadores ilustrados. La función en este caso de la nota a pie de página es la de ampliar la información. La autora utiliza este recurso desconocido por los lectores de corta edad y más propio de receptores ya investigadores o especialistas. ¿Podríamos pensar en parodia? O simplemente debemos considerar que la escritora desea ampliar los modelos narrativos de narradores al convertirlos en paradigmas que ansían el conocimiento y no se conforman con la verdad consolidada.

Frente al totalitarismo de quien se alza con una sola verdad se rebelan los narradores de Graciela Montes creadores de historias que parecen mosaicos o piezas de un laborioso engranaje. La mayoría de estos narradores manifiesta que no es fácil contar algo y mucho menos tener la certeza de todo, sobre todo si se trata de narraciones que cuentan una historia convertida en epopeya, como *Otroso*. O de rehacer leyendas del pasado, de contar lo que vivieron otras generaciones como en *A la sombra de la Inmensa de Cuchara*. Tampoco es fácil reconstruir una vida llena de sufrimiento y adversidades como es el caso de *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*. Para un joven lector también es un reto el ejercicio de la escritura plasmando en el papel sus reflexiones y vivencias como lo hacen Paula a modo de diario en *Uña de dragón*; o Inés de forma autobiográfica en *Tengo un monstruo en el bolsillo*.

Las numerosas ficciones creadas por Montes sólo pueden cerrarse en la mente de cada uno de sus pequeños lectores. Justamente cuando éstos empleen su imaginación para tejer el entramado que el narrador le pide que fantasee en determinados momentos de la narración, debido a que éste no puede ofrecer la totalidad de la historia.



El miedo es la materia prima de las prósperas industrias de la seguridad privada y del control social. Una demanda firme sostiene el negocio. La demanda crece tanto o más que los delitos que la generan, y los expertos aseguran que así seguirá siendo. Florece el mercado de las policías privadas y las cárceles privadas, mientras todos, quien más, quien menos, nos vamos volviendo vigilantes del prójimo y prisioneros del miedo.

*Patas arriba. La escuela del mundo al revés.*

Eduardo Galeano.

#### **IV. TEMÁTICAS Y SIGNIFICADOS IMPLÍCITOS.**





## IV.1. Introducción a Temáticas y Significados Implícitos.

Las cuestiones que plantea la autora en gran parte de sus relatos se insertan en una corriente realista dentro de la Literatura Infantil y Juvenil. Como señalan Anna Gasol y Assumpció Lissón, dicho realismo:

Debería mostrar cómo salvaguardar el difícil equilibrio del “yo” integrando las más diversas realidades y experiencias para que niños y jóvenes aprendan a sobrevivir en un mundo duro, que los adultos que les hemos precedido no hemos sido capaces de convertir en más humano<sup>276</sup>.

Críticos como José Luis Polanco mantienen que hoy en día el tipo de Literatura Infantil y Juvenil que se está haciendo es muy *light* y que los autores plantean problemas generales de forma muy superficial para conseguir un tipo de lector sumiso y acrítico:

Quizá debamos preguntarnos... si le interesa a alguien que los miembros de nuestra sociedad lean. “¿Le parece conveniente al poder que las personas adquieran cultura, verdadera cultura, que haga seres pensantes, maduros y autónomos? Creo, más bien, que la capacidad para pensar, enjuiciar y criticar de los ciudadanos no conviene a quienes detentan el poder. Me parece que consideran preferible que los niños sigan siendo niños hasta la eternidad”<sup>277</sup>.

Graciela Montes no corresponde al tipo de autor del que habla Polanco sino todo lo contrario. Ella, como ya hemos podido ver, es una escritora comprometida, no sólo porque intenta denunciar los abusos que se han cometido en Argentina sino porque como explica Lidia Blanco se siente integrante de esa intelectualidad enfrentada al desarraigo de una sociedad finisecular, “con una marcada ausencia de valores elementales y una creciente pérdida de respeto a la vida”<sup>278</sup>. En sus obras habla de la preocupación por la conformación social, la conciencia de clase, los roles

---

<sup>276</sup> “Realismo...¿con apellido?” en *CLIJ*, nº 4, Barcelona, 1989, p. 21.

<sup>277</sup> “Mensajes ocultos” en *CLIJ*, nº 13, Barcelona, 1990, p. 22.

<sup>278</sup> “Graciela Montes: una escritora sin corral para la infancia”, cit., p. 30.

familiares, el espacio del amor, el abuso de poder, el miedo y la superación de éste, las dificultades económicas, la marginación y la exclusión social de algunos individuos; también de la creación y el declive de algunos pueblos o sociedades, la fuerza de la tierra, el telurismo, la creación constante a través de la música o las palabras como símbolo de la libertad. Veamos a continuación como aborda estos temas en su obra.

#### **IV. 2. Dificultades económicas. Hambre.**

Los personajes que crea Graciela Montes conviven diariamente con las dificultades económicas. Prueba de ello es la madre de Paula, la protagonista de *Uña de dragón*. La niña nos cuenta que, dependiendo de las traducciones que realice su madre, llegarán a fin de mes pudiendo comer unas cosas u otras:

Ayer hoy fue un día especial. Ayer hoy tradujimos sólo de dos a tres y media, es decir que corremos el riesgo no sólo de no poder comer churrascos en todo el mes sino hasta de ni siquiera poder comer ñoquis, y con eso lo digo todo. (*Uña de dragón*, p. 46).

Algo similar ocurre en la casa de Silvia y Gustavo Mus, los protagonistas de *La batalla de los monstruos y las hadas*. Su mamá necesita corregir muchísimas traducciones para satisfacer las necesidades básicas familiares y además, los dos hermanos se ven obligados a compartir habitación.

Esas estrecheces económicas condenan a muchos personajes de la obra de Montes al hastío y la angustia. Un ejemplo de ello son el padre de Ariadna, o el de Hugo en *Otroso*, y el de Inés en *Tengo un monstruo en el bolsillo*, empleado de la fábrica Multiglás, durante gran parte de su vida.

Los tres representan individuos alienados por las sociedades postindustriales:

Según yo, tampoco mi papá tiene la culpa, porque no creo que gane una miseria a propósito; si gana una miseria, seguro que lo hace sin querer. (*Tengo un monstruo en el bolsillo*, p.49).

Desde su inocencia Inés advierte sobre los ingresos y rendimientos laborales de su progenitor. Esa reflexión ingenua está cargada de ironía. La tía de Inés es quien cuestiona el bajo poder adquisitivo de la familia al trabajar el padre en una fábrica:

(Cuando mi tía Raquel dice “Boliche<sup>279</sup> Maldito” se refiere a Multiglás, que es la compañía donde trabaja mi papá desde hace catorce años.) (*Tengo un monstruo en el bolsillo*, p. 50).

Graciela Montes muestra en sus relatos un mundo en el que el trabajo industrial aliena a muchos de los adultos y en el que padres y madres deben trabajar a fondo para juntar, con grandes dificultades, el dinero para el sustento mensual. Los protagonistas de los relatos no pertenecen a clases adineradas, ni viven en mansiones o elegantes barrios residenciales, tampoco son educados en colegios privados. Al contrario, pertenecen, por lo general a una clase media con un poder adquisitivo bajo. Por ello, Inés siente un poquito de envidia hacia Verónica, la compañera de clase que parece tenerlo todo.

La autora muestra la realidad social de su entorno sin tapujos. Las vidas que inventa manifiestan la dureza del día a día de una sociedad basada en el mercantilismo. Aunque varias de las historias suceden durante el periodo vacacional, como en *Otrosos* o en *Uña de dragón* los niños, adolescentes, no van de vacaciones a ningún lugar. El viaje sólo tiene lugar a través de su imaginación.

---

<sup>279</sup> Véase glosario, p. 351.

El culmen de la necesidad y de las consecuencias de una sociedad sustentada en la abundancia de unos y el desamparo de otros, se consolida en *Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*. Casiporro y el Huesos son el paradigma de los excluidos del paraíso. Pertenecen al grupo de los sin tierra o los sin techo en una sociedad donde como manifiesta Eduardo Galeano:

La población mundial se urbaniza, los campesinos se hacen ciudadanos. En América Latina, tenemos campos sin nadie y enormes hormigueros urbanos: las mayores ciudades del mundo, y las más injustas. Expulsados por la agricultura moderna de exportación, y por la erosión de sus tierritas, los campesinos invaden los suburbios. Ellos creen que Dios está en todas partes, pero por experiencia saben que atiende en las grandes urbes. Las ciudades prometen trabajo, prosperidad, un porvenir para los hijos<sup>280</sup>.

Otra muestra de esos excluidos son los arborícolas de *Y el Árbol siguió creciendo*. Su forma de vida se opone radicalmente a los pilares de la sociedad de consumo donde la mayoría de los habitantes o bien pagan un alquiler por un lugar en el que vivir o firman un contrato hipotecario con una entidad financiera para conseguir un espacio en el que residir. Lidia Blanco comenta a este respecto como:

La ruptura del orden es también el tema central de *Y el Árbol siguió creciendo*. En esta escritura florece la desmitificación del equilibrio social. Graciela Montes planta su árbol de la rebelión, un árbol que crece desmesuradamente en la avenida Nueve de Julio “más o menos a la altura de la avenida de Mayo”, justamente un espacio en el que los argentinos acostumbramos a expresarnos, a lanzar marchas de protesta contra la injusticia y la impunidad<sup>281</sup>.

Así pues, los habitantes del Árbol optan por lo que les ofrece la naturaleza; el Señor Dávila o Laurita Pereyra, la tucumana desean vivir en armonía con la tierra como lo habían hecho algunos de sus antepasados campesinos. El sistema de resistencia que generan se asemeja, como ya

---

<sup>280</sup> *Patatas arriba. La escuela del mundo al revés*, Madrid, Siglo XXI, 1998, pp. 267-268.

<sup>281</sup> “Graciela Montes: una escritora sin corral para la infancia”, cit., p. 31.

comentamos, al del filme *La estrategia del caracol* del director colombiano Sergio Cabrera.

### IV.3. Exclusión y marginación.

En la narrativa de Montes no se censura la realidad; por ello es frecuente la aparición de personajes marginales, como linyeras<sup>282</sup> (en *Amadeo y otra gente extraordinaria*), perturbados mentales (la mamá de Ariadna en *Otrosos*) o vagabundos como el de *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*. Veamos el linyera que presenta en *Uña de dragón*:

Sólo se veía en la vereda un linyera, un poco diferente tal vez de otros linyeras (pero podía muy bien ser por la luz de las estrellas), con una joroba en la espalda, vestido de una especie de manto gris, con el pelo y la barba muy largos, que caminaba y miraba con mucho interés los adoquines de la calle.

“Ese hombre no pudo haber bramado así”, pensé, y volví a bajar la persiana. (*Uña de dragón*, pp. 84-85).

La marginación infantil frecuente en Latinoamérica y el resto del mundo es otro de los temas que subyace en la novela citada. Son muchos los niños abandonados que deambulan diariamente por las grandes urbes<sup>283</sup>. Uno de los álbumes ilustrados que trata esta problemática y la traslada al mundo infantil es *De noche en la calle*<sup>284</sup>. Pensadores como Ernesto Sábato han manifestado que es inadmisibles que existan doscientos cincuenta millones de niños explotados en el mundo. Revela cómo estos niños ya desde los cinco años son privados de su infancia y condenados a realizar

---

<sup>282</sup> Véase glosario, p. 356.

<sup>283</sup> Recordemos la película *El polaquito*, dirigida por Juan Carlos Desanzo, Buenos Aires, 2004. Este filme muestra la dureza de la vida de los niños y niñas de la calle. Los abusos y vejaciones a los que someten al protagonista, le conducirán a la muerte.

<sup>284</sup> Se trata de un magistral álbum ilustrado sin palabras en el que a través de las expresivas y desoladoras imágenes de Ángela Lago, conocemos la desdichada forma de vida de un niño en la calle. Caracas, Ediciones Ekaré, 1999.

jornadas interminables en oficios que van abocándoles a la muerte, en definitiva en régimen de esclavitud, sin una legislación que les ampare ni un consuelo médico. Sábato denuncia que es un crimen y una vergüenza que millones de niños, analfabetos, más famélicos y más bajos que los niños escolarizados, “sufran enfermedades infecciosas, heridas, amputaciones y vejaciones de todo tipo”<sup>285</sup>.

En *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, Casiperro unas veces está integrado dentro de la sociedad del bienestar, por ejemplo, cuando vive como mascota de las enruladitas o de la tía Dora y también cuando trabaja en el circo. Y, forma parte de los excluidos tanto cuando está en el Laboratorio de la Belleza Eterna como cuando encuentra junto al Huesos y la Negrita su ansiada libertad. El Huesos vivirá del lado de la marginalidad prácticamente toda su vida, salvo el breve periodo en el que trabaja en el circo. La mamá de Casiperro, una perra callejera, con una camada a la que alimentar, es otra excluida social.

Sábato explica que en la situación mundial actual la globalización excluye a la dignidad humana y favorece el crecimiento desmesurado de la angustia de sus ciudadanos. Denuncia que “es un mundo que vive en la perversidad, donde unos pocos contabilizan sus logros sobre la amputación de la vida de la inmensa mayoría”<sup>286</sup>. A la vez descubre, como ese sistema hace creer a los que viven en el Primer Mundo que pertenecen a éste porque pueden acceder a la compra de cuantiosos productos en los supermercados. Paralelamente y con desoladora ironía Sábato declara que al tiempo que “aquel pobre infeliz duerme tranquilo, encerrado en su fortaleza de aparatos y cachivaches, miles de familias deben sobrevivir con

---

<sup>285</sup> *Antes del fin*, cit. p. 107.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 109.

un dólar diario”<sup>287</sup>. La afirmación de Sábato, “son millones los excluidos del gran banquete de los economicistas”<sup>288</sup> es clarividente.

En *Otroso* encontramos a la madre de Ariadna, un personaje angustiado, a quien la locura unas veces hace cantar y otras llorar. Esa enajenación puede deberse tanto a la situación socio-económica, como a la represión política de los años de la dictadura militar, tiempo en el que como explicaremos está ambientado el relato. Curiosamente, su canción, es una canción tradicional, conocida por todos los argentinos, *Arroz con leche, me quiero casar con una señorita que sepa...*

La angustia provoca en algunos personajes como María Blanca el desequilibrio al pasar del canto al llanto. Otros, como su esposo y padre de Ariadna, directamente sienten la falta de autoestima, de ánimo para continuar viviendo en un mundo donde cada individuo forma parte de un engranaje social y si no realiza su trabajo queda excluido del sistema. El sufrimiento de Gervasio González es tal que ni siquiera alza su voz contra nada ni nadie. Es un personaje sumido en el silencio, al igual que el padre de Hugo. Esta angustia como bien dijo Sábato está producida por ese mundo donde triunfa la perversidad y el beneficio de una minoría.

Sin embargo, hay un tema central que articula varios relatos: el miedo. El miedo provoca otro tema: la violencia. Y la violencia unida al miedo originan el tercer tema: la fantasía. En *Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo)*, *Otroso*, *Tengo un monstruo en el bolsillo*, el tema central es el miedo y la superación de éste. La imaginación se convertirá en aliada de los protagonistas a la hora de vencer al miedo. También veremos como Casiperro logra su libertad mediante su ingenio.

---

<sup>287</sup> Ibid.

<sup>288</sup> Ibid.



#### IV. 4. Los ogros y los monstruos en la infancia.

Seve Calleja explica la función de los monstruos en los cuentos tradicionales difundidos a partir de las recopilaciones de Basile, Perrault, los hermanos Grimm y en la zona hispana, por la editorial Calleja. En un principio sostiene que tras la función moralizante condensada en un final feliz, existía el propósito deliberado de asustar y escarmentar. Pero, a la vez arguye, que lo que a unos asusta, a otros, ayuda; con lo cual su respuesta a la vieja polémica, sobre los perjuicios y beneficios de los cuentos de hadas, es que: “Lo que a unos casos aterroriza, en otros adquiere valor de catarsis”<sup>289</sup>.

Graciela Montes, en su artículo “No hay como un buen ogro para comprender la infancia”, al comentar la presencia de los ogros en la Literatura Infantil, explica:

La infancia es ambigua, decididamente y esa ambigüedad es irremediable. Los niños son personas asombrosas, deslumbrantes, capaces de ser y dejar de ser al minuto siguiente, son los que crecen, los que quieren crecer más que nada en el mundo, y dejar de ser lo que son: niños<sup>290</sup>.

Demuestra que la agresividad del ogro sirve para comprender la infancia como un periodo de fragilidad. Desde que el niño nace es dependiente del adulto. Debido a la condición lábil de los pequeños, éstos necesitan la atención y la ayuda de los mayores.

Así el ogro representaría el miedo, la angustia, enfrentarse a lo desconocido, a lo incierto. Para Bruno Bettelheim el lobo fiero simboliza “las fuerzas asociales, inconscientes y devoradoras contra las que tenemos

---

<sup>289</sup> “Del pavor a la complicidad. Los nuevos monstruos en la fantástica infantil y juvenil actual” en *CLIJ*, nº 152, 2002, p. 20.

<sup>290</sup> *El corral de la infancia*, cit., p. 39.

que aprender a protegernos, y a las que uno puede derrotar con la energía del propio yo”<sup>291</sup>. Por eso, es importante que los niños se enfrenten identifiquen sus temores, se enfrenten a ellos y los venzan.

Marc Soriano defiende los planteamientos del psicólogo Ruy-Vidal quien propone que “no es protegiendo en exceso a los niños sino, por el contrario, exponiéndoles en forma progresiva a la vida como podemos convertirlos en adultos equilibrados”<sup>292</sup>. Además, Marc Soriano explica cómo muchas imágenes pueden generar traumas en los niños. Estas son sus palabras al respecto:

En cierto sentido, por otra parte, toda imagen es traumática, en la medida en que se engancha con las angustias de un niño ya perturbado. Así nos demuestra Freud en *El hombre de los lobos* que una sencilla ilustración de un cuento de Grimm (la de un lobo erguido contra un árbol) es ocasión para el desarrollo de una pesadilla en un niño angustiado<sup>293</sup>.

Podemos creer que toda imagen puede alterar a los niños, sin embargo, como afirma Marc Soriano, en la mayoría de las ocasiones son vacunas contra los traumas.

Jacqueline Held explica que la función iniciática del cuento consiste en que a través de él, el niño da el paso de lo simbólico a lo intelectual<sup>294</sup>. Descubre, de este modo, los temas esenciales de la vida humana –la vida, la muerte, el trabajo, la amistad, el amor, el sufrimiento- a través de los cuentos, los mitos y las leyendas. Los aprende intuitivamente para después descifrarlos desde el plano del intelecto. Mantiene que, “cada niño, en algún momento, según sus propias modalidades, segrega mitos o acepta y

---

<sup>291</sup> *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1999, p. 50.

<sup>292</sup> *La literatura para niños y jóvenes*, cit., p. 628.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 627.

<sup>294</sup> *Los niños y la literatura fantástica*, cit., pp. 74-75.

asimila los que le proponen para superar los problemas de una situación dada”<sup>295</sup>.

En *Tengo un monstruo en el bolsillo*, Inés la protagonista convive con un monstruo. A diferencia de un clásico de la Literatura Infantil sobre este tema, *Donde viven los monstruos*<sup>296</sup>, de Maurice Sendak, Inés no habla con él, como sí lo hace Max. La comunicación que existe entre la niña y el pequeño monstruo es que éste representa como ya dijimos los miedos e inseguridades de la pequeña. En cierto modo comparte alguna similitud con el monstruo del relato de Eduardo Galeano *El monstruo amigo mío*<sup>297</sup> y con el álbum ilustrado *Una pesadilla en mi armario*<sup>298</sup>, en el que el protagonista también vence sus miedos cuando invita al monstruo alojado en su armario a que duerma en su cama. Para Lidia Blanco:

El monstruo que habita en el bolsillo de Inés “muerde” el orden, e inaugura un espectacular desorden. Justamente en el desequilibrio, en lo inestable, es posible restablecer formas comunicativas auténticas y humanas. Inés explora y modifica su entorno, y se modifica a sí misma, crece como personaje en tanto desacraliza su rol de “niña buenita”<sup>299</sup>.

En *Otroso* el tema central es el miedo. Graciela Montes, ya ha desarrollado este asunto en otros cuentos y novelas. En 1991, el año en que *Otroso* sale a la luz, también aparece *Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo)*.

Irulana, al igual que el resto del pueblo siente pánico, pero se detiene y se enfrenta a él. “Irulana tuvo miedo. Y más miedo tuvo cuando vio que el ogronte se empezaba a mover. –Ahora viene y se come al pueblo- pensó Irulana”<sup>300</sup>.

---

<sup>295</sup> Ibid., p. 75.

<sup>296</sup> Sendak, M., Madrid, Alfaguara, 2007.

<sup>297</sup> *Vagamundo*, Barcelona, Editorial Laia, 1973.

<sup>298</sup> Mayer, Mercer, *Una pesadilla en mi armario*, Pontevedra, Kalandraka, 2011.

<sup>299</sup> “Graciela Montes: una escritora sin corral para la infancia”, cit., p. 31.

<sup>300</sup> *Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo)*, cit., p. 20.

Bajo el personaje del ogrote subyace la figura tradicional del ogro. Con la creación de este personaje Graciela Montes está aludiendo intertextualmente al ogro malvado de *Pulgarcito*. El ogrote al igual que el ogro del cuento citado devora a los niños. Pero el ogrote supera estas atrocidades puesto que destruye ciudades enteras. Otras creaciones literarias que han causado pánico a los más pequeños son por ejemplo, la bruja de *Hansel y Gretel*, el malvado de *Barbazul*, la madrastra de *Blancanieves y los siete enanitos* y por supuesto, el lobo feroz y proscrito de *Caperucita Roja*.

No debemos olvidar que Graciela Montes selecciona y traduce cuentos de Charles Perrault, Jacob y Wilhelm Grimm, Hans Christian Andersen. Afirma la autora argentina en el prólogo de *El cuento infantil*:

Sin embargo, la moralina suele alejar al niño de los cuentos que le están destinados. El cuento triunfa –y también educa, en un sentido profundo- cuando satisface necesidades vitales, porque ayuda al niño a vivir, porque le cuenta la vida, con tintas de maravilla, es cierto, pero remitiéndose siempre a las situaciones más crudas y elementales: estar solo, ser chiquito, sentirse desprotegido, sufrir injusticias y querer sobrevivir<sup>301</sup>.

Graciela Montes plantea al niño uno de los grandes enigmas humanos: el miedo. Esboza esta idea, de forma que el lector, sienta que los personajes sienten terror, pero lo vencen. En *Tengo un monstruo en el bolsillo*, la escritora sugiere al lector, la posibilidad de superar sus miedos, enfrentándose a ellos mediante su imaginación.

Volvemos al artículo de Seve Calleja, a su afirmación de que vinculados a lo fantástico, está lo maravilloso y lo sobrenatural, a la vez que lo fantasmagórico y terrorífico, ya que consideramos como fantástico aquello que sobrepasa nuestra cotidianidad. En la infancia es cuando más aflora la irrupción de la vida cotidiana, “puesto que el niño... asume como

---

<sup>301</sup> *El cuento infantil*, cit., p. 12.

normales los acontecimientos fantásticos, gracias al mecanismo del juego y los juguetes”<sup>302</sup>, entre los que Seve Calleja incluye los cuentos maravillosos, poblados de ogros, brujas, fantasmas, gigantes, gnomos y demonios.

#### **IV.5. Ogros en *Irulana y el ogrote (un cuento de mucho miedo)* y en *Otroso: miedo a “la Patota”*.**

Ante una primera lectura de *Otroso* podemos pensar que tan sólo se trata de una historia de adolescentes que durante las vacaciones de verano intentan escapar de la terrible realidad en la que viven y encontrar un nuevo espacio donde reunirse. Pero una vez que hemos profundizado en la obra nos damos cuenta de que existen otros sentidos ocultos.

No debemos olvidar que Graciela Montes, escribe en colaboración con los historiadores Luis Alberto Romero y Lilia Ana Bertoni la colección *Entender y participar*, destinada a divulgar entre los pequeños lectores la historia de Argentina. Entre los números que se han publicado figuran *El golpe (Acerca del golpe militar de 1976 y el terrorismo de estado)*<sup>303</sup> y *El golpe y los chicos*<sup>304</sup>. Todos conocemos la larga historia de represión y terror que atravesó Argentina. En una entrevista de mayo de 1999, la autora declaraba:

Finalizando la dictadura militar empiezo a pensar en escribir acerca de los desaparecidos. Siempre tuve presente que la generación que venía tenía que enterarse de estos hechos. Nadie puede construir su historia personal desde el desconocimiento, tampoco un país puede hacerlo. Y es precisamente a nosotros, los adultos-testigos a quienes corresponde reconstruir lo destruido, y salvar la brecha histórica. A los

---

<sup>302</sup> Seve Calleja, op. cit., p. 20.

<sup>303</sup> *El golpe (Acerca del golpe militar de 1976 y el terrorismo de estado)*, Buenos Aires, *Página 12*, 1996.

<sup>304</sup> *El golpe y los chicos*, Buenos Aires, Gramón-Colihue, 1996.

adultos nos cuesta mucho no tener el papel de héroes frente a los chicos, pero esta madurez es indispensable. Es necesario hablar<sup>305</sup>.

En el artículo titulado “La función social de la literatura” Jesús Ballaz Zabala, manifiesta que: “El escritor se coloca ante la realidad, dispuesto a aceptar las cosas tal como son, pero sin engañarse, al mismo tiempo que mantiene una actitud creativa”<sup>306</sup>. Continúa Zabala explicando que el autor repiensa lo que le llega y ofrece a los lectores las caras ocultas de una realidad poliédrica. Concluye afirmando:

El relato, incluso el más realista, no tiene la función de imitar la realidad sino de depasarla para comprenderla como ocurre en *Memorias de una vaca*. La literatura es ensoñación de mundos que superan al nuestro. Por eso en la verdadera literatura ha de haber siempre proposiciones nuevas o cargadas de humor, aunque a veces sean casi elípticas<sup>307</sup>.

En *Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo)* el ogronte representa la represión, la tiranía, el miedo y la violencia desmedida ejercida sobre los ciudadanos. Si acudimos a la ilustración de la portada<sup>308</sup> vemos claramente como el ogronte es representado por unas inmensas y lustrosas botas. Esa imagen alude directamente a la dictadura militar. Los argentinos sabían que los militares estaban asociados a este tipo de calzado.

En *Otroso* el ogro, la representación del mal, es la Patota. Únicamente, conocemos sus actos vandálicos a través de los personajes de esta historia que sufren su violencia, como se refleja desde las primeras páginas de la novela. Su comportamiento salvaje corría de voz en voz y de barrio en barrio, contribuyendo a popularizar sus acciones y a que los vecinos sintieran pánico con tan sólo oír su nombre. Dos ejemplos de abusos de “La Patota” son los que sufren El Batata y la Tere. La violencia

---

<sup>305</sup>“Abriendo ventanas a otros mundos. Reportaje a Graciela Montes”, en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, nº 2, 30 de junio de 1999. Extraído con autorización de los editores *La Educación en nuestras manos*, año 8, nº 85, Buenos Aires, abril-mayo 1999. <http://www.imaginaria.com.ar/00/2/gmontes.htm> consultada 21/1/2013.

<sup>306</sup> En *CLIJ*, nº 96, Barcelona, 1997, p. 26.

<sup>307</sup> Ballaz Zabala, cit., p. 29.

<sup>308</sup> Véase ilustración, p. 286.

callejera tan frecuente en todas las grandes ciudades, sobre todo, de Latinoamérica aparece también en ese barrio de Buenos Aires:

Una noche la Patota los había agarrado al Batata, que volvía de una fiesta con la guitarra (en mi editorial yo mencionaba el caso).

Lo habían empujado contra el cerco de ligustrina de la casa de doña Enriqueta, le habían escupido la nariz batata, le habían pateado el sexo y después, mientras él se doblaba en dos y las lágrimas le brotaban como las gotas de un limón exprimido -ese, ese dolor había sido el más grande- le habían partido contra un árbol la guitarra...(*Otroso*, pp. 21-22).

A “la Patota” no le importa nada, no se detiene ante nada ni nadie. Su único objetivo es sembrar el horror, el desconcierto y el miedo. Como acabamos de leer, al Batata le hiere tanto físicamente como psicológicamente, al igual que a la Tere, o a cualquiera de sus numerosas víctimas:

Otra vez la Patota se metió con la Tere.

No era de noche esa vez. Era el sábado a la hora de la siesta. La acorralaron cuando iba para lo de Rosita, casi corriendo. Los vio en la esquina y se apuró, y los rulos y las cintas del pelo le golpeaban la espalda. La encerraron. La manosearon toda. Y aunque ella pedía y gritaba y lloraba tanto que veía todo el barrio borroso, le cortaron el pelo colorado y espeso que le caía en cintas y redondeles, con la navaja. Cuando la Tere volvió a su casa llorando, la madre se puso a llorar con ella. (*Otroso*, p. 22).

En este fragmento como vemos Graciela Montes no decolora la realidad al ofrecerle al lector la brutal vejación sexual y psicológica sufrida por la Tere, una adolescente energética y valiente a quien “la Patota” produce un daño irreparable. Una vez más, comprobamos como la escritora argentina se dirige al joven lector sin eufemismos ni rodeos. Le cuenta la verdad, en este caso la violencia de “la Patota”.

Pero en la Argentina de entre 1976-1983<sup>309</sup> “la Patota” tiene otro significado, al estar asociada directamente al terrorismo de Estado. En estos años “la Patota”<sup>310</sup> es un término que se utiliza para denominar a cada grupo de operaciones que organizaba los secuestros. Según explica el historiador Luis Alberto Romero, se trataba de acciones terroristas, divididas en cuatro momentos: el secuestro, la detención, la tortura y la ejecución. “La Patota” actuaba normalmente de noche, en los domicilios de las víctimas o en los lugares de trabajo. La “Patota” forma parte junto con otros vocablos (“los chupaderos”, “la picana”, “el submarino”, etc.) de un argot utilizado durante aquellos años para designar la represión social, la tortura.

Los argentinos vivieron atrocidades inimaginables en la época del autoritarismo vinculada a los militares Videla<sup>311</sup>, Massera<sup>312</sup> y Agosti que integraron la Junta de Comandantes en jefe en 1976. Fue bajo su mandato cuando la represión se llevó a cabo de forma espeluznante. Desde la cúpula cívico-militar todo fue planificado para que cualquier sector de la sociedad experimentase un horror desmesurado a las acciones sistemáticas opresivas que se ejercían desde el Estado. Viola<sup>313</sup> y Galtieri<sup>314</sup> los siguientes militares que dirigieron la nación no hicieron nada por frenar los atentados

---

<sup>309</sup> Son los trágicos años de las desapariciones, principalmente desde 1976 en adelante. En 1976 fue designado presidente de la Nación, el general Videla, quien continuó al frente del Ejército hasta 1978.

<sup>310</sup> Vid., Romero, L. A., *Breve Historia Contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001, p. 208.

<sup>311</sup> En la noche del 23 al 24 de marzo de 1976 el Ejército exigió un cambio de política y, ante la negativa presidencial tomó el poder. El potente sindicato peronista, Confederación General de Trabajadores (CGT), hizo un llamamiento a sus tres millones y medio de afiliados para una huelga general ilimitada, que no fue seguido. Isabel Martínez de Perón fue destituida y arrestada. La Junta de Comandantes en Jefe de los tres ejércitos designó presidente al general Rafael Videla.

<sup>312</sup> Massera, Emilio (1925), marino y político argentino fue miembro de la junta militar de gobierno (1976-1978).

<sup>313</sup> Videla fue sustituido el 29 de marzo de 1981 por el también general Roberto Viola, que iniciaba desde esa fecha un mandato de tres años. Este plazo de tiempo no llegó a cumplirse ya que la Junta militar acordó en diciembre de ese año el nombramiento para presidente de la República al general Leopoldo Fortunato Galtieri.

<sup>314</sup> El general Leopoldo Fortunato Galtieri una vez nombrado presidente de la República formó el nuevo gobierno de la nación (22 de diciembre de 1981). En abril de 1982 el Ejército ocupó las islas Malvinas, lo que originó una guerra abierta con el Reino Unido. El mes de julio fue nombrado presidente Reynaldo Bignone, que anunció un programa de democratización del país.



contra los derechos humanos. Entre 1976 y 1983 fueron muchas las palabras que adquirieron un código interno, entre ellas, como ya hemos dicho, figuran “la Patota”, los “Falcon verdes”, los “chupaderos”, “la picana” y “el submarino”. “La Patota” como recientemente explicamos, se refería a cada grupo de operaciones que iba a realizar secuestros. Los “Falcon verdes” eran los coches sin matrícula, pero bien conocidos por los argentinos que padecían las operaciones represivas.

Dos de los métodos de tortura que se emplearon fueron “el submarino”, sumergir la cabeza de la víctima en un cubo de agua, y “la picana”, aplicar electricidad sobre los genitales. Los “chupaderos” fueron los centros clandestinos que funcionaron durante esos años y cuya existencia fue reiteradamente negada por las autoridades. Luis Alberto Romero revela como esos lugares se encontraban en unidades militares -la Escuela de Mecánica de la Armada, Campo de Mayo, los Comandos de Cuerpo- y asegura que por lo general podían hallarse en dependencias policiales. Además, desvela que éstos “eran conocidos con nombres de macabra fantasía: el Olimpo, el Vesubio, la Cacha, la Perla, la Escuelita, el Reformatorio”<sup>315</sup>. Existieron trescientos cuarenta centros. Luis Alberto Romero afirma que:

La administración y control del movimiento de este número de centros da idea de la complejidad de la operación y de la cantidad de personas involucradas, así como de la determinación requerida para mantener su clandestinidad<sup>316</sup>.

Ante este panorama la sociedad argentina sólo pudo sentir miedo, tema central de *Otroso e Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo)*. Y tema que también aparece en *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, en *A la sombra de la Inmensa Cuchara* y en *Tengo un monstruo en el bolsillo*.

---

<sup>315</sup> *Breve Historia Contemporánea de la Argentina*, cit., p. 209.

<sup>316</sup> *Ibid.*

## IV.6. La historia escrita por los vencedores.

En *Otroso* existe una deliberada oposición entre la historia real y la historia oficial. Si meditamos sobre la etimología del propio título descubrimos que anuncia la presencia de lo otro. Sabemos que la historia que se nos cuenta avanza perseguida por el desasosiego de otra que ofrece datos y acontecimientos distintos. Coincido completamente con María Adelia Díaz Rönner cuando explica que:

El *otro texto* que funciona como un pliegue significativo del que estamos leyendo, aunque siempre desde la zona de la *otredad* (categoría semiológica propia del campo fantástico, por otra parte), es un enemigo, es la amenaza, es la derrota de toda claridad y buena intencionalidad comunicativa: es el maldito barranco, es el espacio corrupto porque tergiversa, perturba confundiendo a los lectores inmediatos y futuros<sup>317</sup>.

El narrador nos advierte desde el comienzo que entre él y Ramiro Tessani sólo existe enemistad ya que le resulta extraño que éste posea una información a la que él no ha podido acceder. Lógicamente, Ramiro Tessani como miembro de Florida formaba parte del grupo de Renner y Jaramillo.

Renner y Jaramillo representan a la élite cívica dirigente argentina. Su intención es que todo en el barrio esté bajo control y “Otroso” es una amenaza. La alianza entre Renner y Jaramillo con “la Patota”, para que ésta invada “Otroso” y lo aniquile, significa que están recurriendo a la violencia para implantar su autoritarismo.

Esta coalición es reconocida por el narrador-corresponsal y por el eje de espionaje pero no por Ramiro Tessani. Él encarna la figura del historiador que cuenta la historia de “Otroso” desde otra perspectiva, con

---

<sup>317</sup> “Ejercicios de textualización: lo visible e invisible en la literatura infantil”, cit. p. 36.

otros informantes y otros documentos. Su libro se llama *Crónica objetiva de sucesos subterráneos*.

La pregunta es quién ofrece la verdad. Nos encontramos ante la dualidad periodismo-historia. Durante la dictadura se escribieron dos historias. Una fue la creada por los que ostentaban el poder, la que se enseñaba en las escuelas. Y, otra la que ofrecieron una minoría de periodistas.

La función que desempeñó el periodismo durante los últimos años del mandato de Isabel Martínez de Perón fue de denuncia. Los periodistas al comienzo de la dictadura militar sólo hablaron desde la sumisión, debido al miedo<sup>318</sup>. Después aparecieron voces de protesta desde los diarios más importantes del país como *La Opinión*, *La Semana* o *Diario Popular*. Fueron muchos los corresponsales, directores, redactores desaparecidos y muchos otros los que han dejado testimonio de su secuestro y posterior tortura, como el prestigioso periodista y novelista Tomás Eloy Martínez. Actualmente, historiadores integrantes de la intelectualidad que desarrolló un compromiso de denuncia, están exiliados, entre ellos: Oswaldo Bayer en Alemania, Juan Carlos Garabaglia y Juan Carlos Chiaramonte en México.

El historiador contemporáneo tiene un cometido diferente ya que su labor es más a largo plazo, necesita distanciarse de los hechos para reflexionar sobre lo que ha sucedido. Muchos de los historiadores que trabajaron durante la dictadura apoyaron al régimen, bien mediante sus escritos o bien como docentes en escuelas y universidades. Un ejemplo de

---

<sup>318</sup> Los periodistas recibieron este comunicado de la Junta Militar: “Será reprimido con reclusión de hasta diez años el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar la actividad de las Fuerzas Armadas, de seguridad o policiales”. Vid., Ulanovsky, Carlos, *Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, p. 249.

ello es la película *La Historia Oficial*<sup>319</sup>, ambientada en el marzo de 1983, cuando está a punto de terminar la dictadura.

*No hay pruebas porque la historia la escribieron los asesinos.* Es lo que le dirá uno de sus alumnos a Alicia, cuando estudian la historia de Moreno. En la secuencia en la que habla con el profesor de literatura en el coche, Alicia tiene un listado de nombres entre las manos. Su ingenuidad es tal, que le pregunta: *-Y esa lista, ¿será verdad?-. Él contesta: -Y a usted que le importa que sea cierto. Mucha gente no lo puede creer aunque lo tenga delante. Uno de sus alumnos le cuestionará: -¿Usted se cree lo que lee en los libros?*

Alicia siente la incertidumbre, al ver como lo que creía real no existe. *-Siempre creí lo que me dijeron, pero ahora no puedo. Si no existe Gabi, es como si nada fuese cierto.* El clímax llega cuando la protagonista siente el vacío de irrealidad que ha vivido durante años y se enfrenta a su aterradora realidad. En una de sus clases, dirá: *La historia es la memoria de los pueblos.*

Tanto “la Patota” como la función del periodista en oposición al historiador nos remiten a los años de la represión argentina, al momento en el que se está intentando escribir una historia que no esté al servicio del poder.

---

<sup>319</sup> *La Historia Oficial* fue dirigida por L. Ponzuelo en 1985 (Argentina). Oscar: Mejor película de habla no inglesa. Dos nominaciones. Festival de Cannes: Premio del Jurado Ecuménico y mejor actriz (Norma Aleandro). Su argumento es el siguiente:

Alicia, es una profesora de historia que imparte sus clases en el Colegio Nacional de Buenos Aires. Lleva una vida burguesa con su marido y su hija adoptada, Gabi, de siete años. En la enseñanza, considera, absolutamente, indispensable la disciplina. Su vida a los treinta y cinco años está marcada por la credulidad. No hace preguntas, acepta todo lo que sucede a su alrededor. La aparición de una vieja amiga, los testimonios de sus alumnos, de un profesor de literatura y de una abuela de la Plaza de Mayo que hace tiempo dejó de llorar y, sobre todo, su necesidad por conocer la verdad harán que, descubra su realidad, al mismo tiempo que decodifique el oscurantismo de la barbarie velada de su país.

En *A la sombra de la Inmensa Cuchara* también se plantean metafóricamente esas dudas sobre qué y a quién debemos creer. En el relato se cuenta como “El gran Eclipse” supuso el momento en el que se perdieron los datos historiográficos. Por tanto, el rigor histórico y el trabajo de los investigadores. Así lo narra Belisario Antúnez:

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

Este párrafo alude metafóricamente a los años de la opresión de la dictadura militar, donde cualquier muestra de pensamiento crítico era interpretada como un síntoma de rebeldía.

#### **IV. 7. Represión y torturas.**

Aunque el miedo es el tema central de *Otroso*, éste también aparece en *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre* y en *A la sombra de la Inmensa Cuchara*. En ambos relatos está vinculado a las víctimas que sufrieron el secuestro, la tortura y la represión. La inclusión de estos hechos alude de forma metafórica a las prácticas violentas ejercidas durante la dictadura militar.

En *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre* primero se produce el secuestro de las víctimas. Tanto Casiperro como el Huesos son privados de su libertad en plena vía pública y conducidos a una perrera. Al Huesos además le condenan a las celdas donde ni siquiera había agua:

Fue un viaje atroz, en el que yo traté de entretener mi miedo haciendo un registro minucioso de la gran cantidad de olores que había ahí agolpados y el Huesos se la pasó gimiendo y lamiéndose la pata,

que había empeorado mucho con la violencia del secuestro. (*Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, p. 71).

El léxico predominante en este fragmento remite a las barbaridades ejercidas sobre seres indefensos. Claramente esta terminología, apunta subtextualmente a los años de la dictadura militar, cuando muchas personas sufrieron clandestinamente secuestros, torturas y desapariciones. En la cita siguiente se hace aún más evidente la referencia al dolor y al miedo generado por los represores militares:

Quando entramos a la cárcel el corazón me dio un vuelco tan drástico, tan profundo, que creí que ya nunca iba a poder volver a levantarlo: todo lo que se veía y todo lo que se oía, las jaulas oxidadas, la mugre, el aserrín, el látigo que colgaba del cinturón del carcelero, los perros tirados en los rincones con el morro entre las patas y los ojos opacos, o lanzándose desesperados contra las puertas de alambre, que chirriaban pero no cedían, cada una de esas señales me anunciaba el final de todo, un mundo vacío y frío, en el que ya ni siquiera tenían sentido el olor de la Bella ni el viejo punzón del hambre. (*Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, p. 71).

Casiperro experimentará nuevamente la tortura en la Fábrica de juguetes. El juguetero someterá al animal a todo tipo de vejaciones y dolores físicos. Desde la función testimonial Casiperro realiza unas declaraciones sobrecogedoras y durísimas. No olvidemos que están dirigidas a un público infantil que no conoció ni vivió las torturas y desapariciones de muchos ciudadanos:

No puedo asegurarlo, porque no eran momentos en los que yo pudiese mantener en alto mis pensamientos, pero es probable que esos dolores feroces e intolerables me hiciesen temblar, caminar para atrás (con el fin de alejarme de ese infierno) y, por fin, cuando el dolor llegaba al punto más alto, morir. (*Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, p. 85).

En *A la sombra de la Inmensa Cuchara* también se realizan experimentos genéticos con los animales. En este caso se alude a ellos como MaGenTa (manipulación genética del tamaño). Estas investigaciones científicas realizadas a los caracoles se asemejan a las que sufrieron

Casiperro, el Huesos, la Negrita y otros animales que estaban presos en el Laboratorio de la Belleza Eterna. Con ellos también experimentaron con su tamaño y con su regresión en el tiempo. Recordemos como en la huida la Negrita regresa a sus tiempos de cachorro. Asimismo, las vacas de *A la sombra de la Inmensa Cuchara* para producir helado son sometidas al abuso y al dolor por parte de los Pinchero.

Luis Alberto Romero afirma que el objetivo primordial de la tortura era establecer el control de la sociedad y que ésta fuese “dominada por el terror y la palabra”<sup>320</sup>.

De nuevo, Graciela Montes no enmascara la realidad a los niños. Casiperro es torturado y así se lo hace saber a los más pequeños. Frente al calvario del indefenso no existe ningún ápice de caridad por parte de los verdugos. La víctima es sometida a un dolor insoportable y llega a desear su muerte para que cese ese terrible sufrimiento.

Una vez más, Casiperro, el Huesos y la Negrita, sufrirán métodos de tortura en los Laboratorios de la Belleza Eterna, cuando el personal de éste, sin ningún tipo de ética o compasión, experimenta con sus cuerpos:

Sentí que un temblor incontrolable me recorría el cuerpo y por un momento temí una nueva insubordinación de mis orejas. Pero no. Todo estaba en paz. Me quedé dormido. (*Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, p. 99).

La autora consigue transmitir al público infantil unos hechos desgarradores para la historia argentina. Ernesto Sábato, tras formar parte de la CONADEP (Comisión Nacional de Desaparecidos)<sup>321</sup> expresa en

---

<sup>320</sup> *Breve Historia Contemporánea de la Argentina*, cit., p. 210.

<sup>321</sup> “La CONADEP se ocupó de recoger testimonios de ex desaparecidos y de muchas otras personas que algo habían visto u oído y podían ayudar a develar esos horribles secretos. Y el propio poder Ejecutivo, en nombre de la comunidad, les hizo juicio a los comandantes del Proceso, acusándolos de haber secuestrado, torturado y asesinado a miles de personas. Como en cualquier juicio, los fiscales presentaron las pruebas, los testigos contaron sus historias y los defensores trataron de justificar a sus defendidos.

*Antes del fin*, que será imposible hacer desaparecer de la memoria estos sucesos. Esta es la reflexión que transmite no sólo al pueblo argentino sino a toda la humanidad:

Porque la tragedia que vivió la Argentina no será olvidada jamás por los que poseen un corazón noble; no sólo por quienes han presenciado aquel infierno, sino también por la condena de todos los seres de conciencia del mundo<sup>322</sup>.

En *A la sombra de la Inmensa Cuchara*, la gran aflicción para el pueblo de los Antúnez, fue la desaparición de su generación más joven. Treinta y nueve niños jamás fueron encontrados desde el día de la Gran Tormenta cuando jugaban en la Rosa Mosqueta. Claramente, esa ficción es una metáfora de la realidad que sufre la sociedad argentina.

#### **IV. 8. Batallas. Guerras.**

Una constante en la obra de Graciela Montes es la dicotomía que se establece en el barrio y los conflictos bélicos que se generan entre sus habitantes que se dividen en bandos y se enfrentan en una cruel batalla. Lo podemos ver en *La guerra de los panes*, *Historia de un amor exagerado*, *La batalla de los monstruos y las hadas*, *Otroso*, *Y el Árbol siguió creciendo*. Dos relatos llevan en su propio título implícito el conflicto: *La guerra de los panes* y *La batalla de los monstruos y las hadas*.

José Luis Polanco en un análisis de distintos relatos que tratan el tema de la guerra, entre ellos *Rosa blanca* de Roberto Inocenti, *Diario de Ana Frank*, *Crónicas de Media Tarde* de Juan Farias o *Historias de Artámila* de

---

El lunes 9 de diciembre de 1985, después de siete meses y medio, el juez León Arslanián dictó la sentencia. Fue un gran día, uno de los pocos casos en que la ciudadanía sintió que podía castigar a quienes habían sido sus verdugos.” Montes, G., *El golpe y los chicos*, cit., p. 32.

<sup>322</sup> Op.cit., p. 118.



Ana María Matute; considera que éstos son una muestra fundamental para entender “la existencia de tanto horror, de tanto dolor acumulado; para tratar de encontrar una explicación al hecho de que se siga repitiendo la tragedia”<sup>323</sup>.

Marc Soriano comenta que las guerras actuales, más que las del pasado, tienen como primer objetivo a las mujeres y los niños. También asegura que la guerra es “otra forma de conducir la política en tiempos de paz”<sup>324</sup>. Y afirma:

Nuestra sociedad de consumo, mediante métodos que parecen aceptables –los despidos por razones económicas, por ejemplo- ¿no está llegando acaso a idénticos resultados? La desocupación, la miseria y la exclusión que resultan tienen igual efecto que las guerras; sólo que las armas son diferentes<sup>325</sup>.

Esta cita enlaza con el tema anteriormente tratado de las dificultades económicas. Las batallas en obras de Graciela Montes como *Historia de un amor exagerado*, en *Otroso* o *Y el Árbol siguió creciendo* se producen en un barrio, concretamente en Florida. Aplicando la teoría de Marc Soriano de cómo la sociedad de consumo, con otras estrategias, produce desequilibrios y desigualdades y por consiguiente, conflictos entre los ciudadanos, podemos corroborar como justamente la división de bandos se produce entre las fuerzas represoras que curiosamente coinciden con las clases pudientes, mientras que el bando de la resistencia está configurado por personas de clase media con bajo poder adquisitivo.

En el caso de *Historia de un amor exagerado* al grupo de represores les molesta las excentricidades de Santiaguito por manifestar su amor hacia Teresita Yoon. En *Otroso* a la familia Renner y a Bautista Jaramillo les

---

<sup>323</sup> “Ser niño en tiempos de guerra” en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, n° 22, 5 de abril de 2000.

<http://www.imaginaria.com.ar/02/2/guerra.htm> consultada 2/1/2013.

<sup>324</sup> *La literatura para niños y jóvenes*, cit., p. 315.

<sup>325</sup> *Ibid.*

incomoda la existencia de “Otroso” y por tanto desean terminar con él mediante “la Patota”.

En *Y el Árbol siguió creciendo* el jefe de la Cuadrilla Caprichosa, líder de las fuerzas del orden no consiente ningún tipo de vida que sobrepase las normas sociales establecidas, así que su objetivo es derribar el Árbol, aunque vaya contra la naturaleza. Los arborícolas pertenecen al bando de los desfavorecidos; como podemos apreciar, la mayoría de ellos, carentes de recursos y provenientes de otras zonas de la geografía argentina buscan un hogar que no les suponga desembolso como impone la sociedad de consumo. Coincido con Lidia Blanco cuando afirma que “los habitantes que se establecen en el *árbol gigante* son subversivos, construyen una sociedad humana alternativa, con pautas rústicas, artesanales, surgidas de vínculos verdaderos, legítimos”<sup>326</sup>.

En el caso de *La batalla de los monstruos y las hadas* también las dificultades económicas son el detonante para que se produzca el conflicto. Como ya dijimos Gus y Cecilia comparten un dormitorio porque las dimensiones de la casa que habitan son ínfimas para una familia de cuatro personas y un perro.

La precariedad laboral que padecen los padres de los protagonistas impone esa situación en la que es imposible moverse sin invadir el espacio del otro. Marc Soriano insiste en la necesidad de que los niños conozcan lo que supone una guerra, porque sólo de esa forma están preparados para defenderse. Por ello, insiste en que los libros no deben abanderar el pacifismo de forma radical y manifiesta:

Los libros para niños deberían evitar caer en la trampa que significa el pacifismo a ultranza, que les hace el juego a los invasores. ¿Dónde estaríamos ahora si en la Europa ocupada por los nazis no se

---

<sup>326</sup> “Graciela Montes: una escritora sin corral para la infancia”, cit. p. 31.

hubiesen constituido núcleos de resistencia para ayudar, llegado el momento, a los ejércitos de liberación?<sup>327</sup>.

Podemos citar asimismo las palabras con que Ernesto Sábato se refiere a este tema: “Gandhi advirtió que es una mentira pretender ser no violento y permanecer pasivo ante las injusticias sociales”<sup>328</sup>.

Graciela Montes persigue que sus lectores además de enfrentarse a sus miedos también lo hagan contra las imposiciones de la sociedad mercantilista que aliena y confunde a los individuos. De este modo, sus receptores deben ser activos, partícipes de una nueva sociedad que no acepte todas las exclusiones y vejaciones a las que está condenada la mayor parte de la humanidad en el sistema vigente: marginación infantil en Latinoamérica, África, Asia y parte de Europa del Este, exclusión social, trabajos alienantes y despidos improcedentes de la sociedad postindustrial, etc. Para Ernesto Sábato sería primordial que el hombre volviese a tener fe en sí mismo:

La primera tragedia que debe ser urgentemente reparada es la desvalorización de sí mismo que siente el hombre, y que conforma el paso previo al sometimiento y a la masificación.<sup>329</sup>

Por eso, no es casualidad que Graciela Montes introduzca el tema de la lucha en gran parte de sus obras. Además de las ya mencionadas, recordemos también *Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo)*. Como ya dijimos al referirnos a los personajes, Irulana se enfrenta al ogronte del mismo modo que David lo hizo contra Goliat. El débil derrota al invencible. Como afirma Sábato:

Si a pesar del miedo que nos paraliza volviéramos a tener fe en el hombre, tengo la convicción de que podríamos vencer el miedo que nos paraliza como a cobardes<sup>330</sup>.

---

<sup>327</sup> *La literatura para niños y jóvenes*, cit. 316.

<sup>328</sup> *Antes del fin*, cit. 184.

<sup>329</sup> *La resistencia*, cit. p. 104.

<sup>330</sup> *La resistencia*, cit. p. 105.

Graciela Montes consolida su compromiso como mediadora entre el mundo infantil y el de los adultos. Como ser humano y escritora ha manifestado en reiteradas ocasiones su necesidad de mostrarles a los más pequeños las vivencias que lamentablemente sufrió en los tenebrosos años de la dictadura militar. De ese propósito, como ya explicamos, surge la colección *Entender y participar*. Y por eso, en la mayor parte de las ficciones que construye encontramos de forma implícita o explícita la lucha y la resistencia. Las siguientes palabras lo confirman:

En determinados momentos de la historia de los pueblos, los adultos pueden sentir una aguda necesidad de transmitir a los niños su historia reciente, aquella en la que ellos mismos estuvieron comprometidos. Sucede a menudo luego de una revolución o una guerra. La actitud, no obstante, varía: a veces el énfasis está puesto en saldar una deuda de información, otras veces, en buscar la simpatía o la adhesión sin condiciones. Al concluir la Segunda Guerra Mundial comenzó a aparecer en Francia *Vaillant, le Jeune Patriote*, un periódico infantil destinado a narrar a los niños en imágenes la historia de la Resistencia; entre los argentinos, la colección *Entender y Participar*, y en especial el número dedicado a los derechos humanos, se ocupó de narrar la historia de los desaparecidos. Otras veces se trata de la exaltación épica de los nuevos héroes: es el caso del libro de Tomás Borge *Historia de Maizgalga*, Buenos Aires, Colihue, 1989; o *El muchacho de Niquinohomo*, la historia de Sandino para niños que se publicó en Nicaragua en 1984<sup>331</sup>.

Ernesto Sábato en el informe *Nunca Más* ilustró a través de los testimonios de las víctimas uno de los capítulos más sórdidos y desolador de la historia argentina. Estas son sus declaraciones:

El día en que la CONADEP entregó el informe al presidente de la Nación, la Plaza de Mayo desbordaba de hombres, mujeres, jóvenes y madres con sus criaturas en brazos, que de ese modo daban su apoyo a aquel acontecimiento fundamental de nuestra historia. Ya que *Nunca Más* deberíamos reiterar los hechos que nos hicieron trágicamente famosos, cuando la prensa del mundo entero escribía en castellano la palabra “desaparecido”<sup>332</sup>.

Como conclusión podemos decir que uno de los objetivos de la obra de Graciela Montes es que cada generación de niños conozca la historia

---

<sup>331</sup> *La literatura para niños y jóvenes*, cit. p. 317.

<sup>332</sup> *Antes del fin*, cit., p. 117.

velada y sesgada de su país. Para la autora es primordial que la sociedad argentina se enfrente a su extremado dolor y que esas atrocidades no caigan en el olvido para que de esa forma no vuelvan a repetirse.

#### **IV. 9. La Muerte.**

La muerte es otro tema que la narrativa de Montes no ignora. En algunas de sus narraciones tan sólo la nombra, como por ejemplo, en *Uña de dragón*, cuando Paula nos cuenta que tras la muerte de su abuelo Luismanuel hace dos años, no han vuelto a hacer fogatas. En *Otrosos* se menciona el fallecimiento del padre de Ariadna.

En este mismo relato el dolor ante la muerte de un ser amado sí se narra. El asesinato del gato Aniceto supone un gran sufrimiento para los miembros de “Otrosos”. Graciela Montes mediante apenas unas pinceladas describe como en un instante desaparece el latido y la respiración dando paso al cuerpo yacente. Paralelamente, transmite el sentimiento de desconsuelo que sienten los protagonistas otrosianos por la pérdida inexorable de un ser inteligente y cariñoso.

El siguiente fragmento evidencia como “la Patota” termina de forma violentísima con la vida de un cariñoso animal al que todo el barrio consideraba como el más inteligente de los gatos. Por otro lado, las palabras de los dos últimos párrafos muestran al lector la impotencia que sienten los protagonistas otrosianos ante la falta de vida del gato Aniceto y el desaliento que siente Hugo al tener en brazos al que ha existido y en tan sólo un segundo ha dejado de vivir:

Por eso, en medio de las lágrimas, se sorprendieron todos tanto cuando el maullido profundo y herido llegó desde la punta del Canal del Terraplén, amortiguado y repetido en el eco de muchos corredores. Ariadna y Hugo se miraron y recordaron el brillo de la bota del explorador negro levantando en el aire al gato.

Todo quedó en silencio. Esperaron mirándose unos a los otros y mirando la tristeza de un Otroso aplastado. Después Hugo avanzó por el Canal del Terraplén, apoyando los pies con cautela por si la Patota todavía andaba rondando.

Casi a la salida, donde el canal ya estaba iluminado por la luz naranja y azul del final del día y se sentía el olor del hinojo intensamente, tuvo que ver con claridad lo que tal vez ya había estado esperando ver desde hacía rato: Aniceto estirado, larguísimo, quieto.

Lo levantó con cuidado: era demasiado blando, se le derramaba por entre los brazos. Se sorprendió al sentir que el pelo todavía era suave, todavía era tibio, aunque la cabeza colgara a un lado como el yoyó de su hilo. Lo sujetó con fuerza contra el pecho.

-Vamos- dijo Hugo cuando llegó a la Gran Galería-. Vamos: tenemos que enterrar a nuestro muerto. (*Otroso*, pp. 73-74).

En *A la sombra de la Inmensa Cuchara* nuevamente aparece la muerte, en este caso, se trata de la desaparición de toda una generación de niños que perdió su vida en la gran tormenta. Esta pérdida, como ya dijimos, es una clara alusión a los miles de desaparecidos durante los años de la dictadura militar argentina.

#### **IV. 10. Un paseo por la fantasía.**

Jacqueline Held nos recuerda que la madurez de un niño consiste en un aprendizaje cada vez más lúcido y sutil del manejo de las relaciones entre lo real y lo imaginario. Reitera que “un niño encerrado en sus problemas, obsesiones y mitos”<sup>333</sup>, que crea sus fantasmas, debe saber que los demás, también segregan situaciones extrañas, entre ellos: músicos,

---

<sup>333</sup> *Los niños y la literatura fantástica*, cit., pp. 75-76.

pintores, escritores y cineastas. El niño debe ser consciente de que es saludable exteriorizar esas sensaciones, puesto que “el mundo “normal” no es sólo el universo pequeño-burgués, mezquino, cerrado a todo lo imaginario”<sup>334</sup>.

Tal como afirma Bruno Bettelheim, los cuentos de hadas, las historias bíblicas y los mitos, conforman la literatura que ha educado a gran parte de la humanidad a lo largo de los siglos. Además, aconseja que el niño para sobrellevar “los remordimientos de la envidia, ha de ser animado a inventar fantasías en las que, algún día, llegará a superar su conflicto”<sup>335</sup>. Puesto que como explica el doctor, las narraciones exclusivamente realistas perturbarían las experiencias internas del niño, pues, “nunca extraerá ningún significado personal que trascienda su contenido evidente”<sup>336</sup>. Continúa explicando Bruno Bettelheim:

Las historias realistas resultan, por sí solas, algo completamente inútil. Sin embargo, cuando se combinan con una orientación amplia y psicológicamente correcta referida a los cuentos, el niño recibe una información que se dirige a las dos partes de su personalidad en desarrollo: la racional y la emocional<sup>337</sup>.

El gran psicólogo nos advierte que este método terapéutico, ya lo aplicaba la medicina hindú, incitando a los pacientes a reflexionar sobre un cuento para encontrar una solución a la confusión interna que bloqueaba sus pensamientos. Éstas son sus palabras:

El cuento es terapéutico porque el paciente encuentra sus *propias* soluciones mediante la contemplación de lo que la historia parece decirle sobre él mismo y sobre sus conflictos internos, en aquel momento de su vida<sup>338</sup>.

Estoy de acuerdo con Bettelheim cuando afirma que:

---

<sup>334</sup> Ibid, p. 76.

<sup>335</sup> *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, cit., p. 60.

<sup>336</sup> Ibid., p. 61.

<sup>337</sup> Ibid., pp. 61-62.

<sup>338</sup> Ibid., p. 31.

El cuento embarca al pequeño en un viaje hacia un mundo maravilloso, para después, al final, devolverlo a la realidad de la manera más reconfortante. Le enseña lo que el niño necesita saber en su nivel de desarrollo: el permitir que la propia fantasía se apropie de él no es perjudicial, puesto que no se queda encerrado en ella de modo permanente. Cuando la historia termina, el héroe vuelve a la realidad, una realidad feliz pero desprovista de magia<sup>339</sup>.

A continuación, el psicólogo especifica que el retorno a la vida normal cuando finaliza el cuento es como cuando despertamos de un sueño. Así es precisamente, como Lewis Carroll inserta a Alicia en su vida cotidiana tras sus vivencias fantásticas con otros seres y otros espacios. Al finalizar la narración, Alicia despierta y vuelve a su normalidad.

*Alicia en el país de las maravillas* (1865) fue el origen del relato literario fantástico para niños, además de ser la primera obra de Literatura Infantil y Juvenil con voz propia.

Entre los clásicos que combinen fantasía con realidad encontramos, relatos como: *Las aventuras de Pinocho* (1883) de Carlo Lorenzini, conocido como “Collodi” en honor a la aldea natal de su madre. La historia del “piccolo burantino” (pequeño muñeco de madera), impregnada de expresiones de la Toscana, supera, sutilmente, el didactismo de la época. El humor, desenfado y la imaginación de Pinocho conectaron con generaciones posteriores, llegando a nuestros días. Recordaré, aquí, al Pinocho español, invención de Salvador Bartolozzi: *Las aventuras de Pinocho y Chapete*. Los cuarenta y ocho capítulos que escribió para la editorial Calleja, divirtieron a los niños de la España de los años veinte. Chapete se asemeja a Sancho Panza, Pinocho desvergonzado, pero soñador, se acerca a la figura de don Quijote.

...En cuánto se curó el constipado que le produjo su viaje a la Luna, empezó a madurar un nuevo proyecto. Los amigos le veían pensativo y cabizbajo, paseando con las manos a la espalda y hablando solo.

---

<sup>339</sup> Ibid., p. 70.



¿Qué proyectaba el intrépido aventurero?

Su vida era misteriosa. Veíasele a menudo pasear junto al estanque del Retiro de Madrid y quedarse horas contemplando el agua.

...

Los amigos empezaron a pensar que el muñeco estaba trastornado. Pero Pinocho sonreía enigmáticamente.

Nosotros, que lo sabemos todo, vamos a sacar de dudas a nuestros lectores. Pinocho no estaba loco, no, Pinocho proyectaba sencillamente visitar el fondo del mar<sup>340</sup>.

En *El mago de Oz*<sup>341</sup> (1900) de Lyaman Frank Baum, las aventuras que vive la protagonista nos recuerda a las de Alicia. En 1904 James Matthew Barrie crea un país fantástico, el de, *Nunca Jamás*. En el cual *Peter Pan* y *Wendy* representan el deseo de la infancia eterna.

Durante el periodo de entreguerras la fantasía consolidó muchos de los personajes que han llegado hasta hoy. P. L. Travers concibe en 1934 el hada-institutriz *Mary Poppins*. En 1937 en *El Hobbit*, J.R.R. Tolkien, profesor de lingüística de Oxford, crea un mundo maravilloso, donde la fantasía se nutre de tradiciones míticas y poderes antiguos. Antoine de Saint-Exupéry en 1943 nos sumergió en el desierto con la maravillosa historia de *El Principito*. Y en 1945 Anstrid Lindgred da vida a *Pippa Mediaslargas*, idolatrada por los niños, pero no por todos los adultos, pues a algunos producirá desaliento.

Como explica Teresa Colomer tras la Segunda Guerra Mundial se impuso el realismo, dejando a un lado la fantasía. Estas son sus palabras al respecto:

Después de la segunda guerra mundial, la fantasía fue alejada del espacio central de la literatura infantil y juvenil por la pedagogía racionalista, por las corrientes realistas y por la dificultad de ser

---

<sup>340</sup> Bartolozzi, S., *Pinocho en el fondo del mar*, Madrid, Gahe, 1923, p. 23.

<sup>341</sup> Cuenta la historia de una niña succionada del mundo real por un ciclón. Éste le transporta a un universo imaginario.

aceptada por el nuevo público adolescente a quien empezaba a dirigirse la producción contemporánea<sup>342</sup>.

Held especifica que la literatura fantástica es una manera de generar fascinación y reflexiones personales. A la vez, ese descubrimiento de lo bello crea un receptor con espíritu crítico y por tanto, exigente frente al mundo que habita. Afirma la escritora francesa que en esta literatura se rompen los estereotipos. Y que esa ruptura “desbloquea y fertiliza lo imaginario personal del lector, es indispensable para la construcción de un niño que, mañana, sepa inventar al hombre”<sup>343</sup>.

Esta ruptura de estereotipos es la que realiza Graciela Montes en su narrativa, al transgredir la realidad cotidiana mediante elementos fantásticos. Así podemos decir que “Otroso” es un canto a la fantasía. Es el espacio sinuoso y laberíntico, donde cinco adolescentes, vencen al monstruo, gracias a su imaginación. Realizan el mismo salto que Irulana, tienen miedo a “la Patota”, al ogro, pero no se rinden, no huyen o se achican como el resto. Se detienen, piensan, temen, pero se enfrentan y vencen. Curiosamente en *Otroso* vencen al ogro mediante la creación de otros monstruos.

“Otroso” significaba muchas cosas para los chicos, una de las más importantes era la satisfacción que sentían al poder dedicarse cada uno a lo que más le gustaba: Hugo con sus mapas, la Tere con sus inventos, el Batata con los sonidos de su armórgano y Ariadna con sus plantas y palabras. Es el grupo de jóvenes con inquietudes, nos hace recordar a los adolescentes que aparecen en *La Noche de los Lápices*<sup>344</sup> o en *Tango Feroz*<sup>345</sup>. La primera película muestra la historia espeluznante de un grupo de estudiantes que son torturados y asesinados tras haberse manifestado

---

<sup>342</sup> *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, cit., p. 92.

<sup>343</sup> *Los niños y la literatura fantástica*, cit., p. 184.

<sup>344</sup> *La Noche de los Lápices*, fue dirigida por Héctor Oliveira en 1986 (Argentina).

<sup>345</sup> *Tango Feroz* fue dirigida por Marcelo Piñeyro en 1993 (Argentina).

para mantener las becas estudiantiles en secundaria. El único superviviente relata los hechos. *Tango Feroz* es la historia de un músico rebelde, a quien todos dan la espalda; sus firmes convicciones le sumergirán en una irreversible locura. La única aliada de “Tanguito” será su armónica.

Las semejanzas entre estas películas y *Otroso* o *Irulana y el ogronte* (*un cuento de mucho miedo*), se hallan en la abstracción de lo que representaron. Simbolizaron los sueños y las ilusiones de una generación joven que se negó a vivir con el miedo que atenazaba y silenciaba al resto de la sociedad. En el caso de *Tanguito*, la historia de un músico de rock, la respuesta fue la música. En *La Noche de los Lápices* las movilizaciones estudiantiles. En el barrio de Florida, que recrea Graciela Montes, es “Otroso”.

En este sentido “Otroso” encarna a cada uno de los desaparecidos. Se produce la denuncia en el momento en que alguien más sabe de la existencia de “Otroso” y lo delata. Después, la disidencia de uno de los del grupo. Más tarde la violencia llega y por último “Otroso” debe dejar de existir. Aunque con esa desaparición se logra que habite en la mente no sólo de los que crearon ese espacio, sino de todos los vecinos del barrio de Florida, que creerán en la existencia de canales bajo sus casas, y los convertirán en leyenda, mito, fabulación.

Nos preguntamos cuánto sabe Buenos Aires de túneles, de refugios, de subterráneos. Como ya explicamos en nota a pie de página, los Jesuitas construyeron en el siglo XVIII una red de túneles subterráneos que comunicaba iglesias, museos y residencias de la alta sociedad porteña. Los protagonistas de *Otroso* siempre se movieron en la oscuridad. El día que llegó “la Patota” y todos fueron brutalmente golpeados lo que sintieron fue la luz cegadora de las linternas, igual que en los interrogatorios. Cuando los protagonistas volvieron a reunirse eran conscientes de este suceso pero

jamás lo mencionaron. Es la historia de Argentina. “Todos saben pero nadie habla”.

Otro significado que tiene la desaparición de “Otroso” es la desarticulación de los canales de transmisión del conocimiento crítico-racional. Entre 1955 y 1966 la Universidad de Argentina se encuentra en su edad dorada. Estos años dieron sus frutos, una generación donde lo que primó fue el pensamiento crítico-racional. La Literatura Infantil y Juvenil en los años 60, como ya vimos, apostó por el desarrollo de la inteligencia de los niños y jóvenes a través del juego. Esta propuesta lúdica fomentaba la imaginación y la fantasía. Por otra parte, el miedo a la fantasía se puede evidenciar en el relevante párrafo de *A la sombra de la Inmensa Cuchara* reproducido a continuación:

Según el mito, fue todo culpa de la Mariposa, que se quedó posada allá en lo alto “apagándonos el sol”. Pero, me pregunto yo, ¿puede una mariposa, señoras y señores, apenas una mariposa, aunque infinita por cierto, sumergir a todo un pueblo en el oscurantismo? ¿Obligar a los estudiosos a interrumpir sus lecturas, a los profesores a cortar de cuajo sus sesudas demostraciones y a los cronistas a detener bruscamente el flujo de sus escritos? ¿Y todo por falta de luz o, mejor dicho, por invasión de una especie de oscuridad multicolor que, al parecer, estimulaba demasiado la fantasía? (*A la sombra de la Inmensa Cuchara*, pp. 84-85).

Podemos afirmar que en la narrativa de Graciela Montes se evidencia que el golpe de Estado y la posterior dictadura militar tenían como uno de sus objetivos, exterminar a la clase intelectual ya que constituía la principal amenaza para la élite cívico-militar que ostentaba el poder. De esta forma, los sueños de millones de argentinos fueron desapareciendo a causa de la implantación de las advertencias, de mensajes anunciando la desaparición de un amigo más, de secuestros de una semana y de la reinserción a la vida normal como si nada hubiese sucedido. La víctima, lógicamente, después de estos sucesos arrastraba la impotencia y el miedo del que ha sido torturado.

Como ya hemos visto, en distintos relatos de Graciela Montes queda constatado a través de la metáfora como la dictadura militar, mediante la violencia y el pánico que ésta conlleva, intentó hacer desaparecer el pensamiento crítico-racional, la imaginación y la fantasía. En resumen, cualquier huella de libertad, como se hace palpable en el fragmento citado de *A la sombra de la Inmensa Cuchara*.

Quien crea actividad anima a la imaginación. La imaginación es esa fuerza, hermana de la libertad que se activa cuando al interpretar algo (una lectura, un paisaje, un presagio o un acontecimiento) alcanzamos la temperatura mágica.

*De niños, aventuras, televisión y otras cosas.*

Juan Farias.

**V. LAS FICCIONES DE GRACIELA MONTES COMO  
CONSTRUCCIÓN DEL “PAISAJE AFECTIVO” DENTRO DE LA  
LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL UNIVERSAL.**



## **V.1. Introducción a las ficciones de Graciela Montes como construcción del “paisaje afectivo” dentro de la Literatura Infantil y Juvenil universal.**

Jacqueline Held describió el “paisaje afectivo”<sup>346</sup> como “un lugar de infancia”<sup>347</sup>, “un jardín irremplazable”<sup>348</sup>, que el lector construye porque allí, encuentra “los elementos primigenios, que nutren lo imaginario del hombre, que desempeñan un papel decisivo en su crecimiento”<sup>349</sup>. Y además, especifica la autora que cautivan tanto al niño como al adulto.

A través de este capítulo pretendemos vincular los relatos de Graciela Montes a la construcción de ese “paisaje afectivo” en el imaginario infantil. Las ficciones inventadas por la autora argentina pasan a formar parte de ese “lugar de infancia” al que alude Jacqueline Held y al que el niño recurrirá para la consolidación de su desarrollo como ser humano. Ese “paisaje afectivo” se edifica en muchos casos en la narrativa de Montes a través de la imaginación, la fantasía, la metáfora y el compromiso.

Sus novelas y cuentos pretenden horadar los convencionalismos sociales y subvertir los paradigmas inamovibles de la cotidianeidad. Ese “jardín irremplazable” para la humanidad, la pluma de Montes lo alimenta de creaciones lingüísticas y del juego liberador a través del lenguaje. También se nutre de la música como aliada para la construcción del espacio individual y colectivo. Y por supuesto, de las relaciones entre los seres humanos mediante el sentimiento del amor. Pasemos a estudiarlos pormenorizadamente.

---

<sup>346</sup> *Los niños y la literatura fantástica*, cit., p. 60.

<sup>347</sup> *Ibid.*

<sup>348</sup> *Ibid.*

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 61.



## V.2. El juego, emulador y estimulante de la vida.

Graciela Montes insiste en que todo empieza con el juego. “Jugar es el gran comienzo del espacio poético”<sup>350</sup>. Para ella, esta dimensión “se construye heroicamente hasta el último día”<sup>351</sup>. Se cimenta “usando como piso y herramienta lo ya construido y conquistado, de modo que la infancia pesa aquí extraordinariamente”<sup>352</sup>. De esta forma, según explicó la autora argentina, en el Congreso de Lectura del International Board on Books for Young People (I.B.B.Y.), en Montevideo (Uruguay), en junio de 1999, publicado posteriormente en *Educación y Biblioteca*: “el espacio poético... se va desarrollando desde quien yo soy, desde quien he llegado a ser”<sup>353</sup>. Insta que esa creación del espacio poético es “mi ciudad, mi fundación, de la que nadie sino yo, en última instancia, podrá hacerse cargo”<sup>354</sup>.

En esta conferencia Graciela Montes citaba a Winnicott, quien nos mostró como el juego nacía en la espera y para consolar esa espera. Brotaba del vacío entre dos momentos de plenitud. Argumentó que cuando la madre se ausenta el niño siente soledad, al tiempo que esperanza. Con el reencuentro el pequeño siente necesidad de jugar. En cambio, si la madre desaparece, también lo hacen la esperanza y la necesidad de juego en el niño. Afirma Winnicott que probablemente nunca se juegue<sup>355</sup>.

Vigotskii, declaraba en 1930 que el niño necesitaba jugar. Explicaba que lo principal no era la satisfacción que experimentaba el niño al jugar,

---

<sup>350</sup> “De la consigna al enigma (o cómo ganar espacio)”, en *Educación y Biblioteca*, año 12, nº 112, Madrid, Mayo del 2000, p. 60.

<https://docs.google.com/document/d/1WQoKrVUL9eDXtPsm5xhlwNDksES9iak312n0xe9b9sg0/edit?hl=es&pli=1>, consultada 3/1/2013.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>352</sup> *Ibid.*

<sup>353</sup> *Ibid.*

<sup>354</sup> *Ibid.*

<sup>355</sup> *Realidad y juego*, Barcelona, Gedisa, 1986, pp.129-138.

sino el sentido inconsciente que éste reportaba al pequeño. Ya que esta actividad estimula y despierta sus capacidades artísticas<sup>356</sup>. Vigotskii introdujo nuevos elementos de expansión creadora como el dominio del lenguaje, a través del juego lingüístico y el acercamiento del teatro a las primeras edades. El mismo Ortega y Gasset, en el capítulo IV de *La deshumanización del arte* habló de la necesidad del juego para que aflorase el arte.

Descubrir la libertad a través del juego o del sueño es algo que ya mostraron algunas obras de la Literatura Infantil universal. Así, en *Alicia a través del Espejo y lo que allí se encontró*, Lewis Carroll en diciembre de 1871, seis años después de la publicación de *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*, sorprendió, nuevamente, a los lectores de la sociedad victoriana a quienes el autor trataba de adiestrar en la subversión más sutil. De hecho, cada receptor advirtió que al otro lado del espejo existía otra realidad y nada es lo que parece. Alicia, esa niña de siete años que emana una inteligencia portentosa, es el reflejo de la necesidad del juego como algo que impulsa a vivir. En el siguiente fragmento podemos constatar como Alicia comparte el juego con su hermana e incluso con su nodriza:

He aquí la frase favorita de Alicia: “Juguemos a que yo era...” El día anterior, sin ir más lejos, había tenido un altercado con su hermana por culpa de la dichosa frase. Alicia había dicho: “Juguemos a que éramos reyes y reinas...” Y su hermana, a la que gustaba hablar con propiedad, le había contestado que aquello era imposible porque sólo eran dos; hasta que Alicia, a punto de perder la paciencia, la había contestado: “Bueno, ¡tú eres uno y yo seré todos los demás!”.

Y en cierta ocasión, le pegó un susto tremendo a su vieja nodriza al gritarle al oído: “¡Aya! ¡Juguemos a que yo era una hambrienta hiena y tú un hueso!”<sup>357</sup>.

---

<sup>356</sup> *La imaginación y el arte en la infancia. (Ensayo psicológico)*, Madrid, Akal, 1982.

<sup>357</sup> *Alicia en el País de las Maravillas./ Alicia a través del Espejo*, Edición de Manuel Gómez Garrido, Madrid, Cátedra, 1995, p. 242.

López Quintás define el juego como una actividad corpóreo-espiritual libre que crea, bajo unas determinadas normas y dentro de un marco espacio-temporal delimitado, un ámbito de posibilidades de acción e interacción, con el fin, no de obtener un fruto ajeno al obrar mismo, sino de alcanzar el gozo que este obrar proporciona independientemente del éxito obtenido<sup>358</sup>. Quintás al igual que otros estudiosos, insiste en que el juego es una actividad ejemplar porque constituye una actividad humana arriesgada y fecunda. Al mismo tiempo que es sencilla y dialógica porque está abierta a la colaboración.

Para Janer Manila el juego es el camino para transformar la vida cotidiana del humano. Manifiesta que “la imaginación es la base de cualquier actividad creadora”<sup>359</sup>. Especifica que es esta “capacidad del hombre lo que hace de él un ser que se proyecte hacia el futuro”<sup>360</sup>. De esta forma, explica que el juego supone emoción y creación. Y aclara que “en la base de la creación encontramos siempre pensamientos y sentimientos”<sup>361</sup>. Sin embargo, según Janer Manila, las percepciones no se acumulan estáticas en la memoria, sino que se convierten en energía para “la elaboración creadora”<sup>362</sup>.

Por ello, la actividad creadora de la imaginación está subordinada a la riqueza y a la variedad de la experiencia acumulada. Vuelvo a Rodari,

---

Esta es la traducción que realiza Graciela Montes, como vemos, utiliza expresiones coloquiales empleadas en Argentina, por ejemplo: “dale...”.

“Y ojalá pudiese enumerarles yo aquí la mitad de las frases que Alicia hacía comenzar con sus palabras favoritas: “¿dale que...?”

Había tenido una larga discusión con su hermana el día anterior, sin ir más lejos, y sólo porque Alicia había comenzado con su “¿Dale que éramos reyes y reinas?”, y su hermana, que era amiga de las precisiones, había sostenido que eso era imposible porque eran sólo dos. Alicia se había visto obligada a concluir: “Bueno, entonces tú puedes ser *una* y *yo* me encargaré de ser todos los demás”.

Y en otra oportunidad había asustado de verdad a su vieja niñera gritándole de pronto en el oído: ¡Nana! ¿Dale que yo era una hiena hambrienta y tú eras un hueso?”. *Alicia a través del espejo*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2009, p.11.

<sup>358</sup> *Estética de la creatividad*, Barcelona, PPU, 1987, p. 29.

<sup>359</sup> *Pedagogía de la imaginación poética*, Barcelona, Aliorna, 1989, p. 14.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p.14.

quien hizo especial hincapié en cómo los adultos debían alimentar la imaginación de los más pequeños.

Eso es precisamente, lo que hace Guido con Josué en la película *La vitta é bella* (1997). Como padre alienta a su hijo ante lo inexplicable. Guido, para mantener vivo a Josué le hace creer que la dureza del campo de concentración es un juego. Sólo en un juego podría ser cierto eso de quemar a las personas y llegar a hacer botones con ellas. Sin el sueño de conseguir el tanque Josué no hubiese sobrevivido al genocidio de la Europa del siglo que ya terminó.

Roberto Benigni con su filme nos muestra magistralmente cómo es necesario creer que existen otros espacios donde el individuo pueda huir de esos estados en los que la enajenación histórica se convierte en una realidad y la especie humana se rebela contra ella misma. Es necesaria la existencia de mundos como “Otroso”, personajes como Casiperro, Irulana, Santiaguito, o películas como *La vitta é bella* para acercarnos más, a lo intrínscico del ser humano, sus sueños.

El juego también es lo que libera al pueblo de Miranda de su dictador, en la película *El juego de Arcibel*<sup>363</sup>. La sólida personalidad de Arcibel asentada en el adiestramiento de su mente a través de la meditación Zen y en la convicción de la fortaleza del juego confiere seguridad a Pablo. De este modo, Pablo confiará plenamente en las estrategias aprendidas en el

---

<sup>363</sup> Coproducción Argentina, España, Cuba y Chile. Dirigida por Alberto Lecchi, en 2003.

Darío Grandinetti interpreta el personaje de Arcibel, un periodista que es detenido por escribir un artículo de ajedrez, en el que según el régimen dictatorial de su país, Miranda, atenta contra la persona del jefe de la nación. Por ese motivo, entra en prisión con apenas cuarenta años. Su permanencia en la cárcel, aproximadamente otros cuarenta le lleva a inventar un juego marcial y de estrategia. En un principio, lo crea para explicarle al joven Pablo, su compañero de celda, cómo se genera la guerra, mediante distintas batallas. La historia está ambientada, justamente, en los años previos en que fue asesinado el Che Guevara y en las décadas posteriores. Pablo es ambicioso, no solo aprende rápido sino que crea normas nuevas para el juego que le ha enseñado su maestro Arcibel. El joven huye de la cárcel, con la complicidad de su octogenario compañero y difunde la doctrina de Arcibel (lectura, escritura, meditación Zen y juego entre los niños, jóvenes y las poblaciones desfavorecidas). Rápidamente, se alzan distintas ciudades del país y tras un periodo de lucha y la muerte en la batalla de Pablo, el pueblo alentado por el juego que inventó Arcibel derroca al tirano.

juego para elaborar las suyas y vencer al tirano. Asimismo, Arcibel, es un hombre que a pesar de estar preso, consigue liberar su mente y puede presagiar cuáles serán los siguientes movimientos de su valiente discípulo. Por ello, es interrogado por los verdugos del dictador, quienes consideran inverosímil que por un juego se haya producido el alzamiento del pueblo y la revolución. La metáfora de Arcibel entraña una búsqueda de la libertad a través de la imaginación creadora.

### **V.3. Creaciones lingüísticas: Juego liberador.**

Uno de los juegos más liberadores es el de la creación del lenguaje. Nombrar y dar nuevos significados nos sitúa en la posición de creadores, de constructores, de artesanos de palabras, como se ve en el *Génesis* o, más recientemente en *Cien años de Soledad* con la fundación de Macondo. Gianni Rodari decía que “deformar las palabras es un modo de volverlas productivas, en sentido fantástico”<sup>364</sup>. Es lo que hacen los niños cuando comienzan a hablar. Según Rodari deformar las palabras y combinarlas estimula la libertad de los hablantes al incentivar “en ellos el anticonformismo”<sup>365</sup>.

José Luis Polanco, ha realizado un profundo análisis de la obra del escritor italiano y de la repercusión que tuvo la *Gramática de la fantasía* sobre la pedagogía. Explica en su artículo “Rodari: las provocaciones de la fantasía” cómo el pedagogo, periodista y político, explora los usos de la palabra, separando el significante del significado. Estas son las palabras de Polanco al respecto:

---

<sup>364</sup> *Gramática de la fantasía*, cit., p. 34.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p.34.

Rodari libera a la palabra del uso habitual que la retiene maniatada. Una vez desprendida de su obligación de responder a una relación única e inmutable entre significante y significado la palabra acaba venciendo e impone sus reglas en el juego de la escritura<sup>366</sup>.

Polanco advierte que para Rodari “el niño no es un hombre en miniatura, sino un ser activo en el entorno social en el que vive; y del cual dependen las posibilidades de transformación de la sociedad”<sup>367</sup>. Por eso, es tan importante que los niños crezcan con esa literatura-juego. Este es uno de los pilares de la obra de Rodari. Si los más pequeños desarrollan sus facultades creativas controlarán los procedimientos de manipulación de la realidad. Por consiguiente, podrán mirar el mundo de otra manera, intentar reconstruirlo y hacerlo a medida del hombre.

Enrique Barcia Mendo en su artículo “La herencia surrealista de Gianni Rodari”<sup>368</sup> ha revelado cómo las actividades sugeridas en la *Gramática de la fantasía* fueron formuladas en los trabajos de los escritores surrealistas franceses de comienzos del siglo XX. En el capítulo *Palabras, palabras para narrar* de *Ejercicios de Fantasía*, Rodari tras sus experiencias con los chicos de una escuela, nos dice:

Si queremos narrar, antes tenemos que juntar palabras. Para juntar palabras, lo primero que tenemos que hacer es esto: cada uno de vosotros escribe una palabra en un papel, que luego me da... O un nombre, o un verbo, pero no nombres propios, ni adverbios, ni adjetivos. Escribid la primera palabra que os venga a la cabeza, rápidamente...Palabras, palabras...Démonos palabras<sup>369</sup>.

Efectivamente, Rodari, está aplicando la escritura automática del *Manifeste du surréalisme* de 1924, donde Bretón<sup>370</sup> preconizó una “réalité supérieure de certaines formes d’assotiations negligés”. En el artículo referido Enrique Barcia Mendo compara las técnicas empleadas por Rodari

---

<sup>366</sup> “Rodari: las provocaciones de la fantasía” en *CLIJ*, nº 36, Barcelona, 1992, p. 19.

<sup>367</sup> *Ibid.*

<sup>368</sup> *CLIJ*, nº 31, Barcelona, 1991, pp. 13-19.

<sup>369</sup> Rodari, Gianni, *Ejercicios de fantasía*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000, p. 33.

<sup>370</sup> Bretón, André, *Manifestes du surréalisme*, París, Idées Gallimard, 1924.

en la *Gramática de la fantasía* con las utilizadas por los surrealistas. Entre ellas, la separación de palabras para crear asociaciones inverosímiles o la desmembración de frases elaboradas, provenientes de otras fuentes como canciones infantiles o adivinanzas. En el caso de los surrealistas este juego se realizaba uniendo frases de distintos titulares de periódicos para crear un poema. Teresa Colomer manifiesta cómo los juegos lingüísticos propuestos por Rodari influenciaron de forma decisiva la fantasía actual:

Por otra parte, la llamada “fantasía moderna” obedece en gran medida a la propuesta realizada por Gianni Rodari a partir de juegos literarios recogidos de las literaturas surrealistas y de vanguardia del período de entreguerras. Al igual que la fantasía propia de los cuentos populares, la fantasía moderna ha sido profusamente utilizada también para la resolución de los conflictos psicológicos de los personajes, para la denuncia de las formas de vida de la sociedad postindustrial y para el juego literario experimental<sup>371</sup>.

Gianni Rodari en el capítulo cuarenta y cuatro de la *Gramática de la fantasía*, “Imaginación, Creatividad, Escuela” explica cómo estimular la imaginación de los niños mediante palabras engrandece su existencia, puesto que la creatividad desarrollada por el niño revertirá sobre todas las disciplinas que estudia en la escuela. De ahí la importancia de los cuentos y por ende, de la Literatura Infantil y Juvenil. Así lo manifiesta:

La imaginación del niño estimulada a inventar palabras, aplicará sus instrumentos en todos los aspectos de la experiencia que provoquen su intervención creativa. Los cuentos sirven a las matemáticas, así como las matemáticas sirven a los cuentos. Sirven a la poesía, a la música, a la utopía, a la labor política: en definitiva, al hombre entero, y no sólo al que crea fantasías. Sirven precisamente porque, en apariencia, no sirven para nada: como la poesía y la música, como el teatro y el deporte (si no se convierten en un negocio)<sup>372</sup>.

Además, Gianni Rodari esclarece que para cambiar la sociedad injusta en la que vivió y vivimos es necesaria la existencia de hombres con imaginación. La propuesta del gran maestro es que para que se geste el cambio social y se aniquile la opresión de la sociedad mercantilista es

---

<sup>371</sup> *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, cit., pp. 131-132.

<sup>372</sup> *Gramática de la fantasía*, cit., p. 156.

necesaria una humanidad con creatividad que cuide y utilice su imaginación. Estas son sus palabras:

Si una sociedad basada en el mito de la productividad (y en la realidad del beneficio) tiene necesidad de hombres a medias –fieles ejecutores, diligentes reproductores, dóciles instrumentos sin voluntad-, quiere decir que está mal hecha y que hace falta cambiarla. Para cambiarla, se requieren hombres creativos, que sepan usar su imaginación<sup>373</sup>.

Vigotskii, a comienzos del siglo XX, formuló que “el sentido y la importancia de la creación artística”<sup>374</sup> permitían al niño superar el complicado desarrollo de su imaginación creadora, al imprimir “a su fantasía una dirección nueva”<sup>375</sup>, que mantendría a lo largo de su vida. A la vez profundizaba y depuraba la vida emocional del niño “ejercitando sus anhelos y hábitos creadores”<sup>376</sup>, una vez que dominaba el lenguaje, transmitiendo sus sentimientos, expresando “el mundo interior del hombre”<sup>377</sup>.

Jacqueline Held ha dicho que la magia de la palabra, bajo la múltiple forma de las sonoridades, los ritmos, el encantamiento, enriquece y afirma las posibilidades de la imaginación. La escritora francesa en el capítulo “El niño y la selva de palabras, importancia del baño de lenguaje”<sup>378</sup> aludía a la importancia del lenguaje como material para formar y deformar, construir y reconstruir. Incidía en el misterio de la palabra antes de que se produjese la intervención del adulto.

Por su parte, Gabriel Janer Manila apunta, en su interesante investigación sobre la imaginación, que el juego con la palabra “abre

---

<sup>373</sup> Ibid.

<sup>374</sup> *La imaginación y el arte*, cit., p. 84

<sup>375</sup> Ibid.

<sup>376</sup> Ibid.

<sup>377</sup> Ibid.

<sup>378</sup> *Los niños y la literatura fantástica*, cit., vid., pp. 155-159.



infinitas perspectivas al aprendizaje<sup>379</sup>, puesto que, según explica, el niño toma conciencia de que mediante la repetición de palabras y la modificación creativa de éstas consolida su imaginación.

#### **V. 4. La creación lingüística mediante los juegos de palabras como conquista del espacio interior en la narrativa de Graciela Montes.**

Graciela Montes, a lo largo de su obra le ofrece al niño numerosos juegos lingüísticos, por ejemplo, en *Doña Clementina Queridita, la Achicadora*. Cuando doña Clementina usa diminutivos para nombrar a los personajes u objetos, éstos experimentan un achicamiento y desaparecen<sup>380</sup>. Ante el empequeñecimiento, se vuelven invisibles para los demás. El antídoto para que vuelvan a recuperar su tamaño normal es emplear el aumentativo. Veamos como en el siguiente ejemplo, doña Clementina ha conseguido la fórmula para devolver a los achicados a su forma anterior:

Desde ese día doña Clementina Queridita cuida mucho más sus palabras, y nunca le dice a nadie “queridito” sin agregar en seguida: “queridón”. (*Doña Clementina Queridita, la Achicadora*, p. 26).

Las vacas de *A la sombra de la Inmensa Cuchara* también comenzaron su reducción de tamaño al ser nombradas con diminutivos. Estos juegos con las palabras modifican el sentido del relato. El proceso lingüístico de achicamiento de las vacas lo explica Belisario Antúnez como un descubrimiento que llegó por casualidad. Así se refiere al acortamiento silábico al que fueron sometidas las vacas:

Un día Zoilo salió a buscar a Bubulina, que andaba pastando por los alrededores de la casa y la llamó “Bubulí”, en lugar de “Bubulina”... De “Bubulí” Zoilo pasó a “Bubú”, ... , con el “Bubú”, se achicó lo

---

<sup>379</sup> *Pedagogía de la imaginación poética*, cit. p., 105.

<sup>380</sup> Esta disminución de tamaño puede recordarnos a otras obras de la Literatura Infantil y Juvenil como *El maravilloso viaje de Nils Holgersson*, *Alicia en el país de las maravillas* o *Los viajes de Gulliver*, aunque este último relato no fue concebido para niños, éstos rápidamente se sintieron fascinados por él.

suficiente como para andar por la casa de Zoilo como Pancho por su casa, sorteando con toda seguridad los muebles, trepándose a la silla para robar una hoja de lechuga de la ensalada...(A la sombra de la Inmensa Cuchara, pp. 25-26).

Estoy de acuerdo con Nora Lía Sormani cuando afirma que, en el proceso lingüístico que se realiza en este relato, “Montes va más allá: el lenguaje construye realidad, se materializa, la *poiésis* deviene mundo fisiológico”<sup>381</sup>. Una de las consecuencias de esa reducción silábica es que pasó al código genético de la especie:

Es decir, un achicamiento que originariamente comenzó por ser silábico –de Bubulina a Bu, pasando por Bubulí y por Bubú- empezó a formar parte de la memoria de la especie, de su código genético. Ese nombre hecho gen fue el que heredaron Sonia y los demás terneros engendrados por los amores de Federico y Bubulina. (A la sombra de la Inmensa Cuchara, p. 104).

A Irulana es el lenguaje lo que la libera de la opresión del ogronte. Cuando la niña grita su nombre frente a la inmensidad de un universo sin luna se redime a ella misma y al pueblo devastado. La pequeña como un guerrero de Artes Marciales concentra toda su energía en su voz. Su nombre se convierte en mantra<sup>382</sup> redentor. Cada una de las consonantes y vocales que configuran su nombre adquieren una forma y un significado que consiguen someter al malvado ogro. En este caso las ilustraciones de Claudia Legnazzi que podemos encontrar en el capítulo de las ilustraciones, complementan el juego y la danza de las palabras<sup>383</sup>.

El personaje Casiperro, sufre en numerosas ocasiones al ser nombrado por los adultos. Según el animal, se trata de una extraña manía con la que los humanos se sienten satisfechos. Casiperro siente perplejidad hacia ciertos hábitos de los humanos como su preocupación por nombrar todo. El humano usuario de un lenguaje necesita dar nombre a todo lo que le rodea. El protagonista de esta historia se llamará de una forma u otra dependiendo

---

<sup>381</sup> “Arte, infancia y compromiso en la obra de Graciela Montes”, cit.

<sup>382</sup> En Sánscrito mantra significa vibración del sonido. Un mantra es una vibración sonora que ayuda a liberar nuestra mente.

<sup>383</sup> Véase la ilustración en la p. 293.

del dueño al que pertenezca en cada momento. A continuación mostramos algunos ejemplos en los que el can se siente abatido por no saber a qué nombre responder y con cuál se puede sentir identificado:

De inmediato comprendí cuál era la regla número uno que debía observar cualquier aspirante a mascota: tolerar humillaciones... En pocas horas aprendí algunas cuestiones fundamentales acerca de los humanos. Por ejemplo, la tremenda importancia que les dan a los nombres... a esa altura del día me sentía verdaderamente fatigado de haber atravesado tantas personalidades sorprendentes y agradecido de que por fin se hubieran detenido en una. (*Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, pp. 26-27).

Marc Soriano defiende que mediante un “juego de palabras se pone en funcionamiento un juego vital donde el inconsciente busca expresarse dando un rodeo a las reglas y a las normas admitidas”<sup>384</sup>. Alude claramente, a las expresadas por el lenguaje, “el sistema de la lengua, conjunto de “signos de signos””<sup>385</sup>. El humor lingüístico proporcionaría “una válvula de escape a la agresividad”<sup>386</sup>, a la vez que contribuiría “a la socialización y a la adaptación que permite una comunicación más distendida con el entorno, aunque sea desde el terreno del absurdo”<sup>387</sup>.

Graciela Montes al utilizar los juegos lingüísticos inaugura un lenguaje cargado de significaciones y juegos fonéticos que engrandecen el lenguaje cotidiano. Un ejemplo de este humor irónico lo encontramos cuando el Huesos tras alimentarse durante un periodo continuado logró engordar:

Pero sucedió lo inevitable: el Huesos se deshuesó. (*Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, p. 53).

Otro de los ejemplos lo encontramos cuando Casiperro, el Huesos y la Negrita conocen al vagabundo y éste como humano procede a nombrarles.

---

<sup>384</sup> *La literatura para niños y jóvenes*, cit., p. 364.

<sup>385</sup> Ibid.

<sup>386</sup> Ibid.

<sup>387</sup> Ibid.

Sólo que en esta ocasión para sorpresa y satisfacción del protagonista le concederá el título de caballero de la Oreja:

Cuando volvió a aparecer el famoso asunto de los nombres, sentí que un horrible escalofrío me recorría el lomo: si había empezado siendo Orejas y después Toto y después Lord y después Trux y después nada, ahora me tocaba ser menos que nada; eso quería decir que ya no podrían nombrarme más y que tendrían que empezar a desnombrarme. De modo que para mí ya no quedaban nombres sino no-nombres, que seguramente eran mucho más peligrosos. (*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, p. 131).

*Otroso* es una loa a la creación lingüística, comenzando por la invención del propio título<sup>388</sup>. En *Otroso* se juega constantemente con las palabras. Así conocemos una nueva variedad de zumo, sabor a banarina (banana + mandarina). Escuchamos música proveniente de un armórgano (armónica + órgano). El propio nombre de “Otroso” para nombrar al nuevo mundo es invención de uno de los personajes, Ariadna, quien siempre juega con el lenguaje.

A través de Ariadna conocemos la pasión de la autora por las combinaciones fonéticas que configuran un nuevo significado. Tal vez, al español peninsular estos juegos lingüísticos le parezcan arriesgados, sin embargo, debemos recordar que el argentino domina el lunfardo. Para ellos es habitual desmontar silábicamente la palabra y conferirle una nueva estructura, dotándola de una nueva vida.

La autora argentina reiteraba en la mencionada conferencia de Montevideo, cómo tenemos que jugar con las palabras para apropiárnoslas. Nos aconsejaba que podíamos “paladearlas, ritmarlas, escucharlas sonar, amasarlas, colocarlas en situaciones imaginarias”<sup>389</sup>. Aclaraba que no se refería a “obedecer consignas de juego o a jugar artificialmente con las

---

<sup>388</sup> Como ya dijimos, Ana María Machado realizó en Brasil la traducción de *Otroso* como “Um outro mundo”.

<sup>389</sup> “De la consigna al enigma (o cómo ganar espacio)”, cit., p. 61.

palabras”<sup>390</sup>. Para ella, eso es “un entretenimiento y hasta un entrenamiento, un aprendizaje”<sup>391</sup>. En definitiva, está aludiendo a la creación y a la conquista del espacio interior.

## **V. 5. El juego como apertura de los espacios imaginarios en la Literatura Infantil y Juvenil.**

El juego contrapuesto a la Educación ha sido un planteamiento que se mantuvo tanto en la rígida sociedad victoriana del XIX, como en la Europa de comienzos de siglo. Pippa Mediaslargas, la niña estrafalaria que revolucionó la Literatura Infantil a partir de 1945 (creadora de su propio nombre y de significantes como “plutificaciones” en vez de multiplicaciones), en su primer día de escuela, mantiene una divertida e inteligente discusión con su profesora en la que de forma sencilla consigue que el lector se cuestione el sentido de la Educación y concluye afirmando que lo más importante para el desarrollo humano es el juego:

¡Eh, eh, buena mujer! ¡Esto es ya demasiado! Usted misma ha dicho hace un momento que doce eran siete y cinco, y no ocho y cuatro. Hay que tener un poco de formalidad, y más aún en una escuela. Si sabes tanto de esas cosas, ¿por qué no te vas a un rincón y nos dejas tranquilos a nosotros, para que podamos jugar al escondite...?<sup>392</sup>.

Como ya hemos visto, Graciela Montes concibe el juego como una construcción, un espacio imaginario, una ficción, un artificio. Nos acerca a la infancia para recordarnos que en esa época no era lo mismo un juego que otro; por eso, “cuando compartíamos con alguien más el imaginario, éramos capaces de pelearnos a muerte por el desarrollo de la historia, cada

---

<sup>390</sup> Ibid.

<sup>391</sup> Ibid.

<sup>392</sup> Lindgren, Astrid, *Pippa Mediaslargas*, Barcelona, Ed. Juventud, 1962, p. 42.

peripezia era fundamental”<sup>393</sup>. Este era el momento de apertura del espacio imaginario. El instante en que ayudábamos a construir nuestro “paisaje afectivo de la infancia” en palabras de Jacqueline Held, o nuestra ciudad invisible según Italo Calvino.

Por ende, si el juego es a la vez artificio, ficción (*poiesis*) y emulación de la vida (*mímesis*) y, como apuntaba Held, la ficción nacía de la insatisfacción del niño con su vida y el juego le ayudada a proyectarse hacia el futuro, cabe preguntarse entonces, ¿por qué no se ha potenciado más el juego en el niño?

Tal vez, debamos retroceder ochenta años y recordar que ya Vigotskii nos cuestionaba, si la actividad creadora dependía del talento. Si esto era así, en palabras del pedagogo ruso “el criterio de crear es coto de elegidos”<sup>394</sup> y sólo quien está dotado de “un talento especial debe fomentarlo en sí y puede considerarse llamado para crear”<sup>395</sup>. Sin embargo, Vigotskii manifestó que era injusto este planteamiento que muchos consideraban un dogma. Según el psicólogo ruso, si estipulamos que:

...la creación consiste, en su verdadero sentido psicológico, en hacer algo nuevo, es fácil llegar a la conclusión de que todos podemos crear en grado mayor o menor y que la creación es la acompañante normal permanente del desarrollo infantil”<sup>396</sup>.

Como podemos constatar, esta reflexión de Vigotskii resulta totalmente innovadora, puesto que equipara a todos los humanos en cuanto a sus posibilidades para crear y desarrollar su imaginación. Esta revelación renovó todos los postulados pedagógicos. De hecho, éste es uno de los principios sobre los que se asienta la obra rodariana. De ahí, que pretenda llegar a toda la sociedad, sin ningún tipo de exclusión social. La

---

<sup>393</sup> *La frontera indómita*, cit., p. 28.

<sup>394</sup> *La imaginación y el arte en la infancia*, cit. p. 46.

<sup>395</sup> *Ibid.*

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 46.

estimulación adecuada en el momento preciso fomentará la actividad creadora de cualquier individuo.

Volviendo a nuestro tiempo, Ernesto Sábato en *Antes del fin*, insiste en que “la educación es lo menos material que existe”<sup>397</sup>; por eso, afirma que es lo más importante en el devenir de un pueblo, al tratarse de “su fortaleza espiritual”<sup>398</sup>. Explica que ésta es destruida deliberadamente por los aliados del mercantilismo y concluye alentando a los maestros, diciéndoles: “continúen resistiendo, porque no podemos permitir que la educación se convierta en un privilegio”<sup>399</sup>.

Sábato, al igual que Freinet en su día, anima a los maestros a que sigan trabajando para desarrollar las capacidades creativas del ser humano, en vez de adiestrarle en un adoctrinamiento abocado a la explotación económica. A estos mediadores, bibliotecarios, maestros o escritores, Graciela Montes les denomina “maestros socráticos”<sup>400</sup> ya que tienen la misión de despertar esas conciencias librepensadoras que tanto necesitamos en la sociedad actual.

Aunque Graciela Montes se muestra defensora del juego, arremete contra la industria del juguete. Lo hace en el capítulo de *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre* en el que el animal es víctima de los abusos y torturas de un juguetero que experimenta con él para crear un modelo de juguete que satisfaga la demanda social. A través del sufrimiento y las declaraciones del perro, el autor implícito hace reflexionar al lector sobre la política de los juguetes. En ésta lo que se persigue es crear niños modelo que se identifiquen con lo que han adquirido económicamente. El objetivo primordial es que no fomenten su

---

<sup>397</sup> *Antes del fin*, cit., p. 113.

<sup>398</sup> Ibid.

<sup>399</sup> Ibid.

<sup>400</sup> De la consigna al enigma (o cómo ganar espacio)”, cit., 61.

imaginación. Gianni Rodari, en el capítulo “El juguete como personaje” afirma:

Por cierto, es la industria del juguete la que fabrica trencitos, cochecitos, ajuares para muñecas y las cajas del “químico principiante”, en una incesante miniaturización del mundo adulto que no deja de lado los minitanques y los minimisiles<sup>401</sup>.

Para Rodari, la necesidad del niño de imitar al adulto forma parte de su voluntad de crecer. Estos juegos simbólicos, como ha escrito Piaget, constituyen una auténtica actividad del pensamiento. Para Rodari “Inventar historias con los juguetes es casi natural...”<sup>402</sup>. Además considera que los adultos cuando comparten el juego con los niños tienen “la ventaja de disponer de una experiencia más vasta y, por lo tanto, de poder volar más lejos con la imaginación”<sup>403</sup>.

Según el maestro italiano, “no se trata de jugar “en lugar del niño”, relegándolo al humillante papel de espectador. Se trata de ponerse a su servicio”<sup>404</sup>. Por consiguiente, el adulto contribuye a expandir su universo imaginario a través de la exploración, el teatro, el absurdo, los cambios de espacio. Expone que en el juego también puede manifestarse el tedio y por ello es necesario buscar otras estrategias “que favorecen en gran medida los descubrimientos”<sup>405</sup>. En dos de los relatos de Montes dirigidos a las primeras edades, podemos advertir la importancia del juego inventado para consolidar la autoestima y la integración social. Se trata de *La verdadera historia del Ratón Feroz*<sup>406</sup> y *El Ratón Feroz vuelve al ataque*<sup>407</sup>. De ambos cuentos afirma María Adelia Díaz Rönner que Montes “ha arquitecturado

---

<sup>401</sup> *Gramática de la fantasía*, cit., pp. 101-102.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>403</sup> *Ibid.*

<sup>404</sup> *Ibid.*

<sup>405</sup> *Ibid.*

<sup>406</sup> Cuenta la historia de un pequeño ratón que quiere asustar. Como es un ser apacible desea convertirse en su opuesto. Trata de imponer el miedo en su familia, pero le cuesta.

<sup>407</sup> En este caso, el pequeño ratón consigue asustar y jugará al miedo con un pequeño gorrión. El cuento finaliza con risas de ambos pequeños porque los sábados se juega a muchas cosas, no solo al miedo.



un universo solidario y hondamente afectivo,..., sin prescribir ni pontificar: un habilidoso juego del poder de las palabras que, puestas a jugar juegos, juegan<sup>408</sup>. Queda claro, como en estas narraciones, la familia participa en el juego ficticio, generando afectos sobre el pequeño ratón y fortaleciendo su desarrollo personal y social.

**V. 6. Construcción del espacio poético y del “paisaje afectivo” en *Y el Árbol siguió creciendo, Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo), A la sombra de la Inmensa Cuchara, Historia de un amor exagerado, Otroso, Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre.***

Alison Lurie considera que los grandes clásicos de la Literatura Juvenil entrañan una crítica de la sociedad que narran. Por eso, sus relatos albergan de forma sutil la subversión a los modos de vida en los que se vieron inmersos sus autores.

Mantiene la profesora norteamericana que a lo largo de la historia “los escritores de ficción y fantasía de más talento han retratado, aunque disfrazada, la realidad del pasado y la situación política del momento”<sup>409</sup>. De esta forma, los protagonistas de *Las aventuras de Pinocho, Las aventuras de Huckleberry Finn, Alicia en el país de las maravillas, Alicia a través del espejo, Pippi Calzaslargas, Momo, Frederick, Matilda, El pequeño Nicolás, Caperucita en Manhattan, Memorias de una vaca*, entre otros, se rebelan contra la sociedad de su tiempo. Generalmente a través de su rebeldía encaran y ridiculizan las normas impuestas de los modelos sociales, familiares o educativos que les toca vivir. En la narrativa de

---

<sup>408</sup> *Cara y cruz de la literatura infantil*, cit., p. 105.

<sup>409</sup> *No se lo cuenten a los mayores. Literatura infantil, espacio subversivo*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998, p. 165.

Graciela Montes podemos constatar esta subversión que además contribuye a la construcción del “paisaje afectivo” de Jacqueline Held en los siguientes relatos:

En *Y el Árbol siguió creciendo* es la pequeña Nati quien a través del juego descubre los frutos del Árbol que servirán para la defensa de los arborícolas frente a la Cuadrilla Caprichosa y los Especialistas. La curiosidad infantil de Nati y su imaginación creadora permiten a los habitantes del Árbol tener armas con las que luchar.

En ese Árbol cada uno de sus habitantes es capaz de construir su espacio. Así pues, este relato contribuye a la construcción del espacio interior, ya que los arborícolas establecen otros hábitos de vida, diferentes a los de la sociedad mercantilista. Agradecen a la naturaleza lo que ésta les regala y ofrece. Son personajes activos y con coraje, dispuestos a defender su hábitat. No son seres alienados por el trabajo, como otros adultos que aparecen en la obra de Montes.

Irulana se enfrenta a la soledad más absoluta tras haber sido aniquilado su pueblo por un tirano. La pequeña mediante su convicción interna, su rebeldía y su coraje vence al ogro. La niña simboliza la fe en la fortaleza interior de uno mismo para derrotar a quien impone el terror. Irulana aún teniendo miedo por todo lo que ha sucedido no se rinde; al contrario, se enfrenta y vence. Este relato también ayuda a configurar la construcción del espacio interior. Irulana pasa a convertirse en un referente para los niños y niñas. Es una heroína al igual que lo fue David al vencer a Goliat.

Santiaguito en *Historia de un amor exagerado* fundamenta la construcción de su espacio interior en el inmenso amor que le profesa a Teresita Yoon. Por alimentar y defender esa relación comete lo que para

algunos vecinos del barrio son excentricidades y para otros, cosas de enamorados. Al niño no le importan los comentarios de los vecinos sobre los actos que realiza. Para él lo más importante es el sentimiento de amor que brota de su corazón y que irradia hacia cuantos le rodean, en especial hacia quien va destinado, su compañera de colegio. Esa construcción del espacio interior se consolida con la escritura y lectura de cartas. Se establece una correspondencia fluida entre ambos enamorados que engrandece su espacio interior. Esto es lo que siente Santiago cuando recibe una carta de su amiga:

Santiago quería tener esa carta; pero no la abría. La escondía. La metía contra el cuerpo, debajo de la remera<sup>410</sup>, la tocaba muchas veces, porque Santiago era de esos a los que les gusta juntar las ganas. Después sí, en un rincón y solo, la leía. Leía mil veces esa carta, tantas que podía repetir palabra por palabra, punto por punto lo que Teresita, de Zelaya, le escribía. (*Historia de un amor exagerado*, p. 49).

Inés en *Tengo un monstruo en el bolsillo* y Paula en *Uña de dragón* afianzan la construcción de su espacio poético mediante la escritura. Inés, al sentirse poco locuaz y comunicativa traslada sus sentimientos y emociones al papel. Paula escribe de una forma más disciplinada ya que elabora un diario como el clásico de los años ochenta, Adrián Mole. Paula informa al lector detalladamente de los días precedentes a fin de año.

Curiosamente, ambos personajes son femeninos y de una edad similar. Para las dos niñas resulta fundamental y vital la necesidad de reflejar sus vivencias gráficamente. A Inés el acto de escribir parece servirle como terapia frente al mutismo que suele manifestar tanto en casa como en el colegio. Recordemos que es extremadamente tímida y con poca autoestima. De ahí el crecimiento de su monstruo.

A Paula, por el contrario la escritura le sirve para divertirse. Parece no abandonar su diario. Siempre tiene en mente lo que va a escribir y cómo lo

---

<sup>410</sup> Véase glosario, p. 358.

manifestará. Es más una labor de escritora. Necesita transgredir lo vivido a través de lo narrado.

Paradójicamente, el miedo a los hábitos violentos que se producen en el barrio de Florida, donde viven los protagonistas de *Otroso*: Hugo, Ariadna, la Tere, el Batata y Rosita funciona como motor para que estos muchachos impulsen su imaginación y construyan un espacio en el que refugiarse. Son conscientes de que “Otroso” es el territorio donde ellos proclaman su identidad. Concretamente desde uno de los barrios de Buenos Aires podemos llegar a todo el mundo. Metafóricamente esta situación es trasladable a cualquier atmósfera. De esta forma nos enfrentaríamos a un problema universal desde una perspectiva local.

“Otroso”, al igual que el espejo que cruza Alicia, es la transgresión del espacio que todos realizamos en algún momento, simplemente cuando abrimos un libro y nos sumergimos en su lectura, o cada vez que entramos en una sala de cine, porque es en esos momentos cuando aceptamos las reglas del juego. Estamos jugando a creer lo que alguien ha inventado, lo mismo que cuando éramos pequeños y llegaba la hora del juego. Graciela Montes habla de todo ello en *Juegos para la Lectura*. Es necesario entrar y salir de ese mundo, o de esa sensación o como queramos llamarlo. Porque eso significa que dejamos la realidad que nos persigue en todo momento y que aceptamos dejar de ser nosotros por un espacio de tiempo para sacar a la luz otros sueños, otras inquietudes. Así lo manifiesta Graciela Montes:

Los mundos imaginarios. Los juegos. Pequeños juegos privados y fugaces que apenas son un dibujo secreto -la niña que, sola, sin que nadie la vea, cruza el patio desierto jugando a volar, ondulando los brazos en el aire, sintiéndose gaviota-, y juegos a los que se vuelve una y otra vez ritualmente, como habitaciones secretas que siempre están ahí, esperando... Amigos imaginarios que cuelgan de la lámpara del comedor, o están sentados a nuestro lado, y nadie sino nosotros vemos.

Imágenes de cuentos en que nos demoramos infinitamente, que nos prometen parajes exóticos, vínculos diferentes<sup>411</sup>.

Tanto Casiperro como el Huesos sobreviven a la tortura. Como ya dijimos simbolizan a aquellas víctimas de la dictadura militar argentina que tuvieron fe en sí mismas y coraje para sobrevivir en las celdas en las que estaban abocados a la muerte. Casiperro a lo largo del relato manifiesta al lector que su sufrimiento es tan grande que prefiere que todo termine. Pero siempre saca fuerzas de flaqueza y su ingenio le ayuda a resistir y a escapar.

Como podemos constatar en el capítulo II, el perro desde muy joven prefiere su libertad a convertirse en un animal adocinado por unas humanas maniáticas que le imponen un modo de vida absurdo. También desde cachorro tiene claro que no quiere formar parte de las bestias, es decir, de los perros adiestrados para ejercer la violencia. Y ésta es su reflexión:

Las Bestias... nos mordían sin piedad y nos dejaban aullando y sangrando junto al cerco... y tenían los ojos sombríos y opacos. (*Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, pp. 17-18).

Casiperro es el paradigma de cómo a través de la construcción de su espacio interior logra vencer a la adversidad. Unas veces lo hará en solitario y otras encontrará complicidad en su amigo inseparable el Huesos y en su joven amor la Negrita. De no haber sido por su fortaleza interna no habría sobrevivido a las celdas, ni a las torturas del juguetero, ni a la dureza de los atroces experimentos en su cuerpo del Laboratorio de la Belleza Eterna.

Para Nora Lía Sormani las obras mencionadas entrañan el compromiso<sup>412</sup>. Podemos decir que *Y el Árbol siguió creciendo*, *Irulana* y

---

<sup>411</sup> *La frontera indómita*, cit., pp. 33-34.

<sup>412</sup> “Graciela Montes, incansable trabajadora da literatura infantil” en *Fadamorgana*, nº 11, Santiago de Compostela, 2007, pp. 12-16.

*el ogronte (un cuento de mucho miedo), A la sombra de la Inmensa Cuchara, Historia de un amor exagerado, Otroso, Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, como símbolo de libertad y denuncia formarán parte junto con obras como *Las aventuras de Pinocho, Peter Pan, Las aventuras de Tom Sawyer, Las aventuras de Huckleberry Finn, Momo, El Principito, Alicia en el país de las maravillas, Alicia a través del espejo, Pippi Mediaslargas, Frederick, Donde viven los monstruos*, entre otras, de ese espacio, al que Alison Lurie denomina subversivo, porque intenta que el lector sea crítico y mantenga viva frente al paso del tiempo y el asentamiento de los convencionalismos, su imaginación. El escritor Antonio Muñoz Molina nos transmite esta reflexión sobre como el sistema se encarga de robarnos la imaginación para convertirnos en “empleados productivos”:

A medida que crecemos y empiezan a adiestrarnos para el trabajo, para la mansedumbre y para la infelicidad, el hábito de la imaginación se vuelve peligroso o inútil, y sin darnos cuenta lo vamos perdiendo, no porque éste sea un proceso tan natural como el del cambio de voz, sino porque hay una determinada y eficacísima presión social para que no nos convirtamos en seres saludables y felices, sino en súbditos dóciles, en empleados productivos, en lo que antes se decía hombres de provecho<sup>413</sup>.

Por tanto, toda creación primero es un juego hasta que comienza a convertirse en un refugio, en el escape. “Otroso” representa esa fantasía que cada uno necesita sacar a la luz, de forma diferente. Cada uno con su don o su habilidad. Para los chicos “Otroso” significó fe, ya que era el conjunto y no la unidad la que les iba a conferir la fuerza tanto para enfrentarse a “la Patota” como para aislarse del mundo cotidiano y mostrarse allí abajo como realmente eran.

El reto que nos ofrecen estos relatos es que, como las grandes obras, proponen al lector varias lecturas. Por ejemplo, en el caso de *Otroso*, la

---

<sup>413</sup> “La disciplina de la imaginación” en *¿Por qué no es útil la literatura?*, García Montero, L. y Muñoz Molina, A., Madrid, Hiperión, 1993, pp. 53-54.

primera, es la historia con la que puede divertirse un lector adolescente: aventuras de una pandilla durante el verano, el comienzo del amor, la lucha entre el bien y el mal, la búsqueda de la identidad, los conflictos generacionales, etc. La segunda lectura es de tipo histórico, ya referida.

Y la tercera, es la más filosófica, extrapolable a cualquier realidad y, por tanto, universal: el conflicto entre dos mundos, el del espacio imaginario como fuente de verdad y el del mundo conocido, interpretado como alienación del individuo. Sería lo que Teresa Colomer denomina crítica a las “sociedades postindustriales”<sup>414</sup>.

En este sentido las obras mencionadas de Graciela Montes al igual que *Momo*, *El Principito*, *Frederick*, *Pippi Mediaslargas*, *Peter Pan*, *Alicia en el país de las maravillas*, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, proclaman la construcción del espacio interior, contrapuesto a los valores de las sociedades postmodernas. En estas obras, como analiza Teresa Colomer, el modo de vida de la sociedad actual es criticado debido a:

...los problemas de agresión que proyectan en una triple dirección: agresión hacia sus propios ciudadanos alienados, explotados o reprimidos en sus derechos, hacia la naturaleza degradada y hacia las otras razas o culturas aniquiladas”<sup>415</sup>.

Continuando con el ejemplo de *Otroso*, esta novela por la delicadeza y profundidad de sus personajes, la incertidumbre temporal, la alteridad ante lo que puede ser, la búsqueda como iniciativa constante, la imaginación como estado de la existencia humana en su totalidad, se integra con pleno derecho en el corpus de la Literatura Infantil y Juvenil universal donde, como señalaba la crítica Teresa Colomer, los niños aprenden “los modelos narrativos y poéticos de la literatura propia de su cultura”<sup>416</sup>, y además,

---

<sup>414</sup> *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, cit., p. 118.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 20.

conquistan el “paisaje afectivo”<sup>417</sup> al que se refería Held, enraizando con su lugar de infancia real a través de los elementos naturales que desean y de la posterior nostalgia hacia esa infancia cuando se conviertan en lectores adultos.

Graciela Montes en la feria del libro de Buenos Aires, del 2002, pronunció una conferencia titulada “La ocasión”<sup>418</sup>, en la que explicaba cómo se construye el espacio imaginario a lo largo de una vida. Esa construcción implica estar siempre alerta, en busca del instante en el que aflore la libertad. Montes explicó que la ocasión “es una grieta en el tiempo, una brusca expansión del instante”<sup>419</sup>. Incidía en que todo podía convertirse en ocasión: ...nuestro propio cuerpo, la ciudad, el paisaje, las demás personas, las ideas, todo “lo que estuviese ahí”<sup>420</sup>. Además, aclaraba que la ocasión permitía construir sentidos y fabricar mundos. Concluía su charla argumentando, la necesidad humana de habitar esos mundos imaginarios: “...lo nuestro son los mundos, no sabemos vivir sin ellos. Si no conseguimos fabricarnos los propios tomamos otros, ya hechos”<sup>421</sup>.

*Otroso* al igual que el *Árbol* de *Y el Árbol siguió creciendo* simbolizan una fabricación de mundo, una construcción del espacio poético. Son ciudades invisibles, pero esta vez, no de Italo Calvino. Tampoco son la pequeña Venecia en miniatura que construyen Sofía y su abuela en *El libro del verano* de Tove Jansson. “*Otroso*” y “*el Árbol*” son una fabricación de mundo entregado a una sociedad que ya sólo se alimenta de paraísos artificiales. La vitalidad de los protagonistas, a través de la creación

---

<sup>417</sup> *Los niños y la literatura fantástica*, cit., p. 60.

<sup>418</sup> “La ocasión”, Feria del Libro Infantil y Juvenil, en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, n° 83, Buenos Aires, 14 de agosto 2002. <http://www.imaginaria.com.ar/08/3/links.htm> consultada 3/1/2013.

<sup>419</sup> *Ibid.*

<sup>420</sup> *Ibid.*

<sup>421</sup> *Ibid.*



constante, contrasta con el mundo abigarrado que comparten. Una humanidad adulta, cansada de soñar. Una sociedad que tan sólo acepta las piezas de engranaje que encajen, apenas quiere crecer, y ha dejado de buscar la incertidumbre de la creación.

## **V. 7. Importancia de la música en el desarrollo individual y colectivo en la narrativa de Graciela Montes.**

En numerosas obras Graciela Montes introduce el tema de la música. Por ello, podemos colegir que intenta dar a conocer los beneficios que ésta reporta. Así los niños y jóvenes podrán introducirla en sus vidas como fuente de gozo y creación.

En *Otrosos*, por ejemplo, encontramos al Batata, quien además de tocar la guitarra inventa el armórgano. La sonoridad de este instrumento será utilizada en la gran batalla contra “la Patota”. En este mismo relato, María Blanca, mamá de Ariadna canta diariamente una canción tradicional proveniente del folklore español: “*Arroz con leche, me quiero casar, con una señorita que sepa...*”

Para Alison Lurie el folklore “representa la más antigua de las formas artísticas”<sup>422</sup>. Además, manifiesta la profesora y crítica norteamericana, éste ayuda a desinhibir los impulsos prohibidos de la gente, al tiempo que favorece la comprensión y el control del mundo. Por eso, el folklore al igual que los cuentos cumpliría un cometido social, al exorcizar lo más negativo y oscuro del ser humano.

---

<sup>422</sup> *No se lo cuentes a los mayores*, cit., p. 210.

Ana Pelegrín afirma que “con o sin vida oral, en voces secretas los poemas orales quedarán en el repertorio de la literatura infantil”<sup>423</sup>. Eso es precisamente lo que inserta Graciela Montes en sus relatos: canciones o poemas orales que no pasan inadvertidos para el lector, puesto que esa canción resalta una característica del personaje. En *Emita y Emota en... ¿Ahora quién me aupá?* Aparece la clásica canción: “Duerme, dueeeerme, dueeeerme negriiito...”

Nora Lía Sormani afirma que “en la base de la poesía está la música y ello estimula en los niños un conocimiento y una relación con el mundo a la vez sensorial y abstracta”<sup>424</sup>. Así en *Uña de dragón* además de celebrar el día de fin de año con una muñeira y un fandango, Paula y su hermana cantan: *Asssa nisssi massa*, (*Uña de dragón*, p. 82). Por otro lado, en *Las velas malditas* son los músicos quienes solucionan el problema de las velas, (pp. 50-52). Del mismo modo, en *Luis y el Monstruogrís*, aparece: Y cantó con gran entusiasmo, (p. 50). Laurita Pereyra y Antonio Benitez celebran su boda con música, (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 27). También en *Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo)* la gente que va a realizar la nueva fundación de un pueblo llega cantando y celebrándolo con música. Para finalizar, en *A la sombra de la Inmensa Cuchara* uno de los testimonios referidos en la novela es una vieja canción popular infantil:

Cito como testimonio esa vieja canción infantil, tan popular entre nuestros niños, que dice:

*Juguemos en el mundo  
Mientras la vaca no está.*

*-Vaca: ¿estás?*

*-¡Estoy en el bolsillo!*

Como todos saben, este es un juego en el que deben intervenir sesenta niños, que se van pasando la “vaca”... Luego viene eso de:

*A la Be con Bu,*

---

<sup>423</sup> *La flor de la maravilla, juegos, romances, retahílas*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2006, p. 233.

<sup>424</sup> “La imaginación musical. Poesía para niños en Latinoamérica”, en *Nuevas Hojas de Lectura*, n° 19, Bogotá, 2008, p. 20.

*A la Be con Bu,  
la vaca la vaca  
La tie-nes tú.*

... A propósito del estribillo, ¿por qué no suponer que la letra se fue modificando con el correr del tiempo, como suele suceder con las canciones tradicionales que se transmiten de boca en boca? ¿Acaso sería alocado suponer que, en épocas más arcaicas, lo que cantaban nuestros niños no era “A la Be con Bu” sino “A la Fe con Bu”, los nombres míticos de Federico y Bubulina, nuestras vacas inaugurales?

En fin, lo cierto es que este antiquísimo juego infantil nos da la pista de que las vacas de bolsillo “dieron la vuelta al mundo”, o que, al menos, se hicieron famosas en sesenta pueblos. (*A la sombra de la Inmensa Cuchara*, pp. 31-32).

A través de esta cita podemos constatar la importancia de la tradición popular en la narrativa de Montes, en especial en este relato. Es evidente, como tanto los juegos infantiles como las canciones que lo acompañan y que nutren la historia de los pueblos se hace palpable en esta novela. Además, Montes le sugiere al lector que divague sobre los posibles cambios a los que con el paso del tiempo se someten estas canciones.

El trabajo de investigación y recopilación, desarrollado por Ana Pelegrín y Pedro Cerrillo entre otros, en el folklore y su repercusión en la Literatura Infantil y Juvenil nos ayuda a hacernos una idea de la importancia de la transmisión oral.

Una de las reflexiones que Sábato transmite a los desalentados, es que trasladen su angustia al arte. Al igual que Vigotskii considera que cualquier “niño es un artista que canta, baila, pinta, cuenta historias y construye castillos”<sup>425</sup>. Además, explica que los grandes artistas “han logrado preservar en el fondo de su alma esa candidez sagrada de la niñez y de los hombres que llamamos primitivos”<sup>426</sup>. Continúa afirmando que el hombre debe reconsiderar a los pueblos.

---

<sup>425</sup> *La resistencia*, cit., p. 93.

<sup>426</sup> *Ibid.*.

Concluye Sábato estableciendo como paradigma a los pueblos antiguos y argumenta: “¡Cuánto nos pueden enseñar los pueblos antiguos donde todos, más allá de las desdichas o de los infortunios, se reunían para bailar y cantar!”<sup>427</sup>. Precisamente, eso es lo que sucede al final del cuento de *Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo)* donde la fundación del nuevo pueblo sin ogronte se consolida a través de la música.

La creación como antesala de la libertad y la superación de los miedos son los valores que promueve la narrativa de Montes. Para Sábato “la creación sólo surge en la libertad”<sup>428</sup> y además, esclarece “es el poder que vence al miedo”<sup>429</sup>. De ahí la necesidad en los personajes de los relatos de esta autora, de cantar, crear melodías, diseñar mapas, inventar instrumentos o hacer crecer las plantas en la oscuridad.

## V. 8. Amor.

Montes no duda en presentarles el sentimiento de amor a los niños y niñas. Un tema que durante décadas fue considerado tabú, algo no apropiado para unas edades tan jóvenes. Sin embargo, su convencimiento de dirigirse a los pequeños del mismo modo que lo haría con los adultos fortalece los vínculos entre su obra y sus jóvenes lectores. Por otra parte, Montes no edulcora el amor como lo hacen algunas novelas dirigidas a preadolescentes. Más bien en la obra de Montes encontramos distintas manifestaciones de éste:

---

<sup>427</sup> Ibid.

<sup>428</sup> Ibid., p. 106.

<sup>429</sup> Ibid.

1.- El amor correspondido entre dos amantes lo encontramos en *Y el Árbol siguió creciendo*. En este caso es un amor a primera vista. Sus protagonistas son dos adultos: Laurita Pereyra, una tucumana que acaba de llegar a la capital y Antonio Benítez, un bonaerense. Ambos se conocen a través del Árbol y rápidamente surge el amor. Su idilio será conocido en el mundo entero. Así el día que deciden casarse, otras parejas de distintos puntos del planeta les acompañarán:

El tiempo de florecer fue muy breve, aunque alcanzó para que Laurita Pereyra y Antonio Benítez, que ya habían terminado su nido, se casaran con música y empanadas, en la rama de Lola Miraflores, que estaba más florida que nunca. Y muchas parejas de Nairobi, de Caracas y de Singapur soñaron con pasar una luna de miel como la de los Enamorados del Árbol. (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 27).

2.- Un amor más amargo y trágico es el del recuerdo tras la separación. Ese desconsuelo de la existencia humana es el que Montes evidencia en *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*. Casiperro siente desamparo ante la separación de su amada y más aún ante la imposibilidad de que esa relación continúe. El alejamiento del ser amado da lugar al recuerdo y a la añoranza de un tiempo feliz:

Quise convencerla de que se viniera con nosotros, pero no quiso. Se quedó ahí sentada después de la función, con su traje de tul y los ojos fijos en algún punto del aire. Después se levantó y se fue apartando, rumbo a su carromato, y el olor, ese olor maravilloso, inolvidable, el señor de las alegrías, se fue adelgazando y adelgazando en el aire hasta volverse un recuerdo. (*Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, p. 66).

3.- La confesión a la mejor amiga del sentimiento de estar enamorada, aderezada con tintes de vergüenza es característica de los chicos de estas edades. Esta mezcolanza, la podemos constatar en el siguiente fragmento de *Tengo un monstruo en el bolsillo*:

Ese día del recreo le conté a Paula que Martín me parecía muy pasable. Y Paula me preguntó si gustaba de él. “¿Gustas de él?”, me dijo. Y yo no supe que decirle porque nunca entendí bien qué quiere decir gustar de alguien. Yo lo que sé es que cuando lo veo me entra una

especie de calorcito, como cuando uno vuelve a casa en el invierno y se acerca a la estufa, y en la mesa hay tostadas con manteca y dulce. También sé que a veces no lo veo con los ojos pero sé que está, como si pudiese verlo con el cuerpo. Y que, si se me acerca de sopetón, me equivoco todo, se me caen las cosas y se me mezclan las palabras... Eso es lo que me pasa. Pero si gusto o no gusto, eso no sé. (*Tengo un monstruo en el bolsillo*, p. 14).

4.- La complicidad y el entendimiento entre dos personas que se aman lo comprobamos en la relación especial entre Hugo y Ariadna en *Otrosos*. Estos dos jóvenes no necesitan decirse que se aman. Sin embargo, su vínculo a la hora de construir otro mundo es fruto del amor.

5.- En *Historia de un amor exagerado* aparecen distintas fases del amor. Primero su nacimiento, después la felicidad de compartir, posteriormente la separación impuesta y la infelicidad que ésta conlleva. Finalmente, el crecimiento del amor a través de una fluida correspondencia. El desenlace queda abierto, aunque todo apunta a que los enamorados se encuentran.

En este relato el amor es el tema central. Los habitantes del barrio de Florida como en otras obras de Montes toman partido sobre la situación que están viviendo Santiaguito y Teresita Yoon. Para unos no se deben tolerar las excentricidades que el adolescente realiza por amor:

-Esto no puede terminar bien- aseguraba el señor de las baldosas bien barridas cuando se encontraba con Santiago en la cuadra del Correo. El Correo es un servicio público. Los servicios públicos son cosa seria. Las cartas de amor muy pesadas no son serias. Son ridículas y exageradas. Las cartas de amor muy pesadas son peligrosas. Las cartas de amor muy pesadas deberían estar prohibidas... (*Historia de un amor exagerado*, p. 53).

Curiosamente los vecinos que cuestionan la ilegalidad de las cartas de amor son aquellos que carecen de sueños, por tanto de imaginación. Como podemos corroborar en el ejemplo anterior el señor de las baldosas bien barridas se muestra partidario de la prohibición de este tipo de

comunicación. Sin embargo, la escritura de las cartas fortalece y desarrolla las relaciones emocionales y personales de Santiaguito y Teresita Yoon:

Los que decían que no sentían que la Gran Carta era un horror, una vergüenza, un ridículo, una quimera. Para los que decían que no las siestas de febrero en Florida estaban hechas para dormir y no para planear locuras. Los que decían que no también eran unos cuantos: el señor de las baldosas bien barridas, su esposa, alisándose como siempre las tablas del delantal prolijo, su hija mayor, tan sensata, y mucha otra gente enojada que nunca había querido saber nada con los sueños. (*Historia de un amor exagerado*, pp. 56-57).

Para otros vecinos incluidos los padres de los protagonistas no hay nada nocivo en la relación que mantienen los chicos. Por ello, se muestran a favor de ésta y les ayudarán en todo lo que puedan. A diferencia del otro bando, ellos sí recuerdan los sueños que una vez tuvieron y quienes son demasiado jóvenes nutren sus fantasías con todo lo que está aconteciendo en el barrio. El enfrentamiento se produce entre los que sueñan o fantasean y los que no:

Por otra parte, era febrero y en febrero Florida parecía bastante detenida en el calor: era divertido en las siestas silenciosas planear cosas casi imposibles mientras se oía el canto machacón de las chicharras. Los que decían que sí eran unos cuantos: todos los chicos y todas las chicas de séptimo, los Berón en pleno, la maestra de Ciencias y su novio, el italiano, y muchísimos otros grandes que recordaban viejos sueños y muchísimos otros chicos que recordaban sueños nuevos. (*Historia de un amor exagerado*, pp. 55-56).

Esta intencionalidad de mostrar el amor desde una visión caleidoscópica, en la que los enamorados reciben tanto los beneficios del amor, como los sufrimientos que éste reporta, contrasta con la superficialidad con la que otras obras contemporáneas abordan este tema.

6.- El amor entre dos amantes pertenecientes a familias enemistadas. Es el caso de Romualdo y Julieta en *A la sombra de la Inmensa Cuchara*. Romualdo pertenece a los Pinchero y como sabemos, son devoradores del helado de vaca, por tanto, su final es empequeñecer tanto que se convertirán en cero y desaparecerán.

Julietta, en cambio, conserva su tamaño normal porque desciende de los Antúnez y éstos no son degustadores del helado de vaca. Esta pareja alude intertextualmente a los míticos *Romeo y Julieta*. El enlace matrimonial de Romualdo y Julieta traerá consecuencias nefastas para los Antúnez, su achicamiento desmesurado debido al consumo del helado de vaca.

Como podemos constatar el amor es un elemento más en la construcción del espacio interior de cada humano. Nuevamente, Graciela Montes le ofrece al niño sentimientos de forma similar a como se los brindaría a un adulto. Su objetivo es dirigirse al público infantil y juvenil de forma consecuente y, por tanto, sin menospreciar ni ridiculizar las inquietudes y las emociones del público más joven.

El pacto de sinceridad que establece con sus lectores consigue que Montes no les prometa una realidad edulcorada. Y que aquellos desde su infancia se enfrenten a su vida con total integridad. Por ende, me parece que uno de los objetivos de la autora argentina es que desde la infancia sus receptores consoliden tanto su ciudad interior como el “paisaje afectivo” de Held, para que de este modo, lleguen a la vida adulta sin falsos mitos, sin paraísos artificiales ni amores irreales.

En definitiva, Montes busca lectores arriesgados que sepan vencer las adversidades como los protagonistas de sus relatos, personajes con problemas que enfrentan sus conflictos mediante el coraje y la rebeldía, nunca a través de superpoderes, como otros personajes de la Literatura Infantil y Juvenil actual.





Las maestras y los maestros democráticos intervenimos en el mundo a través del cultivo de la curiosidad y de la inteligencia esperanzada, que se desdobra en la comprensión comunicante del mundo. Y esto lo hacemos de diferentes maneras. Intervenimos en el mundo a través de nuestras prácticas concretas, intervenimos en el mundo a través de la responsabilidad, a través de una intervención estética, cada vez que somos capaces de expresar la belleza del mundo. Cuando los primeros humanos dibujaron en las rocas figuras de animales, ya intervenían estéticamente en el mundo, y como seguramente ya tomaban decisiones morales, también intervenían de manera ética. Justamente en la medida en que nos tornamos capaces de intervenir, capaces de cambiar el mundo, de transformarlo, de hacerlo más bello o más feo, nos tornamos seres éticos.

*El grito manso*

FREIRE, PAULO.

## **VI. RECEPCIÓN DE LA NARRATIVA DE GRACIELA MONTES EN LAS ESCUELAS Y BIBLIOTECAS.**



## VI. 1. Recepción de la narrativa de Graciela Montes en las escuelas y bibliotecas.

Graciela Montes tiene una recepción importante tanto en la Literatura Infantil y Juvenil argentina como en la universal. Es una autora plenamente vigente. Cuando hablamos de recepción de la obra de Graciela Montes nos referimos no sólo al mundo infantil y juvenil a quien está destinada, sino también a los mediadores entre el niño y el libro. En este ámbito incluimos a docentes, bibliotecarios y padres que contribuyen a difundir entre los niños las ficciones creadas por la autora.

Según Teresa Colomer la recepción literaria parte de los planteamientos de Rosenblatt y se consolida tras las teorías propuestas por el *New Criticism*, a través de las cuales se presta atención a la respuesta del lector. Ésta se construye mediante la experiencia de vida y literaria del receptor de la obra. Así lo explica esta crítica:

La obra de Rosenblatt (1938) fundamentó los nuevos enfoques educativos de los países anglosajones a aplicar la pedagogía deweyana al campo de la educación literaria. Su postulado esencial es que la enseñanza de la literatura debe centrarse en la experiencia individual del alumno y, en los Estados Unidos, dio lugar a la corriente denominada *Response Centered Movement* ...El cambio preconizado consistía en una reacción a los modelos procedentes del *New Criticism* a partir de la atención a la respuesta del lector, según los postulados de la teoría literaria de la recepción y de la óptica psicológica de atención a la diversidad de las respuestas y a los procesos mentales del lector.

Desde esta perspectiva se tendió a destacar que el lector literario comprende las obras según la complejidad de su experiencia de vida y de su experiencia literaria<sup>430</sup>.

Para realizar este capítulo he recurrido principalmente a las fuentes disponibles en la red. Remito al apéndice I en el reproduzco diversos materiales, entre ellos, entrevistas a Graciela Montes, comentarios, un

---

<sup>430</sup> *La formación del lector literario*, cit. p. 112.

artículo y reseñas sobre su obra. Las dos primeras entrevistas están publicadas en la revista *Imaginaria* en ellas la autora responde a determinados aspectos de su obra literaria. La tercera la realiza la prestigiosa escritora brasileña Ana María Machado y está publicada en el libro *Literatura Infantil. Creación, censura y resistencia*.

De la primera entrevista efectuada por Judith Gociol destaco como Graciela Montes insiste en la formación del mundo interior a través de la tercera zona que toma del psicoanalista Winnicott. Lo manifiesta de la siguiente manera: “El lenguaje personal se debe construir en esa tercera zona de la que hablábamos, porque tiene que ver con la reflexión y la negociación de las palabras, donde cada uno toma un papel protagónico”. Además, especifica que el maestro en este proceso es primordial “porque la verdadera educación se da solo persona a persona, cuando el educador tiene enfrente a alguien que le importa como persona, que no es un apéndice de otras cosas. Y afirma que “la lectura de textos, y en particular la literatura es una forma de construcción de pensamiento libre especialmente interesante...Porque la literatura alerta, sacude la modorra y la actitud rutinaria de mirar y no ver”. Insiste nuevamente en la importancia del mediador. “Tiene que haber una mediación, un lector que convoque a otro lector. El énfasis tiene que estar puesto en el lector adulto, porque es la garantía de que haya lectores niños”. Finalmente, concluye argumentando: “Hay que acrecentar el interés de los maestros, su curiosidad y su lectura. En el momento en el que nos empezamos a aburrir de lo que hacemos, es cuando todo se muere”.

La siguiente entrevista la realiza la investigadora Sandra Comino. A través de ella profundiza en la función social del escritor, en el acto de la escritura para niños, en la Literatura Infantil argentina en relación con otras del continente, entre otros temas. A la pregunta ¿cuándo nació la escritora?

Graciela Montes responde: “Uno se va cargando de lectura y después no tiene más remedio que escribir. Pero es un proceso casi involuntario”. Concreta que escribir para niños le aporta alegría, “una especie de brío, mucha confianza en mi historia: sé que voy a poder contar. Eso es algo más difícil, o más conflictivo, de sentir cuando escribo para los grandes”. Especifica que con los niños es más natural “renovar el pacto narrativo”. Nuevamente, en esta entrevista reflexiona sobre el papel del maestro y aclara: “Un maestro puede ayudar a leer mejor, más o con más ductilidad una novela, ir y venir desde esa novela a otras, remitir a la historia del género, llamar la atención sobre un juego de palabras...si es un lector astuto y avisado- ayudar a construir lectores astutos y avisados”.

La tercera entrevista la plasma la prestigiosa escritora brasileña Ana María Machado<sup>431</sup>. En ella Graciela Montes descubre entre otros temas la admiración que siente por las *Alicias*, o la importancia que tiene en su obra el barrio de Florida, una construcción a caballo entre lo real y lo imaginario. Afirma la autora que tiene mucho que ver con el lugar en el que ella vivió cuando era niña. Ana María Machado manifiesta que realizar la traducción de *Otrosos-Memorias del mundo subterráneo* para la editorial Moderna le permitió “apreciar desde el interior del texto su fineza en el dominio del oficio”.

Montes explica que en 1976 “el país estaba sumido en el terrorismo de Estado y la infancia –como la vida cotidiana, que debía salvarse a toda costa- parecía un bunker, un sitio de resistencia”. Muestra su compromiso social mediante estas palabras: “Tengo clara conciencia de que el libro y la lectura tienen un papel social y que el trabajo del escritor, sean cuales fueren los matices que adopte...tiene un lugar y un significado sociales...”

---

<sup>431</sup> *Literatura Infantil. Creación, censura y resistencia*, Ana María Machado, Graciela Montes, cit., pp. 79-88.

Continúa afirmando: “Los intelectuales teníamos un papel que desempeñar, sin duda”.

Con respecto al poder del lenguaje, Montes expone: “Para escribir me instalo en la palabra, creo que es lo más ajustado al sentimiento. Me sucede por ejemplo que, si no encuentro que lo escrito “suena como tiene que sonar”, no lo doy por verdadero”. Aclara que se trata de “Pequeños compromisos que van de línea en línea, de palabra en palabra”. Continúa la entrevista comentando sus influencias literarias, entre las que destaca a Quevedo, Yourcenar, Dickens, María Elena Walsh, Horacio Quiroga, entre otros. Termina arguyendo que como lectora busca que el libro le acoja. Alega: “Eso que uno siente de un libro cuando empieza a leerlo, que se le abre a uno y le promete mundos”.

De Nora Lía Sormani (directora de la revista *La Mancha*) incluyo en el apéndice I un artículo crítico sobre la narrativa de Montes. He seleccionado éste porque en él se corrobora el compromiso literario y social de la escritora. Este artículo lo he citado reiteradamente a lo largo de esta investigación.

Además, hago constar tres foros de la revista *Imaginaria* en los que la escritora opina sobre cuestiones de creación y gestación de su obra. Estas preguntas las realizan en la mayoría de las ocasiones, bibliotecarios o docentes. También he añadido tres comentarios de mediadores socioculturales que opinan sobre la obra de esta autora. Asimismo, me pareció interesante insertar reseñas elaboradas por importantes especialistas de Literatura Infantil y Juvenil argentina y también publicadas en la revista quincenal *Imaginaria*. Una de ellas corresponde al director de esta revista, Roberto Sotelo.

La recepción de la obra de Graciela Montes en Argentina es decisiva para la difusión de ésta. Por ello, es fundamental el trabajo de los mediadores que contribuyen a que las nuevas generaciones continúen leyendo los relatos de esta escritora. Montes es una autora canónica, es un referente indispensable para la Literatura Infantil y Juvenil, como he tenido la oportunidad de comprobar en Argentina.

Como datos empíricos sobre la recepción de esta escritora he podido confirmar el éxito en la práctica de sus relatos. Realicé una encuesta entre maestros y bibliotecarios argentinos. De las varias respuestas recibidas he seleccionado las tres que aparecen a continuación porque considero que son un compendio de todas las demás. Asimismo, ejemplifican la difusión que los docentes argentinos han realizado a lo largo de los años sobre la obra de esta autora.

De estas respuestas me gustaría resaltar como los enseñantes enfatizan la cercanía de Montes con el lector, al ser una autora que parte de la vida cotidiana. Por lo general, los encuestados han coincidido en que los distintos narradores que ofrece la escritora al pequeño lector no plantean complejidad alguna. Además, insisten en que las lecturas se realizan de forma colectiva y si hay algo que los alumnos no hayan comprendido el maestro lo explica.

Por otro lado, los mediadores consideran que no hay una especial diferencia entre la recepción de los niños que viven en zonas urbanas y los que residen en zonas rurales, puesto que a estas alturas, el concepto de barrio apenas existe.

A continuación muestro el modelo de cuestionario enviado y posteriormente las respuestas elegidas:



## CUESTIONARIO PARA LOS MAESTROS-PROFESORES

<b>Nombre y apellidos del docente:</b>	
<b>Centro de trabajo:</b>	
<b>Provincia:</b>	
<b>Edades con las que trabaja:</b>	

1. ¿Cuántos años lleva trabajando con los niños lecturas de Graciela Montes en el aula?

2. Si ha trabajado varias obras de esta autora ¿cuál suele ser el cuento o la novela favorita de los niños?

3. ¿Les resulta complicado a sus alumnos de entre nueve y doce años las técnicas narrativas de Graciela Montes? (Me refiero a que emplee dos narradores como en el caso de *Uña de dragón*, o los narradores que no conocen la totalidad de la historia como en *Otroso* o en *A la sombra de la Inmensa Cuchara*).

4. ¿Cree por su experiencia y la de otros colegas que existe la misma recepción de la obra de Graciela Montes entre los alumnos urbanos y los alumnos rurales?

<b>Nombre y apellidos del docente:</b>	<b>Informante uno</b>
<b>Centro de trabajo:</b>	<b>Escuela N° 31</b>
<b>Provincia:</b>	<b>Tierra del Fuego - Argentina</b>
<b>Edades con las que trabaja:</b>	<b>9 y 10 años</b>

**1. ¿Cuántos años lleva trabajando con los niños lecturas de Graciela Montes en el aula?**

Aproximadamente 10 ó 12 años

**2. Si ha trabajado varias obras de esta autora ¿cuál suele ser el cuento o la novela favorita de los niños?**

*Historia de un amor exagerado, Casiperro del Hambre y Doña Clementina Queridita, la Achicadora.*

**3. ¿Les resulta complicado a sus alumnos de entre nueve y doce años las técnicas narrativas de Graciela Montes? (Me refiero a que emplee dos narradores como en el caso de *Uña de dragón*, o los narradores que no conocen la totalidad de la historia como en *Otroso* o en *A la sombra de la Inmensa Cuchara*).**

No, no les resulta difícil. Además un texto no se lee simplemente, se explica y se va completando con los aportes de todos.

**4. ¿Cree por su experiencia y la de otros colegas que existe la misma recepción de la obra de Graciela Montes entre los alumnos urbanos y los alumnos rurales?**

No lo sé con exactitud pero su lenguaje y estilo son accesibles. Tal vez sea necesario, en el caso de alumnos rurales ubicarlos en un lugar como Florida, provincia de Buenos Aires, ciudad que nombra en muchas de sus historias. Pero con la imaginación de los chicos, y la capacidad narrativa de Graciela, basta y sobra para volar con sus textos.

<b>Nombre y apellidos del docente:</b>	<b>Informante dos</b>
<b>Centro de trabajo:</b>	<b>Esc N° 31</b>
<b>Provincia:</b>	<b>TDF</b>
<b>Edades con las que trabaja:</b>	<b>3er grado – 8 años</b>

**1. ¿Cuántos años lleva trabajando con los niños lecturas de Graciela Montes en el aula?**

En los 20 de docente utilicé sus libros más de 10 veces.

**2. Si ha trabajado varias obras de esta autora ¿cuál suele ser el cuento o la novela favorita de los niños?** *La guerra de los panes* es uno que me gustó y resultó muy entretenido para con los chicos. *Historia de un amor exagerado* fue recibido con mucho entusiasmo. También *El club de los perfectos* y *Las velas malditas* para más chiquitos.

**3. ¿Les resulta complicado a sus alumnos de entre nueve y doce años las técnicas narrativas de Graciela Montes? (Me refiero a que emplee dos narradores como en el caso de *Uña de dragón*, o los narradores que no conocen la totalidad de la historia como en *Otroso* o en *A la sombra de la Inmensa Cuchara*).**

No creo que sea complicado, en especial porque en la escuela se hace una lectura compartida y el docente está para orientar. Claro que si el docente no lo leyó y no se preparó antes nada podrá hacer. Últimamente, a los docentes hay que pedirles por favor que lean.

**4. ¿Cree por su experiencia y la de otros colegas que existe la misma recepción de la obra de Graciela Montes entre los alumnos urbanos y los alumnos rurales?** No lo sé. Pero lo que sí creo es que en las escuelas rurales hay menos libros y eso puede implicar menos de literatura. Y habría ver qué títulos de la autora figuran en esas escuelas de zonas más ruralizadas. Como eso depende mucho de los referentes que seleccionen y de lo que manda el Ministerio no podría ser categórica con esa información. Pero un maestro leído, amante de la lectura puede llevar cualquier texto a niños que han crecido en diversas regiones y culturas.

<b>Nombre y apellidos del docente:</b>	<b>Informante tres</b>
<b>Centro de trabajo:</b>	<b>Escuela N°13 "Almirante Guillermo Brown" Ushuaia</b>
<b>Provincia:</b>	<b>Tierra del Fuego – Argentina</b>
<b>Edades con las que trabaja:</b>	<b>6 a 12 años</b>

**1. ¿Cuántos años lleva trabajando con los niños lecturas de Graciela Montes en el aula?**

Hará aproximadamente unos diez años que trabajo con la obra de Graciela Montes, mechándola con la de otros autores argentinos y extranjeros, con niños de primer a sexto grado, básicamente promoviendo la lectura desde la biblioteca de la escuela.

**2. Si ha trabajado varias obras de esta autora ¿cuál suele ser el cuento o la novela favorita de los niños?**

Las obras que mayor aceptación han tenido entre los niños más pequeños han sido:

*Más chiquito que una arveja, más grande que una ballena.* (Jugamos con gatos con la técnica del origami).

*Doña Clementina Queridita, la Achicadora.* (Hemos amasado los personajes para guardarlos en la huevera...).

Toda la serie (*Federico crece, Federico va a la escuela, Federico se hizo pis, Federico no presta...*).

Toda la serie *Había una vez...un barco, una casa, una princesa, una nube.*

Con los niños de 8, 9 y 10 años, disfrutamos:

*Cuentos de maravillas* (el que más gustó es el viborón del río).

*Un gato como cualquiera.*

*La familia Delasoga* (dramatizamos en la escuela la situación de estar atados...).

*La guerra de los panes.*

*El club de los perfectos* (dramatizamos mesas paralelas: el club de los perfectos y el club de los imperfectos).

*Las velas malditas.*

*La venganza en el mercado.*

*Las aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre* (este libro me resulta curioso: o gusta mucho o no gusta nada, no tiene grises).

Y con los más grandes:

***Historia de un amor exagerado.***

***Otroso*** (gustó el tema de las pandillas, de los secretos del grupo de amigos).

Los títulos que destaco en negrita, son los favoritos.

**3. ¿Les resulta complicado a sus alumnos de entre nueve y doce años las técnicas narrativas de Graciela Montes? (Me refiero a que emplee dos narradores como en el caso de *Uña de dragón*, o los narradores que no conocen la totalidad de la historia como en *Otroso* o en *A la sombra de la Inmensa Cuchara*).**

Con respecto a las técnicas narrativas de Graciela Montes, no ha presentado mayor dificultad la utilizada en la novela *Otroso*. No puedo decir lo mismo de *Uña de dragón*, muchos niños abandonaron su lectura.

**4. ¿Cree por su experiencia y la de otros colegas que existe la misma recepción de la obra de Graciela Montes entre los alumnos urbanos y los alumnos rurales?**

La obra de Graciela Montes parte de lo cotidiano, de lo inmediato, de la vida del barrio... sin dejar de lado lo mágico que a todos encandila. No sé si la recepción será la misma entre alumnos urbanos y rurales, ya que para los mismos alumnos urbanos también se está perdiendo el concepto de barrio por cuestiones de seguridad y sobrepoblación. Pero dada la universalidad considero que pueden tener la misma recepción entre los alumnos rurales y los urbanos: los *Cuentos de Maravillas*, *Los cuentos del sapo*, los *Cuentos de las Mil y Una Noches*, como los relatos de la biblia.

En la práctica he podido probar el éxito de la autora mediante la narración oral de algunos de sus relatos, así como en talleres de lectura y escritura. Estas experiencias las he realizado tanto en bibliotecas como en centros docentes. Y han sido las siguientes:

**-En el Centro Internacional del Libro Infantil y Juvenil, Fundación Germán Sánchez Ruipérez (Salamanca), como bibliotecaria y animadora a la lectura:**

Programa	“Habitantes de la Noche”
Actividad	Narración oral del cuento <i>Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo)</i> .
Destinatarios	Niños y niñas entre 6 y 13 años
Fecha	Viernes 24 de octubre de 2003
Asistentes	Cuarenta y nueve

Al finalizar el relato los asistentes coinciden en que una de las cosas que más les ha gustado ha sido el grito de Irulana. La actividad tuvo gran aceptación y participación. El personaje de Irulana fue elegido entre una selección de varios cuentos de miedo como el más valiente.

Programa	“Habitantes de la Noche”
Actividad	Narración oral de <i>Otroso</i>
Destinatarios	Niños y niñas a partir de 13 años
Fecha	Viernes 31 de octubre de 2003
Asistentes	Treinta

Se convoca a los asistentes a que acudan a un lugar determinado de la biblioteca a través de pequeñas cartulinas negras con letras plateadas en las que dice:

(CONOCE LA FASCINANTE HISTORIA DE OTROSO, EL MUNDO SUBTERRÁNEO).

TE ESPERO A LAS 19:03H. EN LA SEGUNDA PLANTA.

En un ambiente de semioscuridad ya que apenas se proyectó luz con un par de linternas, el público se mantuvo expectante durante la media hora del relato. Al final de éste establecimos un pequeño coloquio para que manifestasen quiénes habían sido los personajes que más les habían gustado y los que menos. Los personajes preferidos fueron Hugo, Ariadna y la Tere. Los que menos la familia Renner y “la Patota”. A la mayoría les hubiese gustado conocer lo que sucedió en el juicio secreto que se realizó en *Otroso*. También se les pidió que valorasen el relato del uno al diez. La mayor parte de las puntuaciones oscilaron entre el 8 y el 10.

**-En el I.E.S. Ramos del Manzano (Vitigudino), Salamanca, como profesora de Lengua y Literatura, el curso 2005-2006.**

**Taller de *Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*.**

Destinatarios	Alumnos de 2º de E.S.O. que necesitan refuerzo en Lengua.
Participantes	Nueve

Este taller se lleva a cabo en el segundo cuatrimestre. La lectura del relato la realizamos en voz alta en el aula. Son alumnos de un entorno rural y con serias dificultades en cuanto a la adquisición de la competencia lectora. Sin embargo, rápidamente somatizan con las aventuras del can y muestran gran interés por continuar con la lectura y conocer la totalidad de la historia. Estas fueron las preguntas a las que contestaron para practicar distintas destrezas: comprensión lectora, expresión escrita y expresión oral. Explicamos los americanismos que aparecen a lo largo del relato.

1. Escribe en tu cuaderno cuáles son las situaciones más duras que vive Casiporro.
2. Recuerda cuáles son los momentos más divertidos del relato. Exponlo ante tus compañeros.
3. Define con tres adjetivos a cada uno de los siguientes personajes: Casiporro, el Huesos, la Negrita.
4. ¿Cómo te imaginas a Casiporro? ¿Y al Huesos? Dibújalos.
5. Inventa otro final para la novela.



6. Define con tres adjetivos y con un color:
- El Tigre
  - El dueño del circo
  - La Bella
  - La tía Dora
  - Los técnicos de los laboratorios de la Belleza Eterna
  - El vagabundo
  - La madre de Casiperro
7. ¿Qué es lo que más te ha gustado de Casiperro?
8. ¿Crees que en la vida actual hay animales que sufren tanto?  
¿Qué se puede hacer?

**-En el C.E.I.P. “Gran Capitán” (Salamanca), el curso 2008-2009.**

Destinatarios	Alumnos de 2º de Infantil
Participantes	veinte

Con el consentimiento de la Dirección Provincial de Educación de Salamanca realizo la actividad “Los Yoguicuentos” destinado a niños de cuatro años. El objetivo es practicar con los pequeños el juego simbólico y teatral mediante posturas de Yoga, Taichí y Chikun.

A partir de la selección de un corpus de álbumes ilustrados destinados a esas edades realizamos encuentros semanales durante un curso. Las sesiones se efectúan en horario lectivo, durante cincuenta minutos y siempre acompañada por la maestra de Infantil. Los cuentos que empleé de

Graciela Montes fueron: *El cumpleaños de Cristina*, *Había una vez una casa*, *Había una vez un barco* y *Nicolodo viaja a la cocina*.

En el caso, por ejemplo de *Había una vez una casa*, utilizamos una parte del aula. En un espacio se sitúan los niños, en un principio como público y enfrente de éstos se constituye el espacio escénico. Con ayuda de un títere de mano “Don Soleado” comienzo la narración. Y poco a poco introduzco a los niños y niñas en el juego imaginario. Cada uno tiene un personaje, se levantará, dejará de ser público para formar parte de la ficción construida entre todos. De tal forma, que tendremos tres elefantes, cinco ranas, un canguro, cuatro árboles, dos palomas y un pollito. Todos adoptarán posturas de Yoga. Otros pequeños harán de sol (postura de la estrella), de lluvia (postura de las nubes de Taichí). Los protagonistas serán el gigante y el pollito. Se trata de descubrir el cuerpo explorando los movimientos tal como establece Graciela Montes en el artículo ya citado “De la consigna al enigma (o cómo ganar espacio)”.

Al final, el pollito encuentra una solución al malhumor del gigante, un gran paraguas que le proteja de la lluvia. Concluimos el juego teatral con todos los niños cada uno manteniendo su personaje, bajo un gran paraguas imaginario, celebrando una fiesta junto al gigante y al pollito. Para crear la atmósfera de la tormenta empleamos instrumentos musicales como el tambor de tormenta o el tambor oceánico.

Los niños mostraron gran entusiasmo en cada una de las sesiones. Todos participaron activamente y manifestaron que uno de los cuentos que más les había gustado a lo largo del curso fue éste: *Había una vez una casa*, junto a otros como *Nadarín*, *Frederick* o *La reina de los colores*. A los niños les gustaba que el pollito se enfrentase al gigante que asustaba a todos los animales.

Como vemos, una vez más, Graciela Montes incide desde las primeras edades en vencer los miedos y convertirlos en algo positivo. El lábil se enfrenta al fuerte. Del mismo modo que Irulana desafía al ogronte, el pollito le ofrece una solución al gigante. No le teme como el resto de los animales. Le regala su pequeño paraguas y consigue una sonrisa del ser que asusta a los demás cuando se enfada. El ingenio del pequeño termina con el pánico del resto de los animales.

**-En el I.E.S. Mateo Hernández (Salamanca) como profesora de Lengua y Literatura, el curso 2009-2010.**

***Taller de Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre.***

Destinatarios	Alumnos de 2º de E.S.O.
Participantes	Veinticinco
Espacio	Aula digital

Lectura digital del capítulo I.

<http://www.facebook.com/notes/aventuras-y-desventuras-de-casiporro-del-hambre/capitulo-i/180942446944>, consultada 3/1/2013.

En dos sesiones de cincuenta minutos trabajamos pormenorizado este capítulo, realizando especial hincapié en la figura del narrador que cuenta la historia en primera persona y por tanto forma parte de ella.

Asimismo, mediante esta tarea consolidamos los contenidos de la programación didáctica del curso de Lengua y Literatura, Segundo de E.S.O., establecidos en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo de Educación, del Real Decreto 1631/2006, de 29 de diciembre, por el que se establecen las enseñanzas mínimas correspondientes a la Educación Secundaria Obligatoria. Del Decreto 52/2007, de 17 de mayo, por el que se establece el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria en la Comunidad de Castilla y León, así como al proyecto curricular educativo del centro donde impartimos la materia. Entre estos contenidos se encuentran:

- El narrador. Persona que relata los hechos, presenta los personajes y conduce la acción. Narrador externo. Narrador interno.
- Los personajes. Son los seres que realizan las acciones. Se clasifican en principales y secundarios. Destacan el protagonista y el antagonista.
- La trama. Es el conjunto de acciones y acontecimientos que se desarrollan en la narración. Estas acciones se sitúan en un marco narrativo y se disponen según una estructura.

Explicamos que el relato está contado de forma autobiográfica. Estudiamos el tiempo de la acción, los espacios utilizados. Así como el personaje principal y los secundarios.

Incidimos en que el hambre tal como ocurre en la picaresca, es el tema central que da unidad a la historia. El protagonista, un perro vagabundo,

vive como el pícaro varias aventuras que determinan el carácter episódico característico del género.

#### CUESTIONES:

1. Graciela Montes escribe cuentos y novelas para niños y adolescentes. ¿Conoces algún escritor o escritora que escriba para niños?
2. Busca el significado de las palabras que no conoces y resume el contenido del texto.
3. ¿Quién cuenta la historia? ¿En qué lugares se desarrollan los hechos? ¿Quién es el protagonista de la narración? ¿Aparecen personajes secundarios? Transcribe algún enunciado o fragmento del texto que justifique tus respuestas.
4. Señala cómo es el narrador de este relato. Relee el texto y responde. ¿Cuándo cuenta los hechos el narrador: en el mismo momento en que suceden o tiempo después? ¿Cómo lo sabes?
5. Describe con cinco adjetivos a cada uno de los personajes.
6. Continúa la historia.
7. Puntúa el texto del 1 al 10.
8. Encuentra semejanzas entre este narrador y el del *Lazarillo de Tormes*. Lectura que ya conociste en 1º de la E.S.O. a través de una adaptación.
9. Busca en los recomendadores de libros: [www.clubkiriko.com](http://www.clubkiriko.com) y [www.sol-e.com](http://www.sol-e.com) para conocer otras obras de esta autora.

Otra de las prácticas que llevé a cabo fue como profesora de Español para extranjeros en la Escuela Oficial de Idiomas de León, el curso 2011-2012. En este caso, con alumnos que estudian Segundo de Nivel Intermedio analizamos los tiempos verbales de *Y el Árbol siguió creciendo*. Dado que en su mayoría son alumnos de Brasil, estudiantes de Tercer Ciclo en la Universidad de León y docentes en su país de origen, les presento este relato de Graciela Montes. Además, aprovecho que muchos de ellos conocen la obra de la autora brasileña Ana María Machado. La intención es difundir la obra de Graciela Montes entre educadores.

A través de esta narración profundizamos en el uso del pretérito imperfecto, el pretérito indefinido y el pretérito pluscuamperfecto. Cada uno de los alumnos trabajará un capítulo a fondo, realizando un análisis pormenorizado del uso del tiempo. No les entrego el último capítulo. De esta forma, deberán inventar el final.

Su trabajo para practicar la competencia gramatical consiste en discernir qué uso hace la escritora de los distintos tiempos del pasado. Asimismo, practican la comprensión lectora, conocen léxico de Argentina, un país limítrofe con el suyo. Para practicar la expresión escrita cada uno de los estudiantes inventa un final para la historia. En febrero, se entrega ese trabajo a la profesora y cada uno lee su final. Paralelamente, conocemos el final del relato. Entre todos deciden cuál es el que más les ha gustado y el que más se aproxima al desenlace de la escritora.

Hasta aquí llegan mis experiencias con las ficciones de Graciela Montes en los citados centros educativos.

## VI. 2. Libros recomendados de Graciela Montes por los principales centros internacionales de Literatura Infantil y Juvenil.

### ➤ Alemania.

Internationale Jugendbibliothek de Munich recomienda:

- *Tengo un monstruo en el bolsillo, Amadeo y otros cuentos, Había una vez una casa, Irulana y el ogronte, El corral de la infancia, Venancio vuela bajito, Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre, La venganza de la trenza* incluidos en *White Ravens*.

### ➤ Argentina.

La Asociación de Literatura Infantil y Juvenil de Argentina (ALIJA) recomendó y premió:

- *Y el Árbol siguió creciendo, Clarita se volvió invisible, Uña de dragón, A la sombra de la Inmensa Cuchara, Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre, El golpe y los chicos, En el País de la Letras (donde crecen las historias), las colecciones Había una vez... , Pequeñas historias y La Mar de Cuentos.*

También las traducciones de Mark Twain, Mark Soriano y Lewis Carroll fueron seleccionadas y premiadas.

➤ **Colombia.**

Fundalectura incluye estos libros entre los más recomendados:

- *Tengo un monstruo en el bolsillo, Betina, la máquina del tiempo, Buenas noches, Cuatro calles y un problema, Valentín se parece a..., El auto de Anastasio, El globo azul, El helado más grande, El paraguas del mago, Federico se hizo pis, Federico y el mar, Federico y su hermanita, Había una vez un barco, Había una vez una casa, Había una vez una llave, Había una vez una nube, Había una vez una princesa, Historia de un amor exagerado, Iván y la sirena, Juanito y la luna, La pipa del abuelo, La valija de doña María, Más chiquito que una arveja, más grande que una ballena, Pete busca llave, Pete pide prestado, ¡Toc, toc!, Tres chicos muy valientes, Buenas noches, El globo azul, El helado más grande, Un poquito de arcoiris y Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre.*

➤ **Venezuela.**

El Banco del Libro de Venezuela recomienda y selecciona como mejores libros:

- *Tres chicos muy valientes, La pipa del abuelo, La verdadera historia del Ratón Feroz, El Ratón Feroz vuelve al ataque, Iván y la sirena, Clarita se volvió invisible, Había una vez una casa, Había una vez una princesa, Toc, toc, Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre.*





La ilustración no es sólo un dibujo que endulza el esfuerzo de leer, sino que es, en sí misma, lectura comunicación.

Teresa Durán Armengol

## **VII. LA ILUSTRACIÓN EN LOS RELATOS DE GRACIELA MONTES.**



## VII. La ilustración en los relatos de Graciela Montes.

Las imágenes dirigidas a las primeras edades incentivan al niño a seguir la historia narrativa. Los ilustradores se sirven de distintas técnicas: *collage*, acuarela, óleo, acrílico, lápices de colores, etc. para producir un efecto determinado en el pequeño receptor. Así, unas serán más sutiles, otras más poéticas, otras más agresivas. Asimismo, la cromática elegida por el ilustrador o ilustradora también aporta significados.

Debemos diferenciar entre álbum ilustrado, cuento con ilustraciones y novela. Hablaríamos, por tanto, de diferentes niveles de presencia de la ilustración. Mientras que en el álbum ilustrado, la imagen es tan importante como la palabra, en los cuentos ilustrados el texto pesa más, aunque las ilustraciones también son fundamentales. En las novelas, en cambio, las ilustraciones acompañan al texto. Graciela Montes ha trabajado con los tres tipos de relatos.

En el caso de los niños que aún no decodifican la lectura, las ilustraciones suponen, como mantiene la profesora Carmen Hidalgo, “el único medio legible del libro”<sup>432</sup>. Por otro lado, como explica la ilustradora Alicia Cañas, cuando el relato está dirigido a los jóvenes el libro contará con menos ilustraciones y éstas, por lo general, intentarán ser realistas<sup>433</sup>.

Mercedes Gómez del Manzano evidencia la importancia de la ilustración en las primeras edades. Mantiene que los niños se inician antes en la lectura de la imagen que en la del texto literario. Insiste en que el niño “capta el color, la línea, el dibujo realista, el simbólico y, sólo en la pre-

---

<sup>432</sup> “La ilustración infantil española actual” en *CLIJ*, nº 144, Barcelona, 2001, p. 58.

<sup>433</sup> “Reflexiones sobre la ilustración” en *Primeras Noticias. Literatura Infantil y Juvenil*, nº 184, Barcelona, 2002, p. 19.

adolescencia, interioriza la caricatura”<sup>434</sup>. Afirma esta investigadora que el hecho de favorecer la lectura de la imagen, sin lugar a duda, beneficia a la lectura del texto literario. Y, además esclarece que “el campo semántico de la ilustración provoca, en los lectores del ciclo inicial y medio, connotaciones que, adecuadamente orientadas, despiertan la afición por la lectura”<sup>435</sup>.

El mundo de la ilustración es un ámbito poco estudiado, apenas existe una metodología para analizar este campo. Sin embargo, durante muchos años Teresa Durán y recientemente Blanca Ana Roig plantean un sistema para el análisis de las imágenes. Naturalmente, lo relacionan con el universo de las Artes Plásticas y de la cinematografía. Para realizar este capítulo hemos acudido a sus trabajos y a los artículos referentes a este tema que se incluyen en *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. También hemos utilizado la investigación *Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*.

Graciela Montes ha trabajado con más de veinte ilustradores a lo largo de su vida. Unos juegan con ilustraciones más expresionistas, más surrealistas y otros con imágenes más realistas. Aparte de emplear diferentes técnicas. En este capítulo y a modo de ejemplo analizaremos el trabajo de ocho de estos profesionales: Claudia Legnazzi, Elena Torres, Oscar Saúl Rojas, Liliana Menéndez, Alicia Cañas, María Rojas, Jorge Sanzol y Delia Cancela. Mediante los artistas citados pretendemos mostrar distintos caminos a partir de los textos de Graciela Montes.

Además, la escritora argentina tiene varios libros con Gustavo Roldán. Como ya hemos dicho Montes ha escrito para todas las edades. De esta forma, para los prelectores y primeros lectores ha creado pictocuentos. La

---

<sup>434</sup> *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX. Incidencias en la personalidad del niño lector*, cit., pp. 13-14.

<sup>435</sup> *Idem*.

serie *Había una vez una casa*, *Había una vez un barco*, *Había una vez una llave*, etc. En estas series ha trabajado con los ilustradores Oscar Saúl Rojas, Claudia Legnazzi, Elena Torres entre otros.

Para los más pequeños también ha creado los odos. De hecho, su primera publicación fue *Nicololodo viaja al país de la cocina*, ilustrado por Julia Díaz. Las recreaciones de *las Mil y Una Noches* han sido ilustradas por Liliana Menéndez. Mientras que otras de las adaptaciones de los mitos fueron ilustradas por Oscar Saúl Rojas. En los relatos dirigidos a lectores de entre ocho y diez años Montes ha trabajado con Claudia Legnazzi, quien como ya hemos dicho, también ilustró pictocuentos y *En el país de las letras*, una especie de abecedario para que los niños jueguen con las letras. Otros de los relatos dirigidos a edades entre diez y doce fueron dibujados por Elena Torres.

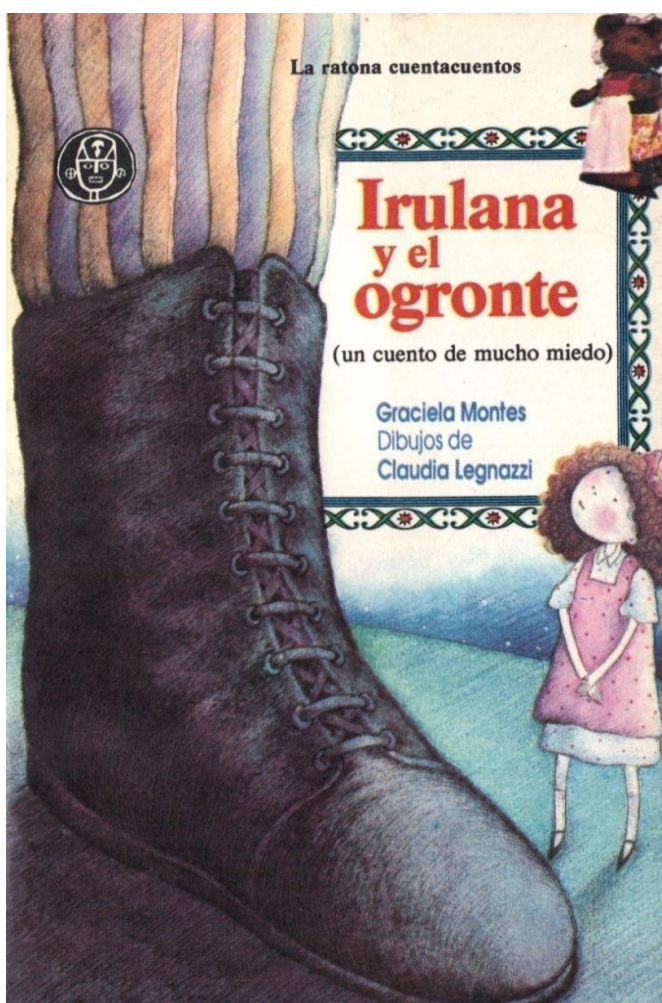
Las ilustraciones comentadas a continuación han sido seleccionadas para mostrar cómo en la imagen al igual que en la narrativa de Graciela Montes se trabaja constantemente la dicotomía entre lo grande y lo pequeño. Para analizar las ilustraciones hemos tenido en cuenta la composición, la técnica, la construcción del personaje y el significado del color. No desarrollamos con la misma profundidad cada uno de estos ítems en cada una de las imágenes, porque hemos considerado que en muchas de ellas era más importante la composición, el contraste entre grande y pequeño, o dónde quiere el ilustrador que el espectador pare la mirada, así como en otras, resultaba importante el uso de unos colores determinados.

La elección de las ilustraciones de *Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo)*, se debe a la relación que este relato tiene con la dictadura militar argentina. El simbolismo de las ilustraciones de este cuento alude claramente al periodo referido. Por consiguiente, las referencias políticas que subyacen en esas imágenes nos parecen interesantes, debido al

significado que entraña para cualquier argentino. A continuación pasaremos a analizar las imágenes de este relato.

En *Irulana y el ogronte* (un cuento de mucho miedo), las ilustraciones de Claudia Legnazzi refuerzan el contenido de la obra.

De este modo, las botas que aparecen en la portada redimensionan el campo semántico de la ilustración provocando en el pequeño lector una sensación de empequeñecimiento ante lo gigantesco, de medidas exageradas, desconocidas y desproporcionadas.



La imagen de las botas tiene mucha presencia de tal forma que a la mirada del lector no le es indiferente. El espectador lee esta ilustración como algo impositivo que empequeñece al personaje. Por consiguiente, Claudia Legnazzi confiere al libro identidad a través de esta ilustración. Además, el receptor adulto, que ejerza como mediador entre este texto y el pequeño lector, sabe que este tipo de calzado estuvo asociado a la violencia ejercida por los miembros de la dictadura militar argentina. Para intensificar el tenebrismo, y la opresión de aquel periodo Legnazzi emplea tonos grises, violetas y tonos azulados. Éstos también resaltan las cualidades negativas del ogronte.

Legnazzi transmite la desaparición del pueblo simulando la propia desaparición de la ilustración, por ello parece arrugada. Cuando el texto nos dice “El pueblo entero se arrugó de miedo”, la ilustradora plasma ese conjunto de casas que van a ser absorbidas por el ogrote con colores gélidos que nos recuerdan el frío invierno, o lo que es lo mismo, la muerte de la naturaleza.

Podemos apreciar en esta imagen como los vecinos salen de sus casas despavoridos con la incertidumbre de no saber hacia dónde ir. Es la desesperación y el miedo del que debe abandonar de forma inmediata e involuntaria su hogar. El horror se incrementa cuando lo sufre todo el pueblo. Como ya hemos dicho, los colores elegidos para ilustrar el pueblo



pertenecen al círculo cromático de los colores fríos. Justamente el uso de violeta suave en los tejados de las casas, el blanco de las paredes, algún detalle en azul, por ejemplo, el de la contraventa de la segunda casa de la derecha, o el vestido verde de la señora que corre, transmiten una sensación de inestabilidad.



En esta imagen destaca frente a la movilidad de los vecinos Irulana. Aparece estática en un segundo plano y prácticamente difuminada. La expresión cinética que consigue en esta ilustración Claudia Legnazzi al exagerar el movimiento del pelo, de las



piernas, los brazos, o el sombrero sin dueño nos recuerda a otros trabajos realizados por esta ilustradora para Graciela Montes, como *Emita y Emota en...*, *¿Ahora quien me aúpa?*, *La venganza en el mercado* o *La venganza contra el chistoso*.

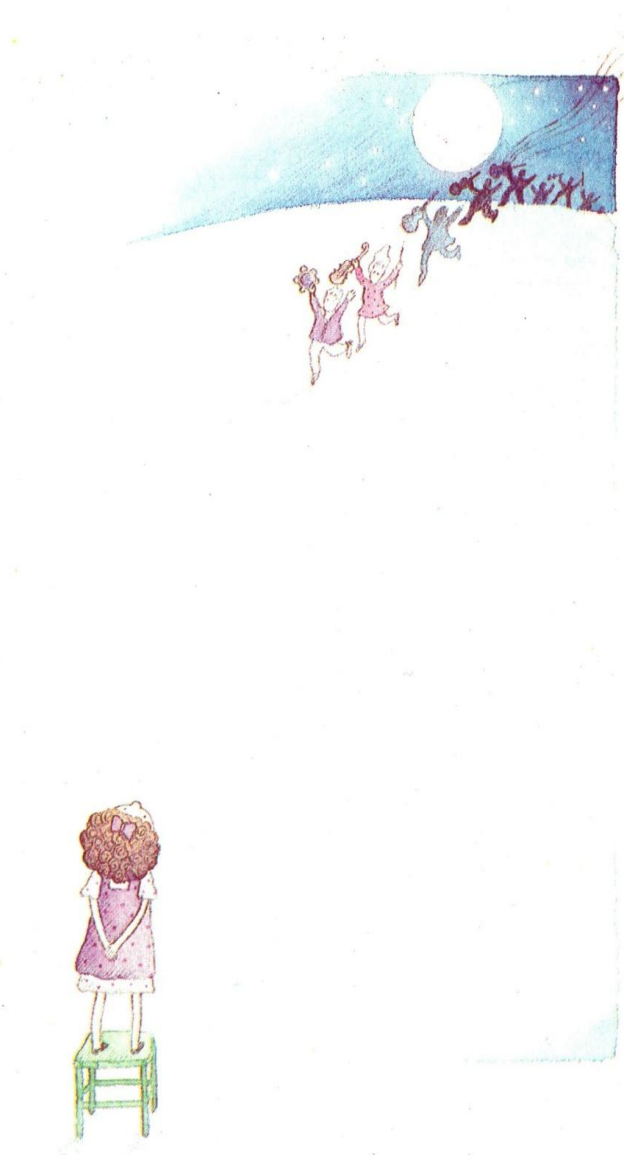


Esta otra ilustración pertenece a *Emita y Emota en...*, *¿Ahora quien me aúpa?*. Como podemos apreciar el movimiento de los viandantes, representado en sus piernas, el pelo de algunas señoras y las trenzas de Emita produce un efecto de dinamismo a la ilustración.

Por lo tanto, el trazo, la técnica y la gestualidad de los personajes en ambas ilustraciones son bastante similares.

Ese movimiento volvemos a encontrarlo al final del relato, cuando se gesta la fundación de un pueblo nuevo, esta vez sin ogronte y los nuevos vecinos llegan cantando.

Nuevamente, mediante esta imagen Claudia Legnazzi consigue esa sensación cinética de sus personajes al emular ligereza en sus piernas mediante el salto y en sus brazos al cargar en volandas los violines y las guitarras como si no tuviesen peso. Ese bloque se equilibra en la parte izquierda y posterior de esta composición con la quietud de Irulana, quien espera paciente con ese gesto de calma que le confieren sus manos agarradas y hacia atrás, sobre el taburete.



En este caso, los colores que vuelve a emplear son fríos, los azules y violetas de la ropa de los vecinos y de Irulana, junto al taburete verde se integran en el azul estrellado de una noche de luna llena. El blanco marca la distancia que existe entre los nuevos colonos y la pequeña niña. Ese trayecto parece recibir la luz de una luna enorme, blanca y redonda que ilumina la noche.

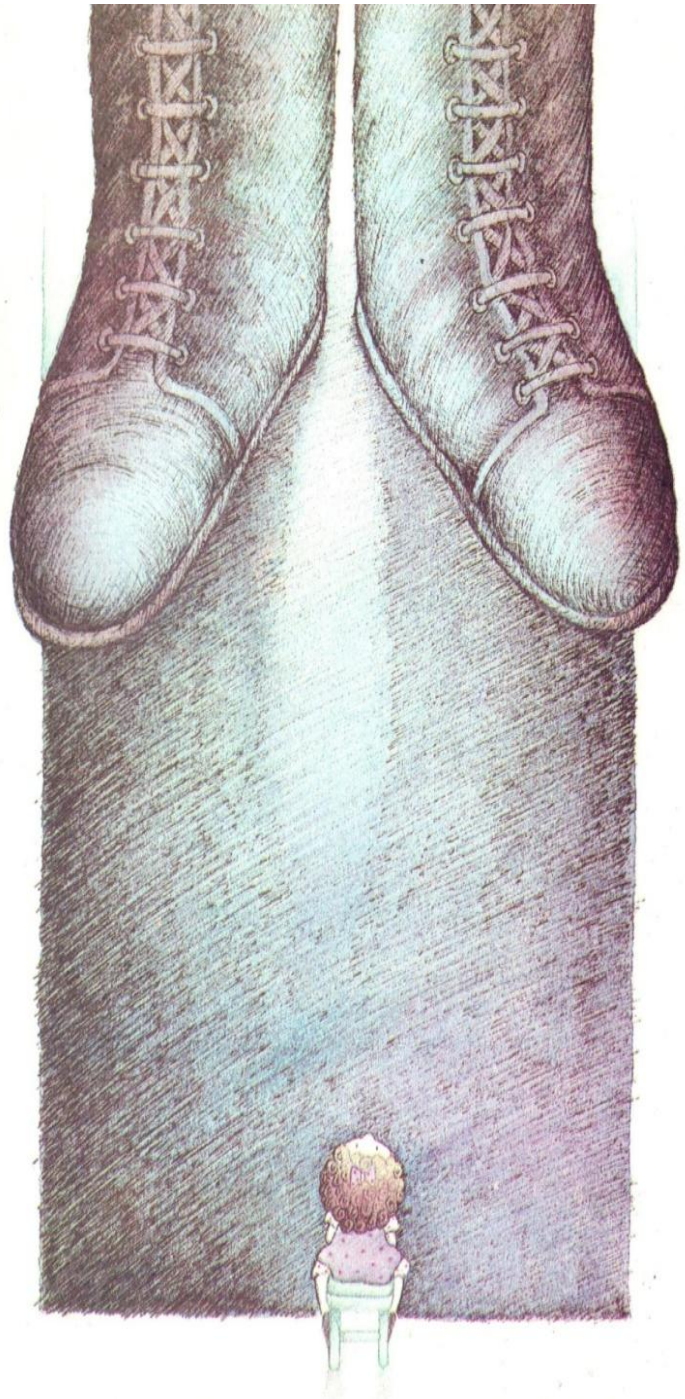


Contrapuesto a ese mundo gélido y al movimiento de las imágenes precedentes, encontramos esta ilustración caracterizada por su composición simétrica y estática. Tenemos de frente a la niña y de espaldas al ogrote. De esta forma, podemos considerar la postura de la pequeña. Tanto el gesto de su cara como su posición sentada y sus manos cruzadas transmiten al lector una tranquilidad que sorprende. Por el contrario, el ogrote está de espaldas. En esta imagen, un plano

medio, apreciamos su melena y su espalda ligeramente curvada.

En cuanto a la semántica de los colores de esta ilustración, Legnazzi elige colores cálidos. Sitúa a Irulana sobre un fondo rojo para mostrar como desde la serenidad se enfrenta al ogrote. La melena del ogrote en tonos amarillos y anaranjados simula la de un animal vigoroso y encolerizado. La calma de la niña se contrapone a la locura de los habitantes del pueblo que corren despavoridos intentando salvarse de la voracidad del ogrote.

Como antítesis a la ilustración anteriormente comentada, encontramos ésta. En este caso la ilustradora invierte las posiciones, en un claro paralelismo. Ahora vemos a Irulana sentada con la mirada hacia arriba. Apreciamos la terrible insignificancia que la niña debe sentir frente a la enormidad y estatismo del ogrote. Mediante esta disposición absolutamente simétrica y estática pareciera que la niña sólo alcanzara a vislumbrar las botas del ogrote y no llegase a ver su rostro. Además, la distancia, el volumen y la profundidad



entre uno y otro se consolida a través del contraste y la degradación de tonos grises y violetas. La atmósfera que crea Legnazzi mediante esta composición y estos colores emula a la de un interrogatorio militar. Así, la pequeña metamorfosearía a las víctimas que fueron interrogadas y torturadas en el periodo referido.

Otra de las particularidades de las creaciones de Legnazzi es la gestualidad y personalidad que confiere a sus protagonistas. Así lo podemos constatar en la caracterización que realiza del ogro. Nos encontramos con un ser terrorífico y eso se plasma en su rostro.



La barbarie del ogro, Legnazzi la forja en este plano medio del personaje. La conjunción de sus ojos encolerizados, sus cejas encrespadas, su boca dispuesta a devorar, su pelo rabioso y el gesto de brutalidad que ejercen sus grandes manos elevadas le ofrecen al lector una imagen difícil de olvidar. Este retrato expresionista logra aterrorizar casi desde lo grotesco. Mediante el contrapicado, el espectador puede sentir la pequeñez de Irulana.

En este caso, la ilustradora alterna colores fríos con cálidos. Así, mientras que la boca es negra, los dientes blancos, la cara blanca aunque con barba negra, la melena aparece en tonos naranjas y rojizos. El cabello del ogro parece que ha sido encendido por el sol. De hecho, ese rojo de la parte izquierda y superior de la composición enfatiza la cólera del

personaje. Parece como si esa luz que recibe en la parte posterior le transfiriese furia y poder.

Cuando Irulana grita su nombre y salva a su pueblo los colores que emplea Claudia Legnazzi como fondo para imprimir el nombre de la niña, corresponden a la gama del índigo, magenta, violeta ultramar y azul cobalto. Sin embargo, la grafía aparece en blanco. Recordemos que en la secuencia anterior todo era oscuridad y en esta imagen en la que la palabra cobra vida la cromática elegida también aporta significado.



Ya en los antiguos textos tántricos, en los que se explicaban ilustrados los chakras, el azul está asociado al quinto chakra, en Sánscrito, Vishudda está ligado a la comunicación y a la relación de cada individuo con el Universo. Mientras que, el índigo corresponde al sexto chakra, Ajna, en este caso asociado al tercer ojo, al centro de la conciencia psíquica. Y el violeta, se relaciona con el séptimo y último chakra, Sahasrara. Este color significa nuestra conexión hacia un estado de conciencia más elevado. Además, de estar influenciado por el sol.

Pareciera que la ilustradora haya elegido colores que según los antiguos textos sánscritos conducen al individuo a un estado de meditación y de conexión con el Universo. Y eso, es lo que le ha sucedido a Irulana tras sentir el terror ocasionado por la trágica desaparición de sus vecinos. El texto literario nos dice:

Cualquiera se sentiría solo en el lugar de Irulana. No tenía nada en el mundo. Nada más que un ogronte dormido y un banquito verde. Y eso no es nada. Es muy poquito. Sobre todo cuando el aire se pone negro y se viene la noche oscura. Oscura pero oscura, oscura, oscurísima y oscura. La luna no había salido todavía y las estrellas estaban demasiado lejos. Esta página de acá está toda oscura y toda vacía. Así de oscuro y de vacío estaba el mundo. (*Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo)*, p. 34).

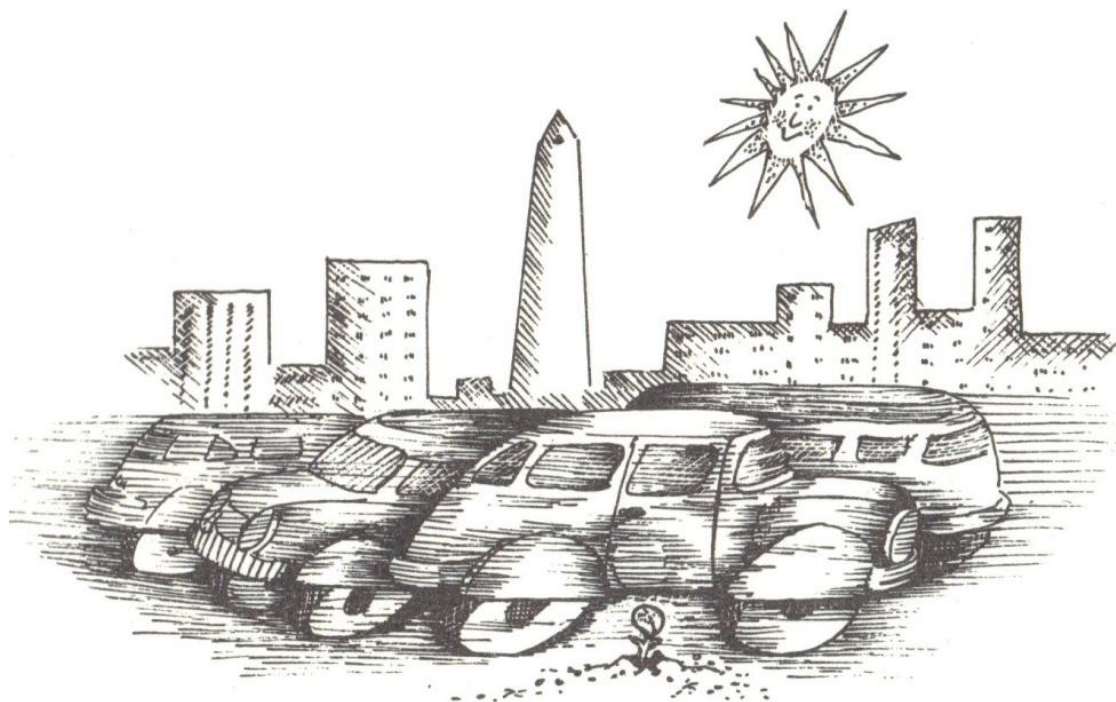
Mediante las palabras subrayadas podríamos decir que de alguna manera Graciela Montes ilustra con el texto la imagen que vamos a ver después. Esto a la vez de poético, y poco habitual entre los escritores resulta muy interesante.

La angustia ante el abandono universal que siente la niña, es resuelta, como ya explicamos, cuando Irulana como un guerrero de Artes Marciales grita su nombre cual mantra liberador. Justamente, la elección de estos colores por parte de esta artista plástica para plasmar ese momento de liberación, nos parece que no es casual. Puesto que, los colores con los que se ejecuta la imagen muestran la conexión que siente Irulana con el Universo tras percibir una oscuridad total.

De este modo, la cromática de esta ilustración ayuda a cumplir el cometido de que la niña se sienta integrante del cosmos frente al caos vivido tras la aniquilación de su pueblo y de ser la única superviviente. Así, como de vencer el miedo a la soledad al tomar conciencia de sí misma y de esa forma, conseguir enfrentarse y vencer al ogronte.

Elena Torres es otra de las ilustradoras que ha trabajado con Graciela Montes, uno de los cuentos que ilustró fue *Y el Árbol siguió creciendo*. La secuenciación que Torres realiza a través de las imágenes de este cuento podríamos decir que se caracteriza por la minuciosidad y el detalle. De esta forma, la técnica empleada por esta artista para ilustrar este relato es el de la tinta china. Muchos ilustradores coinciden en que esta técnica les permite generar imágenes con muchos detalles.

Una de las situaciones que muestra Elena Torres al inicio del cuento es la de ofrecerle al lector algo emblemático para centrarle en la ciudad en la que se desarrollan los hechos. La artista sitúa en el centro de la ilustración el Obelisco. Éste aparece junto a altos edificios y tras la celeridad de los coches. Como ya explicamos cuando hablamos del espacio se trata de uno de los monumentos paradigmáticos de Buenos Aires. Por tanto, el receptor ambientará este relato en un espacio concreto y determinado.





La inmensidad de este Árbol majestuoso queda plasmada en la portada. En ésta podemos apreciar la insignificancia de los hombres frente a la fuerza de la tierra, en este caso representada mediante la imagen de este vigoroso y descomunal Árbol. Justamente, esta ilustración nos desvela que se trata de un ombú, aunque en el relato no se especifique. El Árbol al ser el gran protagonista de la historia confiere identidad a la portada.



La minuciosidad de Elena Torres crea un territorio que parece estar abarrotado por una multitud que contempla expectante lo que está acaeciendo a su alrededor. Mientras unos parecen meros figurantes, transeúntes curiosos que quieren averiguar qué

sucede, otros participan activamente y originan la acción.

En esta portada llama la atención la cantidad de texto. La composición de la imagen juega con la disposición de las palabras. Como podemos apreciar, éstas crean un dibujo que mantiene y modela la redondez y amplitud del Árbol. Asimismo, la tipografía varía dependiendo de su función. Paralelamente, el título aparece en negrita y con letra de dimensión destacada. En cambio, las palabras que sirven de reclamo para captar lectores están maquetadas con un tipo de letra menor y sin negrita.

Esta imagen que corresponde al *Árbol habitado* puede darnos una idea de cómo Torres forja con verosimilitud la vida que se ha generado alrededor de éste. Podemos observar elementos de la vida cotidiana bonaerense; sirva como muestra el autobús de la línea cien.

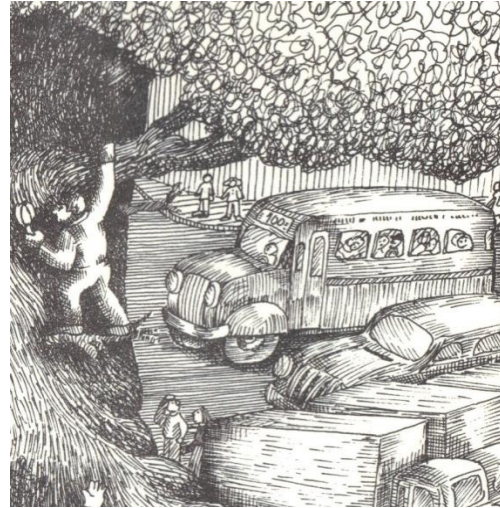


También encontramos numerosas personas que aparecen realizando las actividades que se narraban en el texto, como por ejemplo, el cámara de los Canales Unidos de Televisión enfocando a la simpática reportera. Al jefe de la Cuadrilla Caprichosa lo hallamos en un segundo plano alineando y poniendo orden entre sus tropas. Mientras que los estudiosos del *Árbol* lo analizan con lupa.

El juego de perspectivas Torres lo realiza introduciendo personajes en primer plano que parecen estar más cerca del lector y viandantes y observadores anónimos que pasan inadvertidos al fondo de la ilustración, pero que ayudan a configurar el ambiente.

Veamos pormenorizadamente esta composición en la que apenas encontramos espacios vacíos. Y donde todo y todos ayudan a crear el espacio del Árbol.

Como dijimos anteriormente, para dotar de veracidad a la ilustración, la artista introduce al autobús de la línea cien, que es uno de los muchos que circula diariamente por la Avenida Nueve de Julio. Justamente, lo sitúa detrás del portentoso Árbol.



En esta misma composición hallamos un puesto de choripán frente al Árbol. Está ubicado tras el jefe de la Cuardilla Caprichosa con la motosierra y el cámara de los Canales Unidos de Televisión. Tras el puesto ambulante se encuentran los especialistas buscando cualquier dato y analizando el Árbol con lupa. Aparece incluso el especialista que se encarga de medir el diámetro de Árbol. Así pues, todos los personajes establecen la acción.

Otro de los libros que ha ilustrado Elena Torres para Graciela Montes es el de *Uña de dragón*. En él utiliza la técnica del grafito sobre papel texturado para presentarnos a Paula. Al tratarse de una novela no son muchas las ilustraciones que aparecen a lo largo del relato.



La primera imagen que encontramos de Paula aparece ya en la página veinte. Elena Torres nos presenta el dibujo de una niña aterrorizada. Paula acaba de despertar y es víctima del miedo, según ella lo define se trata de ser tapada por la Manta Oscura. La ilustradora transmite esta sensación al lector mediante esa gran sombra que se proyecta sobre la pequeña. Esa postura en la que está boca abajo sobre la cama y cubierta por una sábana le confieren a Paula un aspecto de perplejidad.

En otra de las imágenes, encontramos a Paula nuevamente protegiéndose. En este caso, lo hace de la fuerte lluvia que se ha desencadenado. La pequeña se guarece de las enormes gotas acurrucada y apretando su cuerpo contra sus rodillas.

Sabemos que Paula ha estado limpiando la terraza cuando se desencadena la tormenta. Desobedeciendo a su mamá, la niña decide quedarse en vez de bajar a su casa. Y cuando terminan los truenos y la lluvia, Paula confiesa que pasó algo espectacular que se habría perdido si no hubiese soportado esa situación. Viene a decirnos que tras ese cielo gris ve al dragón. En esta composición la ilustradora juega con la perspectiva, con lejos, cerca.



Elena Torres, quiere que el lector detenga su mirada, mostrando lo que es esencial, a Paula acurrucada. Además, muestra claramente el desamparo que siente la niña aguantando el chaparrón. En ambas imágenes conocemos a una Paula que parece frágil pero que entraña gran valor por resistir tanto a la fuerte tormenta como al miedo de la pesadilla. La ilustradora emplea nuevamente el grafito sobre papel texturado. La degradación de grises representa el ambiente que narra Paula.

En otra de las circunstancias en la que Elena Torres plasma a la niña es cuando está escuchando por primera vez “Asa nisi masa”. Paula aparece sentada en una mesa escribiendo su diario y acompañada por una flor. Su gesto es el de estar pensando precisamente lo que va a transcribir.

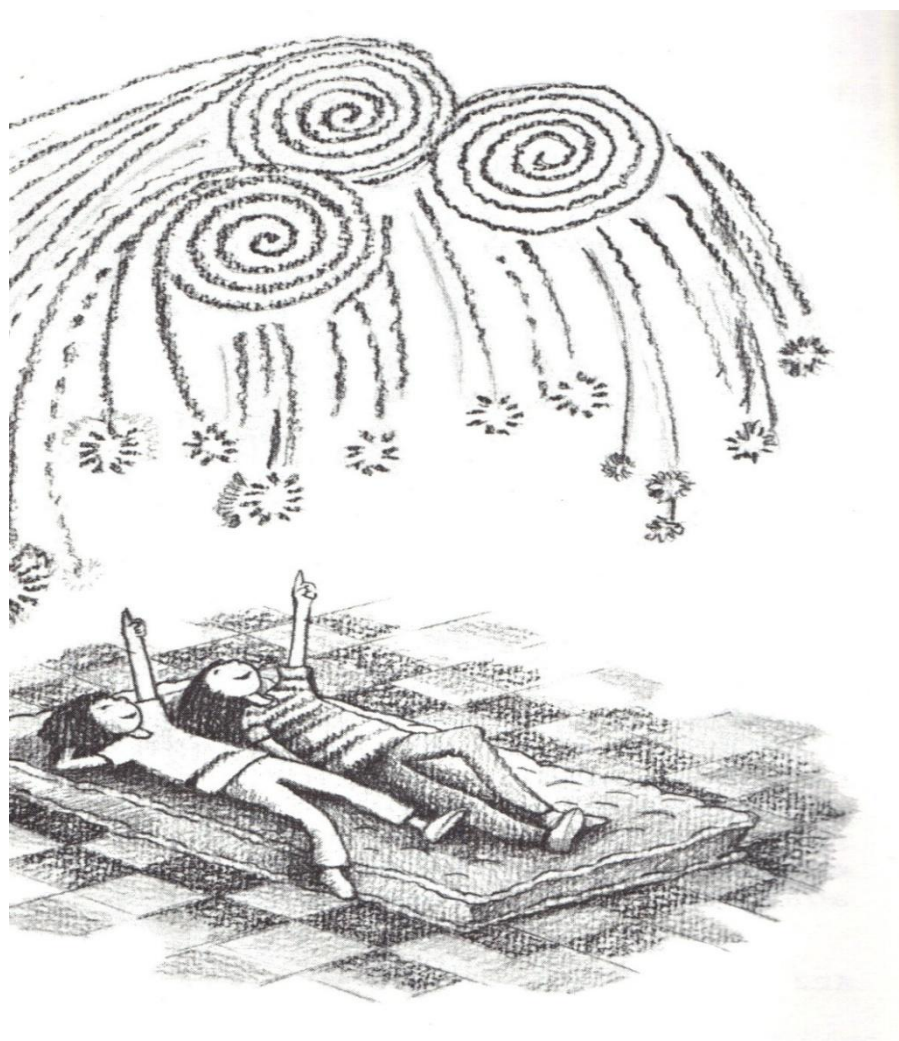


Estas palabras que aparecen en la ilustración son las que está escuchando Paula, en ese instante de soledad y de silencio. En esos momentos, la niña no sabe si va a sentir miedo y por tanto aparecerá la Manta Oscura, siendo tapada por ella; o pasará esa incertidumbre y en su lugar encontrará una flor. Este elemento simbólico según se explica en la novela corresponde al nacimiento de una historia.

Como sabemos y nos dice el texto, la pequeña escucha la onomatopeya “asa nisi massa” cual bramido, sin saber de dónde procede. Lo que siente es que su cuerpo vibra mediante lo que escucha, al igual que lo hace su mesa.

Y así, lo muestra la ilustradora. Mediante el juego de luces y sombras y el diseño de las letras parece que éstas produjesen una pequeña vibración. A la vez, el rostro de la pequeña transmite desconfianza e intriga ante lo desconocido, pero no miedo.

Como observamos, el trazo de estas ilustraciones marca la línea y difumina el grafito, produciendo distintas tonalidades de negros, grises y blancos. Al final del relato podemos encontrar a Paula junto a su hermana totalmente relajada y disfrutando de la situación. Ambas están viendo los fuegos artificiales en la terraza el día de fin de año.



En esta imagen Paula aparece sonriendo y despreocupada. La vemos en una pose diferente a la que la habíamos conocido en las imágenes precedentes. Ahora está tumbada sobre el colchón con los brazos abiertos, señalando lo que ocurre en el cielo. La angustia vivida días anteriores ha desaparecido dando paso a la jovialidad y el entusiasmo que siente junto a su hermana Ana.

Elena Torres es una artista versátil, prueba de ello, son los distintos trabajos que ha realizado con técnicas diferentes. En *La verdadera historia del ratón feroz*, Elena Torres presenta una ilustración en la que el color es importantísimo. En esta ocasión resalta el trazo de la línea negra delimitando los cuerpos y las formas. Se trata de una ilustración dirigida a las primeras edades.

Marcela Carranza considera que en *La verdadera historia del Ratón Feroz* “las ilustraciones de la artista marcan con claridad el contraste entre la ternura del ratoncito, su entorno apacible y familiar, y la misteriosa máscara”<sup>436</sup>.

En la construcción del personaje Elena Torres en esta imagen ilustra al ratoncito meditabundo y triste. Su preocupación se produce porque quiere causar miedo a los demás y no encuentra el método para asustarles.



Mediante la repetición de esta imagen en tres páginas del cuento, la diez, la catorce y la dieciocho, la ilustradora va marcando el paso del tiempo. A la vez, emplea esta ilustración para marcar el ritmo y mostrar cómo cada vez el ratoncito está más obsesionado por asustar. Por otro lado, Marcela Carranza expone que frente al efecto de secretismo cohesionado con el miedo que percibimos en las imágenes del primer cuento, nos encontramos con *El Ratón Feroz vuelve al ataque* “donde la

---

<sup>436</sup> "La verdadera historia del Ratón Feroz" y "El Ratón Feroz vuelve al ataque" en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, n° 35, 4 octubre de 2000. <http://www.imaginaria.com.ar/03/5/raton.htm> consultada 3/1/2013.



máscara se ha vuelto explícita, y de cuyos alcances ya no se puede dudar<sup>437</sup>. Por ello, lo sugerido mediante la metáfora visual desaparece.



De este modo, la máscara se muestra como elemento de unión en cada una de las ilustraciones que componen la secuenciación de este segundo relato.

Los colores que emplea Torres son vivos. Contrasta el rojo del traje con la camiseta a rayas amarillas, verdes y naranjas, frente al azul celeste de la máscara y al violeta de la bicicleta.


Sólo al final de la narración el pequeño ratón nos revela su identidad al quitarse la máscara. Lo hace cuando se encuentra con alguien que está jugando a lo mismo que él.

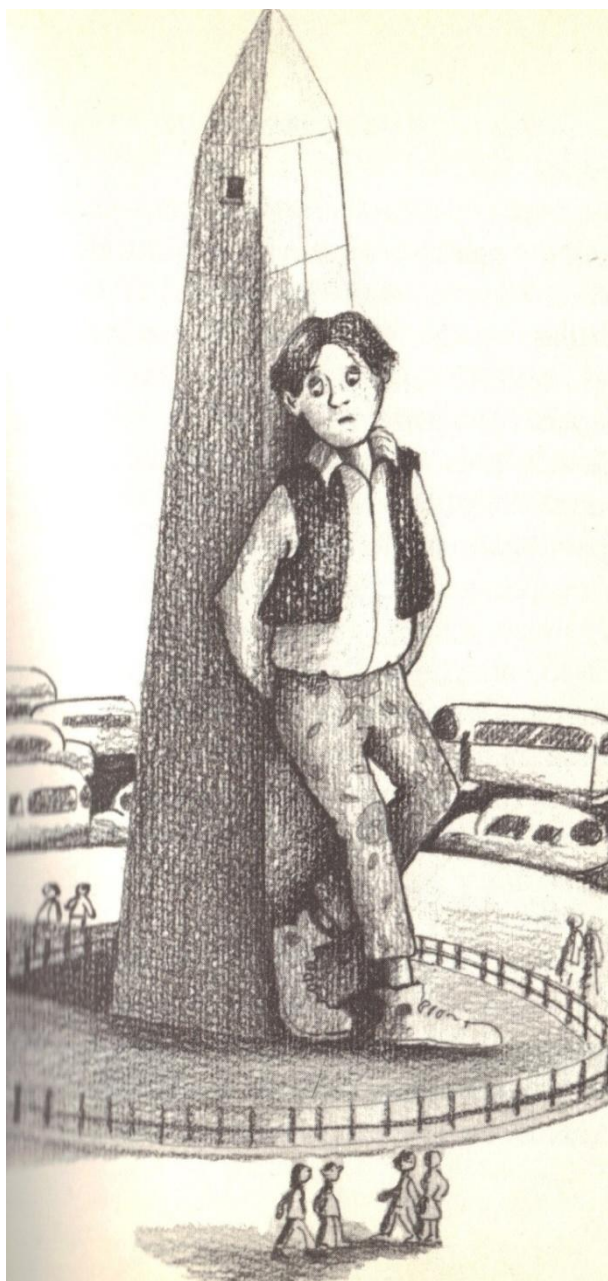
Descubrimos el gesto de curiosidad que siente el ratoncito al tener frente a él otro pequeño juguetero. Su deseo es averiguar quién es su contrincante.



---

<sup>437</sup> Ibid.

Otras colaboraciones que Elena Torres ha tenido con Montes son, por ejemplo *En el País de las Letras*, en el pictocuento *HABÍA UNA VEZ UNA *, en *Amadeo y otra gente extraordinaria*, en *Betina y la máquina del tiempo*, o en la portada de *Doña Clementina Queridita, la Achicadora*.

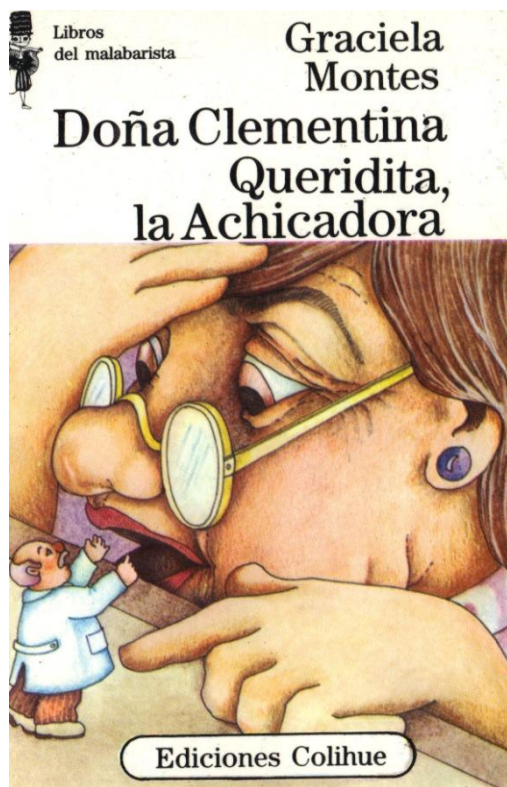


Las ilustraciones de *Amadeo y otra gente extraordinaria*, Torres las realiza una vez más con la técnica del grafito sobre papel texturado. Es el juego de luces y sombras a través de la degradación de grises, blancos y negros, los que marcan la perspectiva y la profundidad de la imagen.

El espacio en el que sitúa a Amadeo es reconocible, ya que se trata del Obelisco. El tamaño del personaje es equiparable al del gran monumento, en contraste con los viandantes que pasean y que apenas son del tamaño del pie del

protagonista. Encontramos nuevamente la dicotomía entre lo grande y lo pequeño.

Como hemos dicho, la portada de *Doña Clementina Queridita, la Achicadora*, también es obra de Elena Torres. En este caso, opta por otra técnica en la que predomina el color.



Esta imagen es lo suficientemente esclarecedora como para mostrar cómo la entrañable abuela minimiza a los personajes de la historia mediante el vocabulario empleado. Como vemos el pequeño don Ramón, apenas equivale a una lente de sus gafas, o a un dedo de su mano. Por consiguiente, podemos constatar ese juego entre lo grande y lo pequeño constante

en la obra de Montes. Por otro lado, la técnica empleada marca y enfatiza la línea que configura los cuerpos y los detalles. A la vez, emplea colores suaves, pasteles. Graciela Montes considera que la relación entre el escritor y el ilustrador es complicada. Esta es la opinión sobre su trato con los ilustradores, expresada en un foro de la revista *Imaginaria*:

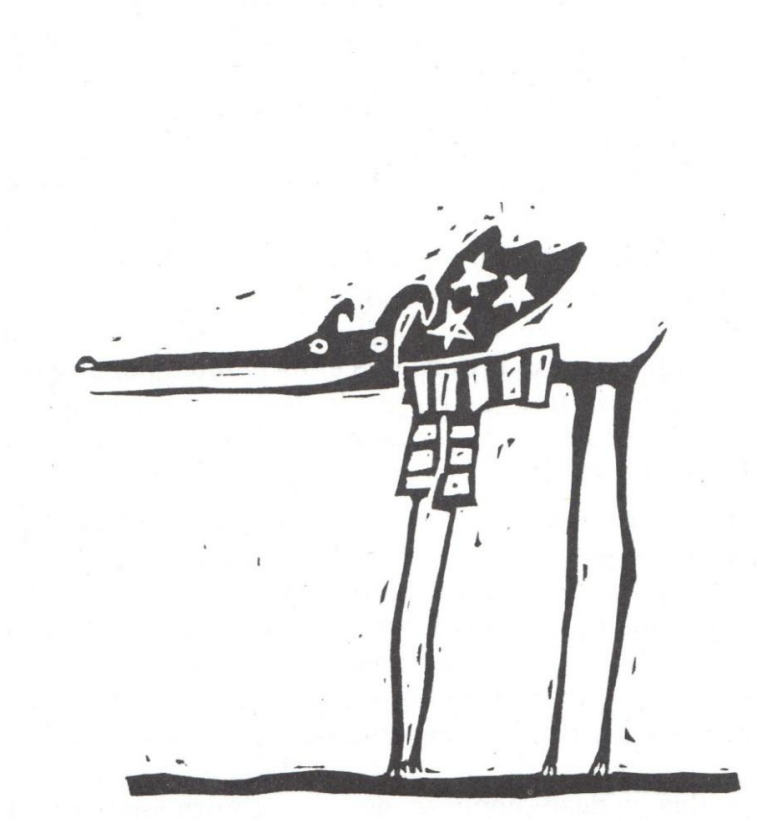
Vengo relacionándome con los ilustradores desde hace muchos años... como autora, y también como editora... Tengo respeto por el trabajo que hacen, respeto que aprendí, en buena medida, gracias al Negro Díaz, un plástico y un diseñador y un jefe de arte y un artista, y un amigo, inolvidable... El Negro me enseñó a mirar, que no es algo tan sencillo...

Otro ilustrador con el que colabora Montes es Oscar Saúl Rojas cuyo trabajo es bastante amplio, pues ha ilustrado numerosas obras de la autora.

Las ilustraciones de *Aventuras y desventuras de Casiporro del hambre* rozan el surrealismo.



Como podemos constatar mediante la exageración, Rojas muestra la delgadez extrema del Huesos. En esta composición cabe destacar la sensación de movilidad que ofrecen los dibujos.



Encontramos a Casiporro en una posición invertida que refleja su inestabilidad, ya que el equilibrio lo mantiene sobre las patas delanteras. El dinamismo de sus orejas también contribuye a afianzar el efecto cinético.

El suelo sobre el que pisa el Huesos parece vibrar. Las mismas manchas del grabado contribuyen a mostrar agitación. Asimismo, la ondulación de la bandera que lleva al cuello el Huesos también genera inquietud, la misma que está sintiendo el lector al descubrir los arriesgados juegos circenses a los que son sometidos ambos perros. La

inclinación del cañón listo para ser disparado enfatiza la impresión de movimiento.

A la vez, el perro famélico que acompaña a Casiporro a lo largo del relato es retratado con gesto alegre y despierto, y hace gala de su flacura desmedida. Como vemos en esta ilustración, Rojas emplea tonos negros para el Huesos y un tono a caballo entre el granate y el marrón para Casiporro. El cañón que va a causar la desgracia del Huesos también aparece en este color. Ese contraste entre el granate/marrón y el negro es constante en las ilustraciones de toda la novela.

Rojas juega con la mancha, empleando la técnica del grabado, utiliza sólo dos tintas que metamorfosean la austeridad en la que viven los personajes de la novela. Además, usa el mismo blanco de la página para crear a los personajes. Por ejemplo, en la ilustración que estamos comentando, para destacar los ojos de los animales, o detallar las estrellas de la bandera del Huesos, o delimitar las franjas del cañón.

Este ilustrador ha manifestado: “Mi interés es colocar, en el campo imaginario de las personas que leen mis ilustraciones, mil y una opciones para que inventen mil y una historias, y también muchas otras cosas”<sup>438</sup>.

Al final del relato, el vagabundo nombra de forma ilustre a los protagonistas de esta narración. A modo de cantar de ciego y emparentando con la tradición picaresca, Rojas recrea la siguiente ilustración.

---

<sup>438</sup> “Ilustración, Saúl Oscar Rojas” en *CLIJ*, nº 148, Barcelona, 2002, p. 59.



Curiosamente con esta tipografía parece como si las letras estuviesen en movimiento. Ya que juega con textos irregulares. El mismo marco en el que se insertan palabra e imagen y que transmite estabilidad, como vemos, tampoco es uniforme, ya que el trazo de la línea no tiene el mismo grosor. El rectángulo también es desigual.

Otras de las obras que ha ilustrado Oscar Saúl Rojas para Montes son algunas de las recreaciones de las historias de la Biblia, como por ejemplo *Adán y Eva en el Paraíso*, *Salomón*, *el juez más justo*, *Sansón y Dalila*, *David y Goliat*, *El arca de Noé*, entre otras.

En la portada de *David y Goliat*, podemos apreciar como Rojas elige el personaje de David para presentar este mito. El rostro furioso de David complementa a la pose de gallardía y firmeza que transmite al lector el pequeño héroe bíblico. En la cromática de esta ilustración contrastan los tonos fríos frente a los cálidos.

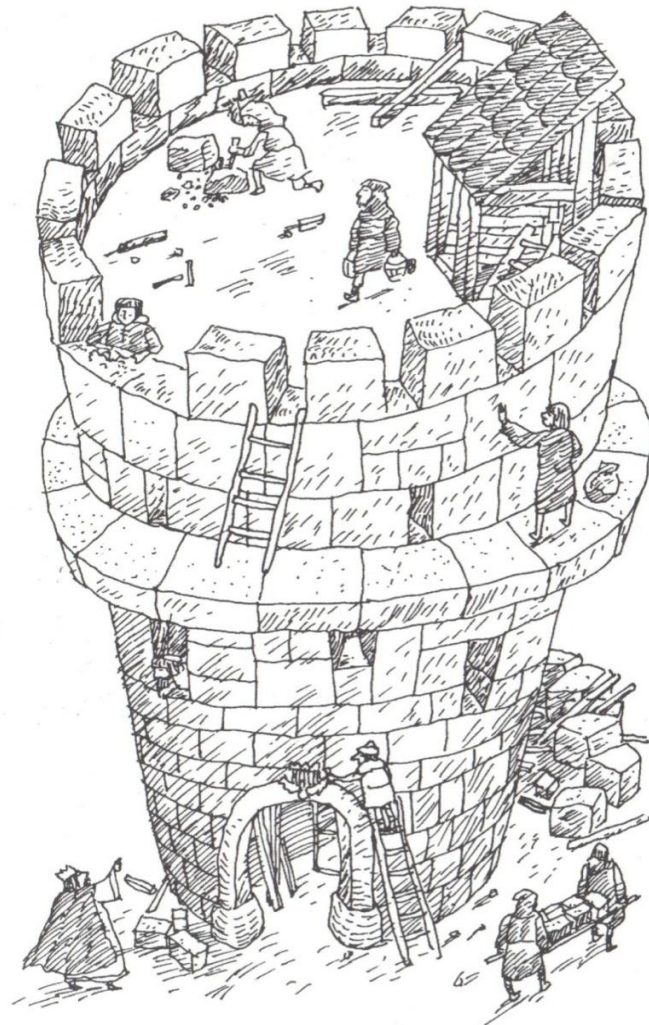
Así mientras que la melena y la honda de David son rojizas, su vestimenta es azul. A la vez, su posición estática enraíza con un suelo fértil y verde que parecen conferirle seguridad.



En cambio, Goliat es un personaje asimétrico. Si nos fijamos en su cabeza, parece como si ésta no tuviese cuello. Otra cualidad que transmite Goliat al lector es su crueldad. La abertura de su boca sugiere que está profiriendo una orden. El gesto denota una clara amenaza hacia su interlocutor. Asimismo, mediante la posición del dedo índice de su mano derecha enjuicia y ordena.

Otros de los relatos que ilustra Rojas dentro de las reelaboraciones de los mitos, pertenecen a la colección *Los caballeros de la Mesa Redonda*, entre ellos encontramos *Tristán e Isolda*, *El mago Merlín*, *Percival* y *el Caballero Rojo*, *La hija del rey*, *Lancelote el caballero enamorado*, *El caballero del León*, *El misterio del Santo Grial*.

En esta ilustración perteneciente a *El Mago Merlín* podemos apreciar el dominio de la perspectiva de Saúl Rojas. Además juega con el movimiento de sus personajes. Y recrea la vida medieval. Mediante un trazo limpio Rojas muestra a los niños distintos trabajos a la hora de construir la inmensa torre:



maestros canteros, picapedreros, mezcladores de argamasa. A la vez, recrea los sistemas de andamiaje y los métodos de construcción empleados en el Medievo.

En otra de las adaptaciones de esta misma serie, en este caso *Tristán e Isolda*, el artista plástico realiza una disposición de los personajes similar a la que tenía lugar en las ceremonias.





Así encontramos a los consortes (Marco e Isolda), frente a quien celebra la ceremonia. Detrás de éstos los caballeros con sus lanzas y separados en dos columnas diferenciadas, los asistentes. La habilidad del ilustrador se hace palpable nuevamente en esta imagen al ilustrar de forma sencilla a los invitados a la ceremonia real. La mirada del ilustrador se sitúa

ligeramente por encima de los personajes. Parece estar colocado en un hipotético coro de esa iglesia. Todos los personajes son retratados de espaldas, salvo quien oficia el matrimonio y dos personajes que aparecen de perfil y que están situados en la escena al lado del altar.

Esta secuencia estática y simétrica parece que se sustenta sobre el triángulo formado entre los asistentes y la pareja que se casa. A su vez, cada una de las dos columnas de los invitados también parece disponerse en forma triangular.

Cuando Rojas se dirige a los más pequeños emplea otras técnicas. En ellas se evidencia el uso del color. En la siguiente ilustración, la portada de *Había una vez una casa*, juega con tonos cálidos y fríos. En cualquier caso la composición resulta simpática. En ella podemos apreciar una casa rodeada de animales. Distinguimos en el tejado una jirafa amarilla con lunares rojos, en la chimenea un pollo amarillo con cresta roja, al fondo del tejado una rana verde con pintas rosáceas. Semioculta en el lateral izquierdo de la casa observamos la trompa de un elefante azulado, también una de sus orejas y un colmillo. Estos animales junto a otros y el gran gigante son los que habitan en esta casa. Por otro lado, el sol que brilla en lo alto, curiosamente, envía sus rayos a la casa en forma

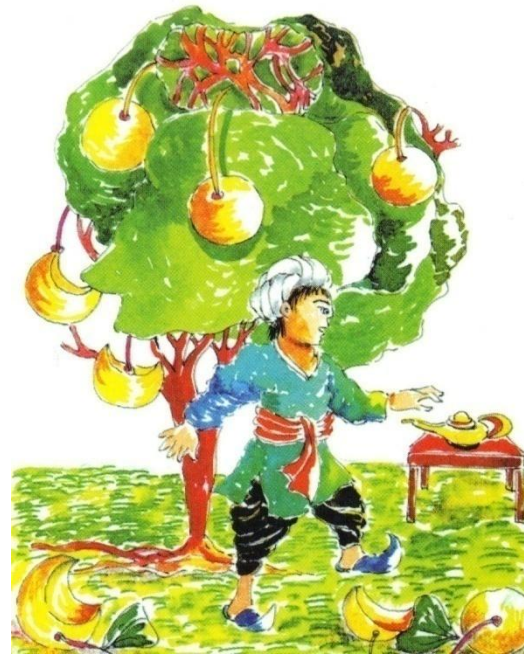


de gotas de lluvia. El rostro del astro denota un gesto de perplejidad ante lo que acaece. Pareciera como si el

mismo sol ya en la portada anticipase el miedo que sienten los personajes de este pictocuento ante la irascibilidad del gigante los días nublados o lluviosos. En contraposición, las jornadas en las que el sol hacía acto de presencia el gigante se sentía bien y jugaba con los animales.

Liliana Menéndez es otra de las artistas que ha trabajado junto a Graciela Montes. Ha ilustrado las traducciones y adaptaciones de los cuentos de *las Mil y Una Noches* que Montes ha realizado.

Esta imagen corresponde a la portada de *Aladino y la lámpara maravillosa*. La ilustradora emplea colores vivos. Combina el verde del árbol con el amarillo de los frutos y la lámpara. Contrastan con el rojo del tronco, las ramas, las raíces y la mesa. La cromática refleja la exuberancia del jardín que descubre el joven.



La arquitectura oriental la plasma Liliana Menéndez en diferentes ilustraciones vinculadas a distintos relatos. Por ejemplo, en la imagen de la izquierda perteneciente a *El anillo de los deseos* observamos un inmenso palacio paradigma de la riqueza y la ostentación de las ciudades que aparecen en algunas de estas narraciones. A la vez, la artista recrea la vida de estas urbes mediante sus dibujos de los zocos. De esta forma, en *Historia del mandadero, el califa disfrazado y la*

*muchacha que no se quería casar* Liliana Menéndez ambienta la atmósfera del mercado.

En esta imagen podemos reconocer la cantidad de frutos, verduras, licores y esencias que abundaban en el zoco del Bagdad literario. Mediante la técnica de la tinta china la ilustradora crea el espacio recreándose en el detalle.



La composición la vemos a través de los ojos del mandadero, Maluf. Es él quien está buscando alguien a quien llevar los canastos. Desde esa disposición en la que Maluf parece salirse del plano asistimos a la vida que se plantea en esta ilustración, la de los mercaderes y la de los transeúntes que miran y compran.

Curiosamente, la perspectiva que configura la artista nos ofrece un plano en semipicado. Esta representación parece que pudiera anularse si Maluf no nos ofreciese su punto de vista, o si esa especie de tienda sobre la que se origina el zoco de repente se cerrase.

La posición privilegiada y estática del mandadero se contrapone a la del resto de los personajes que establecen la acción puesto que ellos sí están en movimiento. Aunque su movilidad no es desmesurada, sí podemos apreciar como por ejemplo las mujeres se desplazan, o cómo el comerciante coloca su mercadería.

Sherezada aparece retratada en distintos momentos de su vida. Por ejemplo, en el relato anteriormente citado, apreciamos sus dotes narrativas mediante el gesto de escucha y concentración tanto de su hermana Doniziada como del rey Schariar. El triángulo formado por el narrador y



sus dos oyentes se plasma en esta ilustración mediante una disposición triangular de la escena. Así, a cada uno de los personajes le corresponde un vértice de ese triángulo. Mientras que el rey Schariar y la joven Doniziada están sentados y estáticos en posiciones cómodas para escuchar el relato, la bella Sherezada se encuentra de pie gesticulando con todo

su cuerpo, principalmente con sus manos. La simetría del mencionado triángulo se equilibra con la babucha del pie de la narradora que sale de la alfombra y que también mantiene esa estructura triangular. Además, es notorio como el rey Sharair tiene un tamaño más grande que el de las dos hermanas.

La artista española Alicia Cañas fue quien ilustró *Otroso*.

En esta ilustración observamos a los cinco integrantes del grupo: Hugo a la izquierda, con la bufanda que le caracteriza. Tere es la chica de pelo rojizo, Rosita tiene la melena rubia, el Batata está de espaldas. Y Ariadna está entre Hugo y Tere. Esa posición privilegiada es la que el narrador de *Otroso* le confiere



a la joven. Puesto que como desveló el narrador, el relato se configura principalmente a través del testimonio de la adolescente. En esta imagen, curiosamente, todos parecen escuchar a Hugo, quien como ya dijimos es el ideólogo y el diseñador de los canales de “Otroso”.

Los colores empleados transmiten vida, entusiasmo y juventud, reflejan el estado de ánimo de los protagonistas del relato.

El Batata es el único personaje de la novela a quien se le dedica una página para ser ilustrado. Aparece inmerso en un mundo de notas musicales y ensimismado por el sonido de su instrumento.



Su aparición se produce justamente cuando el texto nos ha informado de cómo nace la Máquina del Trueno. Su inventor es el Batata y en esta ilustración podemos confirmar la felicidad que debió sentir con los acordes del armórgano que él mismo creó. Justamente, Alicia Cañas arropa al joven con notas que parecen danzar al compás de la melodía

que interpreta. A la vez, la atmósfera que crea la ilustradora mediante el juego de luces y sombras simula ser un espacio etéreo. Paralelamente, el resto del grupo está construyendo otros artefactos que serán utilizados en la gran batalla y que serán decisivos a la hora de la victoria. De este modo, el relato nos informa de como la Tere ensayaba con la Linterna Fantasmagórica.

El propio nombre genera cierto terror. El solo hecho de toparse con ella y los efectos luminosos que producía fue uno de los motivos que aterrorizó a “la Patota”.

En la siguiente ilustración observamos las características de este invento. El contraste entre negros y grises enfatiza el gesto de horror del monstruo. El negro confiere profundidad a la composición, mientras que el juego de luces y sombras provocan un ser que irradia tormento y genera temor. El otro gran invento que diseñaron los chicos y que ocasionó la debacle de “la Patota” fue el Mamotreto con cuernos. Como ya explicamos, con él la autora alude



intertextualmente al mito del Minotauro, Teseo y Ariadna.

Alicia Cañas da vida al monstruo mediante sus lápices. Nuevamente, jugando con los efectos de luces y sombras consigue un ser despiadado.



El negro sobre el que se consolida la composición atrapa al lector en

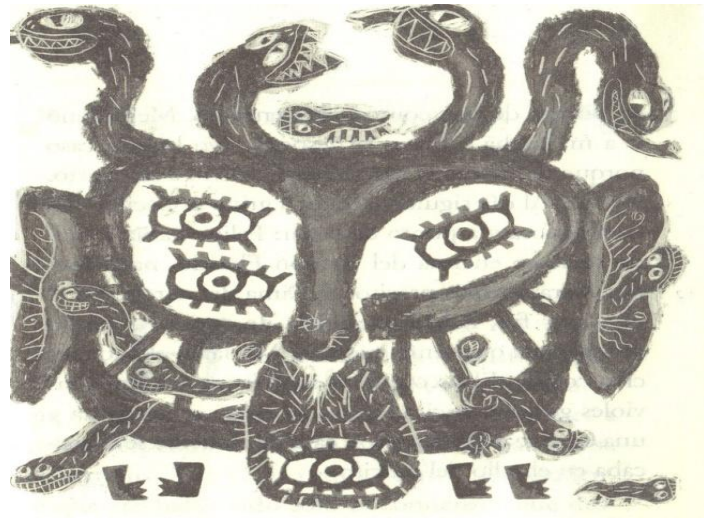


la oscuridad en la que estaba inmerso el monstruo y con la que se encontraría “la Patota”. Recordemos que abajo en “Otroso”, en el laberinto de los canales no había luz. Si contrastamos esta imagen con la de la Linterna Fantasmagórica apreciamos que en ésta el negro es más intenso que en la otra. Esa negritud genera una atmósfera inhóspita.

Por otro lado, podemos constatar como uno de los cuernos del Mamotreto rompe con el marco en el que la ilustradora ha situado el dibujo. Esta irrupción del plano es símbolo de la ferocidad del animal creado.

Las ilustraciones de María Rojas en *La batalla de los monstruos y las hadas* muestran la fiereza y barbarie de los ascos creados por los niños,

concretamente por Felipe Mus, frente a la vida alegre y tranquila de las hadas, diseñadas por las niñas, especialmente por su hermana, Cecilia Mus. Como podemos observar el dibujo



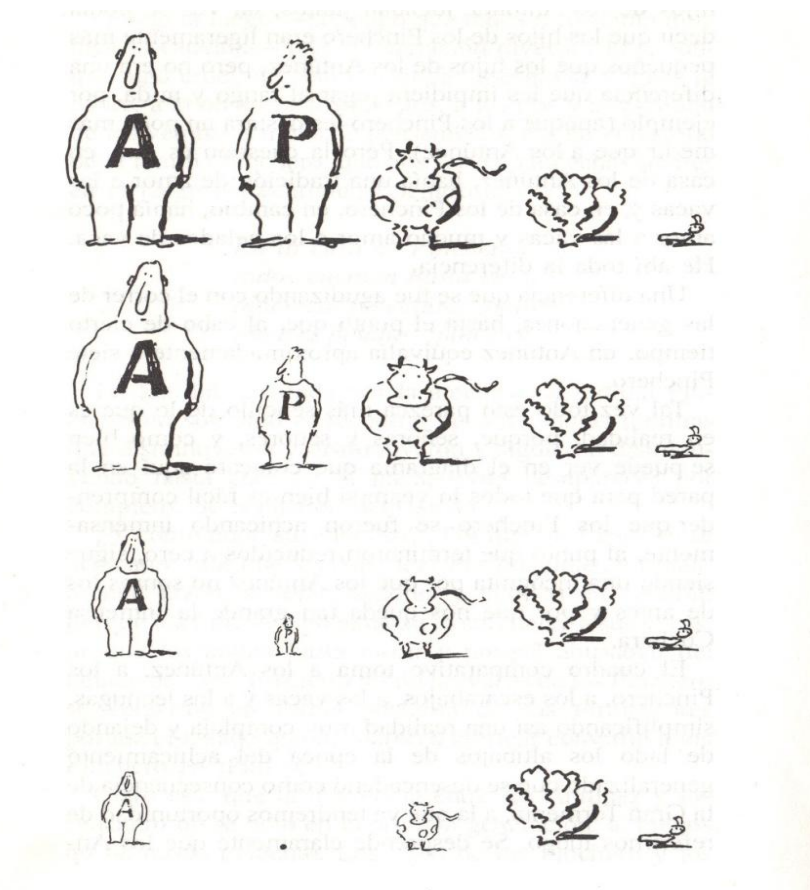
de una cabeza con cuatro serpientes, tres ojos que parecen vigilar todo y una boca descomunal, busca asustar a las niñas. En contraposición podemos resaltar la serenidad que transmite el rostro del hada. A la vez, esta composición del hada sonriendo y volando con la luna a sus espaldas



y engalanada de flores y sombrero de copa sugiere agrado y simpatía. Mediante estas imágenes se plasman dos mundos enfrentados y desafiantes.

Curiosamente, la ilustradora emplea la misma técnica que utilizan los protagonistas del relato para librar la batalla, la técnica del *collage*. María Rojas crea cada uno de los elementos que componen el *collage*. A veces, da la sensación de que para las ilustraciones utilizara la técnica del falso grabado.

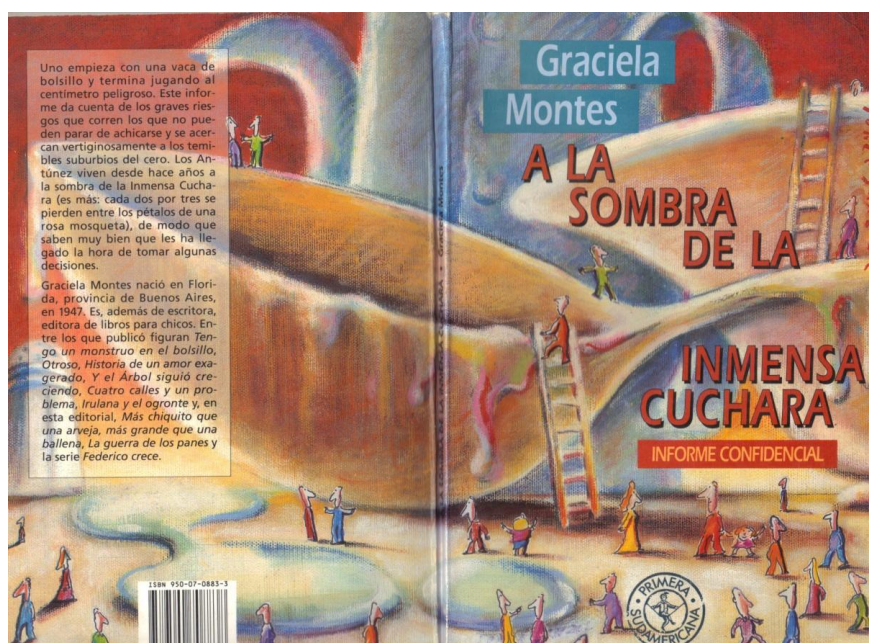
El reconocido artista Jorge Sanzol ilustra la novela *A la sombra de la Inmensa Cuchara*. La sencillez del trazo de sus dibujos, una línea simple en tinta negra, muestra la reducción de tamaño a la que se ven sometida



los Antúnez y en especial los Pinchero. A lo largo de cuatro generaciones vemos como los Pinchero prácticamente se convierten en un punto. Mientras que los Antúnez y las vacas se reducen a la mitad.

Los elementos de medida son una lechuga y una hormiga. Si en la primera generación ambos hombres tienen el mismo tamaño y todos tienen sombra, en la cuarta, los Pinchero carecen de ella. Sanzol al eliminar la sombra generada por la materia deja constancia de que los Antúnez prácticamente son invisibles, se han acercado demasiado al cero. Por otro lado, los Antúnez y la vaca son más pequeños que la lechuga. Este grafismo demuestra la disminución de humanos y vacas frente al resto de elementos como vegetales o insectos que no alteran su tamaño y que sirven como referencia para que un pueblo sea consciente de cómo va reduciéndose. Esa disminución se hace palpable desde la misma portada de la novela. En ella los viandantes necesitan escaleras para subir a la

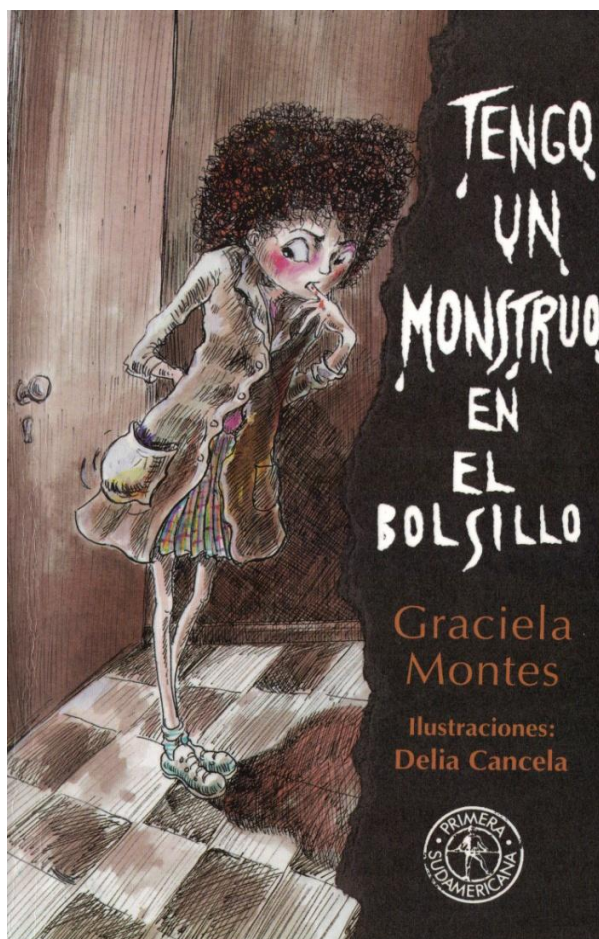
Inmensa Cuchara. A través de pastel Jorge Sanzol plasma la vida de los Antúnez. Su pequeñez es tal que pueden dialogar tranquilamente en el borde de la cuchara. Para comparar el tamaño de la cuchara el ilustrador coloca junto a ésta una jarra y sobre la mesa en la que está apoyada la cuchara vemos gotas.



Los tonos pasteles de la cuchara y el plato, junto al azul de la jarra, ambos difuminados, contrastan con los tonos fuertes de los ciudadanos representados por amarillos, naranjas, violetas y verdes. A su vez, éstos están perfilados con rotulador. Esta composición juega con la perspectiva observándose distintos planos. El primero sería el espacio por el que caminan hombres, mujeres y niños. Probablemente, se trata de la mesa. Sobre ella, la transparencia de las gotas en tonos fríos confiere profundidad a la disposición de las imágenes, al situar a unos hombres delante y a otros detrás. En el segundo plano y a distinto nivel de altura Sanzol coloca a los hombres que caminan sobre la cuchara. El plano más lejano corresponde a la jarra. Tras ésta encontraríamos un plano más.

Delia Cancela da vida gráficamente a Inés en *Tengo un monstruo en el bolsillo*. Ya desde la portada la confluencia de marrones y negros crean una atmósfera inquietante. Justamente, esta imagen parece sesgada por la oscuridad. En esa negritud aparecen en blanco las letras que dan título a la novela. Su tipología las dota de un carácter especial.

Parece como si una gota cayese de varias de sus letras simulando terror. En la otra parte de la portada aparece Inés con cara de intriga y espanto. Tiene un dedo en la boca y de él salen unas gotitas de sangre. En el abultado bolsillo de su abrigo intuimos que se aloja el monstruo. La perspectiva de esta composición muestra una niña que se encuentra en una habitación sobre un suelo que parece un tablero de ajedrez. Su sombra es engullida por una



gran mancha negra que rompe la portada y que crea dos planos distintos. Esa penumbra es una metáfora visual de las emociones de la pequeña, de cómo en un instante puede cruzar el umbral y sumergirse en sus miedos y en la desesperanza que éstos generan.

Las letras naranjas correspondientes al nombre de la escritora y la ilustradora contrastan con el resto de la cromática de la imagen.

Tras esta exposición de las creaciones que distintos ilustradores e ilustradoras han desarrollado al amparo de la literatura de Graciela Montes podemos finalizar este capítulo con tres reflexiones.

En primer lugar, cómo los ilustradores tienen en cuenta al destinatario. Así, dependiendo de la edad del posible lector el artista plástico optará por unas técnicas u otras. Si se trata de un receptor niño que está iniciándose en la lectura, los colores serán llamativos y vivos como por ejemplo, en la serie de pictocuentos, o en *Historia de un ratón feroz* o *La verdadera historia del ratón feroz*. En cambio, cuando el artista se enfrenta a una novela optará por técnicas como el grafito, o la tinta china. En este caso, se impondrá el negro sobre el papel blanco, sirva de ejemplo *Y el Árbol siguió creciendo*.

En segundo lugar, el número de ilustraciones de que consta el libro varía dependiendo del receptor al que esté dirigido. Si se trata de un niño o niña neófito lector, las ilustraciones abundarán, encontraremos una en cada página. De esta forma, la imagen asienta y consolida lo decodificado por el lector. Pero sí, el receptor ya es experimentado y se enfrenta a relatos largos, la aparición de ilustraciones será poco frecuente. Así en una novela de unas ciento veinte páginas, apenas encontraremos más de diez imágenes. Por ejemplo, en *Uña de dragón*.

En tercer lugar, la dicotomía entre lo grande y lo pequeño que se refleja en gran parte de las ilustraciones seleccionadas y que se manifiesta en algunos relatos a través del lenguaje. Recordemos como doña Clementina tiene la capacidad de empequeñecer mediante los diminutivos todo lo que la rodea, o como los personajes de *A la sombra de la Inmensa Cuchara* están abocados al achicamiento debido también al acortamiento silábico de las palabras.

Así, en la portada de *Doña Clementina Queridita, la Achicadora* apreciamos la diferencia de tamaño que existe entre doña Clementina y don Ramón, quien apenas alcanza el tamaño de un huevo. Este juego entre lo grande y lo pequeño también aparece en parte de las ilustraciones de *Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo)*. En éstas se representa una Irulana pequeñita frente a un ogronte de dimensiones desproporcionadas. Nuevamente, esa diferencia de tamaños la encontramos en la ilustración de *Amadeo y otra gente extraordinaria*. El tamaño de Amadeo se equipara al del Obelisco de Buenos Aires, mientras que sus familiares y vecinos en comparación parecen pequeños. Esta confrontación de dimensiones vuelve a aparecer en las ilustraciones de *Y el Árbol siguió creciendo*, en este caso el Árbol tiene unas medidas desproporcionadas, frente a los personajes que conviven en este relato. Por último, la degradación de tamaño que sufren los habitantes de la Inmensa Cuchara contrasta con la profundidad y la altura de los objetos en los que viven. Y eso, lo constatamos con la imagen de la portada, en la que observamos unos personajes pequeñitos que necesitan escaleras para ascender a la cuchara.

Este contraste de los distintos tamaños podríamos decir que es una constante en la narrativa de Montes y se hace palpable en determinadas ilustraciones, generando historias sorprendentes como *Y el Árbol siguió creciendo* o *A la sombra de la Inmensa Cuchara*. A la vez, también se crean imágenes surrealistas o imposibles como en *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*.

Para finalizar, nos gustaría destacar la importancia de la lectura de la imagen en las primeras edades para ello retomamos las palabras de Teresa Durán con las que abrimos este capítulo, cuando afirma que la ilustración es lectura en sí misma.

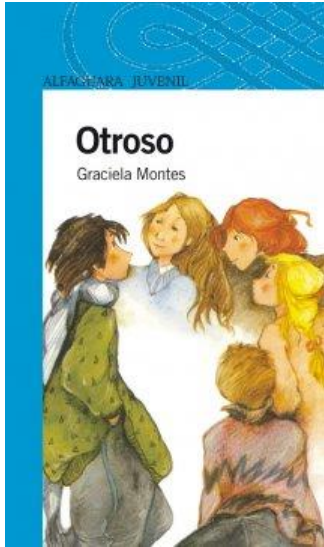
## ILUSTRADORES

A continuación ofrecemos una breve reseña de cada uno de los artistas mencionados en el análisis de las ilustraciones. Para ello, seguiremos el orden alfabético de sus nombres:

- Alicia Cañas
- Claudia Legnazzi
- Delia Cancela
- Elena Torres
- Jorge Sanzol
- Liliana Menéndez
- María Rojas
- Saúl Oscar Rojas



## Alicia Cañas



Cirueña (La Rioja), 1947.

Es una de las ilustradoras más importantes del panorama español. Su extenso trabajo se caracteriza por el uso de lápices de colores y acuarelas. Ha colaborado con muchísimos escritores, entre ellos, Juan Farias. Entre sus preferencias destaca a Maurice Sendak.

Premios:

-Finalista del Premio Nacional de Literatura Infantil (Ilustración)1995.

-Cuarto Premio Libros Mejor Editados (Modalidad Infantil y Juvenil) 1995, por *Cuentos Completos* de Wilhelm Hauff.

-Tercer Premio Libros Mejor Editados (Modalidad Infantil y Juvenil) 1996, por *Gil, el pagés* de Ham de J.R.R. Tolkien.

-Mención de Honor del Premio Internacional A la orilla del viento 1999, por *Al otro lado del río*.

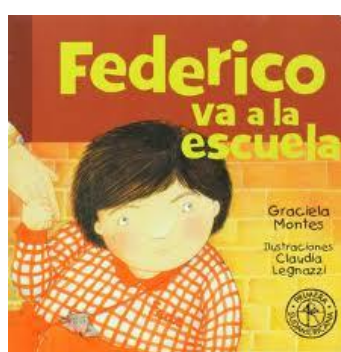
-Candidata al Premio Andersen.

-Lista de Honor del Premio CCEI de ilustración 2003, por *La rara amistad del tío Jonás*.



<http://aliciaillustrator.com/index.html>  
consultada 3/1/2013.

## Claudia Legnazzi



Argentina, 1956.

Desde 1985 se dedica a la ilustración de Literatura Infantil. En 1993 se radicó en México, donde ilustró libros para distintas editoriales.

Desde 2004 reside nuevamente en Argentina.

Ha ilustrado historias de diferentes autores y también sus propios libros.

En 2002 recibió el premio en el Noma Concurso de Japón de la Unesco, Asia.

Los libros de la izquierda fueron ilustrados para Graciela Montes.

Los de abajo son propios.

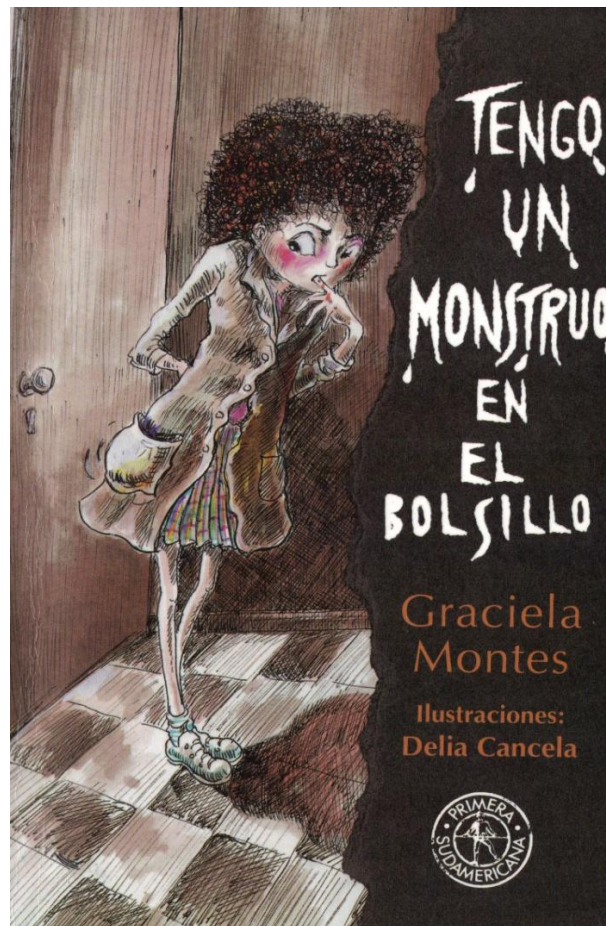


<http://claudialegnazzitaller.blogspot.com.es/>

consultada 3/1/2013

## Delia Cancela

Nace en Buenos Aires y estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes. En 1967 viaja a París con una beca otorgada por el gobierno francés. Actualmente reside entre Buenos Aires y París.



Es una artista versátil. A parte de ser ilustradora, es docente y creadora de vestuarios para teatro y cine.

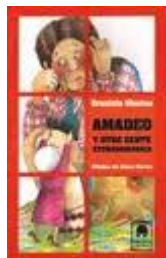
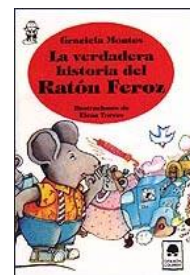
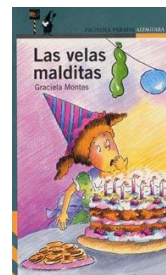
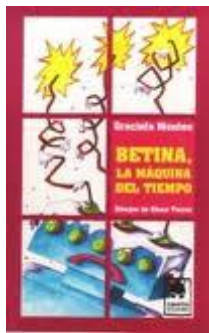
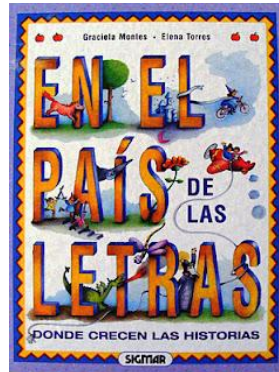
En 2004 recibe el Premio Directorio a su trayectoria artística, del Fondo Nacional de las Artes.

En 2005 recibe un homenaje a su trayectoria artística en la muestra En la Órbita del Di Tella.

## Elena Torres

Buenos Aires, 1947.

Además de ilustradora es diseñadora gráfica. Todos los trabajos que aparecen a continuación los ha realizado junto a Graciela Montes, aportando imaginación y creatividad. Paralelamente, ha colaborado con otros autores.



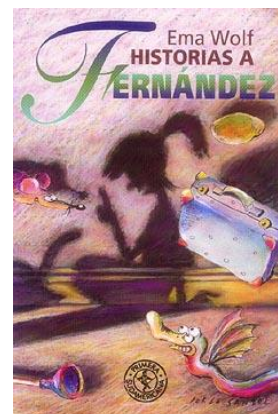
## Jorge Sanzol

Buenos Aires 1946 – 2000.

Trabajó en las revistas *Satiricón*, entre 1972 y 1974, y *Humor*, desde sus comienzos, en 1978.

Además de humorista gráfico, participó en exposiciones en Argentina, Francia, Italia, Bulgaria y los Estados Unidos.

Ilustró libros para niños. Colaboró principalmente con la escritora Ema Wolf.



## Liliana Menéndez

Vive y trabaja en Córdoba. (Argentina)

Forma parte del Foro de Ilustradores con sede en Buenos Aires. Ha participado como integrante del Consejo de Redacción de la Revista *Piedra Libre*, publicación dedicada a la Literatura Infantil y Juvenil editada por Cedilij/Córdoba.

Ha ilustrado más de 60 títulos libros de ficción para niños, libros de poesía y revistas (para adultos).



*El anillo de los deseos*



*Los amores de Zeus*



*Las Mil y Una Noches* (Ilustraciones blanco y negro)

Representó en el año 2000 la sección Argentina en el Primer Catálogo Latinoamericano de Literatura Infantil y Juvenil publicado por Norma-Fundalectura/ Colombia.

Con Graciela Montes ha realizado numerosos trabajos, entre ellos los que aparecen en esta página.

<http://www.lilianamenendez.com.ar>

consultada 14/1/2013

## María Rojas

Esta ilustradora argentina ha realizado una sólida carrera en el mundo de la ilustración. Ha trabajado junto a grandes escritoras y escritores, entre ellas Graciela Montes, Laura Devetach, Susana Itzcovich, Elsa Bornemann o Graciela Cabal. Como artista ha trabajado técnicas totalmente diferentes mostrando su versatilidad y gran capacidad.



## Saúl Oscar Rojas

Catamarca (Argentina). Desde 1984 se dedica a la ilustración de libros

para niños. Sus dibujos aparecen en las editoriales más importantes argentinas.

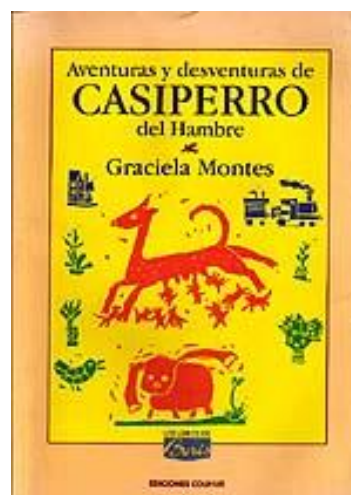
Además, formaron parte de los catálogos de las bienales de Bibiana (Bratislava, Eslovaquia), Tibi Exhibition (Teherán, Irán), y Fil'91 de Guadalajara (México).

-Candidato al Premio Hans Christian Andersen en 1994 y 1996.

-Fue Premio Lazarillo de Ilustración 2001, por *Los Siete Domingos*.



-Distinción de la faja de Honor IBBY en 2004.



Colecciones:

*Historias de la Biblia,*  
*La Mar de Cuentos,*  
*La Otra Historia,*  
*Leyendas Medievales,*  
*Los Caballeros de la*  
*Mesa Redonda,*  
*Martín Fierro,*  
*Cuentos del Quijote,*  
*Los Cuentos de Perrault,*  
*Los Viajes de Gulliver.*





## **VIII. CONCLUSIONES**



## VIII. CONCLUSIONES

1. La obra de Graciela Montes está estrechamente relacionada con otras obras clásicas de la Literatura Infantil y Juvenil universal por su modo de subvertir la realidad. Por ejemplo, en *Otroso*, al igual que en *Alicia a través del espejo* y en *Alicia en el país de las maravillas*, la trama gira en torno a la indagación en lo prohibido, en lo diferente. Planteamiento que es también el de *Tengo un monstruo en el bolsillo*. Por otro lado, tanto en *Doña Clementina Queridita*, *la Achicadora* como en *A la sombra de la Inmensa Cuchara* o en *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, algunos de sus personajes del mismo modo que la protagonista de Lewis Carroll, reducen el tamaño normal de su cuerpo; o en el caso de *Amadeo y otra gente extraordinaria* el protagonista no para de crecer y lo hace de forma exagerada.

2. Asimismo, la autora argentina es heredera de la renovación narrativa de Mark Twain como lo demuestran las semejanzas en los temas tratados, la sátira del sistema establecido y la creación de personajes que desde la parodia cuestionan los convencionalismos vigentes. Sirva de ejemplo la ironía que irradian distintas reflexiones de Casiperro sobre los humanos y sus costumbres. Hay que tener en cuenta, además, que Graciela Montes ha sido traductora de Lewis Carroll y de Mark Twain.

3. Esta escritora forma parte de una generación de autores en Argentina en la década de los setenta que practican una comunicación fluida entre el creador literario y los niños. Para estos artistas son fundamentales sus jóvenes receptores por lo que se dirigen a ellos con la fuerza y la frescura que entraña alimentar el espacio imaginario de quienes habrán de conformar una nueva sociedad. Según explica María Adelia Díaz Rönner, los escritores/as, Elsa Bornemann, Gustavo Roldán, Laura

Devetach, Ema Wolf y Graciela Montes descubrieron un modo de transgresión lingüística, mediante la cual introducían a los destinatarios en sus textos, invitándoles a ser coautores y coprotagonistas al mismo tiempo.

4. Los personajes que construye se rebelan contra las imposiciones de la sociedad en la que viven. Pensemos en los protagonistas de *Y el Árbol siguió creciendo* cuando defienden a ultranza su vida en el Árbol. O en *Casiporro* cuando el protagonista escapa de ser mascota para las enruladitas; o el momento en que huye de los atroces experimentos que realizan con él y sus compañeros en el Laboratorio de la Belleza Eterna. También Santiaguito escribe su gran carta de amor a Teresa obviando las críticas de parte de los vecinos del barrio. Y por supuesto, Hugo, Ariadna, la Tere, Rosita y el Batata crean “Otroso” para escapar de la violencia ejercida por la “Patota”. Debemos resaltar que en gran parte de los relatos las protagonistas son niñas, lo cual implica por parte de la escritora una forma de dirigirse al ámbito femenino fomentando en éste la valentía y el coraje a través de personajes paradigmáticos como Irulana, Ariadna, la Tere, Rosita, Inés o Paula. En contraposición, en distintos relatos hemos apreciado que numerosos adultos forman parte de un mundo gris y son víctimas del trabajo o de la carencia de éste. Por ejemplo, el padre de Inés en *Tengo un monstruo en el bolsillo*, o la madre de Paula en *Uña de dragón*, los padres de Cecilia y Gus en *La batalla de los monstruos y las hadas*, así como el padre de Hugo y el de Ariadna en *Otroso* son personajes apáticos y hastiados de la condena de contar las monedas para llegar a fin de mes. Montes no establece diferencias entre los adultos y los niños en el terreno de los sentimientos. Cree que la alegría y el dolor de los más pequeños son tan válidos como los de los mayores, por eso, les invita a que tomen decisiones. Por todo lo dicho, consideramos que esta narrativa consolida unos personajes identificables que transmiten un claro mensaje ideológico y unos modelos de comportamiento a los pequeños lectores.

5. En lo relativo al espacio en los relatos de Montes confluyen lugares reales y verosímiles junto a los inverosímiles e imaginarios. Sus estrategias narrativas a la hora de configurar el espacio intentan abrir un universo imaginario en las mentes de los pequeños lectores. Para conseguir este efecto les invita a creer que en los espacios cotidianos puede irrumpir un hecho fantástico y generar la fantasía, como que crezca un árbol inmenso en la intersección de la Avenida de Mayo y la Nueve de Julio y conciba una forma de vida diferente; de igual modo la posibilidad de encontrar una uña de dragón en el parque Lezama, o incluso, la existencia de un barrio subterráneo como “Otroso”, bajo el barrio de Florida.

6. Respecto a la temporalidad en los relatos de Montes son frecuentes las anacronías como la analepsis o la prolepsis para provocar al lector e invitarle a que participe activamente en el relato. Por ello, le tiende trampas y omite tiempos deliberadamente como en el caso de *Otroso*; o le hace reflexionar sobre la metafísica del tiempo como en Paula en *Uña de dragón* cuando crea la designación temporal “ayerhoy” para enfatizar el paso de las horas.

7. En lo referente a la visión consideramos que Montes al escribir para lectores mayores de nueve años consolida un narrador alejado de la figura decimonónica y tradicional, en la que existe una sola fuente focalizadora. En sus narraciones destinadas a lectores entre la franja de edad de nueve y doce años, la escritora recurre a narradores problemáticos. Por ejemplo, en *Uña de dragón* emplea dos narradores que cuentan dos historias diferentes en la misma página. En *Tengo un monstruo en el bolsillo* encontramos un narrador homodiegético al igual que en *Otroso*. Este último, no ofrece la totalidad de la historia, lo mismo que el de *A la sombra de la Inmensa Cuchara*. En ambos casos el narrador elabora la historia con esfuerzo y mucha duda. En estos dos relatos el narrador es a la vez investigador y maneja distintas fuentes de información contrapuesta para elaborar la

historia. Esta confrontación de desiguales versiones permite a los niños y niñas construir una realidad con diferentes puntos de vista en vez de uno solo como impone el narrador omnisciente. Además, la escritora recurre a narradores no humanos como los perros, en *La batalla de los monstruos y las hadas* o en *Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, este último autodiegético. Por tanto, podemos afirmar que Montes propone un modelo narrativo concebido específicamente para sus lectores de entre nueve y doce años. Previamente, les ha preparado mediante lecturas correspondientes a edades más tempranas con la figura del narrador omnisciente, como por ejemplo en los pictocuentos *Había una vez un barco*, *Había una vez una nube*, o en otros relatos destinados a lectores de a partir de seis años como *Emita y Emota en ... ¿Ahora quién me aúpa?*. En definitiva, esta escritora ofrece al lector un pacto ficcional, invitándole a sentirse un ente activo mediante las constantes apelaciones que he señalado en el análisis de la función conativa. Así pues, las ficciones de la autora argentina exigen la colaboración de sus pequeños lectores para que éstos, haciendo uso de su imaginación, procedan a completar los huecos que la historia presenta debidos a la insuficiencia del narrador. A diferencia de los narradores que imponen una sola verdad, los de Graciela Montes crean historias que parecen mosaicos o piezas de un laborioso engranaje. La mayoría de sus relatos revelan las dificultades con las que se encuentra quien narra los acontecimientos. Y evidencian que no es posible tener certezas absolutas. Hemos encontrado estos vacíos narrativos especialmente en aquellos relatos que pretenden reconstruir leyendas del pasado, como por ejemplo en *A la sombra de la Inmensa de Cuchara* o en *Otroso*, donde la historia adquiere dimensiones de epopeya. Evocar una vida llena de sufrimiento y adversidades como es el caso de *Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, tampoco es tarea fácil. Además, hacemos hincapié en que para un joven lector es un reto enfrentarse a una

escritura cuyo responsable transmite sus reflexiones y vivencias en el papel como lo hacen Paula bajo el formato de diario en *Uña de dragón* o Inés de forma autobiográfica en *Tengo un monstruo en el bolsillo*.

8. Por otra parte podemos afirmar que la obra de Graciela Montes es una obra que evidencia el compromiso social de su autora. Sin embargo, su narrativa no es panfletaria puesto que en todo momento tiene presente el poder de la palabra. Como hemos visto, en sus relatos se hace palpable que el golpe de Estado y la posterior dictadura militar, intentaron mediante la violencia desatada, la desaparición del pensamiento crítico-racional, de la fantasía y de la imaginación. En definitiva, un programa destinado a la erradicación de la libertad. El fragmento de *A la sombra de la Inmensa Cuchara* que reproduzco en la página doscientos diecinueve constata mediante la recurrencia a la metáfora el compromiso de la autora.

Graciela Montes persigue que sus lectores además de enfrentarse a sus miedos se rebelen también contra las imposiciones de la sociedad mercantilista que aliena y confunde a los individuos. De este modo, busca unos receptores activos, partícipes de una nueva sociedad que no acepte todas las exclusiones y vejaciones a las que está condenada la mayor parte de la humanidad en el sistema vigente: marginación infantil en Latinoamérica, África, Asia y parte de Europa del Este, exclusión social, trabajos alienantes y despidos improcedentes de la sociedad postindustrial, entre otros.

En sus narraciones es constante la denuncia a la sociedad de consumo. Lo podemos ejemplificar en la miseria y el hambre que sufren tanto Casiporro como el Huesos; o en la reducción de tamaño que soportan los Pinchero y los Antúnez en *A la sombra de la Inmensa Cuchara* como metáfora de la pérdida de poder adquisitivo y valores sociales de la sociedad argentina de los noventa y traspolable a nuestra actualidad. Del mismo modo, apreciamos como las desigualdades sociales aparecen



reiteradamente en *Historia de un amor exagerado*, *Otroso*, *Y el Árbol siguió creciendo* o *Tengo un monstruo en el bolsillo*. En determinados casos la precariedad laboral impone una forma de vida en la que, como ya dije, distintos personajes padecen la alienación impuesta por la sociedad de consumo.

9. Se puede considerar que las ficciones de Montes forman parte del “paisaje afectivo” que describe Jacqueline Held y que corresponde a la construcción del imaginario interior elaborado durante la infancia. Los protagonistas de su obra crean sus mundos propios, como Paula en *Uña de dragón*, o van más lejos al construir universos imaginarios como los artífices de *Otroso*, o los diseñadores de los ascos y las hadas en *La batalla de los monstruos y las hadas*. El “jardín irremplazable” de Jacqueline Held, lo nutre la pluma de Montes de juegos liberadores a través del lenguaje, de la fantasía, de las metáforas, de un uso de la imaginación ligada al de compromiso. Sus personajes encaran y ridiculizan las normas sociales, familiares o educativas que les toca vivir. Al igual que otros clásicos de la Literatura Infantil y Juvenil como por ejemplo *Las aventuras de Pinocho*, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, *Alicia en el país de las maravillas*, *Alicia a través del espejo*, *Pippi Calzaslargas*, *Momo*, *Frederick*, *Matilda*, *El pequeño Nicolás*, *Caperucita en Manhattan*, *Memorias de una vaca*, entre otros, desarrollan una crítica de la sociedad que presentan y refiriéndose con gran sutileza a la subversión de los modos de vida en los que se vieron inmersos sus autores. A la vez, todos estos relatos nos remiten a la creación de los mundos imaginarios que como explica la misma Montes “ruedan, se forman y se transforman en el círculo infinito”.

10. Podemos afirmar que hoy en día la recepción de la obra de Graciela Montes en Argentina es la de una autora muy leída por distintas generaciones. Creemos que contribuyó de modo fundamental a esa difusión el Plan Nacional de Lectura que comenzó en 1985 y que se suspendió bajo

la presidencia de Menen en 1989. Con este proyecto se reactivaron las viejas bibliotecas populares y se comprometieron tanto escritores, como bibliotecarios y docentes. Hoy en día, continúa siendo imprescindible la labor ejercida por los mediadores (padres, bibliotecarios, docentes) quienes ayudan a que las generaciones más jóvenes conozcan los relatos de esta autora.

Asimismo, podemos comprobar que Graciela Montes es una autora canónica y un referente indispensable para la Literatura Infantil y Juvenil. Los maestros y bibliotecarios argentinos que contestaron los cuestionarios sobre la recepción de la obra de Montes, coinciden en la cercanía de esta escritora con el pequeño lector, al desarrollar sus ficciones partiendo de la vida cotidiana.

11. Respecto de las ilustraciones he puesto de manifiesto como la edad del posible lector condiciona el trabajo del artista plástico quien en función de ella optará por unas técnicas u otras. Si se trata de un receptor niño que está iniciándose en la lectura, los colores serán llamativos y vivos como por ejemplo, en la serie de pictocuentos, o en *Historia de un ratón feroz* o *La verdadera historia del ratón feroz*. En cambio, cuando el artista se enfrenta a una novela opta por técnicas como el grafito, o la tinta china. En este caso, se impondrá el negro sobre el papel blanco como vimos en *Y el Árbol siguió creciendo*. Además, el número de ilustraciones de que consta el libro varía dependiendo del receptor al que esté dirigido.

La dicotomía entre lo grande y lo pequeño se refleja en gran parte de las ilustraciones que he seleccionado. Este juego entre lo inmenso y lo ínfimo aparece en numerosas imágenes de *Irulana y el ogronte*, (*un cuento de mucho miedo*), así como en *Amadeo y otra gente extraordinaria* o en *Doña Clementina Queridita, la Achicadora*. Podríamos decir que la confrontación de los distintos tamaños es una constante en la narrativa de Montes y se hace palpable en determinadas ilustraciones, generando

historias sorprendentes como *Y el Árbol siguió creciendo* o *A la sombra de la Inmensa Cuchara*. A la vez, también se crean imágenes surrealistas o imposibles como en *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*.

12. Por último, podríamos concluir afirmando que en los relatos estudiados todo adquiere significado: desde la elección de un determinado narrador hasta la omisión del tiempo real en el que suceden los hechos, o la semántica de los colores y la perspectiva visual de las ilustraciones.

El pacto de sinceridad que establece con sus lectores consigue que Montes no les prometa una realidad edulcorada. Y que aquellos desde su infancia se enfrenten a su vida con total integridad. Por ende, me parece que uno de los objetivos de la autora es que desde la infancia sus receptores consoliden tanto su ciudad interior como el “paisaje afectivo” del que habla Jacqueline Held, para que de este modo, lleguen a la vida adulta sin falsos mitos, sin paraísos artificiales ni amores irreales.

En definitiva, Graciela Montes busca lectores arriesgados y apasionados que sepan vencer las adversidades como los protagonistas de sus relatos, personajes con problemas que enfrentan sus conflictos mediante el coraje y la rebeldía como forma de resistencia e íntima libertad.

## **IX. GLOSARIO**



Para elaborar este glosario hemos recurrido a las definiciones de dos diccionarios:

- *El Diccionario del Español de América*, de Marcos A. Morínigo, Madrid, Anaya, 1993.
- *Diccionario de Americanismos*, Ed. Humberto López Morales, Madrid, Santillana, 2010.

En primer lugar, constará la definición del primer diccionario mencionado, por haberse publicado con anterioridad. Posteriormente, hacemos constar la acepción del diccionario publicado en 2010. Por supuesto, siempre elegimos la acepción más afín al texto. Por último, a modo de ejemplo, hacemos constar un breve fragmento que ya ha aparecido citado en este trabajo de investigación.

Asimismo, en los párrafos transcritos que ejemplifican determinadas cuestiones, las palabras que aparecen en el glosario constan de nota a pie de página remitiendo a éste, para aclarar su significado.

En determinados casos, algunas palabras solo son definidas por uno de los dos diccionarios.

También hago constar las abreviaturas de los países en los que actualmente se utiliza este vocablo, además de en Argentina.

## ABREVIATURAS GEOGRÁFICAS.

<p><i>Ant.</i> = Antillas</p> <p><i>Arg, Ar.</i> = República Argentina</p> <p><i>Bol.</i> = Bolivia</p> <p><i>Bra.</i> = Brasil</p> <p><i>Chi.</i> = Chile</p> <p><i>Col.</i> = Colombia</p> <p><i>Cos.</i> = Costa Rica</p> <p><i>Cub.</i> = Cuba</p> <p><i>Dom.</i> = República Dominicana</p> <p><i>E.</i> = Este</p> <p><i>Ecu.</i> = Ecuador</p> <p><i>Gua.</i> = Guatemala</p> <p><i>Hon.</i> = Honduras</p> <p><i>Méx.</i> = México</p> <p><i>N.</i> = Norte</p>	<p><i>NE.</i> = Nordeste</p> <p><i>Nic.</i> = Nicaragua</p> <p><i>NO.</i> = Noroeste</p> <p><i>Pan.</i> = Panamá</p> <p><i>Par.</i> = Paraguay</p> <p><i>Per.</i> = Perú</p> <p><i>Pue.</i> = Puerto Rico</p> <p><i>Pla.</i> = Río de la Plata</p> <p><i>S</i> = Sur</p> <p><i>Sal.</i> = El Salvador</p> <p><i>SE</i> = Sureste</p> <p><i>Sur.</i> = Suramérica hispánica</p> <p><i>USA</i> = Estados Unidos</p> <p><i>Uru.</i> = Uruguay</p> <p><i>Ven.</i> = Venezuela</p>
---	---

## GLOSARIO

### Ají:

(Del taíno *axí*.) m. *Ant.*, *Sur.* /2/ Pimiento de Indias, guindilla o chile. Fruto del AJÍ. Es de color rojo cuando está maduro y verde antes de madurar. Hay variedades picantes y dulces y gran diversidad de formas y tamaños.

Diccionario de 2010, acepción número I.1.:

(De or. ind. antillano)

m. *Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur, Ho:N, ES, Ni, Pa*, poco usado. Planta herbácea de hasta 2 m de altura, de tallo ramoso hojas lanceoladas, flores blancas, moradas o verdes, pequeñas y axilares, y fruto de sabor dulce o picante según la variedad.

...siete bolivianas vendían limones, verdura y ají molido. (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 17).

### Boliche:

m. *Arg.*, *Bol.*, *Chi.*, *Par.*, *Per.*, *Uru.* Pequeño despacho de comestibles y bebidas, inferior en categoría a la pulpería.

Diccionario de 2010, acepción número uno:

Sust/adj. *Bo, Py, Ar, Ch, Ur*, desp. Establecimiento comercial o industrial de poca importancia, especialmente el que se dedica al despacho y consumo de bebida y comestibles.

Cuando mi tía Raquel dice “Boliche Maldito” se refiere a Multiglás,... (*Tengo un monstruo en el bolsillo*, p. 50).



### **Bronca:**

f. *Amé.* /2/ Enojo. Rabia.

Diccionario de 2010, acepción número I.1.:

f. *Pa, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur.* Sentimiento de ira o enfado de una persona contra alguien. Popular y culto, pero solo en estilo espontáneo.

A la Tere le dio tanta bronca que tiró a la basura las hebillas...  
(*Otroso*, p. 19).

### **Calesita:**

Diccionario de 2010, acepción número I.1.:

f. *Ec, Bo, Py, Ar, Ur.* Tiovivo.

...la calesita había girado de repente hacia el otro lado.  
(*Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, p. 105).

### **Candombero, -a:**

Adj. y s. *Arg., Uru.* Aficionado a los bailes bulliciosos de ínfima categoría.

Diccionario de 2010, acepción número I.1.:

Sust./adj. *Py, Ar, Ur.* Persona muy aficionada a bailar el candombe popular.

Entonces se empieza a oír, primero suave y lento, después más agitado, melodioso, vibrante, definitivamente candombero,...  
(*Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, p. 105).

### **Canilla:**

f. *Arg., Par., Uru.* Grifo.

Diccionario de 2010, acepción número I.1.:

f. *Mx, RD, Co:O, Bo, Py, Ar, Ur*. Llave colocada en el extremo de una tubería para regular el paso o la salida de líquido.

... se les heló el agua de las canillas en pleno diciembre... (*Doña Clementina Queridita, la Achicadora*, p. 13).

### **Carpa:**

(De etimología incierta.) f. *Amé*. Tienda de campaña, toldo.

Diccionario de 2010, acepción número I:

(Del quech. *karpa*, toldo, enramada).

f. *Mx., Pa, RD, PR, Co, Ve, Ec, Bo, Ch, Py, Ar, Ur*. Tienda de campaña.

Por entre las carpas, los teodolitos y los telescopios, circulaban vendedores... (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 17).

### **Carpinchos:**

(Del guaraní *capibara* y el sufijo *incho*, con *r* epéntica.) m. *Arg., Col., Par., Uru*. Animal roedor, *Hydrochoerus capibara*, L., el mayor de los conocidos, pues llega al metro de largo y a los 150 kilos de peso. Es de hábitos principalmente acuáticos, vive a orillas de ríos y lagunas y se alimenta de hierbas, raíces y peces.

Diccionario de 2010, acepción número I.1.:

m. *Ec, Pe, bo, Py, Ar, Ur*. Roedor de hasta 1,5 m de longitud, de cabeza cuadrangular, hocico romo y orejas y ojos pequeños; su piel se utiliza en peletería.

Los carpinchos volvieron a remontar el río... (*Historia de un amor exagerado*, p. 37).

## **Conchabo:**

/2/ Arg. Trabajo. Sitio donde uno trabaja.

Diccionario de, acepción número uno:

m. *Ve, O, Py, Ar*, rur; *Ur*, pop. Trabajo, generalmente rural, doméstico o de tipo manual, y de carácter temporal.

Trabajaba por su cuenta: a veces conseguía algún conchabo grande,... (*Otroso*, pp. 12-13).

Me dije que tal vez fuera un conchabo soportable,... (*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, p.90).

## **Changa:**

/3/ Trabajo esporádico de poca utilidad.

Diccionario de 2010, acepción número I.1.:

f. *Arg, Ur*; plural *Ec*. Trabajo temporal, generalmente informal, por el que se recibe una remuneración. Popular y culto, pero solo en estilo espontáneo.

...las más veces sólo hacía changas por el barrio. (*Otroso*, pp. 12-13).

## **Choripan:**

Diccionario de 2010, acepción número I.1.:

(Acrónimo de chorizo y pan).

m. *EU, Es, Pa, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur*. Emparedado de chorizo asado.

... circulaban vendedores de choripán y pochocleros... (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 17).

## **Cuadra:**

f. *Amé.* El espacio de una calle comprendido entre dos transversales. Un lado de la manzana.

Diccionario de 2010, acepción número I.1.:

f. *Mx, Gu, Ni, CR, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur; Ho,* popular y culto. En una manzana, distancia que va de una esquina a la siguiente.

Hugo es de la cuadra y quieren convertirlo en el héroe de esta historia. (*Otroso*, p. 25)

... ni de señalar prolijamente los árboles de mi cuadra. (*La batalla de los monstruos y las hadas*, pp.86-87).

## **Garúa:**

(Del portugués dialectal *caruja*, “niebla”, que dio *garuja* y *garúa* en Canarias.) f. *Cen., Cub., Méx., Pue.* Llovizna.

Diccionario de 2010, acepción número I.1:

(Del port. *caruja*, *llovizna*).

f. *Ho, Ni, CR, Pa, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur,* popular. Llovizna fina y persistente.

Ésas son las historias garúa”. (*Uña de dragón*, p. 16).

## **Largavistas:**

Diccionario de 2010, acepción número 1.1.:

m. *Ni, Pa, Ve, Bo, Ch, Ar, Ur, Py,* popular. Instrumento óptico que permite ver como cercanos los objetos distantes, compuesto por dos tubos unidos, con lentes en el interior, a través de las cuales se mira.

...él los miraba con sus largavistas. (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 32).

**Linyera:**

(Del italiano *linghera*).m. *Arg., Par., Uru.* Lunf. Vagabundo haraposo.

Diccionario de 2010, acepción número uno:

m-f. *Py; Bo, Ar, Ur*, pop. Persona sin recursos y sin domicilio fijo que vive de la mendicidad o de lo que recoge entre los desperdicios.

...Sólo se veía en la vereda un linyera... (*Uña de dragón*, pp. 84-85).

**Llevar el apunte:**

/3/ Hacer caso de advertencias o consejos.

Diccionario de 2010, acepción número VI.z.:

Locución verbal, *Bo, Py, Ar, Ur*. Prestar atención o hacer caso a alguien. Popular y culto, pero solo en el estilo espontáneo.

... a Paula no hay que llevarle el apunte. (*Uña de dragón*, p. 49).

**Mate:** Buscar en este glosario como yerba mate.

**Morondanga:**

*Arg., Par., Uru.* De mala muerte. De poca estimación.

Diccionario de 2010, acepción número 1.1.a:

Locución adjetiva *Ur; Py, Ar*, eufemismo despectivo referido a persona o cosa, de poca calidad, sin valor. Popular y culto, pero solo en estilo espontáneo.

...las cosas más extraordinarias suceden en los Días de Morondanga... (*Y el Árbol siguió creciendo*, p. 5).

### **Papa:**

(Voz quichua). F. *Amé.* Planta solanácea tuberosa originaria de Suramérica, *Solanum tuberosum*, que hoy se cultiva universalmente. Hay numerosas variedades.

Diccionario de 2010, acepción número I:

(De or. Quech.).

f. *Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Ch, Py, Ur*. Tubérculo comestible de la papa redondeado, generalmente de color pardo por fuera y blanco o amarillento por dentro.

...las cáscaras de papa... (*Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, p. 120).

### **Petiso, sa:**

adj., *Arg., Bol., Chi., Par., Uru.* De baja estatura. Diccionario de 2010, acepción número 1.1.:

adj/ sust. *Co, Ec, Pe, Bo, Ch, Py; Ar, Ur*, popular y culto, pero solo en estilo espontáneo. Referido a persona, de baja estatura.

-Ahí va Santiaguito, el más petiso –decían los chicos de la escuela-... (*Historia de un amor exagerado*, pp. 25-26).

**Placard:**

Diccionario de 2010, acepción número I.1.:

(Voz francesa). M. *Bo, Py, Ar, Ur*. Armario empotrado para guardar generalmente prendas de vestir y ropa de cama.

... una entrada que hubo que disimular adentro del placard...(Otroso, p. 45).

**Pochoclo:**

Diccionario de 2010, acepción número I.1:

m. *Ar: E, NO*. Palomita de maíz.

circulaban vendedores de choripán y pochocleros...(Y el Árbol siguió creciendo, p. 17).

**Quirquincho:**

(Del quichua *quirquinchu*.) m. *Arg., bol., Chi., Per.* Pop. Armadillo pequeño, *Dasypus minutus*. En el norte de la Argentina y en Bolivia de su caparazón se hacen los charangos. Sin. Mulita, peludo, tatú.

En el Diccionario de americanismos de 2010, no aparece.

(Es el nombre de la editorial que ha dirigido Graciela Montes).

**Remera:**

f. *Arg.* Camiseta de mangas cortas sin cuello ni botones.

Diccionario de 2010, acepción número 1.1:

f. *Ar, Ur; Bo, Py*, popular y culto, pero solo en estilo espontáneo.

...debajo de la remera... (*Historia de un amor exagerado*, p. 49).

### **Sonso, -a:**

Diccionario de 2010, acepción número I.1.:

Adj/sust. *Mx, Gu, Ho, ES, Ni, Cu, RD, Ve, Ec, Pe, Ur, Bo*, poco usado. Zonzo, tonto.

...para no pasar por sonsos. (*Amadeo y otra gente extraordinaria*, pp. 19-22).

### **Yerba:**

Yerba mate. F. *Amé*. Planta con cuyas hojas se hace el mate, *Ilex paraguayensis*.

Diccionario de 2010, acepción número I.1.:

f. *Ch, Py, Ar, Ur*. Hojas deshidratadas del árbol yerba mate que se utilizan para preparar el mate infusión.

Cuando los vecinos de Florida se juntan a tomar mate, ... (*Doña Clementina Queridita, la Achicadora*, p. 13).

### **Yuyo:**

(Del quichua *yuyu*, “tierno”, “blando”.) m. *Arg., Chi., Par., Uru*. Cualquier hierba silvestre, maleza o vegetal sin uso económico.

Diccionario de 2010, acepción número I:

(Del quech. *yuyu*, hortaliza).

1. m. *Ec, Bo, Ch, Py, Ar, Ur*. Vegetación herbácea que crece espontáneamente; no es apta para alimentar ganado y generalmente resulta perjudicial para los sembradíos.

...crecen como yuyos en las veredas de los pueblos y los barrios... (*Doña Clementina Queridita, la Achicadora*, p. 8).



## **Vereda:**

f. *Cub., Sur.* Acera de las calles.

Diccionario de 2010, acepción número 1.1:

f. *Pa, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur.* Acera, orilla de la calle destinada al uso de los peatones.

Sólo se veía en la vereda un linyera, ...(*Uña de dragón*, pp. 84-85).

## **Viejo, -a:**

m. y f. *Arg., Cub., Chi., Pue.* /2/ Manera de referirse a los padres por parte de los muchachos en conversaciones amistosas.

Diccionario de 2010, acepción número I.1.:

*Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Cu, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur.* Se usa para dirigirse o referirse afectuosamente a alguien, especialmente al padre, la madre o los amigos.

... (o sea -diría Hugo- la Vieja). (*Otroso*, p. 17).

## **X. BIBLIOGRAFÍA**



## BIBLIOGRAFÍA

### X. 1. DE LA AUTORA.

- ANDREA ROSSI, C. (2009): “Autoras argentinas con mayúscula: María Elena Walsh, Laura Devetach, Graciela Cabal y Graciela Montes”, Primera edición CD-Rom, Barcelona, UAB.
- BLANCO, L. (1997): “Graciela Montes: una escritora sin corral para la infancia”, en *Hoja de Vida, Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil*, nº 5, Buenos Aires, pp. 30-32.
- BRAVO, G. (1999): Reportaje a Graciela Montes “Abriendo ventanas a otros mundos”, extraído de la revista *La educación en nuestras manos*, año 8, nº 55, Buenos Aires, abril-mayo, en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, nº 2, 30 de junio. <http://www.imaginaria.com.ar/00/2/gmontes.htm> consultada 7/1/2013.
- CAÑÓN, M. (2001): “Graciela Montes en sus textos”, en *Peonza*, nº 58, Santander, pp. 15-20.
- CARRANZA, M. (2000): "La verdadera historia del Ratón Feroz" y "El Ratón Feroz vuelve al ataque" en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, nº 35, 4 octubre. <http://www.imaginaria.com.ar/03/5/raton.htm> consultada 3/1/2013.
- DÍAZ RÖNNER, M. A. (1997): “Ejercicios de textualización: lo visible e invisible en la literatura infantil” en *Hoja de vida, Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil*, nº 5, Buenos Aires, pp. 33-37.

- ETCHEMAITE, F. (2012): “Graciela Montes, una escritora necesaria” en *IV Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para niños*, Universidad de la Plata, 27 y 28 de septiembre. Texto presentado en el *I Congreso Internacional de Literatura para niños. Producción, edición y circulación*. Organizado por la Editorial La Bohemia, Buenos Aires, 13 y 14 de octubre de 2008.
- ITZCOVICH, S. (1997): “La palabra al poder” en *Hoja de vida, Revista latinoamericana de literatura infantil*, Buenos Aires, n° 5, p. 29.
- LEIZA, M. E. (2003): “Mundos narrativos en Graciela Montes”, en *Realismo social y Mundos imaginarios, una convivencia para el siglo XXI*, Universidad de Alcalá de Henares.
- LÓPEZ, M. E. (2004): “La Literatura, la Infancia, el Arte”. Entrevista a Graciela Montes, en *Revista de Educación inicial Punto de partida*, año 1, n° 1, marzo, Buenos Aires, Editora del Sur.
- MARTOS, L. E. (2004): “Magia y realidad en *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*” en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, n° 125, 31 de marzo. <http://www.imaginaria.com.ar/12/5/casiperro.htm> consultada 7/1/2013.
- SORNAMI, N. L. (2010): “Arte, infancia y compromiso en la obra de Graciela Montes”, 14 de mayo, trabajo leído en el *I Congreso Internacional de Literatura para Niños. Producción, edición y circulación*. Buenos Aires, 13 y 14 de Octubre 2008, Biblioteca Nacional, Organizado por Editorial La Bohemia. Transcrito en el apéndice I, pp. 408-419. <http://www.aliya.org.ar/?p=631> consultada 7/1/2013.

- (2007) “Graciela Montes incansable trabajadora da literatura infantil” en *Fadamorgana*, nº 11, Santiago de Compostela.
- SOTELO, R. (1999): “Graciela Montes. Datos biográficos” en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, nº 3, 14 de julio. <http://www.imaginaria.com.ar/00/3/montes.htm> consultada 7/1/2013
- VV.AA. (2005): “Conversación abierta con Graciela Montes” en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, nº 166, 26 de octubre. <http://www.imaginaria.com.ar/16/6/foro-busquedas.htm> consultada 7/1/2013.

## X. 2. DE LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

- ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL LIBRO INFANTIL Y JUVENIL (1991): *Autores españoles de Literatura Infantil y Juvenil*, Madrid, Ministerio de Cultura, centro del libro y la lectura.
- BALLAZ, J. (1997): “La función social de la literatura” en *CLIJ*, nº 96, Barcelona, pp. 24-29.
- BARCÍA MENDO, E. (1991): “La herencia surrealista de Gianni Rodari”, en *CLIJ*, nº 31, Barcelona, pp. 13-19.
- BARTOLOZZI, S. (1923): *Pinocho en el fondo del mar*, Colección Pinocho y Chapete, Madrid, Gahe.
- BETTELHEIM, B. (1987): *Los Cuentos de Perrault*, Barcelona, Editorial Crítica.
- (1999): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica.
- BETTOLLI, C. (1997): “Para echarle un vistazo a la literatura infantil argentina” en *Piedra Libre*, nº 12, Córdoba, pp. 12-16.
- BORTOLUSSI, M. (1987): *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid, Alhambra.
- BRAVO VILLASANTE, C. (1988): *Historia y Antología de la Literatura Infantil Universal*, Madrid, Miñón.
- (1989): *Ensayos de Literatura Infantil*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- CALLEJA, S. (2002): “Del pavor a la complicidad. Los nuevos monstruos en la fantástica infantil y juvenil actual” en *CLIJ*, nº 152, Barcelona, pp. 19-26.

- CAÑAS, A. (2002): “Reflexiones sobre la ilustración” en *Primeras Noticias. Literatura Infantil y Juvenil*, nº 184, Barcelona, pp.17-20.
- CARROLL, L. (1995): *Alicia en el país de las Maravillas. / Alicia a través del Espejo*, Edición de Manuel Gómez Garrido, Madrid, Cátedra.
- CERRILLO, P. C. (2001): “Lo literario y lo infantil: concepto y caracterización de la Literatura Infantil” en *La Literatura Infantil en el siglo XXI*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 79-94.
- CERVERA, J. (1991): *Teoría de la literatura infantil*, Bilbao, Ediciones Mensajero.
- (1997): *La Creación Literaria para niños*, Burgos, Ediciones Mensajero.
- (1994) COLLODI, C.: *Las aventuras de Pinocho*, Mallorca, Olañeta.
- COLOMER, T. (1998): *La formación del lector literario. Narrativa infantil y juvenil actual*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- (1999): *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid, Síntesis.
- COMINO, S. (2000): “¿Leer qué en el Siglo XXI? En busca del libro que muerda”, en *Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil*, nº 11, editada por Fundalectura, Bogotá, enero-junio. <http://www.imaginaria.com.ar/03/9/leer.htm> consultada 5/1/2013.
- DEVETACH, L. (2000): “Autobiografía” en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, nº 21, Buenos Aires, 22



de marzo. <http://www.imaginaria.com.ar/02/1/devetach1.htm>  
consultada 2/1/2013.

- DÍAZ RÖNNER, M<sup>a</sup>. A. (1989): *Cara y cruz de la literatura infantil*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho.
- (1997): “Ejercicios de textualización: lo visible e invisible en la literatura infantil” en *Hoja de vida, Revista Latinoamericana de literatura infantil y juvenil*, n° 5, Buenos Aires, pp. 33-37.
- ESCARPIT, D. (1986): *La Literatura Infantil y Juvenil en Europa: panorama histórico*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- ETCHEBARNE, D. P. (1962): *El cuento en la literatura infantil*, Buenos Aires, Kapelusz.
- FARIAS, J., *De niños, aventuras, televisión y otras cosas*, Televisión Española, Departamento de Infantiles, sin año, p. 9.
- FRANZ ROSELL, J. (2001): *La literatura infantil: Un oficio de centauros y sirenas*, Buenos Aires, Lugar Editorial.
- FREINET, C. (1979): *Parábolas para una pedagogía de la imaginación (Los dichos de Mateo)*, Barcelona, Laia.
- GALLELLI, G. R. (1985): *Panorama de la literatura infantil argentina*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- GARCÍA PADRINO, J. (1992): *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- GARRALÓN, A. (1990): “Literatura con valores” en *CLIJ*, n° 13, Barcelona, pp. 26-31.
- (2001): *Historia portátil de la literatura infantil*, Madrid, Anaya.

- GASOL, A.- LISSÓN, A. (1989): “Realismo...¿con apellido?” en *CLIJ*, nº 4, Barcelona, pp. 20-27.
- GÓMEZ DEL MANZANO, M. (1987): *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX. Incidencias en la personalidad del niño lector*, Madrid, Narcea S. A. Ediciones.
- GÓMEZ PAZ, J. (1977): *Cuatro actitudes poéticas: Alejandra Pizarnik; Olga Orozco; Amelia Biagioni; María Elena Walsh*, Buenos Aires, Conjunta Editores, pp. 79-95.
- HAZARD, P. (1963): *Los libros, los niños y los hombres*, Barcelona, Editorial Juventud.
- HELD, J. (1981): *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*, Barcelona, Paidós.
- HIDALGO RODRÍGUEZ, C. (2001): “La ilustración infantil española actual” en *CLIJ*, nº 144, Barcelona, pp. 51-60.
- HÜRLIMANN, B. (1968): *Tres siglos de Literatura Infantil Europea*, Barcelona, Editorial Juventud, S. A.
- ITZCOVICH, S. (2000): “Recuperar la oralidad perdida” en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, nº 23, Buenos Aires, 19 de abril. <http://www.imaginaria.com.ar/02/3/roldan3.htm> consultada 2/1/2013.
- JANER MANILA, G. (1989): *Pedagogía de la imaginación poética*, Barcelona, Aliorna.
- LAGO, A. (1999): *De noche en la calle*, Caracas, Ediciones Ekaré.
- LINDGREN, A. (1962): *Pippa mediaslargas*, Barcelona, Ed. Juventud.

- (2007): “Todo empezó en la cocina de Kristin”, en *CLIJ*, n° 209, Barcelona, pp. 20-24.
- LÓPEZ TAMÉS, R. (1990): *Introducción a la Literatura Infantil*, Murcia, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Murcia.
- LÓPEZ QUINTÁS, A. (1987): *Estética de la creatividad*, Barcelona, PPU.
- LLUCH, G. (2003): *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, Cuenca, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- LURASCHI, I. A. – SIBBALD, K. (1993): *María Elena Walsh o el desafío de la limitación*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- LURIE, A. (1998): *No se lo cuentes a los mayores. Literatura infantil, espacio subversivo*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- MACHADO, A. M y MONTES, G. (2003): *Literatura Infantil. Creación, censura y resistencia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- MARTÍNEZ MENCHÉN, A. (1971): *Narraciones infantiles y cambio social*, Madrid, Taurus Ediciones S.A.
- MAYER, M. (2011): *Una pesadilla en mi armario*, Pontevedra, Kalandraka.
- MENDIVIL, P. (2002): “Qué leer para entretener a niños inquietos o aburridos (Recomendaciones de Graciela Montes)” en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil*, n° 70, 6 de febrero. <http://www.imaginaria.com.ar/07/0/montes.htm> consultada 22/1/2013.

- MONTES, G. (1977): *El cuento infantil*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- (1999): *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, Espacios para la lectura.
- (1999): “Scherezada o la construcción de la libertad”, en *La frontera indómita*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, Vid. pp.15-31.
- (1999): “Los Cuentos de Perrault” en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, n° 11, 3 de noviembre. <http://www.imaginaria.com.ar/01/1/perrault.htm> consultada 5/1/2013.
- (2000): “De la consigna al enigma (o cómo ganar espacio)”, en *Educación y Biblioteca*, año 12, n° 112, Madrid, Mayo, pp. 58-63.
- (2000): “Elogio a la perplejidad” en *Octavas Jornadas de Bibliotecas Infantiles, Juveniles y Escolares*, Salamanca, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, junio, pp. 67-81.
- (2001): *El corral de la infancia*, México, Fondo de Cultura Económica, Espacios para la Lectura.
- (2001) “Lenguaje silvestre y lenguaje oficial o de cuando las palabras se separan de las cosas” en *El corral de la infancia*, México, Fondo de Cultura Económica, Espacios para la Lectura, pp. 53-57.
- (2001): “Literatura y sociedad”, Buenos Aires, noviembre. En <http://www.gracielamontes.com.ar> consultada 14/10/2001.
- (2001): “Mover la historia: lectura, sentido y sociedad”. Simposio de Lectura, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, noviembre. En [http:// www.gracielamontes.com/escritos](http://www.gracielamontes.com/escritos) consultada 4/11/2001.

Actualmente <http://www.slideshare.net/RosaPaseggi/mover-la-historia-lectura-sentido-y-sociedad-montes1> consultada 2/1/2013.

- (2001): “No hay como un buen ogro para comprender la infancia”, en *El corral de la infancia*, México, Fondo de Cultura Económica, Espacios para la Lectura, Vid. pp. 29-43.
- (2001): “¿Qué quiso decir con este cuento?” en *El corral de la infancia*, México, Fondo de Cultura Económica, Espacios para la Lectura, pp. 59-64.
- (2002): “La ocasión”, Feria del Libro Infantil y Juvenil, en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, n° 83, Buenos Aires, 14 de agosto. <http://www.imaginaria.com.ar/08/3/links.htm> consultada 3/1/2013
- (2006): *Outroso. Um outro mundo. Últimas noticias do mundo subterráneo*, Traducción Machado, A. M., San Paulo, Moderna.
- (2009) Traducción *Alicia a través del espejo*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- MORENO VERDULLA, A. (1994): *Literatura Infantil. Introducción en su problemática, su historia y su didáctica*, Cádiz, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz.
- ORQUÍN, F. (1998): “La Madrastra Pedagógica” en *CLIJ*, n° 1, Barcelona, pp. 20-23.
- OSTERRIETH, P. (1974): *Psicología infantil*, Madrid, Morata.
- PARISOT, H. (1970): *Lewis Carroll*, Barcelona, Ed. Kairós.
- PELEGRÍN, A. (2006): *La flor de la maravilla, juegos, romances, retahílas*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

- PEÑA MUÑOZ, M. (1997): *Había una vez...en América. Literatura Infantil de América Latina*, Santiago de Chile, Dolmen Estudio.
- PETIT, M. (1999): *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PETRINI, E. (1963): *Estudio crítico de la literatura juvenil*, Madrid, Ediciones Rialp.
- POLANCO, J. L. (1990): “Mensajes ocultos” en *CLIJ*, nº 13, Barcelona, pp. 16-22.
- (1992): “Rodari: Las provocaciones de la fantasía” en *CLIJ*, nº 36, Barcelona, pp. 12-20.
- (2000): “Ser niño en tiempos de guerra” en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, nº 22, 5 de abril.  
<http://www.imaginaria.com.ar/02/2/guerra.htm> consultada 2/1/2013.
- PROPP, V. (1974): *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- RODARI, G. (1987): “La imaginación en la literatura infantil” en *Piedra Libre*, año 1, nº 2, Córdoba, pp. 4-5.
- (1997): *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*, Barcelona, Ediciones de Bronce.
- (2000): *Ejercicios de fantasía*, Barcelona, Ediciones de Bronce.
- ROJAS, S.O. (2002): “Ilustración, Saúl Oscar Rojas” en *CLIJ*, nº 148, Barcelona, pp. 59-61.

- RUZICKA, V., VÁZQUEZ, C., LORENZO, L. (2000): *Literatura infantil y juvenil: tendencias actuales en investigación*, Vigo, Servicio de Publicaciones Universidad de Vigo.
- SÁNCHEZ CORRAL, L. (1995): *Literatura infantil y lenguaje literario*, Paidós, Barcelona.
- (2005): *Violencia, discurso y público infantil*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SENDAK, M. (2007): *Donde viven los monstruos*, Madrid, Alfaguara.
- SORIANO, M. (2005): *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Traducción, adaptación y notas de Graciela Montes, Buenos Aires, Colihue.
- SORMANI, N. L. (1999): “De la explotación a la educación”, en *La Mancha. Papeles de Literatura Infantil y Juvenil*, nº 9, Buenos Aires, julio. Recogido en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, nº 7, 8 de septiembre de 1999.  
  
<http://www.imaginaria.com.ar/00/7/mancha.htm> consultada 3/1/2013.
- (2008): “La imaginación musical. Poesía para niños en Latinoamérica”, en *Nuevas Hojas de Lectura*, nº 19, Bogotá, pp. 18-23.
- SOTELO, R. (2004): “Astrid Lindgred” en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, nº 122, 18 de febrero.  
<http://www.imaginaria.com.ar/12/2/lindgren.htm#cronologia>  
consultada 7/1/2013.

- SUEZ, P. (1989): “Demanda de la Educación Estética en la Argentina. Una propuesta desde la Literatura Infantil” en *L’Educazione Estetica oggi*, Roma, Coloquio Internacional.
- VVAA. (2002): *Siete llaves para valorar las historias infantiles*, dirigida por Teresa Colomer, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- (2010) *Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*, editado por Teresa Colomer, Bettina Kümmerling-Meibauer y María Cecilia Silva-Díaz, Caracas, Banco del Libro.
- WALSH, M. E. (1969): *Tutú Marambá*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- (1985): *El reino del revés*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- (1986): *Cuentos del Gulubú*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- (1996): *Zoo Loco*, Buenos Aires, Espasa.



### X.3. DE NARRATOLOGÍA.

- ALBALADEJO, T. (1992): *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.
- ARISTÓTELES, (1999): *Poética*, Edición Trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- AUSTIN, J. (1960): *Palabras y acciones*, Buenos Aires, Paidós.
- BAJTÍN, M. (1989): “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid, Taurus, pp. 237- 409.
- BAL, M. (1987): *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- BARTHES, R., GREIMAS, A. J., BREMOND, C., GRITTI, J., MORIN, V., TODOROV, T., GENETTE, G. (1974): *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- BARTHES, R. (2004): *S/Z*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores Argentina.
- (2009): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós.
- BELEVAN, H. (1976): *Teoría de lo fantástico*, Anagrama, Barcelona.
- BOBES, M. C. (1984) : “Los signos para la construcción del personaje en la novela”, en *Teoría Semiótica, Lenguaje y textos hispánicos*, Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e

Hispanismos, Volumen I, Edición de Miguel Ángel Garrido Gallardo, Madrid, CSIC, pp. 499-508.

- BOOTH, W. C. (1974): *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch.
- BORGES, J. L. (2011): *Ficciones*, Barcelona, Debolsillo Contemporánea.
- BRAVO, V. (1987): *Los poderes de la ficción*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- CHATMAN, S. (1990): *Historia y discurso*, Madrid, Taurus.
- FORSTER, E. M. (2000): *Aspectos de la novela*. Tomo I. Madrid, Debate.
- GENETTE, G. (1989): *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- (1998): *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra.
- GOODMAN, N. (1990): *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor.
- GREIMAS, A. J. (1979): *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- LOGDE, D. (1999): *El arte de la ficción*, Barcelona, Ediciones Península.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1992): *La ficción narrativa. (Su lógica y ontología)*, Murcia, Publicaciones de la Universidad.
- MAYORAL, J. A. (1987): *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros.
- POZUELO YVANCOS, J. M<sup>a</sup>. (1993): *Poética de la ficción*, Madrid, Editorial Síntesis.
- REIS, Carlos, y LOPES, Ana Cristina M. (1996): *Diccionario de narratología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.

- PROPP, V. (1985): *Morfología del cuento*, Madrid, Akal.
- SAER, J.J. (1997): *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel.
- SEARLE, J. (1975): “Statuto logico della finzione narrativa”, en *New Literary History*, 14, recogido en *Versus*, nº 19-20, 1978, pp. 148-162.
- TOMACHEVSKI, B. (1982): *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal.
- VILLANUEVA, D. (1992): *Teorías del realismo literario*, Instituto de España, Madrid, Espasa Calpe.
- (2006): *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, Madrid, Marenostrium.

#### X.4. OTROS TÍTULOS CONSULTADOS.

- ABHINAVAGUPTA, RAJANAKA (1988): *Para-trisika-Vivarana: the secret of tantric mysticism*, Delhi, Motilal Banarsidas.
- ANÓNIMO, (1987): *Lazarillo de Tormes*, Edición de Francisco Rico, Madrid, Cátedra.
- ARTÉS, M., S. (1997): *Crónica de una desaparición. La lucha de una abuela de Plaza de Mayo*, Madrid, Espasa.
- CERVANTES, M. (1982): *Novelas Ejemplares I*, Edición de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia.
- (1987): *Novelas Ejemplares III*, Edición de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia.
- CORTÁZAR, J. (1992): *Relatos (3)*, Madrid, Alianza Editorial.
- GALEANO, E. (1973): *Vagamundo*, Barcelona, Editorial Laia.
- (1998): *Patas arriba, La escuela del mundo al revés*, Madrid, Siglo XXI.
- GARCÍA MONTERO, L. y MUÑOZ MOLINA A. (1993): *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión.
- HURFORD, J. y HEASLEY, B. (1988): *Curso de Semántica*, Madrid, Visor.
- KIRK, G. (1992): *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona, Labor.
- MUÑOZ, J. (1995): *Argot del periodismo actual*, Salamanca, Librería Cervantes.

- PENAC, D. (1999): *Como una novela*, Barcelona, Anagrama.
- PÉREZ CASTELLANO, J. M., (1848): *Observaciones sobre agricultura*, Reproducción facsimilar de la edición de 1848, Biblioteca Nacional de Uruguay. [http://webs.chasque.net/~rapaluy1/publicaciones/Observaciones\\_sobre\\_Agricultura.html](http://webs.chasque.net/~rapaluy1/publicaciones/Observaciones_sobre_Agricultura.html) consultada 16/1/2013.
- QUEVEDO, F. (1983): *Antología poética*, Barcelona, Orbis.
- ROCK, D. (1988): *Argentina desde la colonización española hasta Alfonsín*. Sociedad Quinto Centenario, Madrid, Alianza Editorial.
- ROMERO, L. A. (2001): *Breve Historia Contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- ROUQUE, A. (1981): *Poder militar y sociedad política en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé.
- SÁBATO, E. (1999): *Antes del fin*, Barcelona, Seix Barrall.
- (2000): *La resistencia*, Barcelona, Seix Barrall.
- (2002): “Hay que nombrar la verdad”. Discurso para el premio Ortega y Gasset, en *El País*, 10 de mayo. [http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Hay/nombrar/verdad/elpepucul/20020510elpepisoc\\_12/Tes](http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Hay/nombrar/verdad/elpepucul/20020510elpepisoc_12/Tes) consultada 2/1/2013.
- ULANOVSKY, C. (1997): *Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina.
- VIGOTSKII, L. S. (1982): *La imaginación y el arte en la infancia (Ensayo psicológico)*, Madrid, Akal.
- WINNICOTT, D. W. (1986): *Realidad y juego*, Barcelona, Gedisa.

## **APÉNDICES**



**APÉNDICE I**  
**LA RECEPCIÓN DE LA NARRATIVA**  
**DE GRACIELA MONTES**





## 1. Entrevista a la escritora Graciela Montes

**"La verdadera educación se da solo persona a persona"<sup>439</sup>**

*La relación entre la escuela y la lectura es el eje de esta charla con una de las mejores escritoras de literatura infantil de la Argentina. La autora rescata el rol esencial que los docentes deben tener en ese contacto inicial -y a veces único- que los alumnos y las alumnas establecen con los libros. "Los maestros tienen que hacerse cargo de que la clase es la gran ocasión de lectura para la mayoría de los chicos", asegura.*



Judith Gociol

Graciela Montes

- "¿Quién dijo que leer es fácil? ¿Quién dijo que leer es contentura siempre y no riesgo y esfuerzo?"

Precisamente porque no es fácil, es que convertirse en lector resulta una conquista", advierte la escritora Graciela Montes en uno de sus ensayos. Y es esa premisa la que guía su experiencia de vida desde que se hizo lectora, el primer "grado" que dice haber alcanzado. Autora de ficciones para chicos y chicas, y de novelas para adultos, ensayista, traductora y editora, en su página [www.gracielamontes.com](http://www.gracielamontes.com)<sup>440</sup> están albergadas muchas de sus obras y sus reflexiones. La invitación que hace allí, vale también para esta nota: "Pase y siéntase como en casa".

-¿Por qué las palabras deben domiciliarse en lo que llama la "frontera indómita"?

---

<sup>439</sup> En *El Monitor*, Ministerio de Educación Presidencia de la Nación, n° 8 <http://www.me.gov.ar/monitor/nro8/entrevista.htm#top> consultada 8/1/2013.

<sup>440</sup> Actualmente [www.gracielamontes.com](http://www.gracielamontes.com) no está disponible en la red. Consultada 4/10/2001.

-No es que deban domiciliarse, porque las palabras atraviesan toda la actividad del ser humano, cualquiera sea el lugar donde esté colocado. Pero sí me parece que es interesante ensanchar esa zona de intercambio con el mundo donde uno construye sus propios sentidos, sus sentidos personales: la frontera indómita, justamente. La idea de esta tercera zona, donde uno construye su mundo personal, la tomo del psicoanalista Winnicott y la utilizo de otras maneras. Hay una zona que es de pura subjetividad, donde uno responde a sus necesidades, a sus impulsos y a sus pasiones; y hay otra que es el poder externo, el sistema tal como es, las relaciones de dominación o las condiciones materiales. Entre esos dos territorios existe una frontera, que es la de la construcción personal. Allí hay un montón de decisiones y de libertades que uno puede tomar, aunque parezcan muy pequeñas. Mi convicción, tal vez un poco optimista, es que siempre -aun cuando se está muy acorralado- existe un margen de hacer las cosas porque sí, "como a mí me gustan".

-¿Las palabras posibilitan ese margen de libertad?

-Justamente: la palabra personal. Si lo único que uno puede hacer con su palabra es reproducir las frases que se dicen en el noticiero o gritar, o aullar, eso no construye un lenguaje personal. El lenguaje personal se debe constituir en esa tercera zona de la que hablábamos, porque tiene que ver con la reflexión y la negociación con las palabras, donde cada uno toma un papel protagónico. Piensa con su cabeza, por decirlo de la manera más tradicional. Por eso, si se obliga a alguien a repetir un discurso tal cual fue dicho por otro, nunca se va a llegar a esa zona. En cambio, si uno elige recordar un poema, por ejemplo, estaría en ese lugar.

-¿Qué relación establece la escuela con esa frontera?

-El trabajo de la educación es ensanchar esa frontera. A pesar de los lazos que muchas veces tiene con el poder, y de su función domesticadora, la educación está centrada en esa zona privilegiada del individuo, de su construcción personal. En este sentido, el maestro es una figura clave, porque la verdadera educación se da solo persona a persona, cuando el educador tiene enfrente a alguien que le importa como persona, que no es un apéndice de otras cosas. Eso le da una posibilidad única al que recibe esa relación personal. Ahora, si el maestro es un burócrata que no es más que un engranaje de una máquina de poder, nada de lo que podamos decir aquí, ni la revista El Monitor, ni mis textos, ni que manden cantidades de libros en paquetes a todas las escuelas, sirve de nada.

-¿Le parece que los textos teóricos, las conferencias o las visitas a los colegios también sirven para ensanchar esa frontera?

-A veces me resulta grato ver cómo lo que yo dije dialoga con la praxis de algunos maestros. Pero otras veces me preocupa que se repita como lección, que se recite la teoría y se discurree, pero no se enganche genuinamente con la práctica. Siempre me preocupa qué pasa con eso que yo puse ahí, cómo es leído y cómo es criticado. Porque en realidad lo dialéctico, lo que funciona, es que el docente que recibió mis palabras las haga jugar con su praxis y diga si eso es efectivamente así o no. Este tipo de reflexión es lo que hay que instalar, no se trata de ser mansas ovejas, ni de gente que en lugar de un discurso, responda a otro. No me gustaría que mis textos se convirtieran en una cartilla de memorización obligatoria. Ya sé, por supuesto, que nada es tan sencillo, que yo hablo desde afuera, que después van a venir las maestras a decirme: "Ah, sí, ¿y cómo hago, eh?"

Tengo 45 chicos, que además no comieron, y yo no cobro, mientras usted está ahí tan tranquila, con sus libros". Pero, de todas formas, espero que mis palabras se hagan cuestión y después me devuelvan todos los reproches que quieran.

-¿Cómo debe hacer la escuela para formar lectores?

-De lo que se trata, me parece, es de darle al lector la oportunidad de ejercer su lectura. Por supuesto que también hay que enseñar contenidos y conocimientos útiles, eso la escuela lo tiene que hacer. Pero el eje es siempre el individuo, la relación personal. El lector no es una persona a la que hay que llenarle la cabeza, sino alguien que debe pensar con su cabeza y que, de lo que el maestro le ofrezca, pueda tomar lo que crea que le sirve para su lectura. Es una actitud bastante diferente a lo que tradicionalmente se ha concebido como la función de la escuela: un entrenamiento para no caer fuera de la sociedad. Hoy tenemos pocas ilusiones respecto a la sociedad actual. Ya sabemos que no es la sociedad en la que creía Sarmiento, la "civilización". Sabemos que hay corruptos, que hay grupos de enorme poder, que las organizaciones internacionales nos llevan y nos traen de las narices, y que ni siquiera conocemos con exactitud quiénes las integran. De modo que no podemos ser ingenuos y pasarles a los alumnos una concepción del siglo XIX. Tener la convicción que tenía Sarmiento es muy difícil. ¿Qué es hoy bueno para el otro? Hay que abrir fisuras en un pensamiento que ha sido muy compacto, aunque la gente extrañe esa solidez, y a veces diga que antes era mejor. En fin: antes era como era antes y ahora hay que pensar algo nuevo.

-Cuando habla de la lectura, ¿se refiere solo a los libros?

-Me refiero a la lectura en general, del mundo, pero también a los libros. Creo que la lectura de textos, y en particular la literatura, es una forma de construcción de pensamiento libre especialmente interesante. Apoyo mucho la lectura literaria porque abre a otras maneras del conocimiento, además del aspecto gozoso. En los últimos años se ha insistido mucho en la idea de la lectura placentera, de que leer es un placer, y eso está bien. Hay una erótica en la literatura, tanto para el que escribe como para el que lee. Pero, además, la literatura siempre es una forma de conocimiento del mundo, es una lectura del mundo. Si un maestro coloca esa alternativa en el aula, está ayudando a construir un pensamiento personal que se va a revertir en el modo en que ese chico o esa chica que sale de la escuela y camina hacia su casa -sea cual fuere su casa- mire ese mundo. Porque la literatura alerta, sacude la modorra y la actitud rutinaria de mirar y no ver.

-¿La relación entre la escuela y la literatura es conflictiva?



-Es que si la literatura se domestica demasiado, como a veces se hace en la escuela, muere como literatura. Existe una instancia, que es el encuentro del lector con el texto, que hay que tratar de no perturbar demasiado. Debe darse la oportunidad de que se produzca ese encuentro, que es el que tenemos los lectores cuando leemos sin que nadie se interponga. El maestro tiene allí un papel que cumplir, pero debe cuidarse de no ser un taxidermista, de no matar al texto y empaquetarlo. Eso no quiere decir que después no pueda hacer comentarios, o ligar ese texto con otros. Una de las cosas para mí más preocupantes en la educación es la falta de un contexto cultural. Ahora, la cuestión es cómo se retoma eso cuando el maestro no tiene un contexto. Lo ideal sería que un maestro vaya al cine, al teatro, comente una película, una música. Hacer cosas más

gratificantes para él también, no solo para los chicos que tiene adelante. El mundo es ancho, grande, complejo e interesantísimo.

-¿Todos los libros promueven la lectura?

-Algunos más que otros. No creo que todos los libros sean igualmente interesantes, ni que todos lleven a más lectura. Un libro con un pensamiento detrás, que tiene muchos sentidos, con imágenes contundentes, deja una huella más profunda. Pero algunos textos casi no propician lectura. Digamos así: en el mundo cada uno hará su camino con las ocasiones de lectura que se le presenten. Pero pensemos en la escuela. Si la ocasión será que un chico lea diez libros, yo diría que sean diez que valgan la pena porque, ¿dónde y cuándo va a tener otra ocasión? La escuela tiene ciertas obligaciones, entre otras, hacerse cargo de que es la gran ocasión de lectura para la mayor parte de los chicos. Ahora, para eso, el maestro tiene que estar convencido de la importancia de esos diez libros, no que se los bajen en forma automática a los chicos y ya está. Por genial que sea cualquier método, por puntillosa que sea la selección de libros, por eficaz que sea la distribución, si no entramos al universo personal del maestro y el alumno, no va a ser suficiente.

-En 1983, con un grupo de escritores tomaron la decisión política de darle "existencia" a la literatura infantil y la escuela fue un escenario central...

-En aquel momento, nosotros retomamos ciertas experiencias que ya se habían realizado en ese sentido en la década del 60, a partir de unos seminarios de literatura infantil en la Universidad de Córdoba. Por supuesto, nuestra experiencia se debió al momento de apertura que supuso

el regreso a la democracia. En ese entonces, además, todavía no estaba institucionalizada la visita oficial de los escritores a las escuelas, y las grandes editoriales no se habían interesado por ese territorio. Todo era muy espontáneo.

-¿Cómo evalúa ahora esa experiencia?

-Ahora ese encuentro está más formalizado, y no siempre es tan genuino. Yo no entiendo exactamente cómo es la currícula, pero a veces me invitan a visitar una escuela y me dicen: "Usted está en nuestro programa". Y a mí me da un miedo bárbaro, me suena a "Hay que agotar a un escritor" o algo así (risas).

-¿Cómo es la respuesta de chicas y chicos en esas visitas?

-Hace un tiempo estuve en una escuela de Lugano, que es la que atiende a la villa. Los chicos me dieron una caja con cartas, unas 600 cartas. Algunas son muy formales, o dicen, un poco escolarmente: "Me gustan mucho sus cuentos, siga escribiendo"; pero otras me ponen: "Hola escritora", y eso ya entabla una relación de otro tipo. Muchas dicen: "Yo quiero ser como usted". A veces me pregunto qué vidas van a tener esos chicos, y me asusto mucho y me deprimó tremendamente. Pero, aun así, pienso que no está mal que en ese encuentro se haya producido una fisurita, una esperanza. Haber entreabierto una puerta, aunque después se cierre. Como le pasa a *Alicia en el País de las Maravillas*, sea muy grande o muy chica, es mejor que no haber visto ninguna. Eso me tranquiliza la conciencia porque son muchas las veces en que me pregunto qué hago yo allí; que luego me vuelvo a mi casa, que está calentita, con mis libros.



Otra cosa que me provoca mucha angustia es que los chicos me preguntan: "¿Pero usted va a volver?". Y yo sé que no siempre voy a volver. Por eso creo que tampoco hay que poner tanto énfasis en la visita del escritor. El lazo principal es el que establece ese educador con sus chicos, esa relación de aula o de biblioteca. Eso es lo que tiene que importar.

-En el 83, escribió: "Tuvimos la convicción de que no se saldría del desierto intelectual y de una sociedad desigual si los niños no leían", ¿sigue convencida de lo mismo?

-Luego de la dictadura, nosotros retomamos nuestras viejas ideas de fines de los 60 y comienzos de los 70, las del Centro Editor de América Latina, sello del que todos habíamos sido lectores y algunos, incluso, habíamos trabajado allí. Había una esperanza y también un cierto voluntarismo. Sigo pensando que se pueden hacer muchas cosas, que la cultura es un bien común, que es finalmente la cosa de todos. Pero también me di cuenta de que no alcanzaba con tirar libros en el mundo. Nosotros creíamos que si estaban los libros, ya bastaba. Y no es tan sencillo. Tiene que haber una mediación, un lector que convoque a otro lector. El énfasis tiene que estar puesto en el lector adulto, porque es la garantía de que haya lectores niños. Hay que acrecentar el interés de los maestros, su curiosidad y su lectura. En el momento en el que nos empezamos a aburrir de lo que hacemos, es cuando todo se muere. Y muchas veces la escuela funciona en piloto automático.

## 2. ENTREVISTA DE SANDRA COMINO<sup>441</sup>.

Graciela Montes nació en Buenos Aires, Argentina, y es una de las escritoras más representativas en el campo de la literatura infantil y juvenil de su país. Su producción abarca la ficción para chicos y adultos, la traducción y los ensayos vinculados con la literatura para niños y jóvenes. Es una defensora del campo de la Literatura Infantil, y fue la candidata de Argentina, por tres años consecutivos, al premio Andersen que otorga el IBBY (International Board on Books For Young People). Graciela cuenta cómo su mirada reflexiva transita por diversos roles que la unen a un camino que empezó como una “posición de lectura” y se fue plasmando “frente al mundo” a través de la escritura, lo cual le ha permitido conjugar todas sus profesiones. Graciela Montes, escritora, editora, traductora, teórica, ¿con qué rol te sentís más a gusto y cómo combinás todas tus funciones?

-Acepto los tres primeros cargos, el cuarto lo corro a un lado.

La escritura y la traducción se llevan muy bien, sobre todo cuando se puede empezar a elegir lo que uno traduce. No fue así al principio porque traducía para ganarme la vida y tuve que traducir, por ejemplo, una Geología del petróleo. Cuando se traducen libros que a uno le ha gustado mucho leer, se aprende muchísimo como escritor. Además, me gustan los lenguajes, los laberintos de los lenguajes.

---

<sup>441</sup> <http://www.cuatrogatos.org/entrevista5.html> consultada 17/1/2013.

Sandra Comino es argentina. Escritora, crítica literaria e investigadora de Literatura Infantil y Juvenil. Ganadora en 1999 del premio A la orilla del viento con la obra *La enamorada del muro*. Profesora de Educación Preescolar y coordinadora de talleres de lectura y escritura.

La reflexión acerca de la escritura, el papel social del escritor, la génesis del espacio poético y demás temas sobre los que me ha gustado pensar un poco –lo que no alcanza el status de teoría– también fue para mí una prolongación de la escritura o, mejor dicho, un extrañamiento de la escritura, como si necesitara cada tanto mirarla desde el otro lado.

La edición sí ha tenido otro tipo de exigencias, una gran exigencia, y a veces terminó entrando en conflicto con la escritura. La edición es devoradora y supone otro papel social, bastante diferente. Creo que mi costado voluntarista, una cierta responsabilidad social de la que ni yo ni la mayor parte de la gente de mi generación puede desprenderse, y también mi formación social, cultural y de oficio en el Centro Editor de América Latina, junto a un editor tan extraordinario como Boris Spivacow, me empujaron a la aventura, y fue una aventura excitante. Me gustó abrir algunas picadas. Pero creo que es muy difícil escribir y editar, y hacer las dos cosas bien; hay una especie de desgarró.

¿Cuándo nació la escritora que existe en vos, Graciela?

Supongo que nació con la lectura. No sólo la de los libros. Me parece que hay una especie de "posición de lectura" frente al mundo, una clase de mirada que uno empieza a construir desde muy chico. Como si uno estuviera un poco afuera de las cosas (mirándolas desde un agujero, por ejemplo) y al mismo tiempo tuviera que dar cuenta de ellas. Parece una contradicción, pero es un poco así. No sé explicarlo mejor. Uno se va cargando de lectura y después no tiene más remedio que escribir. Pero es un proceso casi involuntario. Yo tenía esta sensación de estar cargada de algo que en algún momento iba a tener que colocar en algún sitio mucho antes de saber que el sitio iba a ser la escritura. No pensaba que se podía

ser escritor, a gatas si entendía que hubiera esos universos maravillosos que se llamaban libros.

¿Es difícil escribir para chicos?

Supongo que forzarse a escribir para chicos cuando no existe el deseo ha de ser difícil. Si está el deseo –que por supuesto es bastante más que las "ganas"–, tan difícil no es. Las vueltas del género, como las de cualquier género, se aprenden, se exploran, y también se violan, como es natural. El deseo en cambio –esa especie de anhelo de un lector elusivo y apasionado al mismo tiempo, sencillo pero dado a las piruetas, un lector en construcción pero exigente ya, que no acepta escamoteos– no parece fácil de impostar. A mí escribir para los chicos me da una alegría, una especie de brío, mucha confianza en mi historia: sé que voy a poder contar. Eso es algo más difícil, o más conflictivo, de sentir cuando escribo para los grandes. Como si con los chicos fuera más fácil, o más natural, renovar el pacto narrativo.

¿La literatura infantil hoy sigue siendo marginal?

Menos que antes, sin duda. Aunque todavía son muchos los que se resisten a mirarla en serio. La actitud más frecuente es la condescendencia.

¿Qué pensás del desarrollo de la literatura argentina con respecto a otras literaturas de América Latina?

Supongo que la pregunta se refiere a la literatura para niños.

Soy una conocedora demasiado pobre del resto de América Latina como para embarcarme en comparaciones. Puedo decir que en mi país hay una tradición, un campo, figuras y voces fuertes, muy identificables. Y que empieza a haber una crítica. Pero tal vez lo más interesante sea la inserción social, el papel que ha tenido la literatura infantil en nuestra sociedad, el público que se ha constituido alrededor de ella. Tengo entendido que en Brasil sucede algo semejante. Es un fenómeno muy, muy interesante, que creo que merecería ser estudiado.

¿Cuál es la razón por la que los maestros usan la literatura con un fin utilitario?

El "aprovechamiento" es un mandato muy fuerte en la escuela. Por otra parte, no hay en la formación de los maestros un acercamiento real al arte (no sólo la literatura, también la plástica, la pintura, el cine, la música, etc.). Si la educación incluyera la educación por el arte, los propios maestros tendrían una experiencia personal del efecto secreto, difícil de evaluar, pero formidable, sin duda, del arte. Confiarían en el arte y no les parecería necesario "justificarlo" desde afuera.

Esto no significa que sobre el arte no se pueda hablar, sino que las actividades y reflexiones deberían formar parte del universo del arte mismo. Un maestro puede ayudar a leer mejor, más o con más ductilidad una novela, ir y venir desde esa novela a otras, remitir a la historia del género, llamar la atención sobre un juego de palabras, explayarse en alguna alusión un poco oscura, es decir, puede —si es un lector astuto y avisado— ayudar a construir lectores astutos y avisados. Todo eso ensancha el horizonte de la lectura. Lo que no sirve a la formación como

lector es que, en lugar de enriquecer y abrir la novela, la cierre reduciéndola a la categoría de instrumento o se la saque de encima poniéndole una etiqueta.

¿Estás de acuerdo con las campañas de lectura?

Algunas campañas de lectura son excelentes. Otras no me gustan. Por ejemplo, una campaña de lectura que premiara a los chicos por la cantidad de libros leídos me parecería estúpida. En cambio, cualquier campaña que pusiera al alcance de la mayor cantidad posible de miembros de la sociedad libros buenos y variados, bibliotecarios sensibles y hábitats apropiados para la lectura merecería mi aplauso.

¿Por qué para un escritor de literatura infantil es tan difícil publicar literatura para adultos?

No sé si es especialmente difícil. Por supuesto, cada campo tiene sus referentes, sus reglas de juego, sus trucos, digamos, y, seguramente, el que siempre escribió para los chicos conoce bien los de su campo, y menos los del campo de al lado. También es posible que esa condescendencia de la llamada "cultura en serio" hacia la "cultura para niños" le juegue en contra. Pero de veras creo que esos estereotipos están en plena crisis. El que quiere escribir, escribe.

¿Crees que el mercado editorial que surge en torno a la literatura infantil subestima al niño?

A veces, sí. Otras veces, no. No creo que sea bueno generalizar demasiado. Lo que más nos hace falta en el campo de la literatura infantil es que se estudien bien a fondo y con buena reflexión casos, momentos históricos, fenómenos diversos. El campo está demasiado lleno de "impresionismo" y de grandes generalizaciones, me parece. Y aquí, para no generalizar, habría que analizar fondos editoriales, técnicas de promoción, tipo de edición, etc.

Graciela, fuiste candidata al premio Andersen por Argentina durante tres años, sabemos que eso es un privilegio para nosotros los argentinos. ¿Cómo influye semejante responsabilidad en tu producción?

Para mí fue muy importante que mis pares en mi país –críticos, otros escritores, bibliotecarios– me hayan elegido como candidata al premio en tres oportunidades. También fue importante haber tenido que cotejar en un terreno internacional con excelentes escritores y ante jurados muy idóneos. Exponerse siempre es difícil, pero también es bueno. Se crece. Estoy muy agradecida de haber tenido esa oportunidad.

He sentido la responsabilidad, por supuesto, pero no creo que esa responsabilidad haya influido de manera particular en mi producción. Jamás se me ocurrió pensar en escribir cierto libro en particular, un libro sobre cierto tema o con cierta propuesta para ajustarme a un determinado perfil internacional, por ejemplo. Cotejar está bien, pero dedicarse sólo a preparar el cotejo sería un desperdicio para un escritor. El escritor tiene que seguir escribiendo hacia donde su escritura lo va llevando. Esa sí es una responsabilidad que le compete.

### 3. ENTREVISTA DE ANA MARÍA MACHADO.

Entrevista de Ana María Machado a

Graciela Montes<sup>442</sup>.



Graciela Montes es una de las autoras argentinas más importantes de la actualidad y ha recibido varios premios nacionales e internacionales. Inteligente, sensible, talentosa. Recuerdo cuando la conocí, en Buenos Aires, hace unos diez años. Nunca había oído hablar de ella. Ese día llegué algo tarde a una conferencia de un congreso de Literatura y oí que una mujer ya estaba disertando en la palestra. Mientras buscaba un lugar para sentarme, me di cuenta de que estaba viviendo algo rarísimo: todo lo que ella decía era brillante y claro, demostraba un trabajo racional anterior al tiempo que exigía que se pensara más. Para no dispersarme, me quedé de pie, apoyada contra una pared, escuchando, fascinada. Más tarde, cuando llegó el momento de los debates, admiré aun más su coherencia y el rigor de su inteligencia. Sólo entonces descubrí que se llamaba Graciela Montes y que era autora de libros infantiles y juveniles.

Después, la lectura de su obra (que también incluye ensayos y ficción para adultos) me fascinó. Y a lo largo de ese tiempo nos convertimos en amigas fraternas en las afinidades descubiertas y las vivencias compartidas.

Ahora, traducir para la editorial Moderna un libro de Graciela (*Otroso - Memorias del mundo subterráneo*) me proporcionó una nueva experiencia, al permitirme apreciar desde el interior del texto su fineza en el dominio del oficio. Me alegra mucho presentarla a los lectores

---

<sup>442</sup> Realizada en el lanzamiento de la edición brasileña de *Otroso*, junio.



para que todos descubran a esta autora latinoamericana que, con toda certeza, vivirá en sus bibliotecas y en su corazón, junto a nombres como Ruth Rocha, Lygia Bojunga o Marina Colassanti.

MACHADO: Para presentarte, Graciela, háblanos de tus comienzos.

MONTES: El ejercicio espontáneo -no profesional- de la escritura comenzó muy temprano, casi "vegetalmente" diría, como contraparte de la lectura (inventar historias, primero jugadas y luego escritas, era una actividad favorita a lo largo de toda la infancia). Lo iniciático fue el deslumbramiento que me producía la lectura. El hecho de que el primer cuento publicado haya sido un cuento para niños fue, creo, azaroso. El Centro Editor de América Latina, donde yo trabajaba primero corrigiendo pruebas y remendando películas y luego como secretaria de redacción, había abierto una colección de cuentos para niños: los *Cuentos del Chiribitil*, que dirigía Delia Pigretti. Yo apreciaba el género narrativo popular, los grandes ciclos, en especial *Las mil y una noches*, los Perrault y los Grimm, los romances medievales españoles, el cuento criollo. Y era admiradora de las *Alicias*. De los nuestros lo conocía bien a Quiroga, que me gustaba mucho, y un poco a María Elena, en realidad sólo las canciones, porque yo no llegué a incorporarla a mi infancia; cuando empezó a publicar yo ya era adolescente. Mientras era estudiante universitaria de la carrera Letras, lejos ya de la infancia, me compraba semanalmente los *Cuentos de Polidoro* (una de las primeras publicaciones del CEAL, de 1966, creo). Lo menciono como una prueba de cierta persistencia. La literatura para niños me interesaba y me despertaba respeto, y, por otro lado, nunca había dejado de escribir. En 1976 acababa de nacer mi hijo mayor y yo me sentía muy inclinada a releer la infancia. Por otra parte, el afuera era espantoso. El país estaba ya sumido en el terrorismo de Estado y la infancia -como la vida cotidiana, que debía

salvarse a toda costa- parecía un bunker, un sitio de resistencia. Mirando esos años a la distancia así es como lo veo. En *Nicolodo viaja al País de la Cocina*, mi primer cuento publicado, di a conocer un pequeño folklore privado que formaba parte de los códigos entre Ricardo Figueira, mi marido, y yo desde la época de novios: los odos. Lo que recuerdo con precisión es el encuentro con Boris Spivacow, un brillante editor que tuvo gran influencia en mi vida profesional, porque a la directora de la colección el cuento no le gustó. En esos tiempos los cuentos nuevos para niños eran bastante previsibles y ahí yo organizaba todo un pequeño cosmos. Me dijo que le parecía una fantasía gratuita. Pero Spivacow quiso leerlo y le gustó muchísimo. Fue muy enfático y apasionado al decírmelo y eso fue para mí determinante, creo (yo lo admiraba mucho y conocía su exigencia, su ferocidad casi, cuando se trataba de editar). El cuento se publicó y fue además muy bien recibido por la crítica, mucho más rala en la época que ahora (¡y es decir!). Salieron dos o tres notas (entre ellas una de Susana Itzcovich). Sin embargo creo que pesó mucho más ese encuentro con Boris, que fue algo así como un encuentro con cierto lector, con el que uno, inconscientemente, estaba buscando mediante el texto. La respuesta de los lectores niños fue para mí posterior, no apareció al comienzo. Enseguida me embarqué en el género. Me parecía lleno de posibilidades, el mandato de sencillez me gustaba, me parecía un desafío. Sentía que había mucho por hacer.

MACHADO: De la misma forma que Monteiro Lobato, Ruth Rocha, Ziraldo y yo, no te limitas a ser autora de libros infantiles e insistes en una militancia cultural por el libro y por la lectura de literatura, además de ser una persona muy vinculada con las cuestiones colectivas del momento histórico de tu país. ¿Cómo es ese proceso?

MONTES: Efectivamente, nadie podría acusarme de turrieturnina. Tengo clara conciencia de que el libro y la lectura tienen un papel social y que el trabajo del escritor, sean cuales fueren los matices que adopte -por fortuna variados-, tiene un lugar y un significado sociales, así como también es cierto que la sociedad tiene sus representaciones peculiares y únicas en cada obra. Por otra parte, los momentos históricos que debí atravesar, junto con el resto de mi generación, no dejaban lugar para demasiados titubeos. Los intelectuales teníamos un papel que desempeñar, sin duda.

En ese sentido, mi posición -y la de muchos otros- debería leerse a partir de una gran experiencia editorial, un proyecto cultural mejor dicho: el del Centro Editor de América Latina. Fundado en 1966 cuando, luego de la Noche de los Bastones Largos, quedó desbaratada la vida universitaria, el Centro fue un polo de democratización y transformación cultural extraordinario por la audacia de los temas que se abordaban, por el nivel de los intelectuales que convocaba y por la masiva difusión que alcanzó. Su eslogan: *Más libros para más*, lo decía todo. Se hizo una primera historia de la literatura argentina con mirada del siglo XX, se publicaba a los autores nuevos (hoy los más reconocidos), se hizo un gran Atlas, una Geografía y una Historia que develaron a la gran población un país que se conocía poco y mal, se caló en el pensamiento político y sindical, se llevaron al gran público los grandes temas y las grandes figuras del siglo. Como el material era de muy buena calidad pero muy barato y de venta en los kioskos, la huella que dejó en la sociedad fue notable. En 1978 un juez de la dictadura mandó quemar parte del depósito.

Cuando volvió la democracia, y sin haber yo dejado en ningún momento mi vínculo con el Centro Editor ni con Boris Spivacow (que nunca se recuperaron del todo después de la quema), armé el proyecto

editorial de Libros del Quirquincho. Una editorial que acogiera la nueva literatura para niños (una nueva palabra, una nueva mirada, que empezaba a perfilarse) y que, además, reflexionara con ellos acerca de todo lo que de veras importaba. En la entrega número 3 de la primera colección, *Entender y Participar*, de 1986, hablé por primera vez, de manera clara pero sencilla, como para que todos -también los chicos- entendieran, lo que había sucedido durante el terrorismo de Estado. En el '96, diez años después, me permití una reflexión más profunda en *El golpe y los chicos*, siempre con la idea de que los chicos, que han heredado esta historia nuestra, deben conocerla. Muchos pensaban, aún hoy muchos siguen pensando, que los niños deben quedar al margen del conocimiento de las injusticias y los genocidios que llevan a cabo los grandes.

Esta actitud mía no fue aislada, por supuesto. Hubo un grupo de escritores para niños que sintió en ese momento, en especial en la segunda mitad de la década del '80, cuando se reconstruía esforzadamente la democracia, que tenía un papel que desempeñar. Pienso en Roldan, Devetach, Cabal, Wolf, Marino, Schujer... Se multiplicaron los lazos con maestros y bibliotecarios, se tomó parte muy activa en un Plan Nacional de Lectura que activó las alicaídas pero muy tradicionales bibliotecas populares y se reflexionó mucho en torno del papel de la lectura en la sociedad y la literatura infantil. A esos años se remite la fundación de A.L.I.J.A., la sede nacional del I.B.B.Y. y el grupo cordobés C.E.D.I.L.I.J., y los albores de una reflexión universitaria (seminarios, el CeProPaLIJ, de la Universidad del Comahue). El crecimiento del campo en esos años fue notabilísimo.

MACHADO: Con toda esta militancia, ¿cómo es que nunca tus libros corren el riesgo de volverse panfletarios?

MONTES: El lenguaje, la palabra, es por supuesto la materia que el autor trabaja. Sin la convicción de que lo que se construya ahí, en la obra, debe construirse en y con la palabra, el escritor es poca cosa. Su vínculo con ella no es sencillo ni idílico, por supuesto; a veces lo deslumbra y al rato lo está traicionando, pero no cuenta con otra cosa. Muere o se salva con la palabra. No quiere decir que la escritura no esté hecha también de otras cosas (temas, miradas sociales, imaginarios de variada procedencia), pero la materia en que se plasma es el lenguaje. Al menos en la instancia primera y más privada de la escritura; después, cuando pase al libro, la materia se transformará necesariamente, la obra ya no se referirá sólo a la escritura, aunque nunca debería traicionarla.

Para escribir *me instalo* en la palabra, creo que es lo más ajustado al sentimiento. Me sucede por ejemplo que, si no encuentro que lo escrito "suena como tiene que sonar", no lo doy por verdadero. Y digo esto de que "suena como tiene que sonar" porque tengo la sensación de que no es sólo exploración y juego. Sí hay exploración y juego, delectación, claro que sí, pero a continuación hay un compromiso. Siempre. Pequeños compromisos que van de línea en línea, de palabra en palabra. Sé que no forma parte de la estética de estos últimos años creer que, de alguna manera, la historia que uno cuenta ya está ahí y hay que descubrirla, quitando escoria, o que la frase que mejor suena sólo espera que yo la encuentre, pero es lo que siento cuando escribo.

MACHADO: Cuando escribes, ¿piensas en alguna edad determinada?

MONTES: No pienso en una edad pero sí hay, desde que la historia aparece (que se me suele presentar primero como una imagen difusa y luego como una primera frase), un universo que se dibuja como propio y natural para esa historia. Ahí sin duda aparece un grado u otro de complejidad, un universo de intereses, ámbitos. Mientras escribo sé que

escribo una historia muy pequeña y muy sencilla y muy intensa o que me meto en una novela algo oscura de la que no sé cómo voy a salir. La diferencia fundamental entre la escritura de historias que luego serán historias para niños pequeños y la escritura de una novela para adultos, por ejemplo, parece radicar en la confianza. Cuando se escribe para niños uno tiene más confianza en contar lo que cuenta, como si contar fuese siempre posible y la historia estuviese en el puño de la mano. De algún modo una posición más optimista.

MACHADO: Ahora vamos a hablar un poco sobre este libro que la editorial Moderna ha publicado en Brasil, *Otroso - Memorias del mundo subterráneo*. Para mí, esta historia tiene mucho que ver con una resistencia contra la dictadura, una lucha que tenía que ser clandestina e inventiva, ya que se enfrentaba a la fuerza bruta. ¿Podrías comentarnos los elementos autobiográficos, metafóricos o simbólicos de esta obra?

MONTES: *Otroso, el mundo subterráneo* se construye en mi casa de la infancia, debajo de la manzana donde viví hasta los once años. Transcurre por encima y por debajo de mi barrio, Florida. Aparecen algunos vecinos, mitificados, claro; el kiosquero Ángel, Zucotti, la gente de la ferretería. Son recuerdos de los años '50, por supuesto, y yo vengo haciendo esta construcción simbólica de un Florida a medias real a medias imaginario desde hace muchos; mis lectores saben de ese juego, lo conocen, y se divierten mucho atravesando de ida y de vuelta este paso de la ficción a la realidad y de la realidad a la ficción. Me gusta hacerles zancadillas, del mismo modo en que los recuerdos a mí me las hacen. La situación de resistencia a la Patota también ha de tener algo de biográfico, por supuesto, aunque no fue deliberado porque esta novela, tal vez con más intensidad que otras, se construyó de manera bastante laberíntica; creo que

es eso lo que le da más peso. Pero la opresión está, la resistencia está y no es difícil hacer comparaciones (muchas veces los lectores las hacen).

En cambio sí se me hacía consciente, a medida que escribía y desde el mismo comienzo, esta imagen del laberinto, el hilo de Ariadna, el Minotauro. Sentía que era el reflejo de lo que es para el escritor escribir una historia (encontrar el camino a ella y, en la búsqueda, ir dibujándola, porque la historia es lo que se cuenta y el dibujo hace lo que se cuenta a medida que uno busca contarlo). A tientas en gran medida, a ciegas, en zonas subterráneas.

Es interesante la reflexión en torno no sólo de la escritura sino también de la lectura que despierta, en los lectores, esta novela.

MACHADO: ¿Cuáles son tus afinidades, influencias o admiraciones literarias?

MONTES: Como lectora, influencias "espléndidas y fatales", digamos, de esas que lo dejan a uno dado vuelta, muchas. Desde Cortázar, que fue tremendamente significativo para mi generación en los '60, a Proust, tal vez el que más he releído. Quevedo. Yourcenar. Me refiero a esos escritores de los que uno se enamora. Borges también (aunque Borges es como el sitio donde uno está parado siendo argentino, no sé si alguien de quien uno se enamora). A veces es un título, un libro, eso me pasó con *El gran sertón, veredas*, de Gimaraes, por ejemplo; me trastornó. O *Rojo y negro*, de Stendhal. Pero sería muy largo de enumerar. Y tampoco correspondería dejar afuera las desordenadas y apasionadas lecturas de niña, desde Dickens a Louisa May Alcott y Salgari y toda la literatura popular, como ya dije; una nunca sabe por dónde va el laberinto de la construcción de un lector. Soy poco formal y canónica. Es más, estoy siempre deseando encontrarme con algún texto diferente e impensado.

De mis contemporáneos escritores para niños hay varias voces muy definidas, muy perfiladas y muy interesantes a mi modo de ver, más allá de la de María Elena Walsh, que sin duda fue fundante y contribuyó como nadie al desacartonamiento de la literatura para niños, o la de Horacio Quiroga, que ya había introducido un relato vigoroso, vibrante y muy honesto a comienzos de siglo, en una época en que a los niños se les palmeaba el hombrito, o Javier Villafañe, el filósofo-titiritero, o incluso Silvina Ocampo, que no escribió demasiado para niños pero que, cuando lo hizo, logró atrapar muy bien ese clima medio onírico, esa mirada lateral, en escorzo, de los niños (todos, cada uno a su manera, pioneros). De los más cercanos a mi edad menciono unos pocos: Laura Devetach (introdujo temas sociales y vitales fuertes en un lenguaje exigente, apretado, de poeta), Ema Wolf (llevó a la escritura de niños el mejor humor de la literatura argentina, irónico y absurdo, en cuentos de una economía y una gracia inimitables), Gustavo Roldan (heredero del cuento criollo, de las picardías, los juegos de poder y sobreentendidos). Todos inconfundibles.

MACHADO: Como lectora, ¿qué es lo que más te gusta en un libro?

MONTES: De un libro me gusta sobre todo que me acoja. Eso que uno siente de un libro cuando empieza a leerlo, que se le abre a uno y le promete mundos. Después me gusta que me desafíe. Los libros demasiado previsibles, que no me sorprenden, tienden a aburrirme. Me gustan las historias bien contadas. Aprecio mucho la ironía. Valoro la música del texto y *le mot juste*. Me disgustan las hilachas, los descuidos, los clichés. Eso en general, porque lo cierto es que una siempre descubre que los libros son también *de otra manera*, y no sólo como una creía que eran. Eso es lo bueno de seguir leyendo.



#### 4. Artículo de Nora Lía Sormani “Arte, infancia y compromiso en la obra de Graciela Montes”<sup>443</sup>.

En el siguiente artículo del 14 de mayo de 2010 Nora Lía Sormani[1] reflexiona sobre la narrativa de Montes, centrándose para ello en el estudio del relato *A la sombra de la Inmensa Cuchara*. Establece un paralelismo entre la situación apocalíptica que viven los Antúnez y la realidad socioeconómica de la Argentina de principios del milenio, con constantes desajustes económicos.

- I. El objetivo de esta comunicación consiste en reflexionar sobre algunas claves de la poética de la obra de Graciela Montes, figura única en el campo de la cultura argentina.

Sabemos que Montes ha producido más de doscientos textos literarios, que posee además obra como teórica, traductora, editora, e incluso novelas para un lectorado adulto, que ha recibido numerosas distinciones [2]. Esta riqueza y diversidad permiten un acceso múltiple a su producción (análisis textual, pensamiento metatextual, su ejercicio como lectora). En esta ocasión, a partir del marco teórico-metodológico de la literatura comparada –y dentro de él, más específicamente, la poética comparada–, nos proponemos caracterizar una de sus creaciones más relevantes –la novela *A la sombra de la inmensa cuchara*, de 1993[3]–, y a partir de ese texto ofrecer algunas reflexiones que problematizan el conjunto de su producción, así como su aporte a la literatura para niños y jóvenes de Latinoamérica.

- II. Recordemos, brevemente, que Montes ha realizado un aporte sin igual a la cultura argentina. Su labor en el programa de publicaciones

---

<sup>443</sup> En <http://www.alija.org.ar/?p=631> cit., consultada el 2/1/2013.

del Centro Editor de América Latina, supervisada por Boris Spivacow y, especialmente, su dirección de la serie Los Cuentos del Chiribitil para dicho sello, le brindaron el mejor contexto para iniciarse, a partir de 1977, como escritora de cuentos para niños. Desde 1977, ha atravesado los más diversos géneros y formatos para lectores de distintas edades: libros de imágenes destinados a la primera infancia, cuentos, relatos largos o *nouvelles*, novelas, reescrituras y adaptaciones. Baste mencionar algunos títulos para calibrar la relevancia de su lugar en nuestra literatura a través de distintas épocas: *Nicolodo viaja al País de la Cocina* (1977), *Y el árbol siguió creciendo* (1986), *Historia de un amor exagerado* (1987), *Tengo un monstruo en el bolsillo* (1988), *Clarita se volvió invisible* (1989), *Más chiquito que una arveja, más grande que una ballena* (1989), *Irulana y el ogronte* (1991), *Otroso* (1991), la mencionada *A la sombra de la inmensa cuchara* (1993), *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre* (1995), y muchos otros. Entre las reescrituras sobresalen los ciclos de textos dedicados a la mitología griega, la materia artúrica, la Biblia y *Las mil y una noches*. Ferviente lectora y difusora de la literatura infantil y juvenil que la precedió, Montes ha traducido y editado obras de Charles Perrault –*Cuentos en verso*, *Cuentos de Mamá Oca* y *Los cuentos de Perrault*–; Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas* y *Cuando Alicia atravesó el espejo*; Mark Twain, *Huckeberry Finn*. No olvidemos su traducción, con nuevas notas y referencias al mundo hispánico, del manual clásico de Marc Soriano, *Literatura para Niños y Jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas* (1995). Como teórica se destaca por sus libros *El corral de la infancia: acerca de los grandes, los chicos y las palabras* (México: FCE, 1990, 2001) y *La frontera indómita: en torno a la construcción y defensa del espacio poético* (México: FCE, 1999).

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

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

Detengámonos en cada uno de estos aspectos señalados:

- a) El diagnóstico social: en su informe confidencial Belisario sostiene una “teoría del achicamiento”, según la cual la humanidad se ha ido empequeñeciendo hasta llegar a escalas infinitesimales. Afirma que en otra época los seres humanos eran gigantes, capaces de levantar y sostener sin esfuerzo una cuchara entre los dedos. Ahora, la Inmensa Cuchara tiene la dimensión de un monumento y en la Ciudad Inconfundible los niños se trasladan montados en piojos y los hombres doman amebas. Lo que antes eran objetos de los humanos (cucharas, platos, mesas, panes, rosas mosquetas...), ahora son su

geografía inabarcable (el Valle de la Mesa Tendida, la Cordillera del Plato, el Trébol de Diversiones, el Campo Amarillo de los Estambres de Rosa Mosqueta). No nos hemos dado cuenta, dice Belisario, pero lo pequeño se volvió inmenso: se vive «a la sombra de la Inmensa Cuchara», se escribe el informe en el Mar de la Gota. Este estado de cosas lleva a Belisario Antúnez a hacerse algunas preguntas fundamentales: ¿cuándo y por qué empezó el achicamiento? ¿Cómo es que nos achicamos tanto sin advertirlo? ¿Si seguimos achicándonos, qué nos espera en el futuro, cómo terminaremos?

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

Belisario afirma que el mundo se volvió cada vez más amenazante.

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

- 1) Tadeo descubrió, por vía matemática, que por más que nos reduzcamos, no podemos reducirnos a cero.
- 2) El camino hacia el cero encierra descubrimientos maravillosos, pero también el peligro de la muerte.
- 3) Propone entonces un programa social para la existencia: volver a crecer o, al menos, dejar de achicarse, como una forma de alejarse de la nada. Debemos «hacernos cargo de una vez por todas de nuestra situación y defender con dientes y uñas nuestro presente. Propongo que crezcamos. O al menos que dejemos de achicarnos, que remontemos poco a poco el tamaño, que nos alejemos lo más posible de la nada» (p. 123).
- 4) Las últimas palabras del informe (y de la novela) son una invitación a la discusión: «El debate, señoras y señores, queda abierto» (p. 124). Imaginamos que la velada científica deviene, entonces, en asamblea.

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

1. La distopía. Una *distopía* (término creado en el siglo XIX por John Stuart Mill) es una utopía perversa donde la realidad transcurre en términos opuestos a los de una sociedad ideal, es decir, como una sociedad opresiva, totalitaria o indeseable. El término fue acuñado como antónimo de *utopía* y se usa principalmente para hacer referencia a una sociedad ficticia (frecuentemente emplazada en el futuro cercano) en donde las tendencias sociales se llevan a extremos apocalípticos. Montes imagina una sociedad del futuro de rasgos negativos: empequeñecida, sin memoria, destinada a desaparecer, que ha perdido el sentido de las experiencias humanas del pasado y siente vocación por la nada, que se hunde inconscientemente en la nada y vive un mundo cada vez más amenazante. Construye en primer término la metáfora de una humanidad imaginaria que va mal encaminada, a la destrucción, que reenvía intertextualmente a la Montes lectora de otras distopías[4].
2. La metáfora política. La distopía de Montes no es sino una metáfora política de nuestra sociedad presente y de la historia argentina mediata e inmediata. Escrita en 1993, época absurda de neoliberalismo, achicamiento y reducción del Estado, reducción de la clase media, de la dignidad nacional, de la calidad de vida, reducción del modelo de igualdad social, reducción de las conquistas laborales, Montes habla del Gran Eclipse y de la Gran Tormenta como metáforas de la dictadura y de la postdictadura neoliberal. Es imposible que el texto no resuene políticamente: «Como todos sabrán, los historiadores llamamos el Gran Eclipse a ese largo período de nuestro pasado en el

que se borraron todas las huellas y se confundieron todos los datos: una especie de gran manchón de tinta, un apagón gigantesco que nos sumió a todos en el olvido y el desconcierto» (p. 84). O también: «Sabemos que la Gran Tormenta arrasó con gran parte del techo que rodeaba la Gotera Gigante y que no hubo nadie, ni un solo antunecio, que no haya sido alcanzado por ella. Porque no cabe duda de que algunos fueron más atacados que otros. Todos disminuyeron, claro está, pero algunos sencillamente desaparecieron» (p. 96). La Epoca del Subibaja refiere a nuestras crisis sistémicas y la reducción implica su complementario: el crecimiento, el crecimiento del hambre, del dolor, de la incertidumbre, de la amenaza. Montes cuestiona críticamente el presente, llama a la memoria, alerta sobre el futuro si se sigue por este camino. Pero es importante señalar que no se trata de una alegoría o de una novela en clave, sino que Montes trabaja, como Ricardo Bartís en el teatro, generando series de sentido que afloran y desaparecen por un régimen textual de intermitencia. La referencia oblicua opera como golpe a la conciencia, opaca, indirecta, pero sin duda efectiva en su capacidad de habilitar la elocuencia política del lector. La impugnación de los nuevos tiempos incluye a la Posmodernidad en la «maraña de leyendas e historias extravagantes que sepultó todas las teorías» (p. 85).[5]

3. La ficción especulativa[6] como aventura del pensamiento. *A la sombra de una cuchara* es una distopía narrada y descrita a través del género discursivo informe científico. Esta inflexión peculiar que Montes elige darle a la distopía le permite otorgar al narrador capacidades excepcionales que Montes exalta: Belisario Antúnez es a su manera un intelectual que diagnostica, historiza, alerta, predice, propone orientaciones existenciales, expone leyes universales, especula y argumenta, y que además, como los intelectuales según

Edward Said, le «dice la verdad al poder» (en este caso a los industriales y comerciantes del Helado de Vaca). El informe es además la síntesis de toda una vida en la que se expresan la pasión por el conocimiento y la investigación, el ejercicio del estudio y la relación admirativa con maestros. Es, a su manera, una variante de la literatura de aventuras: la aventura de producir conocimiento y de experimentar una existencia al servicio del conocimiento. El texto lo señala claramente cuando Belisario homenaja a su maestro: «Para comprender a Tadeo hay que recordar que era un hombre audaz, que si hay algunos que se atreven a explorar alcauciles en plena Intemperie, hay otros –como Tadeo– que son audaces con las ideas, que se animan a imaginarlo todo, a seguir pensando más allá de los límites naturales (...) Tadeo no solo era capaz de pensar hasta el desenfreno; podía llegar a morir por sus ideas y estaba dispuesto a experimentar en sí mismo la más audaz de sus teorías» (pp. 113-114).[7]

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



genera el infinito: las escalas van hacia lo infinitamente pequeño y hacia lo infinitamente grande. Cada escala implica una instancia histórica diferente y cuando se toma conciencia de ello «un frío de horror nos corre por la espalda» (p. 45). Montes invita a percibir la realidad, a tomar conciencia, a saber, a vivir con los ojos bien abiertos, a ir contra la corriente de la costumbre y el atontamiento: «Estos procesos de cambio de tamaño son en general lentos, se prolongan a lo largo de generaciones, y la gente difícilmente se pone a reflexionar sobre ellos. Prefieren pensar que nada cambia, o en todo caso, que lo que cambia es lo que está afuera de ellos mismos» (p. 45).

5. La concepción del lenguaje como vía exploratoria/transformadora de la realidad. Belisario coloca el origen de las transformaciones en una operación lingüística: el achicamiento silábico de Bubulina, primero en Bubulí, más tarde Bubú. «Con el Bubú la vaca se achicó lo suficiente como para andar como pancho por su casa» (p. 25). Pero Montes va más allá: el lenguaje construye realidad, se materializa, la póiesis deviene mundo fisiológico: «A las vacas de bolsillo el nombre se le hizo carne. Es decir, un achicamiento que originariamente era silábico, empezó a formar parte de la memoria de la especie, de su código genético» (p. 104). Montes insiste en varias de sus obras (*Doña Clementina, queridita, la achicadora; Irulana y el ogronte*) en el poder instaurador de realidad del lenguaje.
6. La tragicomicidad. Los episodios narrados en la novela marcan una alternancia y yuxtaposición de situaciones cómicas (que trascienden el dolor de la sociedad degradada) con otras dramáticas o trágicas (que evidencian la experiencia del dolor, incluso sin compensaciones). Belisario parece asumir en su informe el equilibrio de la mirada del hombre común: en la vida hay cosas buenas y malas, para reír y para llorar, “una de cal y una de arena”, a la manera de la visión

tragicómica originada en el Renacimiento (como emergencia de la burguesía) y consolidada en múltiples expresiones hasta hoy. Belisario incluye en su informe historias tan desgarradoras como la de los 39 niños desaparecidos durante la Gran Tormenta y de la niña testigo de la tragedia que logra sobrevivir pero pierde el habla durante el episodio. La voluntad de inclusión de episodios trágicos puede conectarse con la ampliación temática de la literatura argentina, que encuentra en Montes uno de sus exponentes más relevantes.

7. La metaliteratura. *A la sombra de una cuchara* es una novela metaliteraria, literatura que convoca a la literatura en cada uno de sus niveles textuales. Ya señalamos que la novela es un informe y el narrador es un escritor, procedimiento frecuente en Montes (en *Otroso*, el narrador es un corresponsal de la Gaceta de Florida; en *La batalla de los monstruos y las hadas*, el perro Nepo escribe sobre los humanos con notas al pie; en *Uña de dragón*, Paulita escribe un manual, y muchos casos más). A lo observado sobre el discurso del científico–intelectual, deben sumarse la referencia a los cuenteros, el libro de matemáticas encontrado en el Subsuelo 45 y los papeles de Tadeo Antúnez, las expresiones que explícita o implícitamente formalizan un pensamiento sobre la literatura[8], las reescrituras de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, del mito de las Edades y las cosmogonías.

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

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

En suma, una escritora consciente de lo valiosa que puede ser la literatura infantil para la vida de los niños.

[1] Trabajo leído en el *I Congreso Internacional de Literatura para Niños. Producción, Edición, Circulación*. Buenos Aires: 13 y 14 de Octubre 2008, Biblioteca Nacional, Organizado por Editorial La Bohemia.

[2] Accésit Premio Lazarillo, Premio Nacional de Literatura, Premio Fantasía y las candidaturas por la Argentina para el Premio Internacional IBBY Hans Christian Andersen en 1996, 1998 y 2000.

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

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

[5] Recuérdese la relevancia de la distopía como metáfora política en textos clásicos de la literatura argentina.

[6] Consideramos que este término es más preciso para definir el género de la antes llamada *ciencia ficción*.

[7] Pueden establecerse conexiones con otros “informes” de la literatura argentina: “El informe de Brodie”, de Jorge Luis Borges, “Informe sobre ciegos”, de Ernesto Sábato.

[8] Un ejemplo valioso de metaliteratura implícita puede encontrarse en la frase «Los niños, con esa extraña habilidad que tienen para poner en dedo en la llaga, convirtieron en juego nuestro destino» (p. 100). Acaso nuestra hipótesis sobre la literatura infantil y juvenil como metáfora política puede hallarse encerrada oblicuamente en esta expresión.

## 5. Foros publicados en la revista *Imaginaria* en los que Graciela Montes habla abiertamente con docentes, bibliotecarios y lectores.

En esta sección aparecen tres foros <sup>444</sup>de la revista *Imaginaria* en los que Montes contesta a diversas cuestiones sobre dos de sus relatos. El primero es sobre *La batalla de los monstruos y las hadas*<sup>445</sup>. El segundo es sobre *Uña de dragón*. En el tercer foro Montes habla sobre la trascendencia que tuvo en su obra realizar la traducción de la *Guía de exploración de los grandes temas. La Literatura para niños y jóvenes*, de Marc Soriano.

➤ *La batalla de los monstruos y las hadas.*

Diegojavier

Graciela: ¿De dónde surgen las ideas de los monstruos y las hadas para organizar una batalla entre hermanos? ¡Me encanta El Colofón Definitivo! ¿Por qué ese nombre?

Graciela Montes

Diegojavier, lo de de dónde salen las ideas... te remito a la respuesta que di (creo que a vos) a propósito de Otroso... (Nota: ver el tema “Otroso”, que aparece más adelante).

Colofón es el último texto que aparece en un libro impreso, al menos era así cuando el arte estaba muy cuidado. Con el colofón se cerraba. Decía

---

<sup>444</sup> Hemos reproducido los foros tal como constan en la red. Por ello, los títulos de los relatos no aparecen en letra cursiva.

<sup>445</sup> <http://www.imaginaria.com.ar/16/6/foro-li-en-la-escuela.htm> consultada 17/1/2013.

"este libro fue impreso".... el año, etc. Muy breve y muy fatal, ahí se terminaba la cosa... De manera que vos verás quién es el Colofón Definitivo.

Rosa Paseggi

Supongo que para Graciela como para nadie le son ajenas las batallas entre hermanos, pero una batalla tan creativa, narrada por un perro, es súper divertido. Ese libro es de mis predilectos.

Graciela Montes

Gracias, Rosa. Las batallas entre hermanos son tremendas, y tremendamente fraternales (y sororales), casi batallas con una misma...

Aquí tuvimos suerte de que apareciera un narrador más o menos imparcial, y que supiera escribir... o ezzzgrribir.... ¡¡con tanto empeño!!

➤ En el segundo foro el tema tratado es *Uña de dragón*<sup>446</sup>:

Diegojavier

Hola Graciela: Quisiera saber que te inspiro a escribir una hermosa historia por arriba y otra por abajo como es *Uña de dragón*. Una novela tan dulce y con tanto humor y disparate.

Graciela Montes

---

<sup>446</sup> <http://www.imaginaria.com.ar/16/6/foro-una-de-dragon.htm> consultada 17/1/2013.

A Diego Javier, a propósito de Uña de dragón: al principio las partes no eran dos, era una sola, la de arriba... pero los dragones vinieron empujando desde abajo y enseguida se abrieron sitio... En ese tiempo yo usaba una computadora ya inhallable: la Wang, y un programa que permitía hacer "anotaciones al margen", otros textos, apuntes de escritura, en simultáneo... Ahí empezaron a insinuarse los dragones. Después ya tomaron cuerpo de archivo completo.

Eso de las cosas partidas me interesa... El número dos no me resulta ajeno. El umbral, que es una novela para adultos, está escrita a dos voces, dos narradoras, en simultánea. Me pasé meses tratando de inventar alguna manera de transmitir esa simultaneidad (por ejemplo, partiendo la página en dos, como en Uña...), pero era complicado... Otroso también está partida: este mundo, el de la superficie, y el otro, Otroso, que está debajo, con otras reglas...

La terraza del desenlace es la terraza de mi abuela, en Barracas. Cuando a los chicos nos venía el sueño, algún tío, posiblemente mi tío Alberto, nos subía colchones, para que pudiésemos dormir sin abandonar la fiesta...

- En este tercer y último foro Montes explica que la traducción de la obra de Marc Soriano fue uno de los hechos más importantes de su vida. Asimismo, afirma que su relación con el estudioso francés se mantuvo hasta el final de su vida.

**Marc Soriano**<sup>447</sup>

Gracie

---

<sup>447</sup> <http://www.imaginaria.com.ar/16/6/foro-frontera-indomita.htm> consultada 20/1/2013.

Me imagino que tu traducción del libro de Marc Soriano La literatura para niños y jóvenes debe haber sido una empresa desafiante y rica en experiencias. Me gustaría que nos contaras un poco los entretelones de ese proceso. Y, de paso, recomiendo ese libro que no puede faltar en la biblioteca de quien quiere saber más acerca de la literatura para chicos.

Graciela Montes

Traducir el libro de Marc Soriano fue una de las mejores cosas que me sucedieron. Yo tenía el ejemplar de Flammarion, muy leído, subrayado, escrito en el margen... Y también otro libro de él, ese traducido por la editorial Siglo XXI, sobre los cuentos de Perrault. Así que cuando Colihue me propuso traducirlo dije que sí enseguida. Entonces llega una carta "Al traductor" del propio Marc Soriano...(emotición desmayado)... explicando que estaba preparando una nueva edición con muchos cambios y que quería que el traductor, o sea la traductora, o sea yo, comenzara a traducir por ahí, por la nueva versión, que él me iría mandando de a poco, a medida que avanzaba. Así empezó una correspondencia inolvidable, una marca, que duró hasta tres días antes de su muerte.

Sí creo que vale la pena que conozcan a Marc Soriano. Es un maestro, fue para mí un gran maestro.

## **6. Comentarios de distintos mediadores culturales sobre la obra de Graciela Montes, los dos primeros están publicados en *Imaginaria*.**

Aquí aparecen algunos de los comentarios que diversos mediadores culturales han realizado sobre la obra de Montes en la revista *Imaginaria*. Hemos elegido los que hemos considerado más representativos, por



ejemplo el que figura a continuación constata como la figura de Montes es valorada y recomendada por muchos especialistas de la lectura.

- El primer comentario versa sobre Graciela Montes: “Creadora de mundos”. Se realiza el 3 de octubre, 2010.

Nuestro país tiene el privilegio de contar con una de las autoras más reconocidas en el área de la educación y de la literatura para niños y para adultos en la persona de Graciela Montes.

Respetuosa y considerada del lector para quien piensa sus obras, su destinatario, su compañero de viaje. Selecciona cada palabra, la arriesga, la mastica, la borra, busca otra; porque las palabras forman parte de las personas. Cada una de ellas, dejan de ser sólo palabras para convertirse en historias, relatos cargados de caminos para ser recorridos sin pedir nada a cambio.

Dos de sus obras tiene por ejemplo de protagonistas la figura de un perro “La batalla de los monstruos y las hadas” y “Aventuras y desventuras de Casiperro del hambre”. En ellas el lector puede ver, sentir, oler, vivir historias impensadas cargadas de aventuras. Cada línea invita a seguir descubriendo otros mundos. En ellos se hace presente el humor, la soledad, el amor, una caricia, permitiendo otras lecturas libradas a la imaginación.

Cuando su destinatario es un adulto, su postura con respecto a la educación es crítica. No es una crítica vacía ni de desconsuelo, muy por el contrario, muestra otros caminos para acercar a los niños y jóvenes a la lectura, trazando puentes. Conociendo y reconociendo las dificultades que se pueden presentar en aulas superpobladas, con docentes que desean fomentar la lectura pero que encuentran diversos obstáculos para hacerlo.

Lectora nata, rodea su vida y espíritu de variedad de autores, editores, ilustradores, palabras. Encuentra siempre una forma amable para expresar su punto de vista y un fundamento para sostenerlo. Esto se refleja por ejemplo en “La frontera indómita”, “El corral de la Infancia”, “El Golpe y los chicos” donde aborda temas escabrosos, incómodos muchas veces, pues invitan a reflexionar sobre el camino que cada uno ha trazado en cuanto a su labor en educación.

Ha escrito y traducido artículos y ensayos referidos a la literatura, que es su mundo, su espacio particular; donde muestra y comparte su esencia, sus lecturas internas. En una entrevista realizada en Audiovideoteca de escritores de Buenos Aires Literatura se la puede observar acariciando sus diez libros destacados. No sólo los nombra y enumera, los palpa con afecto, con nostalgia e inmenso respeto. Son libros como los que podemos tener en casa, usados, viejos, con tapas gastadas que demuestran que sus páginas han sido recorridas una y otra vez. Los invito a verla y escucharla en esta entrevista con sabor a “quiero un poquito más”.

- Irma Isabel Villagrán, mediadora cultural, agosto 30, 2010 a 12:19 expone lo siguiente. Algo más sobre Graciela Montes:

Su nombre está entre los principales de la literatura infantil argentina. Es una de las escritoras que más producción tiene en lo que se refiere a libros para chicos. Realizó traducciones de cuentos clásicos y escribió libros informativos, entre ellos uno que cuenta a los chicos los hechos que sucedieron en ocasión del golpe de estado del '76 y del terrorismo de estado.

Su acercamiento a la literatura vino desde el mundo editorial y sus primeros trabajos publicados estuvieron dirigidos a los chicos. Desde el principio se ha convertido en estudiosa e investigadora del tema, por lo que es autora de varios ensayos sobre literatura infantil.

Considera valioso el lugar que las editoriales le otorgan a la literatura infantil, particularmente en nuestro país, donde cobró gran auge, fundamentalmente cuando volvió la democracia: “En las escuelas se empezó a sentir que la literatura infantil tenía que ver con ese aire nuevo, con esa nueva mirada, y los escritores respondimos a esa demanda. Fuimos a las escuelas públicas, a distintos rincones del país”.

Con respecto a “escribir para los niños”, la autora reconoce que es un territorio diferente. No piensa en un niño o en niños particulares. Su atención está puesta en lo que está escribiendo dentro de ese territorio. Piensa en la historia que quiere contar, en cómo resolverla, en las palabras, los ritmos, las tensiones internas. Sus preocupaciones son literarias.

Muy familiarizada con la mitología griega, cuyas historias siempre le fascinaron por lo deslumbrantes y estrictas al mismo tiempo, a las que alguna vez las llamó “huevos de ficción”, dando a entender la idea de célula que lo contiene todo. En su obra *Otroso* se observa intertextualidad referida a la mitología, pensando en un mundo subterráneo.

Graciela Montes reivindica en su discurso la labor del docente mediador y de los bibliotecarios, como elementos fundamentales en el acercamiento de los niños a la lectura por placer. Considera un arte el escuchar un cuento, seguir un relato atado sólo al hilo de la voz: “Es bueno que los chicos sepan que se puede leer de otra manera, con cierto silencio alrededor, y penetrar en otros territorios, en zonas a las que no se

puede entrar si uno sólo sobrevuela leyendo. Necesitan que se les enseñe alguna serenidad, que no todo sea excitación. Por eso yo, muchas veces, les pido a los maestros que no sean tan activistas con la literatura, que no les hagan hacer cosas todo el tiempo, que permitan el silencio, no decir, no contar lo que le pasó a uno. Porque esa es la otra forma de lectura. No sé si la escuela tiene espacio para eso pero, en todo caso, está la biblioteca”.

Considera la literatura infantil como una cosa marginal. Como ha sido de los márgenes el policial o la historieta, es una forma de género. Es decir que tiene algunas marcas, tiene algunos techos y tiene muchas posibilidades específicas. El techo es el de la complejidad. El texto tiene que ser sencillo en cuanto al lenguaje y también en cuanto a las peripecias de los personajes, los planos simultáneos, etc. Realiza una crítica al mandato de sencillez. Pero sabe que hay un imaginario que es muy amplio pero que necesariamente deja afuera algunas experiencias, otros imaginarios. Por ejemplo el de una sexualidad plena o el mundo político.

Además de una gran cantidad de obras de literatura infantil, escribió Reelaboración de mitos y relatos tradicionales y folklóricos, Libros de divulgación de conocimientos para niños, Artículos y ensayos vinculados con la literatura infantil, Traducciones de distintos textos académicos y literarios.

- El siguiente comentario lo escribe Marcela Barriopredo<sup>448</sup>. Habla del artículo "Uno se va cargando de lecturas y después no tiene más remedio que escribir".

---

<sup>448</sup> <http://www.canalok.com/lector/critica/aventurasydesventuras.htm> consultada 17/1/2013.

Este nuevo ejemplo de maestría narrativa de Graciela Montes, una de nuestras grandes autoras, se inscribe dentro de una colección de Editorial Colihue llamada Los libros de Boris en honor a Boris Spivacow, el más grande de los editores argentinos, pionero en la difusión masiva de la mejor literatura para niños y jóvenes.

En ella se pueden encontrar títulos clásicos como Pinocho y *Alicia en el país de las maravillas* junto a otros que van en camino de serlo como *Los sueños del sapo*, de Javier Villafañe, o esta joyita que es *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*.

Si algo confirma Graciela Montes con esta obra es que la buena literatura no conoce edades: el límite entre la llamada “literatura infantil” y la producción “para adultos” desaparece en este libro para dar paso simplemente a una escritura de excepción que atrapa por igual a chicos y grandes.

Casiperro es una especie de Quijote canino que con la compañía de su escudero El Huesos recorre los caminos que lo llevarán al amor fraternal, la lucha por la supervivencia, la desconfianza hacia la raza humana y el valor fundante de la amistad.

En su travesía - única e irrepetible- se topará con hallazgos y pérdidas, tratará de entender el mundo de los hombres- tan caprichosos, a veces crueles, otras respetuosos- para por fin asumirse como un perro hecho y derecho.

Un libro contado desde la reflexión, pero, prioritariamente, también desde el humor: a veces tierno e inocente, otras ácido y rápido como el látigo, pero siempre disfrutable. *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre* se erige así como un ejemplo cabal de literatura para todos, porque la excelencia no tiene edad.

## 7. Reseñas de libros de Graciela Montes.

Por último, añadimos algunas reseñas<sup>449</sup> elaboradas por grandes especialistas de Literatura Infantil y Juvenil Argentina, sobre algunas de las creaciones y traducciones de Graciela Montes:



*La verdadera historia del Ratón Feroz* y *El Ratón Feroz vuelve al ataque* (Buenos Aires, Editorial Gramón-Colihue, 1996 y 1998). "Las historias del Ratón Feroz, destinadas a los más pequeños, tienen por ingrediente principal el juego. El juego y su maravillosa función de abrir el camino a la ilusión, de ser puerta de acceso a los mundos imaginarios. Esos mundos que los niños transitan con naturalidad todos los días. Jugar al 'como si...', el 'jugar a...' que los pequeños ponen en práctica para conocerse a sí mismos, para relacionarse con el mundo." (Reseñados por Marcela Carranza).



*Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre* (Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1995). "En esta obra, Graciela Montes emplea la

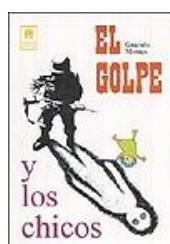
---

<sup>449</sup> <http://www.imaginaria.com.ar/16/5/destacados.htm>

fuerza metafórica del realismo mágico para aludir a los hechos más recientes de la historia argentina, y los recursos de la picaresca para contar, no la progresiva degradación moral del pícaro sino la extraordinaria aventura del crecimiento." (Reseñado por Laura Helena Martos).



*La batalla de los monstruos y las hadas* (Buenos Aires, Editorial Alfaguara, 2001). "Este libro es ya un clásico entre chicos, padres y maestros. Un clásico querido y hasta ahora muy difícil de conseguir. Imaginamos que esta reedición será bienvenida por los lectores. Gran parte de la originalidad del relato recae sobre el narrador. Nepo, un perro escritor, contará su visión perruna de los hechos, y desde este insólito lugar ofrecerá una versión humorística de un conflicto tan familiar y próximo a chicos y chicas de la edad de los personajes." (Reseñado por Marcela Carranza).



*El golpe y los chicos* (Buenos Aires, Ediciones Gramón-Colihue, 1996). "El libro se divide en dos partes: por un lado, el relato que reseña los sucesos a partir del golpe de estado de 1976, la historia de las Madres de Plaza de Mayo y el Campeonato Mundial de Fútbol de 1978 como

encubrimiento de la realidad; el terrorismo de estado y el comienzo de la democracia; el gobierno de Alfonsín, el juicio a los comandantes, las leyes de Punto final y de Obediencia Debida, y el indulto otorgado por Menem en 1990. Por otro lado, un corpus de testimonios de chicos —hijos de desaparecidos— proporciona un conjunto de voces que cuentan una época difícil." (Reseñado por Sandra Comino).



*La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, de Marc Soriano. Traducción, adaptación y notas de Graciela Montes (Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1995). *La Guide de littérature pour la jeunesse* (París, Flammarion, 1975), del investigador francés Marc Soriano, significó un valioso aporte al estudio y a la reflexión sobre los grandes temas de la literatura infantil y juvenil. A partir de la década del 80, Soriano emprendió la actualización de la Guía para adecuarla a los cambios producidos en la sociedad durante los últimos años, tarea que concluyó pocos meses antes de su muerte en 1994. La escritora Graciela Montes, que mantuvo una estrecha relación epistolar con Soriano, realizó la traducción y anotación de la versión actualizada y, con su aporte, logró extender el marco de reflexión al territorio de la literatura infantil y juvenil latinoamericana. La obra contiene una breve historia de la LIJ, artículos temáticos (adolescencia y literatura, bibliotecas, ciencia ficción y literatura infantil, ilustración, escuela y lectura, entre muchos otros), biografías de grandes autores europeos y latinoamericanos. (Reseñado por Roberto Sotelo).





## **APÉNDICE II**

### **GRACIELA MONTES: OBRA TEÓRICA Y DE CREACIÓN**



## 1. Cuentos y novelas escritos por Graciela Montes.

- *Nicolodo viaja al País de la Cocina*, en Cuentos del Chiribitil, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977; Gramón-Colihue, 1996. Ilust.: Julia Díaz.
- *Así nació Nicolodo*, en Cuentos del Chiribitil, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977; Gramón-Colihue, 1996. Ilust.: Julia Díaz.
- *El cumpleaños de Cristina*, en Cuentos del Chiribitil, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1978. Ilus.: Julia Díaz.
- *Teodo*, en cuentos del Chiribitil, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1978; Gramón Colihue, 1996. Ilust.: Julia Díaz.
- *Sapo verde*, en Cuentos del Chiribitil, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1978. Ilust.: Elena Homs.
- “Un domingo con carozo”, en *Humi*, año II, nº 23, 1983.
- “Los zapatos del ciempiés”, en *Humi*, año II, nº 23, 1983.

- *Un gato como cualquiera*, Buenos Aires Colihue, 1984. Ilust.: Juan Manuel Lima.
  
- “Sancho do curador”, en *Humi*, año II, n° 33, 1984. Ilust.: Nine.
  
- *Betina, la máquina del tiempo*, Buenos Aires, Kapelusz, 1984. Editado simultáneamente por Editorial Cincel en Madrid; reeditado en 1995 por Gramón-Colihue. Ilust.: Elena Torres.
  
- *Amadeo y otros cuentos*, Buenos Aires, El Ateneo, 1985. Ilust.: Delia Contarbio. Reeditado en 1990 por Libros del Quirquincho como *Amadeo y otra gente extraordinaria*. Ilust.: Oscar Rojas. Gramón Colihue, 1995. Ilust.: Elena Torres.
  
- *La familia Delasoga*, Buenos Aires, Colihue, 1985. Ilust.: Marín.
  
- *Doña Clementina Queridita, la Achicadora*, Buenos Aires, Colihue, 1985. Ilust. Tapa: Elena Torres.
  
- *Y el Árbol siguió creciendo*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1986; Gramón Colihue, 1995. Ilust.: Elena Torres.

- *Historia de un amor exagerado*, Buenos Aires, Colihue, 1987. Ilust. Tapa: Oscar Rojas.
- *La verdadera historia del Ratón Feroz*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1987; reeditado en 1997 por Gramón-Colihue; Orlando, Harcourt Brace, 1996. Traducido al portugués por Livros do Tatu. Ilust.: Elena Torres.
- *El Ratón Feroz vuelve al ataque*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1987, reeditado en 1998 por Gramón-Colihue. Traducido al portugués por Livros do Tatu. Ilust.: Elena Torres.
- *Tengo un monstruo en el bolsillo*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1988; Ilust.: Elena Torres. Traducido al portugués por Livros do Tatu en 1990. Ilust.: Elena Torres. Editado en México por la Secretaría de Educación Pública, Serie “Libros del Rincón” en 1992. Traducido al alemán por Eichborn Verlag, Frankfurt/Main en 1994. Ilust.: Birgit Tanck. Reeditado en 1997 por Fischer Taschenbuch Verlag.
- *Clarita se volvió invisible*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1989. Traducido al portugués por Livros do Tatu. Ilust.: Alejandra Taubin.

- *Clarita fue a la China*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1989. Traducido al portugués por Livros do Tatu. Ilust.: Alejandra Taubin.
- *El Club de los Perfectos*, Buenos Aires, Colihue, 1989. Ilust.: Eleonora Arroyo.
- *Más chiquito que una arveja, más grande que una ballena*, Buenos Aires, Sudamericana, 1989. Ilust.: Sergio Kern.
- *Otroso (últimas noticias del mundo subterráneo)*, Madrid, Alfaguara, 1991; Buenos Aires, Alfaguara, 1994. Ilust.: Alicia Cañas.
- *Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo)*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1991. Reeditado en 1995 por Gramón-Colihue. Ilust.: Claudia Legnazzi.
- *Uña de dragón. Una historia que son dos*. Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1991; Gramón-Colihue, 1995. Ilust.: Elena Torres.
- *Cuatro calles y un problema*, Madrid, S.M., 1992. Ilust.: Miguel Ángel Pacheco.

- *Valentín se parece a...*, Madrid, S.M., 1993; traducido al italiano por Piemme, 1996: *Valentino somiglia a...*, Ilust.: Gusti.
- *La guerra de los panes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993. Ilust.: Elena Torres.
- *A la sombra de la Inmensa Cuchara*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993. Ilust.: Sanzol.
- *La batalla de los monstruos y las hadas*, Buenos Aires, Aique Grupo Editor, 1994. Ilust.: Oscar Rojas.
- *Las velas malditas*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994. Ilust.: Elena Torres.
- *Venancio vuela bajito*, Buenos Aires, A Z, 1994. Ilust.: Gustavo Roldán.
- *Aventuras y desventuras del Casiperro del Hambre*, Buenos Aires, Colihue, 1995. Ilust.: Oscar Rojas.
- *Emita y Emota en ... & La venganza en el mercado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997. Ilust.: Claudia Legnazzi.



- *Emita y Emota en... & La venganza contra el chistoso*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- *El umbral* (novela para adultos), Buenos Aires, Mondadori, 1998.
- *Elísabet*, Buenos Aires, Mondadori, 1999.
- *El turno del escriba*, escrita junto a Ema Wolf, Madrid, Alfaguara, 2005.

### **1.1. Cuentos teatralizados.**

- *Clarita se volvió invisible*, Buenos Aires, estreno abril de 1996 con la Compañía de Agustín Lozano.
- *Chivos y bichos* (de Leo Dysen y Enrique Naidich sobre cuentos de G. Montes), Buenos Aires, estreno abril de 1998 con la compañía Juglares de la Carreta.
- *El Árbol*, Buenos Aires, Teatro San Martín, estreno julio de 1998, Compañía de Adelaida Mangani.

## 2. Libros de imágenes para prelectores y primeros lectores.

- Serie *Abrecuentos* (*La puerta de la escuela, La puerta al sótano, El armario, La ventana al altillo, La ventana al jardín, La ventana de mi cuarto*), Buenos Aires, 1984. Ilust.: Sergio Kern, María Cristina Brusca, Alicia Charré.
- Serie *Libros del fuelle* (*Un tren, Una media de lana, Un edificio, Un pan, Un sapo, Un árbol*), Buenos Aires, Kapelusz, 1984. Ilust. Luis Pereyra, Raúl Fortín, Alicia Charré.
- Serie *Federico* (*Federico no presta, Federico se hizo pis, Federico está furioso, Federico va a la escuela, Federico y su hermanita, Federico y el mar*), Buenos Aires, Kapelusz, 1984. Reeditada con nuevo planteo y nuevas ilustraciones por Editorial Sudamericana (*Federico y su hermanita, Federico no presta, Federico se hizo pis, Federico y el mar, Federico va a la escuela, Federico dice NO*), Buenos Aires, 1994. Ilust.: Claudia Legnazzi.
- Serie *Anita* (*Anita junta colores, Anita sabe contar, Anita se mueve, Anita dice cómo es, Anita dice dónde está, Anita quiere jugar*), Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1988; reeditado por Gramón-Colihue, 1995. Ilust.: Elena Torres.

- *La pipa del abuelo*, Buenos Aires, Quipu, 1989. Traducido al portugués por Livros do Tatu. Ilust.: Oscar Rojas.
- *Tres chicos muy valientes*, Buenos Aires, Quipu, 1989. Traducido al portugués por Livros do Tatu. Ilust.: Oscar Rojas.
- *Un pozo muy hondo*, Buenos Aires, Quipu, 1989. Traducido al portugués por Livros do Tatu. Ilust.: Gustavo Roldán.
- *El helado más grande*, Buenos Aires, Quipu, 1989. Traducido al portugués por Livros do Tatu. Ilust.: Alejandra Taubin.
- *Buenas noches*, Buenos Aires, Quipu, 1989. Traducido al portugués por Livros do Tatu. Ilust.: Nora Hilb.
- *Flor de nena*, Buenos Aires, Quipu, 1989. Traducido al portugués por Livros do Tatu. Ilust.: Alejandra Taubin.
- *Iván y la sirena*, Buenos Aires, Quipu, 1990. Traducido al portugués por Livros do Tatu. Ilust.: Oscar Rojas.
- *El auto de Anastasio*, Buenos Aires, Quipu, 1990. Traducido al portugués por Livros do Tatu. Ilust.: Gustavo Roldán.

- *¡Toc, toc!*, Buenos Aires, Quipu, 1990. Traducido al portugués por Livros do Tatu. Ilust.: Oscar Rojas.
- *Pete busca llave*, Buenos Aires, Quipu, 1990. Traducido al portugués por Livros do Tatu. Ilust.: Alejandra Taubin.
- *La valija de doña María*, Buenos Aires, Quipu, 1990. Traducido al portugués por Livros do Tatu. Ilust.: Oscar Rojas.
- *El paraguas del mago*, Buenos Aires, Quipu, 1990. Traducido al portugués por Livros do Tatu. Ilust.: Gustavo Roldán.
- *Había una vez una casa*, Buenos Aires, Quipu, 1990. Traducido al portugués por Livros do Tatu. Ilust.: Gustavo Roldán.
- *Había una vez una princesa*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1990. Traducido al inglés por Houghton Mifflin, 1991. Ilust.: Elena Torres.
- *Había una vez un barco*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1990. Ilust.: Diego Bianchi.

- *Había una vez una llave*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1991.  
Ilust.: Elena Torres.
- *Había una vez una nube*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1992.  
Ilust.: Claudia Legnazzi.
- *En el país de las letras (donde crecen las historias)* (coautora, a cargo de la ilustración: Elena Torres), Buenos Aires, Sigmar, 1994.

### 3. Reelaboración de mitos y relatos tradicionales y folklóricos.

- *Cuentos del sapo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina-Ediciones Culturales Argentinas, 1986. Ilust. Oscar Rojas.
- *Las peleas de los dioses*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988; reeditado por Gramón-Colihue, 1996; 1997: diario *Página 12*. Ilust. : Liliana Menéndez.
- *Perseo, el matador de monstruos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988; reeditado por Gramón-Colihue, 1996; 1997: diario *Página 12*. Ilust.: Liliana Menéndez.
- *Dédado, el hombre que aprendió a volar*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988; reeditado por Gramón-Colihue, 1996; 1997: diario *Página 12*. Ilust.: Liliana Menéndez.
- *Hércules, el forzado*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988, reeditado por Gramón-Colihue, 1996, 1997: diario *Página 12*. Ilust.: Liliana Menéndez.
- *Jasón y los argonautas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988; reeditado por Gramón-Colihue, 1996; 1997: diario *Página 12*. Ilust.: Liliana Menéndez.

- *Teseo, Ariadna y el Minotauro*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988; reeditado por Gramón-Colihue, 1996; 1997: diario *Página 12*. Ilust.: Liliana Menéndez.
- *El caballo de Troya*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988; reeditado por Gramón-Colihue, 1996; 1997: diario *Página 12*. Ilust.: Liliana Menéndez.
- *El largo viaje de Ulises*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988; reeditado por Gramón-Colihue, 1996; 1997: diario *Página 12*. Ilust.: Liliana Menéndez.
- *Adán y Eva en el Paraíso*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1989; reeditado por Gramón-Colihue, 1997; 1997: diario *Página 12*. Ilust.: Oscar Rojas.
- *El arcá de Noé*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1989; reeditado por Gramón-Colihue, 1997; 1997: diario *Página 12*. Ilust.: Oscar Rojas.
- *José, el que sabía de sueños*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1989; reeditado por Gramón-Colihue, 1997; 1997: diario *Página 12*. Ilust.: Oscar Rojas.

- *La torre de Babel*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1989; reeditado por Gramón-Colihue, 1997, 1997: diario *Página 12*. Ilust.: Oscar Rojas.
  
- *Moisés y el faraón de Egipto*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1989; reeditado por Gramón-Colihue, 1997; 1997: diario *Página 12*. Ilust.: Oscar Rojas.
  
- *Sansón y Dalila*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1989; reeditado por Gramón-Colihue, 1997; 1997: diario *Página 12*. Ilust.: Oscar Rojas.
  
- *Salomón, el más sabio*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1989; reeditado por Gramón-Colihue, 1997; 1997: diario *Página 12*. Ilust.: Oscar Rojas.
  
- *David y Goliat*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1989; reeditado por Gramón-Colihue, 1997; 1997: diario *Página 12*. Ilust.: Oscar Rojas.
  
- *Cuentos de maravillas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.



- *Arturo el dueño de la espada*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994; reeditado por Gramón-Colihue, 1996; 1997: diario *Página 12*. Ilust.: Oscar Rojas.
  
- *El mago Merlín*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994; reeditado por Gramón-Colihue, 1996; 1997: diario *Página 12*. Ilust.: Oscar Rojas.
  
- *El caballero del León*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994; reeditado por Gramón-Colihue, 1996; 1997: diario *Página 12*. Ilust.: Oscar Rojas.
  
- *Tristán e Isolda*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994; reeditado por Gramón-Colihue, 1996; 1997: diario *Página 12*. Ilust.: Oscar Rojas.
  
- *La hija del rey*, Buenos Aires, Gramón-Colihue, 1996; 1997: diario *Página 12*. Ilust.: Oscar Rojas.
  
- *Lancelote del Lago*, Buenos Aires, Gramón-Colihue, 1996; 1997: diario *Página 12*. Ilust.: Oscar Rojas.
  
- *Percival y el Caballero Rojo*, Buenos Aires, reeditado por Gramón-Colihue, 1996; 1997: diario *Página 12*. Ilust.: Oscar Rojas.

- *El misterio del Santo Grial*, Buenos Aires, Gramón-Colihue, 1996; 1997: diario *Página 12*. Ilust.: Oscar Rojas.
  
- *La noche de Sherezada*, Buenos Aires, Gramón-Colihue y *Página 12*, 1998. Ilust.: Liliana Menéndez.
  
- *Historia del mandadero, el califa disfrazado y la muchacha que no se quería casar*, Buenos Aires, Gramón-Colihue y *Página 12*, 1998. Ilust.: Liliana Menéndez.
  
- *El muerto que murió cuatro veces*, Buenos Aires, Gramón-Colihue y *Página 12*, 1998. Ilust.: Liliana Menéndez.
  
- *Historia del caballo volador*, Buenos Aires, Gramón-Colihue y *Página 12*, 1998. Ilust.: Liliana Menéndez.
  
- *Dalila la Taimada y su torre de mentiras*, Buenos Aires, Gramón-Colihue y *Página 12*, 1998. Ilust.: Liliana Menéndez.
  
- *De cómo el embustero enamoró a la embustera*, Buenos Aires, Gramón-Colihue y *Página 12*, 1998. Ilust.: Liliana Menéndez.

- *El pescador y la suerte*, Buenos Aires, Gramón-Colihue y *Página 12*, 1998. Ilust.: Liliana Menéndez.
- *El anillo de los deseos*, Buenos Aires, Gramón-Colihue y *Página 12*, 1998. Ilust.: Liliana Menéndez.
- *Los amantes fieles*, Buenos Aires, Gramón-Colihue y *Página 12*, 1998. Ilust.: Liliana Menéndez.
- *La prodigiosa historia de la Ciudad de Bronce*, Buenos Aires, Gramón-Colihue y *Página 12*, 1998. Ilust.: Liliana Menéndez.
- *Las babuchas de Abukassem*, Buenos Aires, Gramón-Colihue y *Página 12*, 1998. Ilust.: Liliana Menéndez.
- *Aladino y la lámpara maravillosa*, Buenos Aires, Gramón-Colihue y *Página 12*, 1998. Ilust.: Liliana Menéndez.
- *Historia de Alí Babá y los cuarenta ladrones*, Buenos Aires, Gramón-Colihue y *Página 12*, 1998. Ilust.: Liliana Menéndez.
- *Las llaves del destino*, Buenos Aires, Gramón-Colihue y *Página 12*, 1998. Ilust.: Liliana Menéndez.

- *El extraño viaje de Sindbad el Marino*, Buenos Aires, Gramón-Colihue y *Página 12*, 1998. Ilust.: Liliana Menéndez.
  
- *El cuento de nunca acabar*, Buenos Aires, Gramón-Colihue y *Página 12*, 1998. Ilust.: Liliana Menéndez.
  
- *Cuentos de la mitología griega*, Buenos Aires, Gramón-Colihue, 1998. Ilust.: Liliana Menéndez.
  
- *Cuentos de las Mil y Una Noches* (2 vols.), Buenos Aires, Gramón-Colihue, 1998. Ilust.: Liliana Menéndez.
  
- *Historias de la Biblia*, Buenos Aires, Gramón-Colihue, 1998. Ilust.: Oscar Rojas.

#### **4. Libros de divulgación de conocimiento para niños.**

- *Enciclopedia de los Pequeños*, tomo 8, Buenos Aires, Editorial La Encina, 1980. Reeditada en 1989 como *Enciclopedia de los animales argentinos*, tomo I. Ilust.: Alicia Charré, Delia Contarbio, Julia Díaz.
- *Enciclopedia de los Pequeños*, tomo 9, Buenos Aires, Editorial La Encina, 1981. Reeditada en 1989 como *Enciclopedia del los animales argentinos*, tomo 2. Ilust.: Alicia Charré, Delia Contarbio, Julia Díaz.
- *Enciclopedia de los Pequeños*, tomo 10, Buenos Aires, Editorial La Encina, 1982. Reeditada en 1989 como *Enciclopedia de los animales argentinos*, tomo 3. Ilust.: Alicia Charré, Delia Contarbio, Julia Díaz.
- *Enciclopedia de los Pequeños*, tomo 11, Buenos Aires, Editorial La Encina, 1984. Reeditada en 1989 como *Enciclopedia de los animales argentinos*, tomo 4. Ilust.: Alicia Charré, Delia Contarbio, Julia Díaz.
- *Cosas de chicos 2*, Libro de lectura para primer y segundo grado. En coautoría con Graciela Cabal, Buenos Aires, Kapelusz, 1985. Ilust.: Elena Torres y Sergio Kern.
- *Cosas de chicos 3*, Libro de lectura para tercer grado. En coautoría con Graciela Cabal, Buenos Aires, Kapelusz, 1985. Ilust.: Elena Torres y Sergio Kern.

- *¿Qué es esto de la democracia?*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1986. Ilust.: Sergio Kern.
- *Los derechos de todos*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1986. Ilust.: Sergio Kern.
- *¿De qué trabaja el Presidente?*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1986. Ilust.: Sergio Kern.
- *¿Cómo se hace justicia?*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1986. Ilust.: Sergio Kern.
- *¿Qué son los partidos políticos?*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1986. Ilust.: Sergio Kern.
- *¿Qué pasa con las provincias?*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1986. Ilust.: Sergio Kern.
- *Los derechos de los que trabajan*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1987. Ilust.: Sergio Kern.
- *Así empezó nuestra historia*. En coautoría con Luis Alberto Romero y Lilia Ana Bertoni. Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1988, reeditado por Gramón-Colihue, 1995. Ilust.: Carlos Schlaen. Edic. popular diario *Página 12*. Ilust.: Daniel Paz, 1997.

- *Llegaron los españoles.* En coautoría con Luis Alberto Romero y Lilia Ana Bertoni. Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1988; reeditado por Gramón-Colihue, 1995. Ilustr.: Carlos Schlen. Edic. popular diario *Página 12*. Ilust.: Daniel Paz, 1997.
- *Cuando fuimos virreinato.* En coautoría con Luis Alberto Romero y Lilia Ana Bertoni. Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1988; reeditado por Gramón-Colihue, 1995. Ilust: Carlos Schlaen. Edic. popular diario *Página 12*. Ilust.: Daniel Paz, 1997.
- *¿Qué pasó el 25 de Mayo?* En coautoría con Luis Alberto Romero y Lilia Ana Bertoni. Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1988; reeditado por Gramón-Colihue, 1995. Ilust: Carlos Schlaen. Edic. popular diario *Página 12*. Ilust.: Daniel Paz, 1997.
- *Los tiempos de San Martín.* En coautoría con Luis Alberto Romero y Lilia Ana Bertoni. Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1989; reeditado por Gramón-Colihue, 1995. Ilust: Carlos Schlaen. Edic. popular diario *Página 12*. Ilust.: Daniel Paz, 1997.
- *Los tiempos de Rivadavia.* En coautoría con Luis Alberto Romero y Lilia Ana Bertoni. Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1989; reeditado por Gramón-Colihue, 1995. Ilust: Carlos Schlaen. Edic. popular diario *Página 12*. Ilust.: Daniel Paz, 1997.

- *Los tiempos de Rosas*. En coautoría con Luis Alberto Romero y Lilia Ana Bertoni. Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1989; reeditado por Gramón-Colihue, 1995. Ilust: Carlos Schlaen. Edic. popular diario *Página 12*. Ilust.: Daniel Paz, 1997.
- *La Argentina se organiza*. En coautoría con Luis Alberto Romero y Lilia Ana Bertoni. Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1989; reeditado por Gramón-Colihue, 1995. Ilust: Carlos Schlaen. Edic. popular diario *Página 12*. Ilust.: Daniel Paz, 1997.
- *Los tiempos de los inmigrantes*. En coautoría con Luis Alberto Romero y Lilia Ana Bertoni. Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1990; reeditado por Gramón-Colihue, 1995. Ilust: Carlos Schlaen. Edic. popular diario *Página 12*. Ilust.: Daniel Paz, 1997.
- *¿Qué es la deuda externa?* Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1990.
- *Los tiempos de Yrigoyen*. En coautoría con Luis Alberto Romero y Lilia Ana Bertoni. Buenos Aires, Libros del Quirquincho; 1991, reeditado por Gramón-Colihue, 1995. Ilust: Carlos Schlaen. Edic. popular diario *Página 12*. Ilust.: Daniel Paz, 1997.
- *Los tiempos de Perón*. En coautoría con Luis Alberto Romero y Lilia Ana Bertoni. Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1991; reeditado



por Gramón-Colihue, 1995. Ilust: Carlos Schlaen. Edic. popular diario *Página 12*. Ilust.: Daniel Paz, 1997.

- *Entre dictaduras y democracias*. En coautoría con Luis Alberto Romero y Lilia Ana Bertoni. Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1992; reeditado por Gramón-Colihue, 1995. Ilust: Carlos Schlaen. Edic. popular diario *Página 12*. Ilust.: Daniel Paz, 1997.
- *Hablemos* (Acerca del sida y la discriminación que acarrea), Buenos Aires, *Página 12*, 1994.
- *El golpe* (Acerca del golpe militar de 1976 y el terrorismo de estado), Buenos Aires, *Página 12*, 1996.
- *El golpe y los chicos*, Buenos Aires, Gramón-Colihue, 1996. Tapa: Diego Figueira. Fotografías: Mónica Hasenberg.
- *Vivir en democracia*. En coautoría con Luis Alberto Romero y Lilia Ana Bertoni. Buenos Aires, diario *Página 12*, 1997.

## 5. Artículos y ensayos vinculados con la Literatura Infantil.

- Prólogo y notas a Andersen, Perrault, Collodi y otros, *El cuento infantil*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977.
- Estudio preliminar a H. Ch. Andersen, *La Reina de las Nieves y otros cuentos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1978.
- Estudio preliminar, traducción y notas a Lewis Carroll, *Alicia en el País de las Maravillas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979.
- Estudio preliminar a Perrault, Grimm, Andersen y otros, *Literatura infantil*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- Estudio preliminar y selección de *El libro de las Mil y Una Noches*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- Estudio preliminar a Charles Perrault, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- Estudio preliminar a Jakob y Wilhelm Grimm, *Pulgarcito y otros cuentos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

- “Realismo y fantasía en la literatura infantil”, en *Nudos en la cultura argentina*, Buenos Aires, 1984; en *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica Nueva Época, n° 251, México, noviembre de 1991.
- “Devolver la palabra a los chicos”, en *Novedades de Eudeba*, Buenos Aires, 1985.
- *El corral de la infancia (Acercas de los grandes, los chicos y las palabras)*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1990.
- “El placer de leer: otra vuelta de tuerca”, en *La literatura infantil y la formación de lectores*, Provincia de Córdoba, Ministerio de Educación, 1990.
- “El caso de la mochila invisible o de dónde vienen las palabras”, en *La revista del Quirquincho*, Buenos Aires, 1991.
- “Una nuez que es y no es”, Buenos Aires, ALIJA, 1992.
- “Lejos de casa”, *Revista Alacena*, Madrid, Ediciones S.M., 1994.
- “Lectura abierta y lectura clausurada”, en *Hojas de Lectura*, n° 31, Bogotá, Fundalectura, diciembre de 1994.

- “Cultura e infancia. Entre la protección y el rapto, entre el usufructo y la censura”, Conferencia leída en julio de 1995 en la Feria del Libro infantil de Buenos Aires.
- Adaptación y notas a Marc Soriano, *Literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, Buenos Aires, Colihue, 1995.
- “El baile de la tecla y el deseo” en *La Mancha Papeles de literatura infantil y juvenil*, nº 2, Buenos Aires, 1996.
- “La frontera indómita”, en *Hojas de Lectura*, Bogotá, Fundalectura, 1996; La Plata, Actas del Congreso de Enseñanza de la Literatura, 1997.
- “Entre el nudo y la lazada”, en *Revista Latinoamericana de Literatura Infantil*, Bogotá, abril de 1997.
- “La formación de lectores y el llanto del cocodrilo” en *Hojas de lectura*, Bogotá, 1997.
- “Ilusiones en conflicto”, en *La Mancha, Papeles de literatura infantil y juvenil*, Buenos Aires, abril de 1997.

- “Acerca de los peligros que corre un escritor de convertirse en Símil Tortuga”, en *Actas V Congreso Internacional de Literatura Infantil. Lectores para el Tercer Milenio*, Córdoba, CEDILIJ, 1997.
- “El espacio social de la lectura” (conferencia), Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.
- *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- “Los Cuentos de Perrault” en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, nº 11, 3 de noviembre 1999. <http://www.imaginaria.com.ar/01/1/perrault.htm> consultada 5/1/2013
- “De la consigna al enigma (o cómo ganar espacio)”, en *Educación y Biblioteca*, año 12, nº 112, Madrid, Mayo 2000, pp. 58-63.
- “Elogio a la perplejidad” en *Octavas Jornadas de Bibliotecas Infantiles, Juveniles y Escolares*, Salamanca, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, junio 2000, pp. 67-81.
- “Literatura y sociedad”, Buenos Aires, noviembre, 2001. En <http://www.gracielamontes.com.ar> consultada 14/10/2001.

- “Mover la historia: lectura, sentido y sociedad”. Simposio de Lectura, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, noviembre, 2001. En [http:// www.gracielamontes.com/escritos](http://www.gracielamontes.com/escritos) consultada 4/11/2001. Actualmente <http://www.slideshare.net/RosaPaseggi/mover-la-historia-lectura-sentido-y-sociedad-montes1> consultada 2/1/2013.
- “La ocasión”, Feria del Libro Infantil y Juvenil, en *Imaginaria Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, nº 83, Buenos Aires, 14 de agosto de 2002. <http://www.imaginaria.com.ar/08/3/links.htm> consultada 3/1/2013.

## 6. Traducciones.

- Charles Perrault, *Cuentos en verso y Cuentos de Mamá Oca*, en *Cuentos completos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- Lewis Carroll, *Alicia en la País de las Maravillas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.
- Marc Soriano, *Literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, Buenos Aires, Colihue, 1995. 1ª ed. 3ª reimp.- Buenos Aires, Colihue, 2005.
- Lewis Carroll, *Alicia en el País de las Maravillas (nueva versión)*, Buenos Aires, Colihue, 1996. Ilust.: Gustavo Roldán. 1ª ed. 3ª reimp.- Buenos Aires, Colihue, 2007.
- Lewis Carroll, *Cuando Alicia atravesó el espejo*, Buenos Aires, Colihue, 1997. Ilust.: Gustavo Roldán. 1ª ed. 1ª reimp.- Buenos Aires, Colihue, 2009.
- Mark Twain, *Huckleberry Finn*, Buenos Aires, Colihue, 1997. 1ª ed. 3ª reimp.- Buenos Aires, Colihue, 2008.
- Charles Perrault, *Los cuentos de Perrault*, Buenos Aires, Gramón-Colihue, 1999. Ilust.: Saúl Rojas.

## 7. Actividad editorial.

- 1996–1998 Cofundación y codirección de la revista *La Mancha. Papeles de literatura* infantil y juvenil (junto con Laura Devetach, Gustavo Roldán, Ema Wolf, Graciela Cabal, Silvia Schujer, Graciela Pérez Aguilar y Ricardo Mariño) n° 1 a 7.
- 1992–1994 Dirección de las colecciones *Los Libritos del Centro Editor* y *La Cuerda Roja* en el Centro Editor de América Latina, 1993-1994.
- 1986–1987 Programación y dirección de la colección *Cuentos de mi país*, proyecto de coedición entre Ediciones Culturales Argentinas y el Centro Editor de América Latina, 1986-1988.
- 1985-1992 Cofundación y dirección de publicaciones de *Libros del Quirquincho*, Coquena Grupo Editor.
- 1984-1985 Dirección de publicaciones infantiles y del proyecto *Cosas de chicos* para la editorial Kapelusz.
- 1979-1983 Dirección y coordinación de producción de la *Enciclopedia de los Pequeños*. Tomos 8, 9, 10 y 11 de la editorial La Encina.
- 1977-1979 Dirección de la colección *Cuentos del Chiribitil*, publicada en el Centro Editor de América Latina, 1977-1979.



- 1975-1979 Actualización de contenidos y coordinación del relanzamiento de *Los Hombres de la Historia*, Centro Editor de América Latina.
- 1973-1974 Secretaria de redacción de Siglomundo.
- 1971-1973 Corrección de galeras y corrección de estilo para *Polémica* y *Movimiento Obrero*.

## 8. Premios por su actividad literaria.

- 2005 Premio Narrativa Alfaguara por *El turno del escriba*. Escrito junto a Ema Wolf.
- 2000 Candidata por la Argentina al Premio Hans Christian Andersen.
- 2000 Premio Cassa di Risparmio di Cento a *Un amore esagerato*, Milano, Salani.
- 1999 Premio Pregonero de Honor, Feria del Libro Infantil.
- 1999 2º Premio Nacional de Literatura por *Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, Buenos Aires, Colihue.
- 1998 Candidata por la Argentina al Premio Hans Christian Andersen.
- 1998 Lista de Honor del IBBY por la traducción al Español de *Alicia en el País de las Maravillas*, Buenos Aires, Colihue.
- 1997 *Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre* seleccionado entre los Mejores Diez libros del año por el Banco del Libro de Venezuela.
- 1996 Candidata por la Argentina al Premio Hans Christian Andersen.
- 1996 Premio Fantasía Infantil a *Aventuras y desventuras de Casiporro del Hambre*, Buenos Aires, Colihue.

- 1996 Lectora Emérita de la Biblioteca Nacional, Buenos Aires.
- 1995 Mención Extraordinaria de la Lista de Honor ALIJA.
- 1995 Candidata y finalista al Premio José Martí de la Fundación San Judas Tadeo, San José de Costa Rica.
- 1993 *Cuatro calles y un problema*, Madrid, SM., incluido en la Lista de Honor de la revista *CLIJ*, Madrid.
- 1990 Lista de Honor del Premio Hans Christian Andersen, International Board of Books for Young People, por su libro *Y el Árbol siguió creciendo*.
- 1980 Accésit Premio Lazarillo, otorgado por el Instituto Nacional del Libro Español a su libro *Amadeo y otros cuentos*.

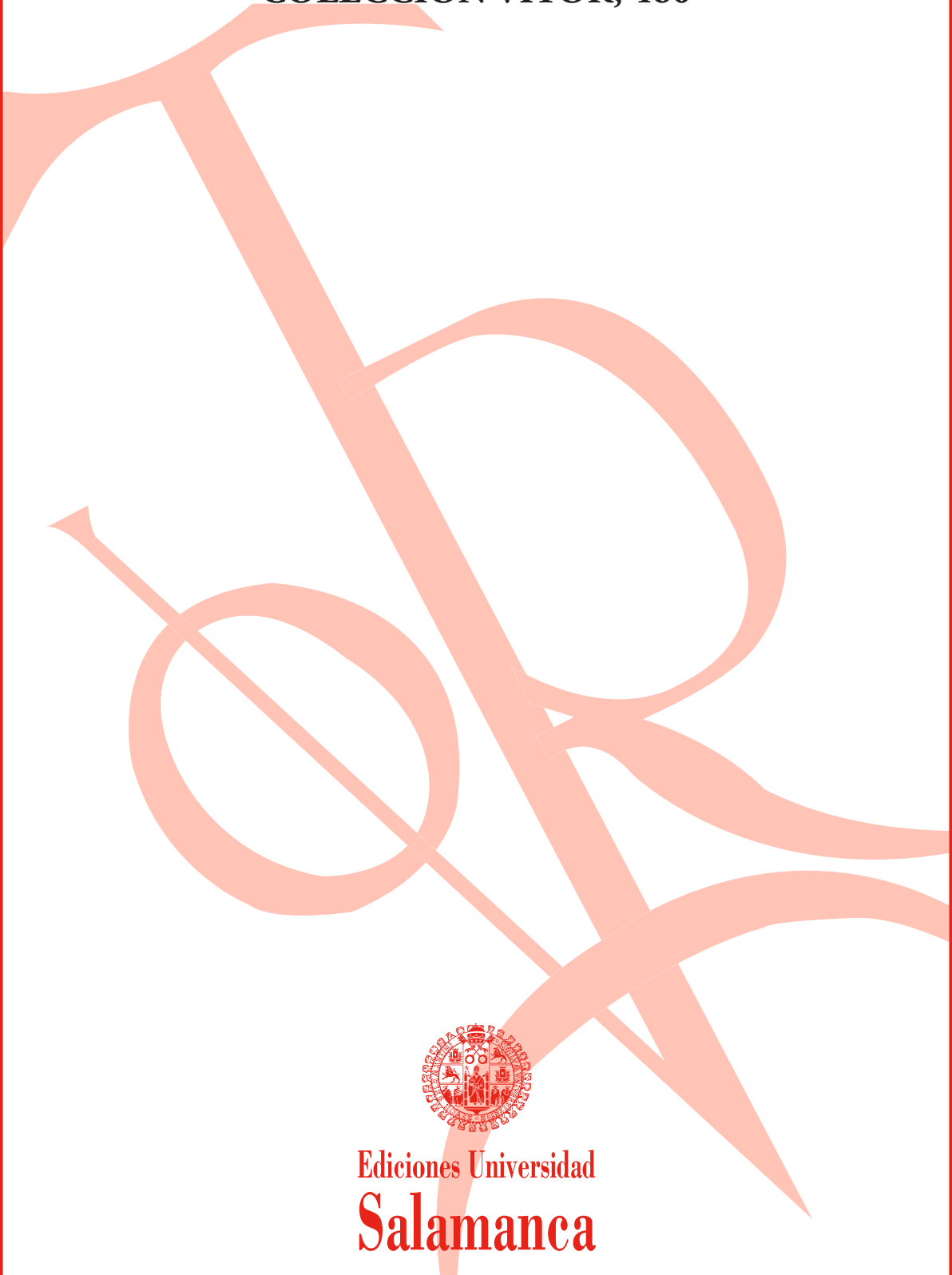
Después, cada maestro socrático hará lo suyo, aquí no hay recetas. Es decir, no hay consignas. Lo que hay son sólo preguntas, o sea enigmas. El enigma y la decisión de plantearse desnudo y deslumbrado frente al enigma, que es el único modo de ganar espacio. Y eso hasta el final porque, como bien nos enseñan Sócrates y todos los buenos maestros, siempre habrá tiempo para leer otro poema, para mirar una vez más los girasoles, para tomar la flauta en la mano y aprenderse la última melodía.

Graciela Montes.

“De la consigna al enigma (o cómo ganar espacio)”.



COLECCIÓN VÍTOR, 460



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

ISBN 978-84-1311-862-8



9 788413 118628