

Malvados incansables en literatura infantil y juvenil

Un estudio de libros-álbum con devoradores

Autor:

Fernández, Mirta Gloria

Tutor:

Di Stefano, Mariana

2021

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Doctora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Literatura.

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

Tesis doctoral

Malvados incansables en literatura infantil y juvenil: un estudio de libros-álbum con devoradores



Tesista: Mirta Gloria Fernández

Directora: Mariana di Stefano

Co-director: Gustavo Bombini

Universidad de Buenos Aires, Argentina
Octubre, 2020

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
1. El libro-álbum y los devoradores en Argentina	15
2. Objetivos	
2.1. Objetivos de la primera parte	20
2.2. Objetivos de la segunda parte	21
3. Hipótesis	21
4. Marco teórico	
4.1. El libro-álbum como género discursivo	23
4.2. Las luchas decibles y la arena social	25
4.3. Del género discursivo a la formación discursiva	27
5. Metodología de análisis	
5.1. Justificación de la selección del corpus	28
5. 2. Descripción de la metodología de análisis	31
6. Partes de la tesis	42

PRIMERA PARTE. EL LIBRO-ÁLBUM CON DEVORADORES Y SU DIÁLOGO CON LA TRADICIÓN

CAPÍTULO I. El libro-álbum

1.1. Libro-álbum: definición y origen	45
1.2. Estado de la cuestión	48
1.3. Descripción y filiación de los libros-álbum	56

CAPÍTULO II. El cuento folklórico maravilloso y sus devoradores

Presentación	67
2.1. El cuento folklórico maravilloso y Berta Vidal de Battini	69
2.2. Aproximación a los cuentos folklóricos maravillosos argentinos: los pasos a seguir	72
2.2.1. Primera etapa: las esferas de acción en el cuento folklórico maravilloso	73

2.2.2. Segunda etapa: los tipos de cuento con nudo en la devoración	75
2.3. La formación discursiva del cuento folklórico maravilloso	75
2.3.1. Las máximas que presentan las formaciones discursivas	75
2.4. Resultados sobre la inclusión del motivo “devoración” en los cuentos folklóricos argentinos	
2.4.1 Resultados sobre la primera etapa de análisis: las esferas de acción	76
2.4.2. Análisis de los tipos de cuento con nudo en la devoración	85
2.4.2.1. Tipo 327. “ <i>Los niños abandonados. Los niños perdidos en el bosque</i> ”.	86
2.4.2.2. Tipo 328 “ <i>El niño y el gigante. El niño y la bruja. Los hermanos malos</i> ”	88
2.5. Resultados sobre la formación discursiva del cuento folklórico maravilloso	91
2.5.1. Resultados sobre las máximas de la formación discursiva del cuento folklórico maravilloso	93
2.6. Observaciones finales sobre el capítulo II	94

SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DEL CORPUS

Introducción al análisis del corpus	98
Clasificación de los libros-álbum según el “rodar tierra”	100

CAPÍTULO III. Subcorpus A: libros-álbum orientados a la lucha en la arena social exterior

Presentación	101
3.1. Definición de los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social exterior	102
3.1.1. <i>Irulana y el ogronte</i> , de Graciela Montes (libro 1)	106
3.1.2. <i>De noche en la calle</i> , de Ángela Lago (libro 2)	115
3.1.3. <i>La niña de rojo</i> , de Roberto Innocenti y Aaron Frisch (libro 3)	122
3.1.4. <i>Juul</i> , de Gregie de Maeyer y Koen Vanmechelen (libro 4)	131

3.2. La formación discursiva de los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social exterior	138
3.2.1. El rasgo hiperrealista	139
3.2.2. El rasgo maravilloso	140
3.2.2.1. Diálogo de los libros álbum orientados a la lucha en la arena social exterior con el cuento folklórico maravilloso	141
3.2.3. El rasgo crítica social	141
3.2.4. El rasgo co-escribible o co-construible	142
3.3. Observaciones finales sobre el capítulo III	143

CAPÍTULO IV. Subcorpus B: libros-álbum orientados a la lucha en la arena social interior

Presentación	147
4.1. Definición de los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social interior	148
4.1.1. <i>Donde viven los monstruos</i> , de Maurice Sendak (libro 5)	152
4.1.2. <i>Ahora no, Fernando</i> , de David McKee (libro 6)	157
4.1.3. <i>Sombras</i> , de Suzy Lee (libro 7)	162
4.1.4. <i>El bosque dentro de mí</i> , de Adolfo Serra (libro 8)	167
4.2. La formación discursiva de los libros-álbum de arena social interior	174
4.2.1. El rasgo fantástico	175
4.2.2. El rasgo maravilloso	176
4.2.2.1. Diálogo de los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social interior con el cuento folklórico maravilloso	177
4.2.3. El rasgo psicológico	178
4.2.4. El rasgo co- escribible o co-construible	179
4.3. Observaciones finales sobre el capítulo IV	180

CAPÍTULO V. Subcorpus C: libros-álbum orientados a la lucha en la arena social literaria

Presentación	184
5.1. Definición de los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social literaria	185

	5
5.1.1. <i>El ogro de Zeralda</i> , de Tomi Ungerer (libro 9)	188
5.1.2. <i>Los tres cerditos</i> , de David Wiesner (libro 10)	192
5.1.3. <i>Una caperucita roja</i> , de Marjolaine Leray (libro 11)	198
5.1.4. <i>Caperucita, como se lo contaron a Jorge</i> , de Luis María Pescetti (libro 12)	200
5.1.5. <i>El Wuggly ump</i> , de Edward Gorey (libro 13)	204
5.1.6. <i>Lobos</i> , de Emily Gravett (libro 14)	208
5.1.7. <i>Finn Herman</i> , de Mats Letén y Hanne Bartholin (libro 15)	212
5.1.8. <i>Tío Lobo</i> , de Xosé Ballesteros y Roger Olmos (libro 16)	217
5.1.9. <i>La verdadera historia de los tres cerditos</i> , de Jon Scieszka y Lane Smith (libro 17)	221
5.2. Diálogo de los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social interior con el cuento folklórico maravilloso	227
5.3. La formación discursiva de los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social literaria	229
5.3.1. El rasgo paródico	229
5.3.2. El rasgo maravilloso	231
5.3.3. El rasgo co-escribible o co-construible como finalidad	232
5.4. Observaciones finales sobre el capítulo V	233
CONCLUSIONES FINALES	237
Bibliografía	251
1. Fuentes	
1.1. Los libros-álbum	251
1.2. La obra de Berta Vidal de Battini	251
2. Estudios y colecciones de cuento folklórico maravilloso y de cuento folklórico en general.	252
3. Literatura infantil y juvenil	254
4. Bibliografía general	262

INTRODUCCIÓN

Es un hombre muy malo, que viene en busca de los niños cuando se niegan a acostarse y les arroja puñados de arena en los ojos, los encierra en un saco y los lleva a la luna para que sirvan de alimento a sus hijitos; éstos tienen picos ganchudos y con ellos devoran los ojos de los niños que no son obedientes.
E.T.A. Hoffman, *El hombre de arena*

La presente investigación plantea, desde el campo de la Literatura Infantil y Juvenil, (LIJ) el análisis de un conjunto de libros-álbum de autores nacionales y extranjeros, traducidos o producidos en español, que circularon en Argentina alrededor del lapso temporal 1990 - 2016, cuya característica distintiva es la presencia de personajes que amenazan con comerse, se comen o efectúan una acción similar a la devoración, dirigida al protagonista infantil del relato. A partir del diálogo que estas obras instauran con el cuento folklórico maravilloso, el objetivo es inferir los efectos de sentido surgidos del tratamiento discursivo de un grupo de libros-álbum con personajes antagonistas, como la bruja o el gigante, entre otros, que lograron perpetuarse como productores de temor en la infancia de todos los tiempos y geografías.

La teoría de LIJ suele separar al libro Ilustrado del libro-álbum. Ambos tienen en común la intervención de dos modos semióticos: el lenguaje verbal, en este caso el relato, y el visual, en este caso la imagen. Para la teoría multimodal las composiciones semióticas complejas combinan diversos modos (oralidad, escritura, imagen, etc.), entendidos como un conjunto organizado y regularizado de recursos social y culturalmente modelados para construir significados (Jewitt, 2005; Kress y Van Leeuwen: 2001). Si bien libros ilustrados y libros-álbum comparten la multimodalidad, ambos se diferencian radicalmente. El primero se define porque, como su nombre lo indica, en sus historias, las imágenes ilustran, clásicamente, aquello que el texto escrito narra. En tanto en los álbumes, la imagen, lejos de reforzar el sentido del texto escrito, obliga al lector a desentrañar una relación que compromete ambos códigos; incluso, en muchas obras, la escritura puede contradecir la imagen o viceversa. Así, todo lector debe habituarse a oscilar entre ajustes y reajustes de sus propias interpretaciones. (Silva-Díaz 2005a).

Hemos congregado en esta tesis el libro-álbum, que goza de abundante circulación en el mundo occidental, con la figura del devorador, un personaje de llamativa permanencia en los libros dirigidos a la infancia. Ambos presentan un común destinatario y se constituyen como productos culturales que nos ilustran sobre las condiciones de producción y recepción de un antagonista dispuesto a poblar la literatura del siglo XXI. Curiosamente, en nuestro relevamiento bibliográfico, hemos encontrado un número abundante de estudios críticos relativos al libro-álbum; sin embargo, verificamos una notoria ausencia de abordajes que incluyan a estos personajes considerados como arquetipos universales” (Jung, 2002:155) que causaron temor a enteras generaciones de infantes.

La elección del año 1990, como punto de partida posible del estudio, obedece a la publicación de *Irulana y el ogronte*, de la escritora argentina Graciela Montes, en 1991, que se considerará en esta tesis – a diferencia del mundo editorial- una de las obras fundantes del álbum en nuestro país. Tomaremos también tres obras anteriores a tal fecha, por considerarlas representativas en relación al devorador; y porque su circulación en Argentina se produce o incrementa en dicha década. Respecto de 2016, como punto de cierre del período, gravitó el hecho de que las políticas públicas de dotación de acervo bibliográfico a las escuelas le dieron un gran protagonismo a ese género creando conciencia sobre su relevancia en la formación de lectores. La escuela pública garantizó que los libros-álbum arribaran a una destinación diversa a lo largo del país. Precisamente, una de nuestras conclusiones gira en torno al derecho de los niños argentinos a textos caracterizados por una seductora complejidad.

El sintagma Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) ha sido objeto de variadas controversias. Nuestra posición sostiene que esta disciplina posee una especificidad ligada a una destinación conformada por niños, autores, padres, docentes, ilustradores, editores, traductores, críticos, mediadores y al propio Estado, como agentes de valoración de las obras. Esta multiplicidad de actores que intervienen en la constitución del campo (Bourdieu, 1996) da cuenta de cierta dicotomía entre una lectura placentera y otra educativa demandada, en general, por los adultos.

Por lo tanto, el rasgo constitutivo de la LIJ¹ es una verticalidad representada por un doble destinatario en relación desigual (Díaz Rönner, 2001), pues los mayores suelen elegir los consumos culturales de la gente menor. En *Álbum sistemático de la infancia*, Guy Hocquenghem y René Schérer² (1979) postulan, incluso, que la sociedad adulta ejerce, en todos los tiempos y con insistencia, una coacción ideológica permanente sobre la infancia.

Sostenemos que la LIJ se constituye como un campo con características propias que encuentra una posible definición en la propuesta de Terry Eagleton (1998) en su afamado capítulo “¿Qué es la literatura?”, incluido en su libro *Introducción a la literatura*, editado en 1983. Así pues, referimos a la LIJ como conjunto de textos que las personas de determinada época tienden a considerar como literarios; en el presente caso, con los términos “infantil” y “juvenil” apuntamos a obras que se caracterizan por estar destinadas a lectores que pertenecen a la franja etaria que en nuestro país abarca desde el nacimiento hasta los 18 años³. A pesar de que los libros-álbum presentan cierta complejidad, suelen ser destinados a niños pequeños.

La importancia que conferimos en nuestra tesis al término ‘devorador’ se origina y deriva del motivo ‘devoración’. Esta unidad temática mínima del Índice General de Tipos y Motivos, de Aarne Thompson o ATU (1962) corresponde a la serie comprendida entre los cuentos 300–399 denominada en dicha clasificación como “adversarios sobrenaturales”⁴. Estos antagonistas - como el lobo, el ogro, la bruja, el diablo o el gigante- forman parte de los llamados “cuentos de

¹ Usamos la sigla LIJ para referirnos a la Literatura Infantil y Juvenil.

² Recomendamos la lectura de este libro a todo especialista en LIJ.

³ La Constitución argentina define al niño como “todo ser humano desde el momento de su concepción y hasta los dieciocho años de edad”.

⁴ Antti Aarne, en 1910, catalogó 540 tipos en un corpus de cuentos provenientes de Finlandia y Dinamarca. Este trabajo fue completado por Stith Thompson, en 1928, quien agregó nuevos tipos gracias a los catálogos parciales, los cuales, siguiendo su método, se fueron publicando en otros países, como, por ejemplo, el *Index of Spanish Folktales* (Boggs, 1930), hasta constituir la versión definitiva de su obra (ATU, 1962). Esta lista de uso internacional que consiste en su catalogación numérica constituye una herramienta fundamental para el estudio del cuento folklórico.

magia” – que en la obra mencionada se corresponden con los cuentos folklóricos ordinarios de la serie numerada del 300 al 749. Junto a estos adversarios clásicos, en nuestra tesis, se incluye el monstruo, más ligado a la LIJ contemporánea.

A pesar de constituir una figura clave en la literatura destinada a la infancia, con manifiesta persistencia en todos los tiempos, en nuestro cotejo bibliográfico, hemos constatado que el devorador carece de estudios de magnitud. Con reminiscencias de la mitología, y bajo distintas apariencias, según el país de origen, este personaje, al que también llamaremos aquí comeniños⁵ participó de los relatos de tradición oral desde la era glaciaria (Zipes, 2001) y atravesó la Edad Media europea, aun cuando la infancia no era considerada una etapa diferente de la adultez. En rigor, recordemos que, como sostiene el historiador francés Phillipe Ariès (1998), en su ensayo de 1960, *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*⁶, el arte medieval, salvo excepciones muy acotadas, no representó a la infancia en sus obras puesto que en la sociedad no hubo, durante siglos, una distinción consciente entre la adultez y la infancia. No obstante, mucho antes de que existiera esta diferenciación social, los devoradores poblaban los cuentos que los narradores orales contaban sin distinguir edades entre sus oyentes. Esta particularidad asume, para nosotros, una vital importancia, dado que los comeniños no dejarán de llenar las páginas de las ficciones dirigidas a los chicos.

⁵ Uso esta palabra como homenaje a los monumentos públicos dedicados a los devoradores que van quedando en las grandes ciudades. Uno de ellos es la fuente de Kindlifresserbrunnen (comedor/devorador de niños desnudos, sería la traducción más directa), en Berna, creada en 1546, por el escultor suizo Hans Gieng en la que un ogro sostiene la mitad de un cuerpo infantil saliendo de su boca y en sus manos a otros cuatro infantes a punto de ser comidos. Otro homenaje se constata en una instalación que se realiza cada año en diferentes ciudades de Islandia, que muestra, con despliegue de tamaño y color, al matrimonio de trolles o gigantes Grýla y Leppalúði, típicos de los cuentos populares de ese país, según la folklorista Jaqueline Simpson (1972).

⁶ Se trata de una obra fundante sobre los cambios en la concepción de niñez, a partir del análisis del lugar marginal que ocupa el infante en la pintura europea del medioevo, mientras que, con las primeras escuelas, producto de los reformadores de 1789, el niño pasa a ser el centro de la escena pictórica; sin embargo, y al poco tiempo se lo evalúa y controla. Instituciones que nacen con el propósito de mejorar la vida de los niños, poco a poco, van transformándose en dispositivos de control social.

A fines del siglo XX, estos antagonistas afloran ataviados en unos libros de atractivas imágenes, característicos de la LIJ. La constatación de esta persistencia a lo largo de los años nos induce a la ponderación del comeniños en tanto signo cultural que no ha sido considerado en su complejidad desde los estudios académicos. Las investigaciones suelen señalar la importancia del libro-álbum en la lectura infantil en relación a la aprehensión del arte, como así también respecto de los saberes literarios que podrían incorporar los escolares a través de su lectura. A la vez, se han señalado las formas en que los códigos texto e imagen conviven en el género dando cuenta de interesantes técnicas destinadas al análisis de la imagen. A diferencia de los estudios existentes, postulamos una orientación interdisciplinar que contempla una articulación de las teorías folklóricas, la narratología, la teoría literaria y el análisis del discurso con sus causas y efectos. En relación a lo anotado, los estudios sobre el libro-álbum disponen de análisis desde los distintos modos semióticos o desde su comparación con otros lenguajes, como el cinematográfico, el comic y el dibujo animado. Sin embargo, no son frecuentes los trabajos que encaren su inscripción en el mundo folklórico.

En nuestra investigación deseamos toda mirada global o general; y nos atenemos a un análisis particular a fin de demostrar que en el libro-álbum se ha operado una ruptura diacrónica respecto de la forma de construir discursivamente al devorador. Sostenemos, y en el transcurso de la investigación detallaremos sus particularidades, que los comeniños prevalecen en el libro-álbum en una dialéctica de continuidades y rupturas con el cuento folklórico maravilloso; tema que, como ya señalamos, no ha sido abordado en el espacio crítico y teórico de la LIJ. Nuestra propuesta afina en postular un conocimiento sobre esta figura cuyo origen se encuentra en un clásico personaje que insiste en habitar las páginas destinadas a la infancia. Por eso, elegimos, como vía de estudio y análisis, la perspectiva socio-discursiva (Bajtín, 1999) para la cual todo enunciado dialoga con enunciados presentes, pasados y hasta futuros.

La idea de que los niños deben leer textos sencillos, provistos de imágenes constituye una de las especificidades de la LIJ y de su historia ligada a los cambios en la idea de infancia.

Cuando, con la creación de la escuela, los niños pasan a ocupar en occidente el centro de la escena social, se presenta la necesidad de cuentos adecuados para su educación moral. Esta circunstancia promueve el interés por la recuperación de los relatos vernáculos, iniciada en el Romanticismo y continuada en tiempos de la formación de los estados nacionales. Esos cuentos, así fueran originarios de Europa, Asia o América, compartieron la presencia reiterada de personajes devoradores. Al empezar a formar parte de una literatura escrita, adoptaron, en general, la nomenclatura “cuentos de hadas” pues estos seres alados son típicos de la literatura europea cuya hegemonía fue absoluta en el mundo occidental.

Diversos compiladores, a lo largo de la historia, inmortalizaron a los devoradores al transformar los relatos del pueblo en escritura. Uno de los primeros fue Giambattista Basile (2006) que recoge la tradición napolitana en *El Cuento de los Cuentos*, publicado en 1674 como *El Pentameron*. En sus relatos atiborrados de ogros recalaría gran parte de los recopiladores posteriores. En 1694, Charles Perrault (1983) recrea la tradición oral francesa en los *Cuentos de Mamá Oca*, publicados en su segunda edición, de 1696, como *Historias o Cuentos del tiempo pasado con moralejas*; sus historias, entre las que figuran *Caperucita Roja*, *Cenicienta*, y *Pulgarcito*, son fundantes de una LIJ universal cuya destinación no fue, en principio, la infancia. De igual modo, si bien la primera edición de los *Cuentos de los niños y del hogar*, de 1812, compilados por los intelectuales Jacob y Wilhelm Grimm (1985) persiguió el objetivo de documentar las raíces alemanas, en la segunda, de 1819, se elidieron “todas las expresiones inadecuadas para la niñez” (Tatar, 1987: 203). La tesis de que la LIJ se ha nutrido del material de estos escritores y folkloristas del mundo cuenta con unánime aceptación⁷.

⁷ Recomendamos el artículo de Sergio Etkin: “Maria Tatar y Joseph Zornado: dos explicaciones sobre la violencia, el sometimiento y la crueldad en los relatos maravillosos tradicionales” (2017: 11).

Desde finales del siglo XIX y durante el siglo XX surgieron en Latinoamérica proyectos abocados a recopilar el folklore nacional para su estudio. Rodolfo Lenz en Chile, Silvio Vasconcelos en Brasil, Concepción Leyes en Paraguay, José M. Arguedas en Perú y otros estudiosos realizaron importantes compilaciones, tal como lo hará en Argentina, entre otros estudiosos de gran relevancia, la filóloga Berta Vidal de Battini, oriunda de San Luis. Sin embargo, si bien Latinoamérica cuenta con un pasado rico en leyendas y cuentos de virtud estética, la adaptación del corpus europeo primará en la Argentina de principios del siglo XX; mientras la producción del siglo XXI será deudora de esas historias donde el devorador se reinventa en libros ilustrados y álbumes, efecto de un mercado globalizado.

Roger Chartier expone los recortes experimentados por la literatura, anteriormente destinada a un lector de élite, cuando se dirige a un público popular, sobre todo durante los procesos de alfabetización para lo cual se implementa la imagen (2011:345). Estas operaciones se emulan cuando los relatos se versionan para los niños (Lyons, 2011: 404). Se habla de cuento de hadas a partir de la apropiación del cuento folklórico de tradición oral por parte de las burguesías en su afán de recuperar las tradiciones nacionales.

Así como el cuento folklórico europeo se reproduce, observamos que el libro-álbum reitera a los personajes comeniños en virtud de una homogeneización del público lector, propia del proceso de globalización. El efecto positivo de este género en la enseñanza ha sido destacado por interesantes enfoques pedagógico-críticos (Silva Díaz, 2005ab; Colomer, 2002). Su circulación se incrementó en la escuela argentina de comienzos del siglo XXI⁸ asumiendo así un influjo positivo que se pudo advertir en el creciente interés lector.

⁸ Desde 2004 y hasta 2016, a través de diferentes planes de lectura, el Estado Nacional se abocó a la cobertura de libros infantiles en todo el país, entre los cuales se destacan los libros-álbum. Bajo la esfera del Ministerio de Educación de la Nación, por ejemplo, se compró una diversidad de ejemplares destinados a las escuelas rurales, las bibliotecas populares, las escuelas primarias y el nivel inicial. Además, este género se incluyó en las llamadas escuelas PIIIE (Programa Integral de Igualdad Educativa), bajo la supervisión de Gustavo Bombini y Alicia Salvi, responsables de la selección de textos. Este involucramiento del Estado también dio como resultado que pequeñas editoriales nacionales asumieran la representación de editoriales españolas para la producción de álbumes con abaratamiento de costos. Sobre la relevancia del álbum en proyectos educativos diversos, véase nota 10.

En el curso de mi recorrido profesional, desde 1983⁹ abocado al estudio del cuento folklórico maravilloso, y desde 2002 al libro-álbum¹⁰, he verificado que, a pesar de sus diferencias, dadas sobre todo por la ausencia de la ilustración en los primeros, y por su presencia en los segundos; como también por su origen oral y escrito respectivamente, los libros-álbum con devoradores comparten con un tipo de cuento folklórico maravilloso, además de la función estética, el protagonismo infantil o juvenil frente al antagonismo del devorador, y también su orientación a dirigirse a un público amplio; es decir, el cuento folklórico es escuchado por adultos y niños, como es típico de toda literatura oral (Vidal de Battini, 1932:18) mientras el libro-álbum abarca a ambas franjas etarias, al ser seleccionado por adultos y niños y captado más por estos últimos debido a su manejo asiduo de la imagen (Stoecklè, 1994; Scott, 1999; Coles y Hall, 2001; Arizpe, 2004).

Nuestro planteamiento se encuentra basado en una doble propuesta. La primera sostiene que los libros-álbum con devoradores sobrellevan procesos de continuidades y rupturas con el cuento folklórico maravilloso; la segunda deriva de la primera y refiere a que esos procesos conllevan implicancias significativas.

La perseverancia del devorador a través de los siglos, que actualmente participa de un género como el libro-álbum, es un tema vacante en la LIJ. No resulta aleatorio, como constataremos, el tratamiento estético de estos antagonistas en la LIJ. Desde la perspectiva discursiva que hemos adoptado para nuestro estudio, los textos dan cuenta de una forma de ver

⁹ En la década del 80 mi formación ocurrió en el Instituto SUMMA donde se inauguró el primer profesorado terciario con orientación a literatura infantil, bajo la supervisión de Dora Pastoriza, doctora en Filosofía y Letras, de la Universidad de Buenos Aires cuya tesis discurre sobre el cuento de hadas europeo. Ver Fernández, 2014, pp.107-127.

¹⁰ En 2001, en el contexto de la Beca Antorchas para capacitación docente, impartí un curso anual sobre álbum en un Centro Comunitario de Talar de Pacheco. La beca otorgó 200 álbumes al centro dependiente de la diócesis de San Isidro. En 2006 fui convocada por los Ministerios de Educación de Ciudad de Buenos Aires y de Nación. En el primer caso, realicé la selección de álbumes en lengua francesa para las escuelas Plurilingües. En el segundo, formé parte del equipo que redactó para las escuelas del país los *Cuadernos para el aula* del área de lengua, en el marco de los Núcleos de Aprendizajes prioritarios (NAP) pertenecientes al Ministerio de Educación de Nación. En ese contexto, pude incluir propuestas didácticas de análisis literario de libros-álbum, por ejemplo, Irulana y el ogronte, de Graciela Montes. Ver 3° año, pág. 62. <http://www.me.gov.ar/curriform/cuadernos.html>

el mundo, y explícita o implícitamente, involucran otros textos con los cuales establecen un incesante diálogo. En virtud de los cambios estéticos y de los recursos narrativos de los libros-álbum, se los suele considerar como un objeto cultural nuevo y se destacan sus vínculos con diversas formas de la cultura contemporánea, sin embargo, no se ha estudiado su vínculo con el cuento folklórico maravilloso.

Para el marco teórico del Análisis del Discurso en el que se inscribe esta tesis resultó importante, la obra *La arqueología del saber*, de Michel Foucault, de 1969, al postular que en el campo cultural se producen rupturas significativas, tanto entre los discursos de una época como también en diferentes períodos de la historia en los cuales se modifican las formas de ver y de hablar acerca de un objeto. El personaje devorador, que cumplió durante la Edad Media y la Moderna una función vinculada al poder¹¹, fue censurado por la pedagogía en el siglo XX. En un salto temporal, que atraviesa cientos de años, experimenta un proceso de resemantización que da cuenta de cambios de relevancia en la construcción de los destinatarios, que, a nuestro entender, merecen ser estudiados.

Con propósito metodológico, diseñamos tres series diferentes de libros-álbum cuyas propuestas semánticas y estéticas se distinguen unas de otras; en su conjunto, articulan una interesante galería de devoradores que, si bien guardan una relación con los personajes folklóricos, a la vez, característicamente, se diferencian. Aquel rol de asustador que ejercía este viejo y gastado antagonista se complejizó y al mismo tiempo preservó vestigios de la tradición.

¹¹ Adelantamos que estos antagonistas, en diferentes tradiciones, como la francesa o la argentina, son los poseedores de bienes materiales. Nodelman se refiere a las formas de poder que encarnan el lobo o la bruja (2008:48). También Darnton explica que los ogros franceses se constituyen como los señores de la casa y representan a terratenientes de su localidad (2002: 29).

1. El libro-álbum y los devoradores en Argentina

A pesar de la existencia de asustadores vernáculos, como el gigante argentino que cocina asado y que amenaza a los héroes que salen a “rodar tierra” (Vidal de Battini, 1983) o como *El tragaldabas* (Espinosa, 1997) de origen español que se devora a las nietitas en el sótano de los abuelos, se verifica en el mundo occidental la constante de privilegiar la literatura de Perrault (1983) y de los hermanos Grimm (1985)¹². Su circulación fue incrementándose en traducciones de amplia repercusión merced a los editores españoles que, durante la Guerra Civil, se radicaron en Argentina y promovieron la lectura para chicos desde una industria que proveía, en esos tiempos, libros para Latinoamérica. Estos cuentos europeos convivirían con adaptaciones de cuentos folklóricos argentinos en las épocas más florecientes de las editoriales nacionales¹³. A partir de los años 60, fueron rechazados por corrientes teóricas que objetaban su crueldad¹⁴. En la Argentina de esa época existen dos posiciones opuestas. Por un lado, figuras influyentes en las curriculas escolares, como Dora Pastoriza y Martha Salotti, se caracterizaron por una difusión contradictoria del género¹⁵, mientras psicoanalistas como Clara Roitman (1969), en la revista *Los Libros*, de 1969, postula que los cuentos clásicos ayudan al niño a concientizar sus fantasías.

¹² Los autores argentinos reescriben tempranamente los cuentos maravillosos europeos. Como postula Sabrina Martín (2014), Eduarda Mansilla publica, en 1880, la obra *Cuentos*, considerada como el primer libro para niños que no está vinculado al ámbito educativo a partir de su recreación de los relatos de Andersen en escenarios locales.

¹³ Explica Sabrina Martín (2014) que en 1986 el Centro Editor de América Latina asociado a Ediciones Culturales Argentinas, publica la colección *Cuentos de mi país*, dirigida por Miguel Ángel Palermo, compuesta por adaptaciones de cuentos folklóricos argentinos: *Cuentos del zorro*, *Cuentos del noroeste*, *Cuentos del sapo* y *Cuentos de Maravillas*. Este último, de Montes (1993), contiene “El Viborón del río”, cuya protagonista no se encuentra en peligro como sí lo está la niña de las versiones del maravilloso para adultos recogidas por Vidal de Battini. Martín menciona colecciones folklóricas del Centro Editor de América Latina, como *Los libros de Polidoro*, de 1967. Ediciones del Sol publica una colección de tres tomos dirigida por Colombres donde incluye adaptaciones de las leyendas de Battini. Por su parte, Palleiro (1990, 1992, 1998), publica dos antologías de divulgación: una de cuentos de animales y otra de cuentos maravillosos. A la vez, Montiveros de Mollo, (1993) en sus adaptaciones de la obra de Battini contiene una sección de seres diabólicos que incluye algunos devoradores. En Plus Ultra, figuran *Cuentos populares de La Rioja*, de Agüero Vera (1981). En otro artículo, Martín analiza cuentos folklóricos argentinos que circulan en el presente (2017).

¹⁴ Existe una versión de *Caperucita Roja*, de Antoniorrobles, donde el lobo es encarcelado y convertido en vegetariano (García Padrino, 1999:139-160). Especialistas como Ruth Mc Donald (1982:8-20), desde el feminismo, proponen reescribir nuevos cuentos tomando como base el cuento popular. También el prólogo firmado por Dolores Burián, de Psicopedagogía del cuento infantil, de 1969, de Darío Guevara declaraba: “Con los cuentos truculentos, sanguinarios y feroces que leyeron los niños hasta ayer, es lógico que aumentara la criminalidad” (1969:17).

¹⁵ Proponían versionarlos extirpando su supuesta crueldad: Ver Fernández, 2014: 107.

Esta posición la asumirá Bruno Bettelheim (1976), cuyo famoso libro *Psicoanálisis del cuento de hadas*, de 1974¹⁶, subraya la importancia del género en la liberación de las emociones infantiles.

El rechazo del cuento folklórico maravilloso promueve, en Europa y en Argentina, la publicación de relatos con imágenes pobladas de personajes devoradores, que serán “amigos” de los protagonistas infantiles, iniciando una tradición paródica que atraviesa los años '60 y '70¹⁷, durante los cuales convive lo folklórico con nuevas versiones y adaptaciones¹⁸. Esta corriente se continúa hasta nuestros días en unos libros-álbum de lujosa edición poblados de devoradores, algunos de los cuales, muy pocos, parecen dispuestos a volver a asustar.

A mediados de los '80, aumenta en el mundo europeo el consumo de libros-álbum de la mano de especialistas españolas, como Teresa Colomer, que describe su influjo positivo en la alfabetización de los niños (1996a:27-31); esta vertiente educativa se sigue desarrollando en España y su influencia en Argentina¹⁹ se incrementará pocos años más tarde. A la vez, Colomer destaca el valor estético del cuento tradicional, y de las versiones y adaptaciones posteriores, más ceñidas al aspecto lúdico (1996b); estas se multiplican bajo la forma de libros-álbum e ilustrados. Al respecto, Silva Díaz utiliza el sintagma “nuevas alfabetizaciones” (2005a:113) para aludir a la lectura no lineal del doble código, característica del álbum. A la luz de estas miradas, la figura del archiconocido devorador, sumada a las propuestas plásticas, podría constituir una motivación segura a la hora de lograr la incitación a la lectura infantil.

¹⁶ Se edita en Nueva York, en 1974, como *The Uses of Enchantment*. Citamos la edición en español, de 1976.

¹⁷ Nos referimos a parodias tempranas como una parte de la serie *El pájaro carpintero*, del escritor brasileño Monteiro Lobato, publicado desde 1920 en adelante; también *A enredar cuentos*, de 1962, de Gianni Rodari.

¹⁸ Es interesante la posición sobre las adaptaciones que asume la especialista marplatense María Adelia Díaz Röner, en su artículo crítico “Leer a Hans Christian Andersen hoy. La cancelación de su lectura” En: *La aldea literaria de los niños*. Córdoba, Editorial Comunicarte, 2011. pp. 187.

¹⁹ Ver Fernández, MG “Alfabetización y literatura”. En *La formación docente en alfabetización inicial: literatura y didáctica*: en Sara Melgar (coord.). Bs As: Centro de Documentación del Instituto Nacional de Formación Docente, Ministerio Nacional de Educación, 2010, pág. 26-41.

Disponible en: <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL002858.pdf>.
<https://www.youtube.com/watch?v=DFkSMFdD2Vk>

Con el cambio de siglo se produce en Argentina una profunda crisis económica que ocasiona la caída de las pequeñas editoriales, gran parte de las cuales pasará a manos extranjeras²⁰. En rigor, el campo de la LIJ ha experimentado una creciente globalización que comenzó en los años '90, que clausura la noción de autor nacional, con el consiguiente “debilitamiento de un canon occidental” (Petrucci, 2011: 450). Libros ilustrados, ediciones lujosas, coloridas; obras troqueladas, reescrituras de cuentos clásicos en álbumes de atractivo singular van soslayando literaturas nacionales de calidad. Así, la merma en la producción y circulación de obras de autores argentinos, pertenecientes a la “generación de la democracia”, integrada, entre otros, por las figuras centrales de Graciela Montes, Graciela Cabal y Laura Devetach, cuya obra tuvo una enorme repercusión en el ámbito escolar, no se vincula a la calidad estética de sus producciones, sino al orden dominante de una mundialización como parte del neoliberalismo. La producción vernácula que conquistó a lectores que accedían a las obras movidos por el renombre de sus autores y la calidad de sus producciones, cae con la apertura indiscriminada de la importación. La venta de las editoriales nacionales²¹ acrecienta en Argentina la circulación de adaptaciones y versiones de los cuentos folklóricos maravillosos europeos, ahora con tapas duras y ediciones lujosas; mientras los devoradores toman cuerpo en libros-álbum atestados de parodias humorísticas²² que se construyen en vínculo intertextual con los clásicos. Se trata de un momento caracterizado por un mercado interesado en contratar a ilustradores y artistas

²⁰ Para una ampliación del tema ver: García, Eustasio “Historia de la empresa editorial en Argentina. Siglo XX”, en Cobo Borda, Juan Gustavo (ed.) *Historia de las empresas editoriales en América Latina. Siglo XX*, Colombia, Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC), 2000.

²¹ Según explica Malena Botto, (2014) la producción y el desarrollo del libro argentino se vieron perjudicados, de 1990 a 2000, pues el interés por el capital cultural o simbólico, que caracterizaba a un grupo de empresas argentinas, no fue premisa para gran parte de los capitales extranjeros, muchos de los cuales adquirieron compañías de origen nacional. El mercado, como explica Botto, se concentró en un reducido grupo con la consecuente segmentación de la oferta y la demanda y una gran competitividad. Como efecto positivo, veremos en esos años el surgimiento de pequeños grupos nacionales que ponen en circulación diferentes propuestas que, si bien no implican una inversión segura, revitalizan la producción de materiales literarios, como es el caso de la edición de poesía.

²² Dejamos constancia de que, a pesar de la intensiva búsqueda realizada en el relevamiento de datos bibliográficos, en la etapa preliminar de la escritura de esta tesis, encontramos escasos libros con devoradores que no fueran humorísticos o que no formaran parte del conjunto de cuentos europeos clásicos. Retomamos este dato en las conclusiones.

plásticos de renombre cuya presencia en las colecciones, ahora como autores²³, enfatiza una orientación estética de la LIJ²⁴.

A partir de 2005 se produce en nuestro país el acceso de los niños de la escuela pública a un material oneroso lujosamente editado, como es el libro-álbum, reservado de entrada para clases sociales acomodadas. El mercado editorial, incluidas las pequeñas empresas nacionales, experimenta un cambio significativo en virtud de las compras de libros llevadas a cabo por el Estado argentino²⁵ y por las gestiones provinciales; por este medio, el libro-álbum ingresa a las escuelas públicas a través de las campañas y planes de lectura nacionales. En paralelo, experiencias pedagógicas²⁶ destacan el interés despertado por el género, como así también dan cuenta de cambios relevantes respecto de las formas de leer. Se vuelve ostensible, entre otras cosas, que la imagen, lejos de ser ilustrativa, solicita ser leída en sus menores detalles. Así, los libros caracterizados por una plástica seductora plagados de enigmas y desafíos no solo se destinan a los más pequeños, sino que el Estado los pone al alcance de la escuela primaria, mientras profesores de secundario comienzan a interesarse por este nuevo objeto. En 2002, la creación del Postítulo de Literatura Infantil y Juvenil, en el Centro de Pedagogías Avanzadas (CEPA) dependiente del Gobierno de la Ciudad²⁷, había sido el puntapié inicial para que cientos de docentes de todos los niveles educativos conocieran los libros-álbum. Desde allí se elaboraron las primeras propuestas didácticas que involucraban el análisis de la imagen.²⁸

²³ Para una ampliación del tema, se recomienda *La otra lectura. La ilustración en los libros para niños*, de Istvan Schritter Buenos Aires: Universidad Nacional del Litoral: Lugar editorial, 2005.

²⁴ Podemos mencionar al inglés Anthony Browne, la brasilera Ángela Lago y los argentinos Isol e Istvan cuyas obras figuran en editoriales de grupos monopólicos junto a otras, clásicamente especializadas en LIJ, como Fondo de Cultura Económica, Kalandraka, Juventud, Media vaca, Ekaré, Zorro rojo, Calibroscoپیo y otras.

²⁵ Para dar cuenta de la relevancia que adquieren las compras del Estado, ver Rubio, 2017:31-43.

²⁶ Para una ampliación del tema ver Bombini, Bajour, Cantagalli, Carranza y Fernández: *Experiencias de capacitación en el Postítulo de LIJ*. Ministerio de Educación, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina, 2007.

²⁷ Sobre el Postítulo, creado durante la gestión del Jefe de Gobierno Aníbal Ibarra en la Ciudad de Buenos Aires ver: http://www.buenosaires.gob.ar/areas/educacion/cepa/post_literatura.php?menu_id=20820

²⁸ Experiencias pedagógicas vinculadas al modelo del Postítulo, ver Krause y Etkin (2017:71-81) Vásquez, Florencia (2017:81-93). Los posgrados de LIJ de UNSAM también retoman prácticas pedagógicas similares a las del postítulo.

Poco a poco, y con una gran demanda, los libros-álbum, cuya destinataria, al menos en principio, fue la clase acomodada²⁹, empezaron a circular en las escuelas públicas y llegaron a niños que, de otra manera, no hubieran podido leerlos dado que, al menos en Argentina, la relación de la infancia con la lectura se desarrolla, principalmente, en la escuela. Esto hizo ostensible que los chicos responden positivamente a la lectura toda vez que se les ofrece un incentivo potente. En este horizonte renovado el libro-álbum acrecentaba el interés lector.

Desde los inicios del siglo XXI hasta nuestros días no han cesado de publicarse álbumes de todo tipo, cada vez más ornamentados. En sus páginas, los comeniños son frecuentes, pero ahora su rol antagónico se modifica de un relato a otro. Estos personajes, que no han sido indagados como parte de un género de amplia circulación internacional, como es el libro-álbum, cobran especial importancia en nuestro trabajo porque los consideramos producto de una diversificación y complejización estética del devorador del cuento folklórico maravilloso. El análisis inductivo y deductivo de los relatos nos permitió constatar su entidad como signo cultural que, en el campo de la LIJ, resulta deliberadamente connotativo, como lo muestra el devenir histórico de esta disciplina, ceñida, por lo general, al disciplinamiento de los lectores.

2. Objetivos

El objetivo central y de carácter general que orientó este trabajo ha sido analizar el tratamiento discursivo del devorador en un corpus de libros-álbum. Al considerar que estos antagonistas tienen su antecedente en el cuento folklórico maravilloso universal, en la primera parte de la tesis, seguí los siguientes objetivos específicos:

²⁹ Es muy común y también justificada la crítica al libro-álbum como producto oneroso.

2.1. Objetivos de la primera parte

- Seleccionar una colección de cuentos folklóricos maravillosos de origen universal.
- Rastrear en la colección los tipos de cuentos con centro en la devoración (tal como se presenta esta acción en la estructura de los libros-álbum del corpus).
- Aislar para su análisis los tipos de cuentos con centro en la devoración o el personaje devorador.
- Inferir los rasgos de la formación discursiva de los cuentos folklóricos con devoradores
- Cotejar para comprobar cuáles álbumes responden y cuáles no a determinados discursos presentes en los cuentos folklóricos maravillosos.

Conforme a la formulación de estos objetivos, analizamos en los cuentos folklóricos maravillosos las esferas de acción (Propp, 1985) del héroe y su antagonista, sobre todo nos detenemos en la relevancia que adquiere, en la trama de cada uno de ellos, la devoración. En relación a esto, cuantificamos los enunciados al respecto y elucidamos aquellos que ubican el acto de la devoración en el centro de la trama.

En esta etapa hemos considerado los espacios en los que transcurre el enfrentamiento del héroe con el comeniños. Como veremos luego, este es un rasgo crucial desde el punto de vista ideológico. Esta primera parte nos ha servido para ver al detalle la dinámica de continuidades y rupturas del libro-álbum con el cuento folklórico maravilloso. No creemos oficioso señalar que lo que consideramos más productivo en el trabajo de esta etapa fue el descubrimiento de que los devoradores se presentan en forma compleja y diversa en el libro-álbum, precisándose, en consecuencia, la creación de categorías que permitieran separarlos en grupos, lo cual explicamos en el apartado siguiente.

2.2. Objetivos de la segunda parte

Tomando como base los resultados de la primera parte; y a los efectos de cumplimentar el objetivo general de estudiar la construcción discursiva de cada libro-álbum, la segunda parte apuntó a los siguientes objetivos:

- Clasificar los libros-álbum, según sus continuidades o rupturas con el cuento folklórico maravilloso.
- Describir y analizar las operaciones discursivas presentes en los libros álbum e inferir sus consecuencias de sentido e ideológicas.

En razón de que nuestro propósito no entiende un estudio contrastivo, sino que atiende a la proyección estética del devorador en el libro-álbum, nuestro objetivo no radica en dar cuenta de las continuidades y rupturas entre ambos géneros, sino analizar e interpretar los efectos de sentido surgidos del tratamiento discursivo del devorador en el álbum con antecedente en el cuento folklórico maravilloso. Con este criterio, el análisis comprende los recursos enunciativos, retóricos y narratológicos con los que se construye al devorador en el álbum. No dejamos de advertir que el libro-álbum le ha asignado al episodio de la devoración un lugar central basado en el saber lector, devenido de las infinitas reescrituras de *Caperucita roja*. Sin embargo, nuestro análisis muestra que, en el corpus que nos ocupa, se ha operado una complejización de ese episodio y una mixtura de este tipo de cuento con otros, también de tradición universal.

3. Hipótesis

Este trabajo busca demostrar que el libro-álbum con devoradores es el producto de una dialéctica de continuidades y rupturas con el cuento folklórico maravilloso. De esta postulación, en la que se afina nuestra hipótesis, se derivan otros considerandos con igual valor que, a modo provisorio y a los fines organizativos de nuestro trabajo, distinguimos en dos hipótesis principales y tres sub-hipótesis. De manera consecuente, detallamos:

- A) La continuidad se produce en torno al devorador.
- B) Las rupturas, se producen, en mayor parte, en el nivel del tratamiento discursivo, con una diversificación con consecuencias semánticas. Las mismas se revelan de tres modos:
 - B1. En la arena exterior, dada por el encuentro del héroe con devoradores en espacios externos.
 - B2. En la arena interior, dada por el encuentro protagonista-antagonista al interior de la conciencia del héroe.
 - B3. En la arena literaria, dada por el encuentro de una literatura con otra literatura en disputa.

La dinámica continuidad/ ruptura no se limita a la presencia o ausencia del antagonista, sino que se trata de una dialéctica con implicancias ideológicas. Si el devorador clásico tenía el rol de atacar al niño cuando éste salía en busca de una necesidad material, en los libros-álbum, la modificación operada y operante muestra un estado de riesgo infantil diferente y diverso, a veces confuso. En los capítulos centrados en el análisis daremos cuenta de las problemáticas que estos señalamientos plantean.

4. Marco teórico

La inscripción del presente trabajo en el marco teórico del Análisis del Discurso nos ha posibilitado la interpretación de los materiales elegidos desde la articulación de los aportes de distintas disciplinas. De manera consecuente, nos impusimos una clasificación y estructuración que distinguiera unos álbumes de otros al interior del propio corpus para dar cuenta de sus peculiares concepciones de mundo. Hemos puesto en relación la perspectiva folklórica (Palleiro, 2004), la mirada socio-discursiva (Bajtín, 1999), la teoría de la enunciación (Benveniste, 1997), la Teoría Literaria (Eagleton, 1998), la narratología (Genette, 2004; Hutcheon, 2005) y la semiótica (Barthes, 1986). A lo largo del trabajo, iremos exponiendo el diálogo de la tesis con estas y otras disciplinas y conceptos en los que haremos hincapié.

En este apartado, nos proponemos asentar cuestiones teóricas que nos han permitido dar cuenta de la dialéctica del libro-álbum con el cuento folklórico maravilloso. En primer lugar, nos interesa la postulación de género elaborada por Mijail Bajtín, a principios del siglo XX, e incluida en *La estética de la creación verbal*; en segundo lugar, la concepción de interdiscurso que plantea Michel Pêcheux en *Las verdades evidentes*, de 1975; en tercer lugar, el concepto de formaciones discursivas, incluido en *La arqueología del saber*, obra de Foucault que se edita en 1969; y por último la concepción del signo como “lucha en la arena social” que Valentín Voloshinov postula en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, de 1929. La recreación de este concepto en nuestra tesis permitió, como podremos comprobar, una productiva clasificación de los libros-álbum.

4.1. El libro-álbum como género discursivo

Un concepto clave de la teoría socio-discursiva de Bajtín es el de la comunicación como “praxis”. Esto implica que el uso del lenguaje no obedece a la voluntad de un hablante, sino a las formas que asume el discurso en cada esfera social, es decir cada contexto de la actividad humana elabora “tipos relativamente estables de enunciados” a los cuales Bajtín va a denominar “géneros discursivos”. Estos se configuran a través de un tema, un estilo verbal y una composición. El tema u objeto se vincula al contenido, mientras el estilo da cuenta de “la selección de los recursos léxicos, y gramaticales de la lengua” (1999: 248), lo cual da como resultado, por ejemplo, el uso de un vocabulario y de un registro que pueden ser más o menos formales, según el caso. Por su parte, la composición alude a la forma en que está estructurada y organizada la información dentro de un género discursivo. Bajtín concibe a los géneros como “correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua”. Desde esta heterogeneidad y en función del contexto, propone una primera clasificación: los géneros primarios, más simples, y los géneros secundarios, más complejos. De los primeros nos apropiamos en contextos naturales de socialización bajo la forma de la lengua materna, y los manejamos con libertad. En cambio, los secundarios son producto de una comunicación cultural

organizada y compleja; son por lo general escritos y necesitan ser aprendidos de manera sistemática. Cada vez que oímos un discurso, “adivinamos su género desde las primeras palabras, calculamos su aproximado volumen (...) su determinada composición, prevemos su final, o sea que desde el principio percibimos la totalidad discursiva” (1999: 268). “Si no existieran los géneros discursivos y si no los domináramos, si tuviéramos que irlos creando cada vez dentro de proceso discursivo, libremente y por primera vez, la comunicación discursiva habría sido casi imposible”, insiste Bajtín (1999: 268). Nos interesa, particularmente, su definición de géneros secundarios o complejos entre los cuales Bajtín estudió, en especial, la literatura; estos también son poseedores de tema composición y estilo y se nutren, básicamente, de los géneros primarios, es decir de aquellos diálogos que están en el mundo, más allá de que un autor decida escribir una obra. El enunciado y la palabra literaria se construyen sobre la base de enunciados pasados, presentes y también futuros. En el caso que nos ocupa, advertimos en el álbum una preponderancia de enunciados que ya fueron dichos; y en este sentido, este se configura como un género contestatario o responsivo que, a nuestro entender, expone su diálogo con el cuento folklórico maravilloso a través de la presencia de un antagonista clásico, como es el devorador. En este sentido, anclamos en la idea de que el enunciado es siempre una respuesta a aquello que ya se dijo.

Advertimos que la presencia del devorador en la LIJ presenta una regularidad que se produce sincrónica y diacrónicamente, como si no hubiera tiempo o geografía que pudiera prescindir de este antagonismo. Entendemos su presencia como un rasgo temático. Sin embargo, su tratamiento (composición y estilo) no es homogéneo a lo largo del tiempo, por lo que hemos considerado indispensable analizar los géneros en su cruce con la formación discursiva que regula su enunciación. Hemos buscado responder qué rasgos presenta la discursividad del cuento folklórico con devoradores y de qué forma esta se reproduce en libros-álbum que contienen a este personaje.

4.2. Las luchas decibles y la arena social

El corpus elegido permite comprobar la recurrencia de determinadas luchas que involucran al personaje infantil, dramatizadas en contextos discursivos en los que prevalecen enunciados acerca del peligro del mundo, acerca de la propia conciencia como un espacio de enfrentamiento con el devorador, y, por último, enunciados que se refieren a la literatura. Estos últimos aparecen en obras del corpus que retoman elementos del cuento folklórico maravilloso para denostar al devorador o simplemente recontextualizarlo en sus páginas a partir de determinados interdiscursos. Los criterios teóricos desarrollados por Pêcheux (2016) definen el interdiscurso por su capacidad de ejercer el sujetamiento del sujeto, condicionando su intradiscurso o discurso propio. Esto implica que el hablante produce una secuencia dominada por una formación en la que lo preconstruido ocupa un lugar fundamental. En esa relación entre lo preconstruido y lo intradiscursivo es donde se sitúa el interdiscurso. Para Pêcheux, el interdiscurso se relaciona con algo exterior y anterior al discurso; es decir que es un discurso preexistente que fija y condiciona aquello que se puede decir. Mariana di Stefano, en su tesis doctoral *Políticas del lenguaje del anarquismo argentino* (2009)³⁰ define el “interdiscurso” como conjunto de reglas de una formación discursiva tanto como al conjunto de discursos que componen esa formación. Para esta especialista, el sentido de un discurso tiene pertinencia a partir de su relación con el interdiscurso, es decir en vinculación con los discursos de la propia formación discursiva.

³⁰ La tesis de di Stefano se puede leer en el Sistema Nacional de Repositorios Digitales. Ministerio de Ciencia, Tecnología e innovación. Argentina.
https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/Filo_af7eef3d3f412019bf3e9774f3dd2741
Recomendamos también *El lector libertario. Prácticas e ideologías lectoras del anarquismo argentino*, EUDEBA, 2013.

En el horizonte de los estudios teóricos valoramos, por su pertinencia con nuestro planteo, el aporte crítico de Voloshinov (1992) como una vía de acceso al análisis de la ideología, en especial su concepción del lenguaje como un instrumento de transmisión de representaciones acerca del mundo en el que se refracta la organización jerárquica de una sociedad. Recordemos que para Voloshinov la conciencia es un hecho ideológico-social, a la que solo se puede acceder a través de los signos lingüísticos. Los signos “surgen en el proceso de interacción entre conciencias individuales, mientras la conciencia sólo deviene conciencia al llenarse de un contenido ideológico” (1992:34). La vida del signo, para el autor, habita el entorno social, es una entidad viva, usada por hablantes concretos; y está sujeta al cambio histórico, lo cual le asigna un carácter ideológico: los signos, no son unívocos ni neutros en la medida en que varían históricamente. Las diferentes clases sociales utilizan la misma lengua, pero los acentos valorativos que le asignan a cada palabra son desiguales y devienen del uso social concreto. Existe en la sociedad una lucha ideológica por la imposición de determinados acentos signícos. Voloshinov sostiene que la literatura no escapa de esa lucha y es índice del cambio social. Así como para este crítico la aparición del hombre superfluo en la novela rusa del siglo XIX obedece a las vicisitudes de la economía, dando cuenta de un cambio en las tendencias de la literatura, incluso en el estilo y en la composición (1992:12), para nosotros la diversificación de un personaje como el devorador en la LIJ da cuenta de cambios ideológicos pues es la existencia real el factor que determina el signo; y su vez, el signo refleja y refracta el proceso generativo de la literatura. Según Voloshinov, no hay temas aleatorios, sino que existe un número de tópicos en los que la sociedad deposita un acento valorativo; y ese acento se vincula a la existencia material del grupo social. “Solo aquello que posea un valor social puede entrar en el mundo de la ideología y se convierte en tema del signo” (1992: 47). Este, a la vez, se vincula a la forma de enunciarse: “los temas y la forma de la creación ideológica se crían en la misma cuna y, en realidad, representan dos aspectos de una misma totalidad” (1992: 48).

Estas concepciones sobre el signo nos han permitido arribar a la conclusión de que en el libro-álbum se presentan distintos tipos de lucha en la arena social. Las mismas se suscitan en formas de ver el mundo, a veces concordantes, a veces opuestas al universo del cuento folklórico. En términos de Foucault (1983) decimos que otras luchas son decibles o enunciables en el libro- álbum que, no obstante, guardan vínculos con el devorador nacido en el folklore.

4.3. Del género discursivo a la formación discursiva

Los géneros discursivos, en los que se plasma toda voluntad hablante, son históricos, es decir que se renuevan constantemente. Nuestro interés entiende un sentido interdiscursivo; es decir, desde las posibilidades de producción de un discurso que atiende, tanto a memorias de larga data del género, como a realizaciones contemporáneas. ¿Qué es lo que se puede enunciar en un libro-álbum del siglo XXI sobre el devorador? ¿Aquello que se puede decir en el siglo XXI es lo mismo que lo que se puede o podía decir en un cuento folklórico maravilloso? ¿Cuáles son los discursos considerados legítimos o interdiscursos vigentes al momento de la producción del libro-álbum? Los aportes de Foucault (1983) ayudan a respondernos estos interrogantes. El filósofo francés se refiere al saber y estudia cómo ese saber se relaciona con las formaciones discursivas; sostiene entonces que, entre los enunciados, los objetos de los que se habla, los tipos de enunciación y los temas puede haber una regularidad, y en el caso de que la haya estamos frente a una formación discursiva. Esta se caracteriza por ser como un molde o matriz social donde solo puede caber aquello que se puede decir; así, da cuenta de lo que es decible en un momento histórico determinado. Todo aquello que es dicho es regulado por una formación discursiva; es decir, las palabras y los enunciados cargan su sentido de la formación discursiva en la que se inscriben, dado que la misma establece, como contraparte de la formación ideológica, lo que puede y debe ser dicho.

Oportunamente, hemos postulado que la formación discursiva del cuento folklórico maravilloso detenta una serie de reiteraciones vinculadas a un estado de riesgo infantil. Así pues, el género cuento folklórico maravilloso está marcado por determinadas máximas; por ejemplo, es decible el hambre del niño, su abandono por parte de los adultos y el castigo al poderoso, que da cuenta de venganzas atípicas, entre otras situaciones complejas, que deberá atravesar el personaje infantil. Aquí destacamos que, en el libro-álbum, esta formación, aunque modificada, se va a limitar a un número reducido de obras. Mientras el resto presentará otros rasgos que, a la vez, nos proveerán información sobre sus continuidades y rupturas con lo folklórico.

5. Metodología de análisis

5.1. Justificación de la selección del corpus³¹

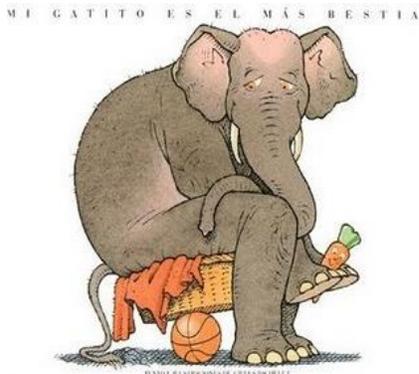
El presente corpus está conformado por diecisiete libros pertenecientes al género denominado libro-álbum que la teoría ha definido como obras en las cuales la imagen ocupa un lugar central en la narración pues sin ellas el lector no puede completar el sentido del material narrativo, cuyo soporte es funcional a la historia. Incluso, en algunos de ellos la historia involucra la gráfica, las tapas y hasta el diseño de la obra. Tal como señalan Nikolajeva y Scott (2001), los libros-álbum se definen por una variación de arte literario basada en la combinación de dos niveles de comunicación: el verbal y el visual. Esta fusión puede actuar de distintos modos y la heterogeneidad del género, su riqueza y la dificultad de asirlo se apoyan en esa tensión. Veamos, por ejemplo, cómo un álbum llamado *Mi gatito es el más bestia*, de Gilles Bachelet (2005) recreando la famosa serie pictórica *La trahison des images*, de René Magritte³², alude a dos referentes posibles (elefante y gatito), complejizando así la idea de representación.

³¹ Ampliamos este apartado en el capítulo II donde aportamos algunos detalles sobre las ediciones y sobre la circulación de las obras en Argentina, según el conjunto al que pertenece cada una de ellas.

³² La traición de las imágenes es una serie de cuadros, pintados entre 1928 y 1929, de la que se destaca *Ceci n'est pas une pipe*, (esto no es una pipa). En esta obra René Magritte ilustra la idea de representación; es decir da cuenta de que el objeto pintado no es un objeto en sí, sino su representación.



De la serie *La trahison des images*, de Magritte



Tapa de *Mi gatito es el más bestia*

Hemos acotado la selección del corpus a textos de secuencia narrativa de autores nacionales y extranjeros, cuya circulación en español, más allá de su origen, se produce en Argentina alrededor de 1990 y 2016³³. El eje temático que los reúne es la acción de la devoración, o su amenaza hacia el héroe o protagonista, o su simbolización; o la presencia de un comeniños en algún episodio de la trama. Se abordan dos tipos de libros-álbum: la mayor parte de los mismos presenta un doble código cuyo lenguaje icónico amplía, complejiza o contradice el texto escrito; mientras tres de ellos cuentan un relato exclusivamente con imágenes asignándole al lector la misión de reponer las palabras que completan la historia.

En nuestro rastreo de libros-álbum con devoradores de autoría nacional, elegimos *Irulana y el ogronte*³⁴, de Graciela Montes, y *Caperucita Roja (tal como se lo contaron a Jorge)*, de Luis Pescetti. Salvo estos y el álbum brasilero que mencionamos más adelante, los restantes pertenecen a autores norteamericanos y europeos. Esta disparidad es producto de la globalización de los capitales que, entre otros efectos, se traduce en una concentración de la industria editorial con la consiguiente merma en la circulación de una literatura latinoamericana.

³³ En el capítulo II realizamos una descripción y justificación de la selección de las obras que componen el corpus en la que incluimos la filiación y año de edición de cada una de ellas.

³⁴ He planteado en 2006 la pertenencia de *Irulana* y *el ogronte* al género álbum en la propuesta de análisis que incluí en los *Cuadernos para el aula de 3° grado*, entre otros. Ver nota al pie N° 10 de esta tesis. En 2017, se reeditó, ilustrado por Virginia Piñón, con cambios respecto de la primera edición. Lo retomaremos en el análisis de la obra.

En segundo lugar, considerando la influencia tajante del maravilloso europeo, hemos limitado la selección a *Los tres cerditos*³⁵, de David Wiesner; *La verdadera historia de los tres cerditos*, de Jon Scieszka y Lane Smith; *La niña de rojo*, de Roberto Innocenti y Aaron Frisch; y *Una caperucita roja*, de Marjolaine Leray. A estos se suma *Tío Lobo*, de Xosé Ballesteros y Roger Olmos por ser la reescritura española de un cuento popular italiano cuya fusión resulta de interés. La abundancia de estas versiones constituye, en la tesis, un nodo de reflexión.

En tercer lugar, incluimos a la brasilera Ángela Lago cuyo álbum *De noche en la calle* responde a dos variables: su pertenencia a Latinoamérica y su narración exclusivamente con imágenes. A estos he sumado *Sombras*, de Suzy Lee y *El bosque dentro de mí*, de Adolfo Serra, no solo por su reciente edición, motivo por el que agregamos también *Lobos*, de Emily Gravett y *Finn Herman*, de Mats Letén y Hanne Bartholin, sino por sus autorías coreana y española respectivamente, siguiendo el propósito de lograr cierta diversidad. Por último, *Donde viven los monstruos*, de Maurice Sendak; *Ahora no Fernando*, de David McKee y *El ogro de Zeralda*, de Tomi Ungerer, integran el corpus como clásicos del género y en razón de que alcanzan significativa circulación en el lapso 1980-1990, cuando en Argentina se incrementa la importación de libros extranjeros.

A estos hemos sumado *El Wuggly ump*, de Edward Gorey, autor que en los '60 declaró no escribir para niños, y que en el campo de la LIJ resulta reivindicado por una editorial independiente como Zorro rojo que publica con éxito su transgresora obra. No dejamos de manifestar nuestro interés por la reciente recepción positiva de este y de otros autores no tomados en cuenta en décadas pasadas, como es el caso de Saki³⁶, cuyos menudos personajes son seres complejos, capaces de ejercer venganza, lo cual fue difícil de aceptar en la LIJ.

³⁵ Existe un antecedente de *Los tres chanchitos* en *The Nursery Rhymes of England*, de James Halliwell, de 1843. pero mayoría de las versiones se basa en el filme moralista de Walt Disney, de 1933.

³⁶ La obra de Saki (1989, 2008, 2014) ingresa a Argentina gracias a la traducción de uno de sus cuentos, hecha por Bioy Casares, en 1940, para la revista Sur. A fines del siglo XX se conocen las primeras ediciones en el marco de la LIJ, destinadas a la escuela secundaria. Su famoso relato *The Story-Teller*, traducido como *El cuentista* o *El contador de cuentos*, lo edita Ekaré, como libro objeto, en 2008. Su formato lúdico imita a un tren, espacio donde transcurre el relato. Esta operación permite inferir que Saki empieza a ser leído por niños pequeños.

5. 2. Descripción de la metodología de análisis

Partiendo del vínculo existente entre el material que se examina y el universo social del que éste proviene, nuestra investigación se sitúa en el marco del Análisis del discurso, disciplina desde la cual el especialista, según los problemas que se le presentan, recurre a diversos tipos de herramientas en su interpretación de los materiales; así, las marcas enunciativas, narratológicas y retóricas a las que atiende no dependen de reglas o teorías generales, sino que “el criterio que orienta el eje del análisis cambia según los casos y contextos” (Arnoux, 2006:17). Al considerar que los libros-álbum con devoradores son deudores del cuento folklórico maravilloso, nos propusimos como primer objetivo - *Seleccionar una colección de cuento folklórico maravilloso de origen universal para comprobar, a posteriori, sus ecos en los libros-álbum*. Definimos el cuento folklórico desde las Nuevas Perspectivas del Folklore, en la que se inscribe la especialista argentina María Inés Palleiro (1992) como relato de uno o varios sucesos que dan cuenta, desde la ficción, de aspectos característicos de la identidad cultural de un grupo humano, que son ordenados en una secuencia temporal.

Con el conocimiento de que existen orientaciones disímiles sobre las acepciones, los orígenes y la constitución del género, hablaremos de cuento folklórico maravilloso al referirnos a un corpus, de magnitud monumental, conformado por relatos provenientes de la tradición oral en cuyas tramas lo sobrenatural, luego sinónimo de maravilloso, no recibe explicación alguna (Todorov, 1981: 40). La aceptación implícita del material narrado dispone que lo maravilloso no es una actitud hacia lo acontecido, sino parte de “la naturaleza misma de los acontecimientos” (ib.). Su vinculación con los mitos, leyendas, creencias y religiones de las sociedades antiguas, sumada a su transmisión oral nos permite pensar que lo maravilloso se instala en el terreno antropológico e histórico (Zipes, 2001; 2014).

Nos hemos basado en el artículo de Marc Soriano (1995b:35) “Adaptación y divulgación” para definir conceptos utilizados en algunas partes de la tesis. Para este autor la traducción de

una obra siempre implica una necesidad del intérprete de ser fiel a la fuente. Por otra parte, la versión refiere a un punto de vista sobre una determinada obra; en tanto que la adaptación es una forma que hibrida traducción y versión al dar cuenta de un modo de contar algo proclive a un determinado público.

Metodológicamente, el primer objetivo de *seleccionar una colección de cuentos folklóricos maravillosos de origen universal* nos condujo a un problema: ¿Cómo determinar el referente común a un corpus cuyos autores pertenecen a distintas nacionalidades? ¿Habría de rastrearse el antecedente del devorador en la tradición europea que el mercado ha privilegiado? ¿El enunciado “cuentos con devoradores” no produce acaso una asociación inmediata con “lo europeo” más allá de que existen culturas que no albergan ogros ni lobos³⁷? ¿Dónde encontrar el antecedente de un devorador más ancestral, menos intervenido por el mercado editorial? Si bien es la tradición europea la que ingresa con vigor en occidente, a través de los cuentos de Perrault y de los hermanos Grimm, esas historias discrepan bastante de sus propias tradiciones orales pues fueron versionadas, adaptadas y hasta censuradas en el siglo XVIII, como lo muestra Zipes en su descripción de las elisiones de episodios sobre la emancipación de los pobres (2001:77). Dadas estas circunstancias, decidimos entonces orientar la búsqueda del origen del devorador en una colección exenta de grandes maniobras editoriales. Si las teorías comparativistas hallaron raíces comunes a cuentos de muy distintas geografías, ¿por qué no acudir a un referente contra-hegemónico menos interpelado, menos mediático? ¿Acaso en 1928 Vladimir Propp (1985) no hubo de detectar temas y motivos compartidos por los cuentos de África, América, Europa y el Antiguo Oriente? Este estudioso ruso descubrió un pasado común a todos los continentes, originado en los mitos. Su hallazgo fue reiterado por Elíade en su comparación de los relatos míticos orales con el cuento folklórico ya trasuntado en escritura (1999:117-223); y también por Rodríguez Almodóvar (1989) en su estudio sobre el cuento

³⁷ Por ejemplo, en los cuentos argentinos, no se encuentran hadas ni ogros, sino brujas, gigantes y diablos; los perros Rompefierros y Romecadenas, los cuchillos o cadenas son proveedores de la magia.

español. En sintonía, el autor del sistema internacional de clasificación de cuentos de hadas, ineludible referente de los estudiosos, plantea la gran similitud de contenido de los relatos entre los más distintos pueblos (Thompson, 1972:29).

En coincidencia con Thompson, una filóloga nacida en la provincia argentina de San Luis, llamada Berta Vidal de Battini, a principios del siglo XX, deja sentada la pertenencia del cuento folklórico argentino al patrimonio universal, tanto en el “Prólogo” de su cuantiosa compilación, conformada por relatos firmados por sus narradores orales, como así también en su implementación del índice de Aarne y Thompson (ATU, 1962) para su clasificación (Tomo IV: 8-9). Sus volúmenes IV, V y VI de los *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*, llamados “maravillosos o de magia”, nos permitieron descubrir que el protagonismo de los devoradores se reitera en la tradición oral argentina. Pino Saavedra (2003) aporta una de las explicaciones sobre este fenómeno al explicar que, cuando los soldados europeos arribaron a América a conquistar territorios, compartían con los indios cuentos de sus pueblos en situaciones amistosas³⁸.

El contenido de la fundante investigación llevada a cabo por Vidal de Battini nos decidió a establecer que el antecedente de las obras con devoradores está en el cuento folklórico maravilloso universal y, por ende, en la tradición argentina; su ventaja radica en su pureza. De hecho, su material primigenio fue recogido por docentes de las escuelas primarias de todo el país a partir de 1921. Este hito, conocido como “Encuesta Láinez”, fue retomado en 1936 por Vidal de Battini (Palleiro, 2004), quien, basándose en esa labor nacional realizada con las maestras de escuelitas recónditas, reunió relatos orales firmados por sus narradores, creando así uno de los acervos de narrativa popular de mayor magnitud del mundo (Blache y Dupey, 2007).

Otro de los argumentos que justifica nuestra decisión fue abonado por la escasa importancia que, en su encomiable ambición de estudiar las variaciones del habla nacional, Vidal de Battini les asigna a los devoradores al excluir el motivo de la devoración en la descripción de

³⁸ Este autor cuenta que indios y soldados españoles convivían en paz y que estos últimos les contaban cuentos de sus países a las indias a través de intérpretes llamados lenguaraces (2003:19-20).

algunos de los tipos de cuento. Para nosotros esta omisión no constituye una falta de rigurosidad de la especialista, sino una naturalización de la presencia de los comeniños en los cuentos folklóricos maravillosos, dando cuenta, al mismo tiempo, de su longevidad³⁹.

Por último, el dato que colaboró para completar, de manera conclusiva, nuestra elección fue el hecho de que el cuento folklórico maravilloso argentino carece de hadas que ayuden a vencer a los comeniños. Estos personajes alados tampoco se presentan en los libros-álbum del corpus y tampoco son frecuentes en este género. Ambos, según concluimos, de entrada, dan cuenta de una similitud que nos resultó interesante.

Una vez seleccionada nuestra fuente, hemos llevado a cabo una lectura de los cuentos folklóricos maravillosos, contenidos en los volúmenes IV, V y VI, encabezados por las notas clasificatorias de Vidal de Battini, en las que, apelando al índice internacional (ATU, 1962) testimonia su pertenencia al folklore universal. Cada tipo de cuento lleva un nombre y un listado de sus motivos.

A partir de los conceptos de tipo y motivo, de arraigo en la teoría folklórica, hemos cumplimentado el segundo objetivo: *rastrear en la colección argentina los tipos de cuentos que contienen el motivo de la devoración*. Tuvimos en cuenta las regularidades temáticas que fueran estudiadas por la escuela finesa, representada por Aarne y Thompson (ATU, 1962), implementadas, por lo general por los estudiosos, para describir y agrupar los relatos según el tipo al que pertenecen. En este Índice, cada tipo tiene una descripción temática y un número clasificatorio. Los motivos de un cuento son las unidades temáticas mínimas que lo componen (Palleiro, 2009). Estos motivos constituyen estereotipos folklóricos que se repiten en distintas

³⁹ A pesar de la proliferación de enunciados munidos de gigantes, brujas, las serpientes y diablos, este motivo es elidido en su descripción de los tipos de cuentos contenidos en los tomos V y VI (V: 68, 71, 74, 279, 288, 291, 583, 627, 643, etc) (VI: 73, 152, 468, 481, 482, 494). A la inversa, en el volumen IV el devorador aparece en la descripción de los tipos “*La serpiente de siete cabezas*” y de “*Los niños abandonados*”. Como veremos, son muchos más los cuentos de los que participan estos antagonistas.

partes del mundo con la combinación más o menos estable de motivos. Como explica Palleiro (2009) motivos como la «pérdida del zapato» o «la nena amenazada por el lobo» se combinan y producen tipos comunes como “Cenicienta” o “Caperucita Roja” respectivamente.

Debido a que advertimos -en base al estudio exploratorio realizado- que la devoración constituye el motivo central de los libros-álbum que componen el corpus, hemos realizado un conteo de enunciados sobre esta acción en los tres tomos maravillosos de Vidal de Battini, a partir del tercer objetivo: *seleccionar los tipos de cuentos con centro temático en la devoración o el devorador*. Se estudiaron los volúmenes IV, V y VI, de 780, 674 y 655 páginas, compuestos, respectivamente, por 130, 116 y 156 versiones siguiendo el siguiente orden:

- A) Clases de devoradores
- B) El héroe
- C) La magia
- D) El valor de los devoradores
- E) El lugar de la devoración en la trama
- F) El espacio de cruce del héroe con el devorador

Una vez inferida la frecuencia y relevancia de los devoradores en la totalidad de los cuentos, cumplimentamos el objetivo de *-Aislar para su análisis los tipos de cuentos con centro temático en la devoración o en el personaje devorador*. Así, logramos llevar a término una aproximación temático-estructural a los mismos y pusimos en clara evidencia que existen, en los cuentos folklóricos maravillosos argentinos, dos tipos de cuento que entronizan y priorizan el motivo de la devoración. De ello deducimos su formación discursiva para revisar, luego, cómo esta se dirige en el libro-álbum a partir del objetivo de comprobar su dialéctica con el cuento folklórico.

Para *inferir las consecuencias de sentido devenidas de la construcción estética del devorador en el libro-álbum*, analizamos e interpretamos las formaciones discursivas del género teniendo en cuenta los contenidos que sostiene Foucault (1983 65-81) quien, como adelantamos,

postula que el contexto social está inserto en la enunciación; esto resulta más ostensible en la LIJ que en otro tipo de literatura pues el enunciado se encuentra condicionado por aquello que se le puede decir a un niño, la forma en que se lo dice y quién se lo puede decir. Se trata de las condiciones históricas que posibilitan que ese texto sea decible a un niño en un momento histórico dado (Foucault, 1983: 176-178).

En nuestro análisis, hemos buscado, por un lado, rasgos de la formación discursiva del cuento folklórico maravilloso; y, por otro lado, rasgos de cada una de las formaciones que regulan los libros-álbum del corpus. Desde una orientación metodológica indagamos rasgos caracterizadores de la formación discursiva. Para su descripción nos orientamos por el concepto teórico y crítico de ideograma, formulado por Marc Angenot (1982: 179-182); este autor postula un análisis del nivel tópico a efectos de detectar la "estructura profunda" o ideogramas, sobre los que se apoya el enunciado, cuyas "modulaciones de superficie" permiten advertir la configuración ideológica del discurso. Los ideogramas dan cuenta de las representaciones sociales y de las ideologías subyacentes a los enunciados. Nos interesa en especial su postulación acerca de las máximas o razonamientos que componen un discurso, sobre la base del topos o "lugar común" aristotélico. "Estas máximas suelen no estar explicitadas en el discurso mismo, no requieren demostración y resultan un componente activo en la delimitación de un campo de validez y legitimación", como explica di Stefano (2009:18).

Subrayamos que los rasgos de la formación discursiva identificados en nuestro análisis constituyen determinadas representaciones sociales. Emile Durkheim (2000) define las representaciones sociales como una serie de categorías abstractas producidas colectivamente que forman el bagaje cultural de una sociedad. A partir de ellas se construyen las representaciones individuales que se definen como expresión individualizada de las representaciones colectivas. Para di Stefano las representaciones son de carácter socio-cognitivo e integran las dimensiones social y psicológica del sujeto (2009:15).

Luego de nuestro rastreo de los rasgos y las máximas que conforman la formación discursiva del cuento folklórico maravilloso, proseguimos con la comprobación de su continuidad y/o discontinuidad en los libros-álbum para inferir los rasgos de la ideología que se desprenden de estos al momento de su enunciación. Si en el álbum la representación del devorador, en el juego de los personajes, tiene una apariencia y ubicación diferente, respecto de su antecedente en el cuento folklórico, se debe a un cambio del gusto, como también de las convicciones y convenciones sociales. Estas mutaciones, en la dinámica del cuento y en la vida que sostiene el relato, son ideológicas y nos hablan de una interpretación del mundo. Un enunciador tuvo un conocimiento, una experiencia y los interpreta en su literatura. Se nos impuso así la constatación de que en la construcción literaria del devorador existe una manera de ver el mundo, y de representar a los niños y sus relaciones con los adultos.

Desde la aproximación temático-estructural al cuento folklórico maravilloso, hemos comprobado su influencia en cierto tipo de libros-álbum, pero también hemos inferido en estos, nuevos devoradores. Así, por ejemplo, detectamos una diferencia fundamental que surge del espacio de lucha entre el héroe y su antagonista que, en el libro-álbum adquiere una complejidad evidente. Un grupo de álbumes expone una cercanía con los rasgos y máximas del cuento folklórico, maravilloso mientras otros dos grupos se van alejando de este género, pero, a la vez conservan elementos de continuidad. Esta comprobación nos llevó a diseñar una clasificación de libros-álbum para la cual recreamos el concepto de “arena social” de Voloshinov (1992). El lenguaje, para este filósofo ruso, trasunta las maneras de ver el mundo por parte de una comunidad lingüística y da cuenta de la organización jerárquica de esa sociedad, por lo tanto, se transforma en la “arena de la lucha social” (1992:50). Nosotros veremos, más adelante, que este concepto resulta de vital importancia en el estudio de nuestro corpus dado que, por cierto, nos ha posibilitado observar cada texto desde su pertenencia a diferentes arenas sociales, las cuales dan vida discursiva al devenir social que se manifiesta en sus páginas.

Concretamente, uno de los aspectos que observamos es el funcionamiento del nivel dialógico en los libros que integran el corpus; al respecto, comprobamos que en cada uno de ellos el héroe dialoga con distintos espacios sociales a los que llamamos arena social. Para el análisis dialógico de estas arenas sociales nos hemos apoyado en el capítulo V. “La palabra en Dostoievski”, incluido en *Problemas de la poética de Dostoievski*, de 1979, donde Bajtín (2003) concibe la literatura como modelo que muestra la forma en que la dinámica social exterior aparece como microdiálogo, al interior de los personajes. La esencia de la dialogía- para este notable teórico- radica en la relación diálogo-microdiálogo, pues este último es posible por la incorporación de la discursividad social; es decir que no existe nada fuera del diálogo del sujeto con el mundo. Este criterio nos permitió progresar, de manera eficaz, en nuestro trabajo de observación de las diferencias fundamentales entre los subcorpus. Desde la productividad de los conceptos de arena social y microdiálogo, detectamos en los álbumes tres tipos de lucha social que el héroe emprende con su antagonista cada una de las cuales será explicitada en el análisis del corpus.

Para describir y analizar las operaciones discursivas presentes en los libros-álbum seguimos la división clásica entre “historia y discurso”, de Todorov (1970), propuesta en 1966 en “Las categorías del relato literario”; empleamos el término “historia” cuando nos referimos al conjunto de los hechos, sucesos o acontecimientos narrados (fábula para los formalistas rusos), presentados de acuerdo a un orden lógico. Por otra parte, hablaremos indistintamente de “relato”, “discurso” o “enunciado” cuando aludamos a un todo significativo o forma en que el narrador comunica el material narrado incluyendo la imagen.

Decidimos emplear los términos “materialidad discursiva” o/y “juegos del lenguaje” como sinónimos de recursos literarios dado que la imagen sustenta, por momentos, una propuesta que activa o al menos promueve la capacidad lúdica del lector. En cuanto a la noción de estetización o estilización, nos resulta de interés al referirse a las formas de apropiación de la palabra corriente que un enunciador utiliza bajo su propio estilo, en un sentido puramente bajtiniano.

El concepto “estetización” afínca en el ensayo *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, de Bajtín: “hay que decir además que el lenguaje, que en una gran medida ya es encontrado previamente por un artista de la palabra, aparece como profundamente estetizado” (1997: 104).

En cuanto a nuestro propósito de llevar a cabo un estudio sincrónico de los álbumes, entendemos que el mismo requiere identificar sus regularidades y sus rupturas con lo folklórico. De manera preliminar al análisis que luego desarrollamos, los álbumes se ofrecen a nuestra mirada como el resultado de inscripciones de un momento histórico o como marcas de la otredad del pasado transformada en nueva escritura. Al respecto, Genette (1989) considera el fenómeno de la hipertextualidad como esencia de la “literariedad” (19) y suscribe a la noción de hipertexto como “todo texto derivado de un texto anterior (hipotexto), por transformación simple o imitación. Un hipertexto puede leerse en sí mismo y en su relación con el hipotexto. Si bien este autor considera que la literatura siempre retoma textos anteriores y tiene a su alcance palabras, frases, estructuras y estrategias que devienen de otros textos, esto no implica que nuestro corpus esté compuesto por meras reiteraciones del cuento folklórico maravilloso, sino que, por el contrario, y de manera bien singular, los libros recontextualizan, aluden, citan de manera directa, indirecta o libremente otros textos.

En razón de la singularidad que señalamos en el párrafo anterior, decidimos, para el logro de un análisis e interpretación eficaz, no circunscribir a un molde o ‘receta’, sino que analizamos cada libro-álbum de acuerdo a la estrategia literaria o procedimiento dominante que lo distingue. Por ejemplo, unos se destacan por la metalepsis (Genette, 2004), es decir por la voluntad del narrador de dejar sentado el carácter la ficcional de la obra; otros priorizan los recursos humorísticos, y así sucesivamente.

Para el análisis de los libros-álbum, desarrollaremos- de manera sucinta- los criterios críticos que seguimos en cuanto a las vinculaciones entre el enunciador, la ilustración, el texto y

el diseño, debido a que, precisamente, en esta relación se configura la discursividad del texto que, como sabemos, presupone un contexto con códigos culturales y sociales y prefigura un tipo de destinatario. Atendemos a cada uno de los códigos, a partir de los elementos discursivos que componen el libro-álbum desde un punto de vista formal, pero sin descuidar, más bien enfatizamos, sus connotaciones ideológicas.

En el análisis de la imagen y su relación con lo escrito, tenemos en cuenta el clásico libro *Introducción al análisis de la imagen*, editado en 1993, de Martine Joly (2009) quien entiende que “una imagen es algo que se asemeja o representa otra cosa” (44) y posee una dimensión psíquica que es la “representación mental”, que “concentra los rasgos visuales suficientes y necesarios” como para reconstruir el objeto real en la mente y es por lo tanto “un modelo perceptivo del objeto” (24), su función es evocar un referente, o sea significar otra cosa, es decir que la imagen es un signo de otra cosa. Así pues, la imagen no es el objeto sino una analogía visual entre el objeto y su representación, por lo cual su reconocimiento siempre depende del saber previo del observador y de la convención social. La primera cuestión que nos interesa es su postulación de que las palabras y la imagen “deben ser abordadas en términos de complementariedad”, no como exclusión de una por la otra o por interacción sobre lo que existe. En este sentido, en el análisis del libro-álbum, el código visual tiene una preponderancia a la cual los adultos no estamos acostumbrados como nativos de una sociedad atravesada mayormente por la palabra. A pesar de esto, distinguimos, en el seno del mensaje visual, los signos figurativos o icónicos, en los que se reconocen signos plásticos como el color, las formas, la composición y la textura, que consideramos imprescindibles para la indagación de los álbumes.

A la vez, tenemos en cuenta los conceptos de anclaje y relevo (Barthes, 1986: 36-39) y a partir de ellos analizamos de qué manera la imagen expande, contradice o limita los sentidos del texto escrito. Para Barthes, toda imagen es polisémica, y pone al lector frente a una cadena flotante de significados, entre los cuales elige unos y desecha otros. El mensaje verbal está destinado a fijar esa cadena flotante que es la imagen, es decir, de todos los significados posibles establece cuál debe elegirse ayudándolo a anclar en el mensaje.

Barthes, además de mostrar los dispositivos retóricos que los enunciadores seleccionan para trasuntar el mensaje publicitario (metáfora, metonimia, hipérbole elisión, etc.), concibe posibles vínculos entre texto e imagen (1986); postula entonces que la relación de anclaje (36) implica que la palabra controla los sentidos que podrían desprenderse de la imagen, es decir, cuando el texto ancla, está atestiguando el significado de una imagen pues alude a los significados denotados; mientras en una relación de relevo (37-38) uno y otro código son complementarios, es decir que se necesitan mutuamente para la interpretación. La relación de texto e imagen en los álbumes suele ser de relevo. Desde estos conceptos, se atendió al color, el tamaño y la forma, para inferir las relaciones de las imágenes con sus referentes. Recurrimos, para ello, al concepto de iconicidad o nivel de similitud entre una imagen y lo que ésta representa:

Una fotografía en color es más icónica que una fotografía en blanco y negro; un retrato es más icónico que una caricatura (...) un mapa o el plano de una ciudad son menos icónicos que una fotografía aérea; un esquema, un diagrama o un organigrama apenas son icónicos de aquello que representan; una fórmula química o matemática o una página escrita son todavía menos icónicos, menos semejantes a lo que representan -grado cero de iconicidad. (Costa, 1992:65).

Es importante considerar que tenemos en cuenta los enunciados en relación al contexto y a las reglas de formación de los discursos que permiten entender las regularidades en las condiciones de su existencia (Foucault,1983: 55). El libro-álbum manifiesta determinadas regularidades, y nos permite inferir condiciones de producción vinculadas a aquello que se espera de un lector del siglo XXI.

A lo largo de nuestro trabajo apelamos a teorías y conceptos que serán explicitados en el transcurso de un análisis que ha requerido, ineludiblemente, un diálogo interdisciplinar.

6. Partes de la tesis

La investigación se divide en dos partes. La primera está conformada por dos capítulos. El primero incluye una presentación detallada del corpus de libros- álbum y, además, tiene por objetivo definir y dar cuenta de la filiación de cada una de las obras, como así también describir los trabajos escritos afines a nuestra investigación sobre el libro-álbum y su dialéctica con el cuento folklórico maravilloso. El segundo capítulo tiene como propósito la detección y el estudio de los relatos con epicentro en el motivo de la devoración que componen los *Cuentos y Leyendas Populares de la Argentina*, cuya compilación realizara Berta Vidal de Battini. Nos interesa indagar cuáles son los tipos de cuento que ubican la devoración en el centro de la trama. La segunda parte se aboca al análisis del corpus de libros-álbum; y está compuesta por tres capítulos cada uno de los cuales expone las continuidades y rupturas del género con los cuentos folklóricos maravillosos. Esta segunda parte de la tesis tiene por objetivo dar cuenta de las formaciones discursivas⁴⁰ de los libros-álbum con devoradores y de sus consecuencias ideológicas.

⁴⁰ Detallamos este concepto en el análisis de cada obra.

PRIMERA PARTE
EL LIBRO-ÁLBUM
CON DEVORADORES
Y SU DIÁLOGO
CON LA TRADICIÓN

CAPÍTULO I

El libro-álbum

1.1. Libro-álbum: definición y origen

La construcción del devorador en la LIJ más reciente está ligada a dos géneros que la crítica ha separado en libros ilustrados y libros-álbum. Respecto a estos últimos:

En sus páginas interactúan, por lo general, dos signos: la imagen y el código escrito en una dialéctica inusual que rompe el pacto de lectura clásico según el cual la imagen ilustra el texto. Un libro-álbum capitaliza, al menos, dos órdenes y los pone a operar en un cruce sustancioso; en lo relativo a la teoría de la lectura, construye un destinatario capaz de incursionar en el análisis discursivo y, a efectos de saciar a ese nuevo lector, lo ubica en una escena en la que la imagen, lejos de ilustrar la palabra, expande, niega o enriquece sus sentidos. Desde una mirada vigotskyana (1995) podríamos hablar de un cambio en la forma de leer ya que el Book Picture, como se denomina en los países anglosajones, exige la utilización de una sumatoria de herramientas semióticas. Es decir, la producción de significado –proceso por el cual el sujeto ordena el mundo– requiere de una percepción desautomatizada. La metaficción, la intertextualidad, la abstracción, el surrealismo, junto al diálogo con diversos productos musicales, cinematográficos y plásticos, forman parte de esa compleja semiosis. (Fernández, 2014:43-44).

Munidos de una impronta humorística y atravesados por las formas tecnológicas de editar, los álbumes dan cuenta de cambios en la configuración del lector. A su amparo, encontramos personajes infantiles que, más allá de nuestra tesis, convierten en globo a su madre (Isol, 2002), o cuyas alcancías salen volando (Mc Kee, 1999); o que sienten orgullo por sus propias flatulencias (Mc Kee, 1994), tías que se pueden morir (Hole, 2007), padres depresivos (Browne, 1998), reyes que se casan con reyes (Haan y Nijland, 2004), princesas que escapan con chicas (Quintiá, 2007) y hasta un topito que se despierta con su cabeza defecada (Holzwarth y Erlbruch, 1991). Todo parece poder hablarse con el niño, y aun podemos arriesgar que existe una transgresión de tipo discursivo o ciertas anuencias que va atesorando el género.

Nos resulta de interés inferir el rol del devorador en este repertorio, donde ahora la obra, no solo es producto de una construcción conjunta de dibujante y escritor, sino que presenta una nueva complejidad. Así lo explicita el artista argentino Istvan Schritter:

(...) resulta imprescindible introducir el concepto de *proyecto gráfico* que va aún más allá del *diseño gráfico* del libro: no sólo oficia de nexo articulador entre texto e imagen, sino que actúa como mirada que abarca todas y cada una de las partes del libro desde lo conceptual (quiero decir: un verdadero proyecto gráfico va más allá de lo estrictamente *gráfico*), generando por sí mismo nuevos sentidos y fundando nuevas lecturas (2005: 66-67).

Con el avance tecnológico, los últimos años exhiben una superproducción de libros con imágenes cuyos autores pertenecen a disímiles países. Las editoriales multinacionales reciben, en las ferias del libro internacionales, maquetas producidas por autores e ilustradores⁴¹ provenientes de diversas partes del mundo. Consecuentemente, las historias para chicos van perdiendo rasgos relativos a su lugar de origen con una tendencia marcada a la mundialización de los productos. Por ejemplo, la representación pictórica de los espacios geográficos adquiere una tendencia a mostrar grandes ciudades o, en su defecto, anular marcas constitutivas de nacionalidades. Esto también se constata cuando los relatos son contados exclusivamente a través de imágenes o poseen pocas palabras; en ellos la construcción de los personajes y de las situaciones manifiestan una tendencia a cierta universalidad para el logro de la identificación de los lectores, obviamente sin distinción de lenguas.

La teoría asume que un antecedente del libro-álbum es *Orbis Sensualium Pictus*, del pedagogo Johann Amos Comenius. Publicado con el propósito de la enseñanza del latín entre 1650-1654, se constituye como el primer libro ilustrado para niños en formato de abecedario.

De manera general, los parámetros que se suelen tomar en cuenta para determinar los antecedentes del libro-álbum consideran las ediciones cuidadas, las coloridas ilustraciones creadas por artistas plásticos, cierta transgresión temática y una orientación a la meticulosidad puesta en la imagen, como es el caso de *A Apple Pie*, de 1886, de Kate Greenaway, un abecedario basado en los diferentes pasos para hacer una tarta de manzana. Según Durán (2000), el primer álbum fue escrito en 1844 por el médico alemán Heinrich Hoffmann. Se trata del libro *Der Struwwelpeter*, traducido como Pedro Guedellas, Pedro Melenas o Pedrito el deswgreñado, que Hoffman dedica a su pequeño hijo en el que resalta una temática transgresora, planteada a través de una relación jocosamente complementaria entre texto e imagen.

⁴¹ A partir de esta superproducción, el ilustrador empezó a cobrar derechos de autor. No existen leyes al respecto, salvo excepciones, sino que por lo general se comparte la autoría. Si la obra presenta desproporción entre texto e ilustración se establecen porcentajes.



Escena de *A Apple Pie*, de Kate Greenaway



Der Struwwelpeter

Durán (2000) en *¡Hay que ver!: Una aproximación al álbum ilustrado!*, alude a la consolidación de las bases de lo que sería el libro- álbum a través de *Les albums du Père Castor*, de 1931, de Paul Faucher, como también a *La historia de Babar*, del pintor francés Jean de Brunhoff. La autora española considera que la década del '60 se destaca por la producción de este tipo de obras. Tal sería el caso de *Little Blue and Little Yellow*, del diseñador Leo Lionni, de 1962, que exhibe su tendencia no figurativa de las imágenes. Siguiendo esta línea, tenemos en cuenta, en América Latina, *Flics*, del brasileño Ziraldo, de 1968, como así también las obras de Ajax Barnes y Beatriz Doumerc, tendientes a la abstracción y al diálogo no lineal entre texto e imagen. Como postula la especialista Flavia Krause (2015) se trata de obras producidas en Argentina por el Centro Editor de América Latina, editorial precursora de los álbumes⁴².



Imagen del libro álbum *La línea*, de Barnes y Doumerc

⁴² Este tema es tratado por Krause en su tesis *La lectura del artista Ajax Barnes a través de sus ilustraciones de los cuentos de Andersen en la edición de los Polidoro del Centro Editor de América Latina*. Especialización en Literatura Infantil, Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín, 2015.

El campo de la LIJ es un espacio controvertido por estar atravesado por prerrogativas pedagógicas y por un mercado interesado en la producción de libros cada vez más lujosos en lo que atañe al diseño y la ilustración. Por ser nuestro objetivo, tanto el análisis de la materialidad textual de los libros-álbum que presentan personajes devoradores, como así también sus connotaciones de sentido, en el apartado siguiente resaltamos aquellos trabajos que ponen de relieve la condición de literaturidad (Shklovski, 1971) de la LIJ, sin dejar de advertir que las orientaciones pedagógicas, éticas o psicológicas son las que muestran, en general, más vigor. Desde un diálogo que establecimos con las corrientes nacionales y extranjeras, abrevamos en autores argentinos y españoles en razón de su cercanía y disponibilidad, sin dejar de nutrirnos de un aparato anglosajón que se impone en lo que hace a difusión académica.

1.2. Estado de la cuestión

En la crítica especializada en LIJ, una teoría actual que suele ampararse en la estética de la recepción⁴³, es de orientación anglosajona y se la conoce con el nombre de "Reader-Response"; desde su marco, se privilegia el rol del lector y se tiende a considerar los álbumes desde criterios educativos. Así pues, existen numerosas publicaciones que incluyen propuestas didácticas a partir de los álbumes, como por ejemplo Doonan (1993), Stoecklè (1994). En tanto otros, así como Alamichel (2000) y Chambers (2009), ponen en tensión este vínculo inevitable de la LIJ con la pedagogía. Estos últimos, que atienden aspectos discursivos e ideológicos, nutren

⁴³ En el marco de la teoría literaria, la corriente de la Estética de la recepción reconoce a representantes como Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser. Jauss en 1967 en la Universidad alemana de Constanza acuñó el término "estética o teoría de la recepción" (Jauss, 1987) que postula que el lector le otorga el sentido a los textos y que el texto no es un todo único, completo y cerrado, sino que se presenta como una serie de espacios vacíos que el lector completa a partir de su horizonte de expectativas (ib. 47). Este papel activo del lector se vincula a las protestas masivas de los movimientos estudiantiles del 68 lo cual confluye en las universidades alemanas, y en especial en la de Constanza, donde se oponen al formalismo, se exige a los estudios literarios atender a la función social de la literatura, y se fundan nuevas relaciones entre literatura sociedad. Relaciones que ya se habían planteado dentro del marxismo. También Hans Gadamer (1985) y Umberto Eco (1978, 1992) estudiaron el problema del lector.

las reflexiones que atraviesan la presente tesis, sobre todo en lo que atañe a la construcción de la idea de lector. Sin embargo, observamos que no está entre sus prioridades tomar en cuenta los vínculos con lo folklórico que ofrece gran parte del material sobre el que trabajan. Precisamente, esto último constituye un aspecto central de nuestra tesis que propone reponer la vacancia señalada.

Recordamos que Arizpe (2010) realizó una investigación de campo en Glasgow, Barcelona, Arizona y Bologna, a partir de la cual describe la actividad de lectura y los cambios de percepción y razonamiento que requieren los libros-álbum sin texto escrito. Los resultados muestran que este género, muy frecuente en nuestros días, invita a los niños a comprometerse activamente con la lectura e incentiva sus capacidades críticas y reflexivas acerca de sus situaciones individuales y sociales. En varios de sus otros trabajos, Arizpe (2004), con una orientación ligada a la recepción con consecuencias pedagógicas, también destaca el interesante y enriquecedor cambio en las formas de leer que trajo aparejado el Book Picture o libro álbum en los países anglosajones. Si bien valoramos la productividad que implica este tipo de propuesta, dado que expone la relevancia de la lectura de la imagen en los niños, no podemos dejar de señalar que se trata de trabajos que omiten la importancia que puede tener un personaje como el comeniños respecto de las condiciones de producción y recepción ligadas a las luchas que las sociedades dirimen a través de estas propuestas. Nosotros aspiramos a dar cuenta de estas últimas cuestiones.

Respecto a las aportaciones- en lengua española - que avanzaron sobre los efectos de lectura derivados de la relación texto-imagen, tuvimos en cuenta los siguientes autores: Andricain, 1996; Bellorín y Silva Díaz, 2010 ab; Castrillón, 1995; Colomer, 1999, 2002, 2010; Durán, 2000, 2001, 2009; Furnari, 1995; Richlycky, 1988; Rodríguez 1987; Silva Díaz, 2000, 2005ab. Retomando los juegos literarios de ambigüedad entre la realidad y la ficción, destacan la importancia de que los álbumes, a partir de un diálogo entre texto e imagen, pongan en duda la supuesta realidad que enuncia uno u otro código. Por el privilegio que otorgan a la construcción

de sentido son fundamentales los aportes de Colomer (2010) cuyos trabajos rastrean y sistematizan los diversos modos en que se puede lograr la entrada de los niños a la literatura a partir de los álbumes. Dentro de este encuadre, Silva Díaz (2005ab) recorre diferentes posiciones teóricas que abonan el criterio de que la metaficción rompe con la concepción de transparencia del lenguaje, lo cual ayudará a los niños a dudar de lo que leen (Lewis, 1999), Silva Díaz alude al carácter lúdico de este recurso narratológico que “ataca la confianza del lector” (62). La tesis de esta autora da cuenta de un marco necesario para los estudios específicos sobre la manera en que los lectores se apropian de los recursos metaficcionales de los libros. Sin embargo, su centro de interés se basa en las características de la lectura asumida por los sujetos, y deja de lado las consecuencias ideológicas que implica la vinculación del devorador con la metaficción, que nosotros desarrollamos en uno de los capítulos de esta tesis.

Nodelman (1988), Nikolajeva (2001) en coautoría con Scott (1999) y Lewis (1999, 2001) destacan el carácter lúdico, paródico e irónico de gran parte de los álbumes en los que no se agotan las posibilidades de significación, como parte de la interacción entre texto e imagen. Incluso, en gran parte de sus trabajos, Nodelman (2000) alude a los efectos de lectura en cuanto a sus consecuencias socio-culturales. El autor refiere al doble destinatario adulto-niño que complejiza la mirada hacia el objeto en cuestión, como así también proponen Bajour y Carranza (2003) y Scott (1999). Nikolajeva y Scott (2006) revisan los escritos acerca de este tema y colaboran con importantes conceptos al campo. Otro trabajo que estudia el libro- álbum, bajo la autoría de Lewis (2001), amplía los esquemas de análisis entre texto e imagen y dedica parte de su estudio a la recepción del género en los niños. Sin embargo, sus análisis otorgan una mayor importancia a la relación de los textos con las imágenes, y dejan de lado la descripción de la narratividad de la obra en vínculo con sus efectos ideológicos.

Existen también miradas que incluyen temas controversiales. Por ejemplo, las investigaciones ligadas a la psicología cognito-evolutiva dan cuenta de los interrogantes acerca

de la enseñanza de valores en el ámbito escolar y familiar. Por ejemplo, Burke Epstein (1986) y Pillar (1979) analizan cuestiones de índole moral en la literatura infantil desde la perspectiva de la teoría del desarrollo, a partir de la base de las etapas del pensamiento formuladas por la psicología evolutiva y reformuladas por Kohlberg (1992), quien entiende que el pensamiento moral puede desarrollarse a través de un esquema de seis etapas. Para quienes sostienen que la educación prioritaria en la escuela debe ser de carácter 'moral', la LIJ constituye un vehículo diseñado para el acabado cumplimiento de su propósito, según los planteos expuestos en esta postura. En sintonía, mencionamos los estudios de Gemma Lluch (2003), Hanán Díaz (1997), y Garralón (2001), que entienden el álbum como una literatura capaz de referenciar comportamientos que interpelen al lector sobre su accionar. Sin omitir la valía estética del género, estos autores proclaman una literatura con valores "humanistas". Incluso llegan a postular que "no deben ser considerados aquellos libros que manifiesten subestimación o rechazo hacia grupos sociales, raciales o religiosos" u opinan que "no se recomiendan aquellos libros en los que imperan la injusticia o la violencia" (Hanán Díaz, 1997: 89). Desde esta tendencia, buen número de escritores, investigadores, bibliotecarios, ilustradores y editores estudia un conjunto de 41 libros-álbum con el fin de capacitar a profesores y bibliotecarios sobre los rasgos de este género (Pelayo, 2006; Campos, 2006; Mekis, 2006). La producción de esta "literatura en valores", que- si bien no llevaba ese nombre- nos resulta pertinente reconocerla como tal, fue fomentada en Argentina, durante las décadas del '60 y '70 por intelectuales influyentes en el campo educativo, como Dora Pastoriza (1962) y Martha Salotti, quienes se pronunciaron en contra de la crueldad de los cuentos de hadas. A principios de los años '80, Díaz Ronner (2001) e Itzcovich (1995) -quienes ejercen profundas críticas frente al avance pedagógico- se distinguen por su defensa de la lectura placentera. La lectura motivada en el placer se convierte en una fuerte premisa que Montes (1999) promueve en un texto ineludible de la teoría literaria. Así pues, en *El corral de la infancia*, esta prolífica escritora argentina, autora de libros de ficción y defensora de una crítica literaria autónoma, propone despojar a la literatura de toda finalidad pedagógica e instala el slogan "leer por leer", que atravesará tres décadas.

Si bien los estudios mencionados ponen de relieve el rol crucial de la construcción de un texto al servicio de un destinatario merecedor de un plus estético, al igual que las perspectivas críticas que más arriba señalamos, no encontramos que de los mismos hayan derivado estudios específicos sobre la relación que puede establecerse entre el libro-álbum y los cuentos folklóricos maravillosos, como el que propone el presente abordaje. Resaltamos que nos interesa la perspectiva crítica que advierte que la LIJ -como toda literatura- posee una especificidad ligada a sus condiciones de producción y que sus cambios obedecen, principalmente, al orden socioeconómico dominante⁴⁴. El corrimiento de la función pedagógica hacia la estética, que fue ocurriendo en Argentina, avanzada la década del '80, da como resultado una ya consolidada circulación de libros infantiles en los cuales la figura del devorador parece alejarse, cada vez más, de los prejuicios morales más convencionales, a la vez que, de manera gradual, exhibe otros que acaso no sean tan evidentes. Esta es una de las razones por las cuales fundamentamos el interés que alienta y sostiene un estudio como el presente, que otorga especial atención a las operaciones ideológicas dadas en la continuidad o discontinuidad del fin moral que acarrea el devorador en los textos dirigidos a los chicos.

Encontramos una crítica menor destinada a libros ilustrados (Castrillón, 1995; Arizpe, 2002; Joly, 2003; Cristensen, 2010)- en contraposición a una presencia redundante de trabajos sobre álbumes. Algunos se acercan a una mirada cultural (Avgerinou y Ericsson, 1987; Coles y Hall, 2001; 2001, 2010; Nodelman, 1988, 2000, 2008; Durán, 2000, 2001). A pesar de contener interesantes análisis de los cuentos folklóricos, no consideran los vínculos -que nosotros sí establecemos- entre el comeniños, y los sentidos sociales que esta figura irradia.

⁴⁴ Recordamos que nos basamos en la teoría socio-discursiva de Bajtín.

Más allá de que su orientación psicoanalítica no es central en nuestra tesis, el trabajo de los mexicanos Pacheco-Manzo, Orozco-Guzmán y Pavón Cuéllar (2012), indaga en la temática de la devoración, presente en cuentos para niños extraídos de textos escolares. En su artículo vinculan los cuentos con personajes en roles de amenazante/ amenazado y la irrupción de otros elementos discursivos con conceptos propios del psicoanálisis moderno como sustitución simbólica o anulación del sujeto.

De la extensa producción crítica que revisamos, resultan relevantes los artículos que hacen hincapié en el análisis formal de los libros (Bajour y Carranza, 2002, 2003ab) (Bajour, 2001, 2002ab, 2006, 2010, 2012) (Carranza, 2001, 2002, 2004, 2007, 2011) (Carranza y Sotelo, 2013). Además, las reseñas críticas, que estas autoras llevaron adelante en la revista virtual *Imaginaria*, acentuaron el valor estético de las obras, diferenciándose de tendencias clásicas moralistas y/o pedagógicas. Sus aportes, junto a las entrevistas y trabajos realizados por Sotelo (1999abcd, 2001, 2004, 2007) director de la publicación, colaboraron con la capacitación de docentes, mediadores y especialistas en LIJ. En ese contexto figuran también reseñas de Fernández (2005, 2006a, 2007ab) y Boland (2006), entre otras. En sintonía, nos incumben aquellos trabajos que extraen de los análisis consecuencias vinculadas al contexto de producción y a la concepción de infancia imperante en distintos momentos de la historia (Shavit, 1991; Nodelman, 2000; Fernández, 2014). Se trata de estudios críticos que también se distancian de los enfoques pedagógicos. Aun así, no abordan los sistemas de significación de un antagonista persistente como el que analizamos e interpretamos en esta investigación. Cualesquiera que fueran las condiciones socio-culturales de producción y de lectura, la organización de la experiencia de la niñez aparece atravesada por comeniños. Solo por este aspecto, que también acarrea otros, se justifica su estudio en un género de circulación contemporánea como el álbum.

Resulta para nosotros de especial interés el ensayo *No Go the Bogeyman: Scaring, Lulling, and Making Mock*, de Marina Warner (2000). Desde el marco de los estudios culturales, esta escritora describe e historiza la presencia de monstruos en todos los tiempos y culturas, dominando la cultura popular. Esta producción no tiene como objetivo el estudio de la construcción discursiva de los antagonistas en los libros-álbum, sino que enfoca la supremacía de lo masculino en diferentes cuentos de hadas.

Desde la reconocida universalidad del cuento folklórico maravilloso, Nodelman (2008) plantea que “los cuentos de hadas establecieron las líneas directrices para las características de los textos que se escriben actualmente para niños” (48). En su revisión de los años ‘60, analiza lo monstruoso en la antigua *Caperucita Roja* y en *Donde viven los monstruos*, de Sendak; y postula que a pesar de la influencia psicológica de la década del ‘60, la LIJ nunca pudo desterrar la violencia de los cuentos (117). Se trata de un texto lindante con nuestro trabajo; no obstante, se circunscribe en especial a los años ‘60 y a la aparición del libro de Sendak en el contexto europeo y norteamericano, muy distinto al campo y corte cronológico específico que hemos elegido en nuestra investigación.

Por su parte, Thacker y Webb (2002) conciben la aparición de los cuentos de hadas como una ruptura histórica de Occidente con los relatos religiosos. El capítulo final de este libro se aboca al análisis de versiones posmodernas de cuentos de hadas y destaca la idea de reflexión paródica posmoderna como una de las nuevas estrategias de dirigirse al destinatario del siglo XXI. Sus conclusiones sostienen que mientras el cuento clásico maravilloso presenta personajes planos, finales predecibles y tramas sencillas, los álbumes requieren un destinatario más cercano a la parodia y la ironía. Se trata de una obra colindante con nuestro objeto de estudio que, sin embargo, no asume una perspectiva teórica como la que implementamos en esta tesis a partir de la tendencia socio-discursiva de Bajtín (1999) y del concepto de formaciones discursivas (Foucault, 1983). Tampoco discurre sobre el tema de los devoradores.

Señalamos la importancia de Zipes (2014) quien retoma las enseñanzas de la Escuela de Frankfurt acerca de la forma en que los nazis se apropiaban de la tradición para generar falsas narraciones tradicionales. Zipes nos recuerda que, ante esta amenaza, Bloch y Benjamín subrayaban la necesidad cultural de la narración de cuentos maravillosos. Su esperanza, sigue Zipes, radicaba en que las personas pequeñas pudieran burlar a los gigantes, los ogros y las brujas y evitar que se los comieran, determinando así sus propios destinos. Zipes analiza el origen del cuento desde el concepto de “meme” (2014:14) que alude a la capacidad del relato folklórico de adaptarse a una multiplicidad de épocas y geografías⁴⁵. Esto resultó central para la formulación de las reflexiones ideológicas de esta tesis. A pesar de sus indiscutidos méritos, este autor, tanto como los mencionados anteriormente, no se dedica a analizar, en especial, la continuidad de los devoradores en los álbumes desde la concepción de formaciones discursivas que para nosotros entiende una vía de productividad.

Las obras *Los devoradores de la infancia* (Fernández, 2014) y *Como por encanto* (Fernández y otros, 2017) constituyen antecedentes directos de esta investigación. De este último, destacamos los artículos de Etkin (2017) Krause y Etkin (2017) y Vásquez (2017) que, si bien no abordan el tópico del devorador, recorren bibliografía sobre los álbumes y dan cuenta de experiencias de lectura realizadas por distintos grupos de niños. A la vez, destacamos el trabajo de Rubio (2017) sobre la reedición de cuentos maravillosos, el de Bombini (2017) sobre la tarea de compilación de Vidal de Battini y el análisis de Martín (2017) de adaptaciones argentinas de cuentos folklóricos. Todos ellos se diferencian de nuestra investigación pues no dan cuenta del significado ideológico de un protagonismo como el del devorador.

⁴⁵ Para Richard Dawkins (1993) el neologismo meme (que combina gene y memoria) se define como la unidad teórica de información cultural que se transmite entre sujetos, mentes y generaciones y se va adhiriendo en las sociedades.

1.3. Descripción y filiación de los libros-álbum

En el presente apartado exponemos ciertos detalles de las obras que nos han llevado a ubicarlas en un determinado conjunto de pertenencia en el que consideramos, no solo el rol del devorador, sino también el tipo de raigambre que, según creemos, caracteriza a cada una de ellas. A partir de esos datos clasificamos y rotulamos el corpus a los efectos de facilitar su futuro abordaje analítico.

El corpus está conformado por diecisiete libros-álbum que la teoría ha definido como obras en las cuales la imagen ocupa un lugar central en la narración pues sin ellas el lector no puede completar el sentido del material narrativo cuyo soporte es funcional a la historia. La trama, en estas obras, empieza desde la gráfica, la tapa y el diseño.

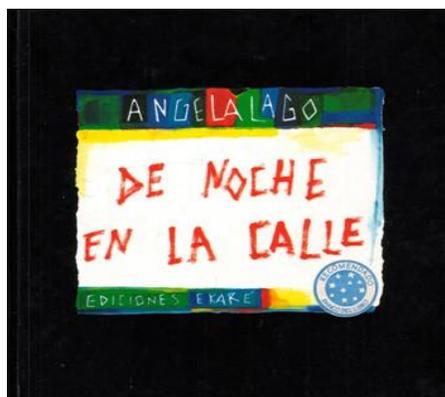
Existe un tipo de literatura que, con gran despliegue de recursos estéticos, muestra determinados hechos históricos, tal como lo hizo en su momento *Las aventuras de Pinocho*, de Carlo Collodi, de 1882, con sus alusiones a una infancia hambreada y presa de la escolaridad autoritaria de principios de siglo XIX. En esta línea ideológica situamos *Irulana y el ogronte* (Libro 1), de Montes, autora perteneciente a la generación de escritores argentinos representada por Gustavo Roldán, Graciela Cabal, Laura Devetach, Ema Wolf, Oche Califa y Elsa Bornemann, entre otros, que padecieron la dictadura de 1976 y que pudieron destacarse a partir de la democracia instalada en 1983, momento en que sus obras empiezan a ser conocidas y festejadas por maestros y chicos de gran parte de nuestro país, gracias a las campañas de lectura llevadas a cabo por el Estado.

Irulana y el ogronte, que se editó por primera vez en 1991, se configura, según hemos considerado en otras oportunidades, como un antecedente indiscutible del libro-álbum nacional (Fernández, 2014). Su historia gira en torno a una niña de apariencia frágil y endeble que, tal como *Pulgarcito* o *Hansel y Gretel* o como *El chiquillo argentino* (Vidal de Battini: tomo IV), se enfrenta a su antagonista desde la astucia mas no desde la fuerza, lo cual se expone con un estilo poético que guarda una interesante y particular vinculación con las imágenes.

Libro 1



Libro 2



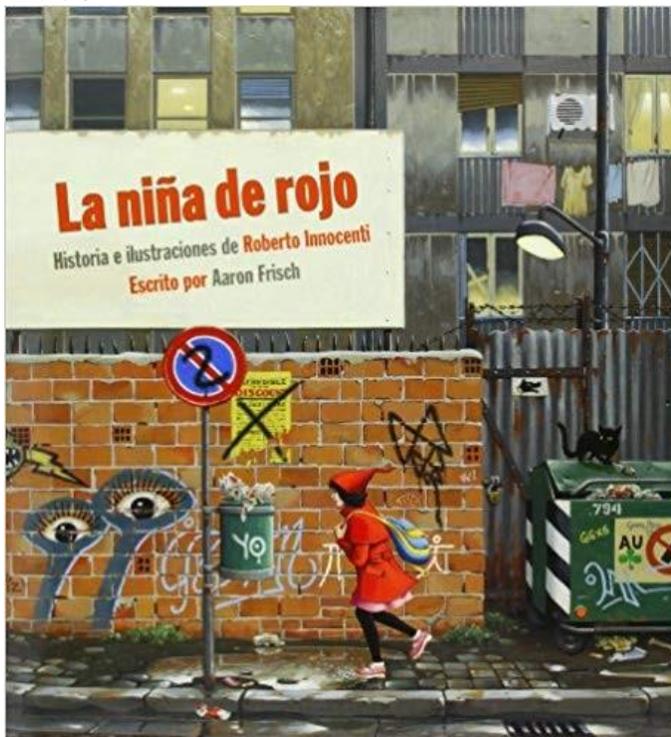
A fines del siglo XX, circulan con asiduidad, libros-álbum que presentan historias a través del lenguaje universal de la imagen, “sin palabras escritas” (Bajour, 2016) como es el caso de una parte de la obra de la artista plástica brasilera Ángela Lago, autora del álbum *De noche en la calle* (Libro 2), publicado en portugués en 1995 y en Argentina en 1999. Los enunciados constantes a la amenaza de que el héroe infantil sea devorado por la calle es el leit motiv de una historia compleja, con carga ideológica, que da lugar a diferentes interpretaciones⁴⁶.

Con alusiones a la popular *Caperucita roja* y con un clima amenazante, *La niña derrojo*⁴⁷ (Libro 3), de edición en inglés en 2012; y presente en Argentina en 2013, obra conjunta del artista plástico italiano Roberto Innocenti y del escritor norteamericano Aaron Frisch, muestra, al igual que *Irulana y el ogrote*, a una protagonista infantil que vive en los suburbios humildes de la ciudad cuyo periplo empieza cuando sale a visitar a su abuela enferma, a través de la metrópoli del siglo XXI. Los signos sobre la devoración comienzan a mostrarse desde la propia tapa.

⁴⁶ Una investigación empírica que llevé a cabo en 2006 dio como resultado que diferentes grupos de lectores realizan inferencias opuestas de la trama de este libro de imágenes. Ver “Leer *De noche en la calle*” como construcción social o como materialidad”. En: Fernández, 2006a: 75.

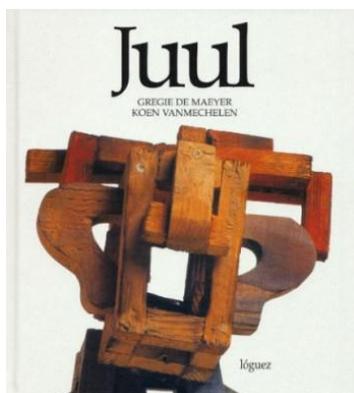
⁴⁷ Este título conduce a *Caperucita Roja*; en versión de Perrault o de los hermanos Grimm, fundantes de una LIJ universal. Con final frustrante en el caso francés y catártico en el alemán, se reproduce constantemente.

Libro 3



El nombre del álbum, la vestimenta de la niña, el cartel con el perfil del lobo, el gato negro como signos de peligro

Juul (Libro 4), de Gregie de Maeyer y Koen Vanmechelen, fue publicado en belga en 1996 y en español en 2009. Único álbum que no presenta un devorador en sentido estricto, forma parte de un proyecto pedagógico del Instituto de Ciencias de la Educación de Hasselt, Limburgo. Más de tres mil entradas virtuales lo recomiendan para inducir a los niños a cuestionarse la propia crueldad; varias relatan experiencias pedagógicas centradas en valores morales. Su contratapa aclara: "Un libro sensible, aparentemente duro, que aporta argumentos para enfrentarse a las burlas y vejaciones, a veces crueles, que con tanta frecuencia se dan entre niños"; estos comentarios obturan otros sentidos que la obra, en su arquitectura tendiente a la abstracción, podría arrojar. Sin embargo, lo hemos seleccionado por su mirada hacia un antagonismo que se torna demasiado real; y complejiza así la idea de la devoración adjudicada, en el cuento folklórico, a seres maravillosos o inexistentes.



Libro 4

Los temas como el que trata *Juul* o el rechazo hacia algún miembro de la familia planteado en libros como *El globo*, de Isol (2002) cuya protagonista festeja que su madre se haya convertido en globo, o *Zoológico*, de Anthony Browne, donde el niño se avergüenza de su papá, son evitados en la LIJ. Un efecto similar puede ocasionar el clásico *Donde viven los monstruos*, de Maurice Sendak, cuya primera edición en inglés es de 1963 (Libro 5) mientras la edición argentina limitada a un público restringido es de 1984. Fundante del género, diversos artículos en su honor (Carranza, 2007; Nodelman, 2008), optan por su defensa ante la reprobación de la sociedad adulta que no admite críticas hacia la figura materna, aun cuando disciplinas como la psicología (en especial el psicoanálisis), daban cuenta, al momento de su edición, de un cambio fundamental en la idea de familia.

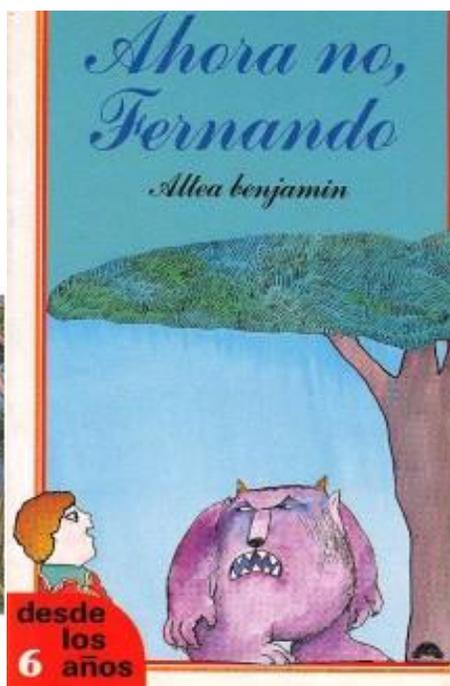
También resulta polémica, en el marco de la LIJ, la presentación de un personaje infantil víctima de la familia, aunque posea, según la lectura, algún rasgo humorístico. Tal es el caso de *Ahora no, Fernando* (Libro 6), de David McKee⁴⁸, publicado por primera vez en inglés en 1980, y en español en 1984, aunque su circulación, que es de nuestro interés, se incrementa posteriormente. Este álbum narra el cotidiano de un niño cuyos padres están demasiado ocupados en sus propios asuntos. Sus elementos fantásticos interactúan con enunciados vinculados a la psicología planteando enigmas que no se agotan en la lectura.

⁴⁸ La edición española de Altea, de 1984, aparece como *Ahora no Bernardo* y como *Ahora no Fernando*. Esta es la primera en Argentina y alude a “madre”, “padre”, mientras la de Alfaguara utiliza los mitigadores “mamá” “papá”. La edición de Anaya, de 2005, que es bilingüe, usa un tono humorístico. A partir del 2005, se incrementan las ediciones en Argentina. Según explica Sotelo, el director de la revista virtual Imaginaria, solo se conseguía en librerías especializadas. Es con el cambio de siglo que se conoce en Argentina, al igual que *Donde viven los monstruos*(L5).

Libro 5



Libro 6



La temática del conflicto interior se incrementa en los productos culturales del siglo XXI a través de combates devorador-devorado en la imaginación del héroe. Un ejemplo es el filme de 2015 *Intensamente*⁴⁹ donde los sentimientos cobran vida dentro de la cabeza de la protagonista. Alegría, Tristeza, Ira, Miedo y Asco asumen decisiones con las cuales Riley debe lidiar.

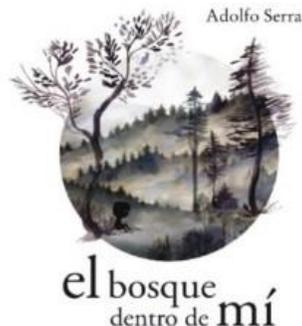
En esta línea, los libros-álbum de imágenes *Sombras* (Libro 7), de la ilustradora coreana Suzy Lee, de 2010 en inglés y castellano; y *El bosque dentro de mí* (Libro 8), del español Adolfo Serra, de 2016, presentan personajes infantiles cuyos devoradores se soslayan en el interior de la conciencia. En el primero, el lobo acecha desde las sombras de un desván plagado de objetos cotidianos que se proyectan amenazantes sobre la pared, mientras en el segundo el protagonista se topará con el comeniños en espacios enigmáticos operando cambios en su subjetividad.

⁴⁹ Producida, en 2015, por Pixar Animation Studios y distribuida por Walt Disney Pictures, dirigida por Pete Docter y Ronnie del Carmen.

Libro 7



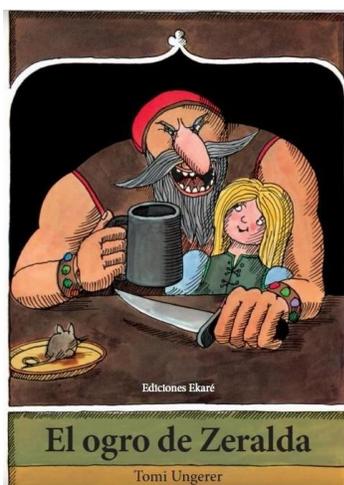
Libro 8



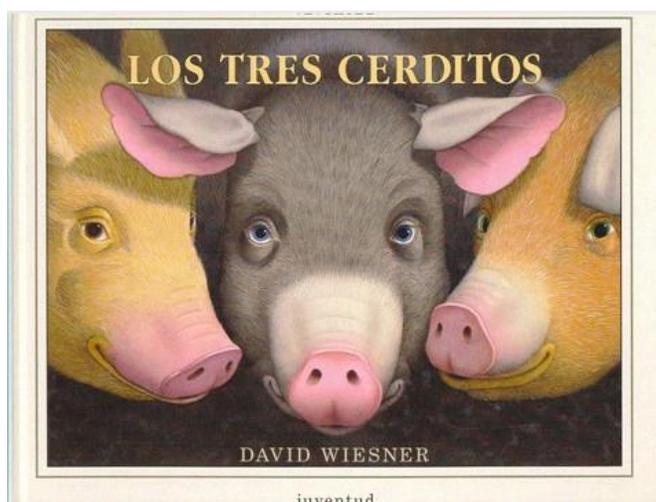
Otra variante de álbum que ubicamos en las antípodas de las obras comentadas, retoma los cuentos clásicos a través de estrategias intertextuales deliberadamente enmarcadas en el conocimiento de los lectores sobre el devorador. Basados en estereotipos -ya empleados frecuentemente por Disney sobre los buenos y los malos- fusionan la tradición con el diseño moderno para trasuntar un tipo de humor que toma distancia de las viejas historias pero que no existiría sin ellas.

Entre las parodias que invierten los roles clásicos devorador- devorado tenemos al burlador burlado en *El ogro de Zeralda* (Libro 9), de Tomi Ungerer que, si bien es de 1963, se edita en español varios años más tarde e intensifica su circulación recién en 2013⁵⁰.

Libro 9



Libro 10



⁵⁰ Vale recordar que tomamos las obras desde su circulación en Argentina.

Con una alusión permanente al clásico cuento de advertencia⁵¹, *Los tres cerditos* (Libro 10), de David Wiesner, publicado en inglés en 2001, y recibido en Argentina en 2003, muestra a los viejos chanchitos que escapan del lobo a través de las páginas del propio libro y burlan felizmente al perseguidor. En una línea ligada a la contra-advertencia, tal como *El ogro de Zeralda*, se encuentra *Una Caperucita roja* (Libro 11), de la plástica belga Marjolaine Leray, publicado en Francia en 2009, y un año más tarde traducido al español. En ambos casos se trata de protagonistas femeninas⁵², que vencen al devorador y desmienten así su propia supuesta fragilidad. Ambos son producto de dos contextos feministas disímiles pues la Zeralda sesentista no resultará tan vehemente como esta Caperucita reinventada mucho más tarde.

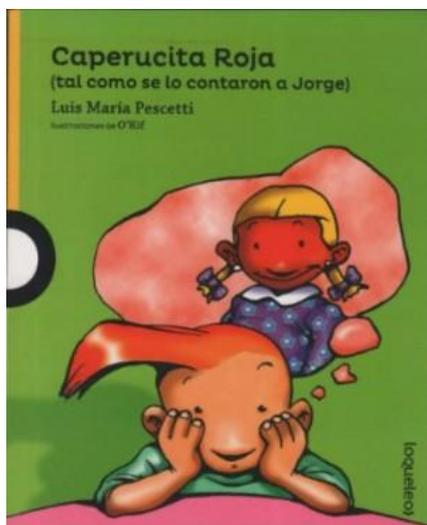
Libro 11



También en una dinámica intertextual, el libro-álbum argentino, de Luis María Pescetti, de 1996, ilustrado por O'kif, *Caperucita Roja (tal como se lo contaron a Jorge)* (Libro 12) confirma un diálogo constante con la tradición europea que parodia, valiéndose de un enunciador que expone las miradas opuestas que separan a los niños de los adultos.

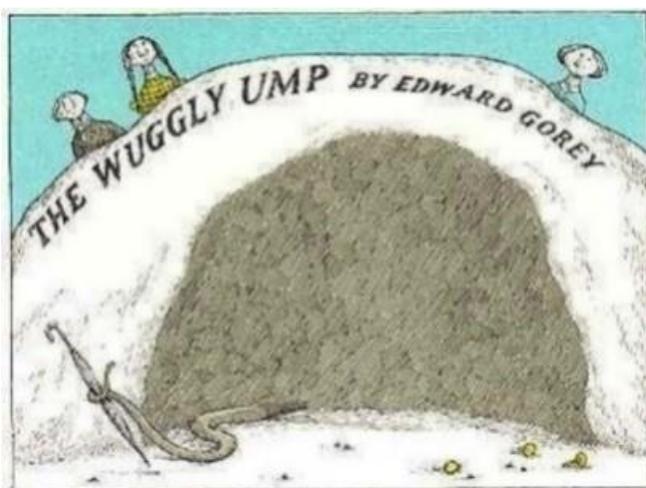
⁵¹ Desarrollamos este concepto en el capítulo VIII siguiendo la idea de Darnton sobre su definición como historias ancestrales parecidas a las fábulas que dejaban una enseñanza.

⁵² Si bien no es tema de interés para este trabajo, existen en este momento muchos álbumes con protagonistas femeninas rebeldes, que darían cuenta de las luchas de las mujeres en el contexto actual.



Libro 12

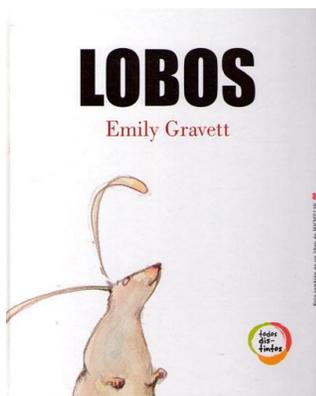
Con una apuesta a la malignidad clásica de los devoradores, el libro-álbum escrito e ilustrado por Edward Gorey, *Wuggly Ump* (Libro 13), precursor del género, publicado por primera vez en 1966, se edita recién en nuestro país en 2006, junto a otras de sus obras. Este es el único libro que su autor declara haber escrito para chicos. Su edición tardía en español testimonia la resistencia hacia un tipo de autor que tempranamente rechazó las miradas idealistas hacia la infancia y el típico y persistente happy end de las historias para niños.



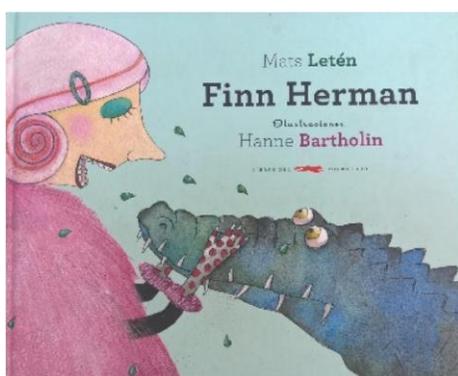
Libro 13

También como salvaguarda de los malvados, *Lobos* (Libro 14), de Emily Gravett, editado en Inglaterra en 2005 y en español en 2011, propone una lectura reivindicativa del lobo a través de narradores que parecen dejar mal parados a los crédulos.

Libro 14

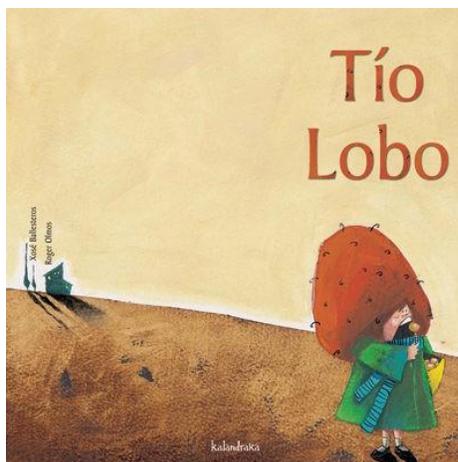


En la historia de Finn Herman (Libro 15), de Mats Letén y Hanne Bartholin, publicado en su idioma original en 2001 y en español en 2009, un cocodrilo va comiéndose a las personas que lo cruzan mientras pasea con su dueña. Nos interesa su carácter de libro objeto pues sus páginas deben ser desplegadas para descubrir los enigmas que la historia va presentando además de su apuesta a una malicia que el lector deberá inferir.



Libro 15

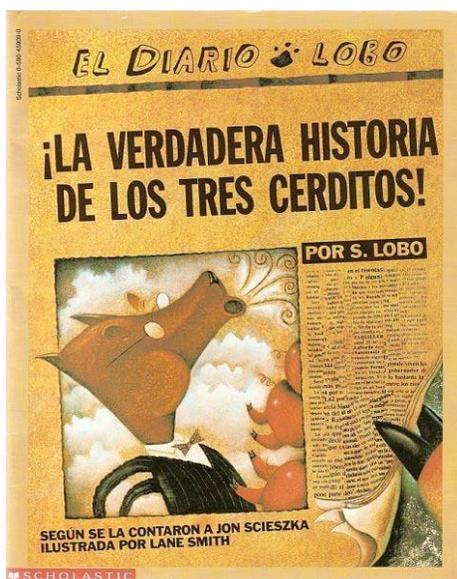
El álbum de origen español *Tío Lobo* (Libro 16), de Xosé Ballesteros y Roger Olmos fue editado en 2000 y circuló ese año también en Argentina. Reescritura de un cuento popular recopilado por Calvino, la protagonista, en contradicción con los bondadosos niños que, en general se representan en la LIJ, va reuniendo condiciones para ser comida.



Libro 16

En *La verdadera historia de los tres cerditos* (Libro 17) de Jon Scieszka, ilustrado por Lane Smith, editado en inglés en 1989 y en español en 2004, el lobo describe la forma en que fue engañado por los porcinos desafiando así a la prensa y, por ende, a los lectores, que deberán decidirse por una u otra culpabilidad.

Libro 17



Nuestra selección no agota las múltiples formas de aparición que adquiere este personaje ancestral a fines del siglo XX y comienzos del XXI en el álbum. El interés por este producto cultural lo constatamos en el número creciente de artículos y libros que ha inspirado el género en la última década.

CAPÍTULO II

El cuento folklórico maravilloso y sus devoradores

Presentación

En nuestra hipótesis, los libros-álbum con devoradores muestran vínculos con “tipos” y “motivos” de cuentos universales cuyos personajes estereotipados, su estructura fija, y sus frases cristalizadas forman parte de una cultura común a los pueblos del mundo. Para mostrarlo, en principio nos proponemos, en el presente capítulo, dar cuenta de los rasgos ideológicos dominantes de un grupo de cuentos incluidos en la obra *Cuentos y Leyendas Populares de la Argentina*, modélicos de la tradición occidental, cuya compilación estuvo a cargo de Berta Vidal de Battini. En este acervo, los devoradores tienen un rol trascendental.

Los folkloristas utilizan el concepto de tipos para referirse a los argumentos básicos que persisten en la tradición y que comparten los relatos de una zona geográfica (Thompson, 1962)⁵⁴. Estos tipos se componen de motivos. El “motivo” es “el elemento temático más reducido de un cuento o relato, capaz de persistir en la tradición. La devoración tiene entidad de “motivo”. Según este ordenamiento, los cuentos con devoradores van desde el número 300 al 399 y se engloban en los denominados “Cuentos de magia con adversarios sobrenaturales” (ATU,1962). Como explica Palleiro (2005), por ejemplo, *Caperucita roja* pertenece al tipo narrativo catalogado con el número 333 como “*Red Riding Hood*”.

La repetición del devorador en el libro-álbum es heredera de la cultura universal. No es excepcional de la cultura anglosajona que a los gigantes les guste comerse a los personajes infantiles al grito de “¡Fe, fa, fi-fo-fum, I smell the breath of an Englishman!”; o que el lobo francés vocifere “C'est pour mieux te manger”; y la bruja alemana abra el horno y amenace con un “Fett oder dünn, ich möchte Hänsel essen”; o que el tragaldabas español se coma a las nietitas que bajan a buscar avena al sótano de sus abuelos; o que en Argentina, el hijo menor se tope con

⁵⁴ Recordamos que los tipos y motivos que consultan los folkloristas figuran en los “Índices Universales de Tipos y Motivos”, creado por Aarne-Thompson en 1910 y modificado primero por Stith Thompson en 1928 y luego por Hans-Jörg Uther en 1961.

devoradores que profieren “siento olor a carne humana”; semejante expresión a la pronunciada por la Babayaga de la cultura eslava, mientras se revuelca en los huesos de sus víctimas. Estas frases son parte de un patrón general o matriz, originado en la tradición oral ancestral que se reitera, más allá del contexto (Propp, 1985). Parte de ella se trasunta en enunciados cristalizados como “huelo a carne humana”, en personajes estereotípicos como el devorador y en un tipo de discursividad que reitera una hostilidad hacia el universo del menor de edad, protagonista de estos cuentos. Por ejemplo, *Hansel y Gretel* prioriza el peligro de que los niños sean comidos, y muestra así el abandono por parte de sus padres a causa del hambre; en los *Cuentos Infantiles y del Hogar*, de 1812, de los Grimm, que contiene este cuento, se incluyen otros similares, como “Hermanito y hermanita” donde son los chicos quienes se deciden a escapar:

El hermanito tomó a su hermana por la mano y dijo: -Desde que madre murió, no hemos vivido ninguna hora feliz; la madrastra nos pega todos los días y cuando vamos a verla nos da patadas. Las cortezas de pan duro que sobran son nuestra única comida y hasta al perrillo que está debajo de la mesa le va mejor la vida; a veces le echan un buen bocado. ¡Que Dios se apiade de nosotros! ¡Si esto lo supiera nuestra madre! Ven, vamos a irnos juntos por el ancho mundo. (Grimm, 1985; Tomo I: 94).

Los padres de la protagonista de *Molly Whoopie*, el cuento anglosajón, abandonan en el bosque a sus tres hijas por falta de alimentos. El cuento dice: “they travelled and travelled” (Jacobs, 1968: 125) y va narrando un largo viaje por el enorme bosque. Pero las chicas no vuelven a casa, sino que luego de arriesgar su vida ante el ogro para robarle sus tesoros en beneficio del rey, Molly logra casarse y casar a sus hermanas con los poderosos del reino. Semejante a estos, es el cuento recogido en España *Miguelín el valiente*; en una de sus versiones, el gigante y sus compadres se comen a la giganta que Miguelín introduce hábilmente en la caldera, salvándose él y sus hermanos de ser comidos. También tenemos los españoles *Garbancito*, *Juan y medio*, *El alma del cura* o *La casita de turrón*, semejantes a *Hansel y Gretel* donde se cuenta que un niño “salió por el mundo alante a buscar la vida” (Rodríguez Almodóvar, 1989: 102). Una frase que será semejante a la de los cuentos argentinos en los que el joven sale en razón de la búsqueda de alimento.

El bosque oscuro y peligroso es el espacio donde el personaje inicia un viaje que consiste en atravesar el mundo utilizando ardides que dan cuenta de la tenacidad de unos pequeños caminantes, como el hijo menor argentino que siempre sale a “rodar tierra” (Vidal de Battini, 1983a, Tomo IV: 27, 49, 152, etc.)⁵⁵. Repetición del viaje, repetición del devorador en todas las latitudes.

Cuando Foucault, pensando en una ontología del lenguaje, en *Lenguaje y literatura* (1996) postula que “la estructura de la repetición es constitutiva del ser mismo de la literatura occidental” (88) nos proporciona una definición de esta disciplina como sistema de signos que no se limita a un orden lingüístico, sino que muestra y oculta porque no puede dejar de decir aquello que está en el mundo mucho antes de la obra literaria. Esta reiteración, como luego desarrollamos, es parte también de la literatura argentina de tradición oral y da cuenta de distintas formas de ver el mundo por parte de quienes son sus narradores.

2.1. El cuento folklórico maravilloso y Berta Vidal de Battini

Según nuestra hipótesis, los libros-álbum con devoradores manifiestan una dialéctica con los tipos y motivos de determinados cuentos, oriundos de la tradición universal. Como adelantamos, la argentina no es una excepción y elegimos, para demostrarlo, la extensa colección de versiones y variantes que componen los *Cuentos y Leyendas Populares de la Argentina*, que fuera compilada por Vidal de Battini, conformada por diez tomos, de los cuales, nos interesan, naturalmente, los tres volúmenes llamados por su autora “cuentos de magia”.

Para dar cuenta de su origen, es preciso remontarnos al año 1921, cuando Juan Peralta Ramos, vocal del Consejo Nacional de Educación, inicia una enorme encuesta en todo el territorio

⁵⁵ Para las citas sobre la obra de Vidal de Battini usé el código romano para referirme al tomo o volumen mientras el número que sigue corresponde a la página. El tomo IV y el V son editados en 1983 por eso llevan al lado del año la letra “a” o “b”. La obra completa de la autora se puede consultar on line en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

argentino desde la cual se busca recopilar la tradición nacional. Esta tarea la realizaron, a pedido del Consejo, los docentes de las escuelas primarias que registraron las manifestaciones folklóricas orales del lugar en el que trabajaban (Bombini, 2014), exceptuando aquellas provenientes de la inmigración europea. Ciertas líneas en las que se basó esta encuesta fueron retomadas -en 1936- por Vidal de Battini que, desde el Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, se abocó a la investigación del habla regional en la Argentina, y a la recopilación y estudio de cuentos y leyendas tradicionales del país⁵⁶. A lo largo de treinta años, Vidal de Battini, investigadora, creadora de una cuantiosa producción lingüística y literaria; y “referente ineludible para los estudios de dialectología y de folklore argentinos y de antropología latinoamericana” (Palleiro, 2014), realizó más de cien viajes a diversas regiones argentinas y reunió un corpus de más de tres mil versiones y variantes de la narrativa folklórica. Desde su función como *Inspectora Seccional y Encargada de la Sección de Habla Regional, Narraciones Populares, Cuentos y Supersticiones, Usos y Costumbres de la Comisión de Folklore y Nativismo*, Vidal de Battini fue la encargada de “recoger, clasificar y seleccionar las expresiones de la tradición argentina con el objetivo de restablecer el nivel lingüístico y defender el idioma nacional ante el avance de las lenguas foráneas. Como lo esclarece Palleiro (2014, 22) “había que fortalecer el español frente a la avalancha cultural que en el Centenario de la República (1910) denunciaba, por censos oficiales, que más de la mitad de la población del país provenía de raigambre inmigratoria, de extranjeros de nacimiento o hijos de inmigrantes”. A semejanza de las iniciativas de intelectuales como Afanasiev o los hermanos Grimm, esta clase de labor estuvo signada por la construcción del estado moderno, siguiendo un concepto romántico a partir del cual se intentaba compendiar y resguardar las manifestaciones consideradas auténticamente nacionales (Chamosa, 2012).

⁵⁶ Otras fuentes ineludibles son Augusto Cortazar, Susana Chertudi, Felix Coluccio, Bruno Jacovella y María Rosa Lida.

El proyecto le otorgó a la Argentina un lugar entre los primeros países de América Latina en contar con un acervo de narrativa popular (Blache y Dupey, 2007) y permitió que el habla popular de un momento histórico determinado ocupara un espacio contundente en el marco de la cultura escrita; concretamente el discurso coloquial utilizado por los narradores de los cuentos logró una reivindicación justa y necesaria.

Tal como postula Palleiro (2014), estos cuentos argentinos, firmados por sus narradores orales, “se encuadran dentro de una serie diacrónica de colecciones de narrativa tradicional argentina cuyo eslabón inicial se encuentra en la Encuesta Nacional Folklore de 1921, que las autoridades del Consejo Nacional de Educación enviaron a directivos y maestros de las escuelas públicas del país, llamadas ‘Escuelas Ley Láinez’⁵⁷, en ese marco se recopilaron relatos, leyendas y otros discursos provenientes de la oralidad de distintos lugares geográficos de la Argentina⁵⁸.

Los volúmenes IV, V y VI de los *Cuentos y Leyendas Populares de la Argentina* fueron denominados “cuentos maravillosos o de magia” por Vidal de Battini, que define así a este género:

⁵⁷ Sobre la creación de las escuelas Láinez: “Con el propósito de extender a todo el territorio Nacional la educación pública, laica y gratuita, la Ley 4874, conocida como Ley Láinez, de 1905, creada por el periodista y senador Manuel Láinez, planteaba que el Consejo Nacional de Educación establecería en las provincias que lo solicitaran ‘escuelas elementales, infantiles, mixtas y rurales en las que se dará el mínimo de enseñanza establecido en el artículo 12 de la ley 1420, del 8 de julio de 1842. Dice al respecto el senador Láinez: “Era mi anhelo desde hace años intervenir en la forma más decisiva posible a favor de la educación común llevándola a las provincias más desfavorecidas por la suerte y en las cuales peligraban los progresos de la civilización por un creciente número de analfabetos”. En: *A cien años de la Ley Láinez*. Documento publicado por el Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología. Coordinación Daniel Filmus. Disponible en <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL000881.pdf>

⁵⁸ La Encuesta Láinez categoriza: “cuentos o ficciones”, que se incluyen en la categoría “literatura en prosa” y que a su vez son subcategorizados en: 1. Maravillosos, 2. Religiosos y Morales, 3. Animistas o de espanto, 4. Humanos, 5. Animalísticos y 6. Diversos gracejos verbales. Como especies literarias en prosa, distintas de los “Cuentos”, la Encuesta propone “II. Leyendas, III. Casos, sucedidos, IV Tradiciones y V. Relatos explicativos o mitos”.

Los cuentos maravillosos figuran en gran número en la narrativa popular de la Argentina y representan la casi totalidad de los determinados en la tradición occidental, a la que por herencia pertenecen. Son los llamados cuentos de hadas en la nomenclatura europea. Atestiguan, generalmente, una antigüedad remota (...). (Vidal de Battini: tomo IV, 1983a: 9).

A continuación, realizamos una indagación de los cuentos que, según determina el propio proyecto de compilación, fueron transcritos desde el intento de respetar los lectos y formas coloquiales de sus narradores orales, además de estar firmados por ellos mismos.

2.2. Aproximación a los cuentos maravillosos argentinos: los pasos a seguir

Nuestra hipótesis, que en el desarrollo de este trabajo buscamos demostrar, se basa centralmente en que el libro-álbum con devoradores es el producto de una dialéctica de continuidades y rupturas con el cuento folklórico maravilloso que posee también devoradores. Para comprobarlo, decidimos, en primer lugar, exponer la relevancia y la forma en que aparecen estos personajes en el hipotexto. Con esta noción crítica, Genette (1989:19) se refiere a una obra que da lugar a la producción de otras obras a las que denomina hipertexto; este puede leerse tanto en sí mismo como en su relación con el hipotexto. Aquí aclaramos que leemos los libros-álbum con devoradores desde sus vinculaciones con el cuento folklórico maravilloso con comeniños.

En el marco del análisis narratológico tradicional, seguimos, en un primer momento de la investigación, el criterio de Vladimir Propp⁵⁹ acerca de las principales “esferas de acción” de un cuento maravilloso que involucran al héroe y su adversario (1985: 31).

En un segundo momento, de ese conjunto de historias, a fines de examinarlos en particular, pasamos a analizar aquellos cuentos que, tal como libro-álbum, entronizan el motivo de la devoración. La regularidad de elementos que presentan los cuentos folklóricos maravillosos,

⁵⁹ Nos referimos al método formalista-estructuralista planteado por Propp en *Morfología del cuento* (1985) en 1928, a partir de un corpus conformado por una centena de relatos rusos, que establece que todos los cuentos populares maravillosos poseen una estructura cuya trama contiene 31 funciones recurrentes que comienzan con el alejamiento del hogar por parte de un héroe que inicia un viaje y se va encontrando con diferentes obstáculos a sortear que serán superados con la ayuda de distintos personajes.

como es la reiteración de enunciados y frases cristalizadas sobre la devoración- dirigidas a los menores de edad- entre otros elementos de contenido, guarda una estrecha vinculación, e incluso puede considerarse consecuencia de una formación discursiva (Foucault, 1983) que regula dichos discursos. El capítulo se propone responder cuáles son los cuentos maravillosos que contienen devoradores, como así también cuáles de esos relatos ubican la devoración en el centro de la trama. Como adelantamos, este análisis constituye la base para comprobar la forma en que el libro-álbum dialoga con la tradición desde sus devoradores.

2.2.1. Primera etapa: las esferas de acción en el cuento folklórico maravilloso

En una primera etapa se estudiaron los volúmenes IV, V y VI, de 780, 674 y 655 páginas, compuestos, respectivamente, por 130, 116 y 156 versiones y variantes de cuentos maravillosos⁶⁰ con el propósito de ubicar, en especial, aquellos tipos de cuentos cuya acción central es la devoración. Para ello, nos detenemos a observar, especialmente, las esferas de acción héroe-devorador: esto significa que nos enfocamos en las clases de devoradores que se presentan en las versiones, la construcción del héroe, los elementos mágicos, el lugar de la devoración en la trama y el espacio físico en que ocurre la lucha entre el devorador y el héroe. A tal fin, seguimos el siguiente orden:

A. Clases de devoradores

Detección de los personajes que actúan como devoradores a través de construcciones nominales (bruja, gigante, etc.), y de sus funciones relacionadas con la amenaza o ataque a los héroes o protagonistas, con el objeto de comprobar, en un capítulo posterior, su continuidad o su transformación en libros-álbum.

⁶⁰ Se toman los cuentos al momento de su relato y no de su publicación, por varias razones. Para empezar, lo que Vidal de Battini acopia es muy anterior a la edición del libro, pero, como lo que ella recoge no es lo que seleccionará para publicar, es factible que se realizaran retoques de edición. Por otra parte, su prioridad era el habla autóctona; este dato, sumado a que sus posteriores adaptaciones para niños, excluyen a los devoradores, convierte la compilación en un archivo ideal para el presente estudio pues, a la vez, la misma autora da por sentada la escucha infantil de toda literatura oral. Para esta posición de recepción ampliada del cuento folklórico, se recomienda Vidal de Battini, 1932:18.

B. El héroe

Rastreo de las formas denominativas que posibilitan inferir la edad y el género del protagonista folklórico, teniendo en cuenta que, en el libro álbum, los héroes siempre son niños.

C. La magia

Indagación de los elementos u objetos de magia para su cotejo con el libro-álbum. No olvidemos que la existencia de la magia es una de las condiciones del cuento maravilloso⁶¹. Precisamente llama la atención, como veremos en los capítulos III, IV y V, la ausencia de magia en los álbumes. Esto da a pensar en temas más urgentes a tratar por este género.

D. El valor de los devoradores

D.1. Cuantificación de las denominaciones gigante, bruja, diablo para dar cuenta de su frecuencia en las historias.

D.2. En correlación con D1, cuantificación de enunciados que sugieran amenaza de devoración. De ellos se deducirá el tomo o volumen en el cual la devoración se presenta más frecuentemente.

E. El lugar de la devoración en la trama

Exploración del volumen seleccionado en el apartado anterior desde la variable “mayor ocurrencia de enunciados sobre el rasgo devorador- devoración” para detectar la importancia de esta acción en la trama y seleccionar los cuentos con epicentro en la devoración. En el álbum este es el dato más importante ya que fue condicionante de la selección del corpus.

F. El espacio de cruce del héroe con el devorador

Inferencia del espacio en el que se cruzan el niño y el devorador y sus connotaciones. Este elemento es el que no “salta a la vista” de los libros-álbum.

⁶¹ Darnton (2002) dice que en algunos cuentos la magia es exigua dado que la urgencia de los narradores era denunciar temas como el hambre o el peligro que atravesaban las niñas en el bosque. Esto se muestra también en la moraleja de la primera edición de Perrault, de 1694, que alerta a las niñas sobre los lobos zalameros.

2.2.2. Segunda etapa: los tipos de cuento con nudo en la devoración

Luego de detectar los elementos recientemente listados, devenidos de las esferas de acción y, sobre todo, vislumbrar las tipologías con nudo en la devoración, llevamos a cabo, en una segunda etapa, una aproximación temático-estructural a los cuentos que las conforman.

2.3. La formación discursiva del cuento folklórico maravilloso

A partir de los datos reunidos, reparamos en los elementos temáticos que los enunciadores de estos cuentos consideran decibles (Foucault, 1983) al momento de la enunciación, lo cual permite inferir las condiciones históricas de posibilidad (a priori histórico) que han hecho que en el momento de la enunciación hayan sido posibles esa clase de enunciados y no otros. Rastreamos aquello de “lo que se habla a todas voces” (ib.) y qué se dice de aquello de lo que se habla o qué es lo que sobresale del mundo que habitan estos personajes.

2.3.1. Las máximas que presentan las formaciones discursivas

En esta etapa partimos del concepto de ideologema, introducido por Angenot (1982: 179-182) como lugares comunes o máximas que suelen sustentar los razonamientos y que aparecen en la superficie discursiva. Esto nos permitió arribar a las máximas ideológicas que subyacen a los enunciados presentes en las esferas de acción recientemente mencionadas. De esta forma, distinguimos las representaciones sociales que están presentes en esas máximas.

2.4. Resultados sobre la inclusión del motivo “devoración” en los cuentos folklóricos argentinos

2.4.1 Resultados sobre la primera etapa de análisis: las esferas de acción

A. Clases de devoradores

En los cuentos que forman parte de los tomos IV, V y VI, los devoradores son la serpiente de siete cabezas, la bruja, el gigante y el diablo, entre otros como el tigre, la fiera y el viento. Estos cumplen la función de cuidar bienes propios o de sus patrones. Los lobos son infrecuentes y no existen los ogros. Malvados como la bruja y el gigante cuidan el asado, la hacienda, las vacas, el cordero, mientras la serpiente se dedica a raptar a los hijos del rey o de los pescadores pobres, quienes entregarán a los menores de la familia a cambio de una pesca que salvará al resto. También existen diablos que prenden el fuego para comer la carne conseguida. La devoración se asocia al acto de comer y en el 80 por ciento de los cuentos ocurre cuando el héroe sale en busca de alimento o cuando se enfrenta al enemigo que secuestró al hijo, la hija del rey o una hermana.

Sea cual fuere el devorador, los tres tomos exhiben que se trata de un personaje cuyo aspecto, función y destino se repiten.

B) El héroe⁶²

El protagonista es un personaje cuyo entorno lo obliga a salir a buscar sustento; y se convertirá en héroe pues consigue esos bienes, pero en algunas historias se topará con un rey que le encomienda la función de salvar a su pueblo de un enemigo. Las formas denominativas para referir a este héroe son “muchacho”, “chango”, “varoncito”, “hijito”, “niño”, “chico”, “el más chico”, “el menor” y el típico “shulca”, que significa hermano menor, cuya ocurrencia, tomando solamente el tomo IV, es numerosa (Tomo IV: 468 , 469, 471, 524, 529, 557, etc.)⁶³.

⁶² Existen cuentos con heroínas como *Blanca flor* o *La niña que destrozaba todos los días pares de zapatos*, entre otros. Si bien la mayor parte de los héroes son varones, las destinatarias a rescatar son “doncellas”, “niñas”, “hijas del rey”, “princesa”, “señorita”, “niña que no haiga pecau nunca”. Esta característica no será estudiada en este trabajo, pero resulta de interés pues en muchos cuentos el héroe se salva gracias a la astucia del personaje femenino.

⁶³ En adelante para la referencia usamos el número del volumen acompañado de la página que corresponde al cuento.

Son personajes menores de 18 años, lo cual se infiere por enunciados que aluden a la edad como el cuento 849: “A los ocho años le hizo una apuesta al Rey”. (IV: 65) o el 974 (entre otros) donde el narrador cuenta: “El pescador estaba triste porque tenía que perder al hijo mayor que tenía 16 años” (V: 27). También se deduce en las veinte versiones del tipo “*La palomita*”. “*Las tres naranjas*” (V: 32-122) y en la descripción de sus motivos: A) Un ave de rapiña arrebató a una niña, mientras juega, una de sus muñecas (V: 121). También en otras variantes, como 935. *El chiquin*, cuya madre le dice que es “muy chico pa casarte” (IV: 576). Veamos, para tomar un ejemplo, las denominaciones en el cuento tipo “*La serpiente de siete cabezas*”:

Cuento	Sujeto o Héroe	Destinataria a rescatar
842. <i>La serpiente de siete cabezas</i>	muchacho, chango, un varoncito y una mujer más chica, hijitos.	niña hija del rey
843. <i>El huérfano</i>	niño, huérfano, joven, güérfano.	niña, hija menor, hijas del rey
844. <i>Juan Pascual</i>	hijo, guapo, lindo, mozo muchacho.	No hay niñas
845. <i>Los tres hermanos</i>	Manuelito, el más chiquito, el menor, mozo, niño, chiquito	princesas, niña, niñas.
846. <i>Don Juan Sirimbote.</i> (es un hombre)	hombre que tiene que rescatar a niñas, doncellas, hijito	niñas doncellas hijas del rey, niña que no haiga pecau nunca
847. <i>La serpiente de siete cabezas</i>	más chico, joven, al más chico, que se llamaba Adán	Niña, hija menor, hijas del rey l'hija del Rey, su hija menor, qu'era la más linda
848. <i>La serpiente de mar y el negro mentiroso</i>	muchacho, joven, Manuel	la menor de las tres hijas, señorita, princesa, chica

C) La magia

Los elementos maravillosos se repiten en la mayor parte de los cuentos. Lejos de las hadas europeas, los personajes mágicos argentinos que ayudan al niño son los perros “Cuidatuamo, Cortacadena y Cortafiero”. Otros son el puñal para carnear vacas o para matar a la serpiente, la bruja, el diablo o el gigante; la espada está en poder del rey que se la otorga al niño cuando éste rescata a las princesas; las niñas son provistas de pañuelos o anillos que servirán de prueba ante la presencia de oponentes como negros, moros o peones impostores que se auto adjudican el haber matado al devorador, veamos algunos ejemplos en el tomo IV:

N° de Cuento	Elementos mágicos
842. <i>La serpiente de siete cabezas</i>	Perros
843. <i>El huérfano</i>	Puñal o espadas con los que mata a la serpiente.
844. <i>Juan Pascual</i>	Los perros lo lamen y lo cuidan y vencen a la serpiente
845. <i>Los tres hermanos</i>	Cada vez que encuentra a una de las tres princesas les saca un elemento: pañuelo, anillo, beso. Pero son pruebas sin magia.
846. <i>Don Juan Sirimbote</i> (no es niño)	Espadas que le da el rey pero la usa para matar, no alude a magia. Va al casamiento con una viejita que le dio de comer y para ir a las 12 raspa el anillo que le había dado la niña y consigue ropa
847. <i>La serpiente de siete cabezas</i>	Les saca a cada niña un anillo, un pañuelo; pruebas de que mató a la serpiente.
848. <i>La serpiente de mar y el negro mentiroso</i>	La magia es solo la propia serpiente muñida de 8 lenguas (lo cual es magia en la totalidad)

D) El valor de los devoradores

D1) Las nominalizaciones “gigantes/gigantes” en la tríada maravillosa se producen 460 veces. 266 ocurrencias en el tomo IV, 136 en el V y 58 en el VI. Por su parte, “bruja/brujas” tiene 258 ocurrencias en el tomo IV, decreciendo en los subsiguientes; mientras “diablo” se reproduce 310 veces en el tomo VI que reúne cuentos de carácter más religioso. Todos ellos son devoradores.

D2) En los tres tomos contabilizamos más de 600 enunciados del tipo “Huelo a carne humana”, o construcciones nominales como “gusanillo de la tierra” que connotan amenazas al actor o a las víctimas de entre los cuales la mayor parte se concentra en el tomo IV. En el volumen V se detectan 13 relatos que presentan sintagmas del tipo “olor a carne humana” (V: 6, 9, 15, 32, 34, 36, 41, 63, 87, 88, 153, 153 bis); mientras “gusanillo de la tierra” se detecta en 5 cuentos (V: 171, 309, 317, 322, 323). El tomo VI tiene 12 ocurrencias de construcciones similares.

Pág	Enunciados sobre el motivo “devoración de niños” en el Tomo IV
17	Y si ha ido el chango. Y 'taba yendo y ha encontrau una princesa que el Rey había botau para que un bicho lo comiera
20	Llegó a un palacio a onde había una estancia alambrada. Y abrió la puerta. Y entró la hacienda flaca. Esto era muy lindo, dandolé el pasto al encuentro a los animales. Él se carnió una de las mejores tamberas de las que había áhi, para comer. Esto había sido de un gigante. Áhi 'taba, cuando viene el gigante y le dice:-¡Te como y te como!
66	Después de unos días salió otra vez a rodar tierra. Ya lejos se encontró con un gigante que estaba descansando abajo de un árbol. El gigante cuando lo vio le preguntó: -¿Qué hacís por acá, gusanillo de la tierra? ¿A que te como?
85	-¡Vayasé, vayasé, joven, que el gigante que me tiene en encanto es malísimo! Esos montones de güesos que 'stán áhi son toda la gente qui aquí viene y la mata el gigante. El gigante ha salido, pero va a llegar di un momento a otro.
86	¡Ay, joven!, ¿quí anda haciendo por estos mundos? No entre que la serpiente los va a comer a los dos.
103	Entonce llegó el gigante. Llegó enojado. Decía que había olor a carne humana
109	Bueno... Lo dejó preso, al día, y siguió caminando. Ve un fogón y se arrima al fogón. Y áhi 'taba un gigante asando una criatura. -¿Qué andás haciendo, gusanillo de la tierra? -le dice. -Vengo a pedirle un jueguito. -Sentate por áhi, ya te lo voy a dar. En eso, cái otro gigante, y dice: -¿Y este gusanillo? -Si no los enllenamos, lo comemos a éste -le dice el gigante que 'taba áhi.
126	El gigante abrió la puerta, entró y dijo:- ¡Siento olor a carne humana! ¿Quién ha venido aquí?
133	Ya vino Juan Maradón, furioso, y decía:-¡Puf! ¡Puf! ¡Olor a carne humana! ¿Quién ha venido?
153	y se le formó una cadena, porque la vieja era bruja. Y los pasó a una pieza, así encadenados, donde los encerró para que se mueran de hambre y después comerlos.
162	Hijo mío -le dice-, ¿no sabís que acá viene una serpiente de siete cabezas y si no le ponen una niña en una garita de oro que tienen, avanza a la ciudá y come a todos? Así que tanta niña qui ha comido , el Rey ha dispuesto de poner una de las niñas d'él para que la coma y por eso 'stá enlutada la ciudá.
239	Belleza del Mundo, Clara, ¿'tás barriendo?-Sí –dice, la última escupida. 'Tá barriendo. Ya que tenga la casa bien barrida pa comerlos. Así nos vamos a dar el banquete los dos, con los muchachos. Ya los vamos a comer (la bruja).
248	-Vos vas a la casa de la bruja. Tené cuidado que te va a comer. Pero si querés ir llevá estas tres cosas.
306	-Esta noche lo van a matar y lo van a comer. Yo lo voy a salvar. Los vamos a ir.
310	La bruja, al que llegaba allí se lo comía o lo volvía piedra o animal.
369	La dueña de la casa había síu una vieja bruja. Esta vieja los maltrataba a los que les daba posada y trabajo, y se los comiya, a los tres días.
371	Miró uno de los jóvenes y áhi no más cayó y áhi no más lo echó la vieja a una bolsa. Ya empezó otra vez a dar vueltas y a decir:- ¡Carne humana!
372	-¡Carne humana! ¡carne humana! - decía la vieja otra vez.
378	-Pasen mis hijitos, que hace mucho que no como criatura , pero están muy flaquitos, los voy a engordar primero.
457 a 515	El tipo “ <i>Los niños abandonados. Los niños perdidos en el bosque</i> ”. Cuentos 917 a 928 presenta 55 enunciados
519 a 615	El tipo “ <i>El niño y el gigante. El niño y la bruja. Los hermanos malos</i> ”. Cuentos 929 a 942 contiene el motivo devoración en 50 enunciados

Pág.	Enunciados sobre el motivo “devoración de niños” en el Tomo V
68	Mi madre es bruja te va a comer.
74	Pero la bruja salió corriendo a pillar a María para comerla cruda
85	Que no la vea mi madre porque la va a comer.

127	Entonces la fiera le preguntó quién le había dado una rosa... y entonces la fiera le dijo: -Te la llevarás pero dentro de tres días. Después de llegar a tu casa tenés que venir para comerte o buscar alguna que quiera morir por vos, y si así no lo hacís, te haré venir por intermedio de un arte y te devoraré .
131	Dentro de tres días debe traer usted a su hija para comerla , si no la trae usted morirá.
238	La van a comer las fieras del campo.
277	Y le dice la diabla al tonto cuando llegó: - Si vienen mis hijos, te van a comer
288	¡ay niño lindo! Qui anda haciendo por aca. Ahorita viene mi marido y lo come (diabla).
290	Cuando se va el diablo, le dice la diabla que se vaya inmediatamente antes que vuelva éste, que lo va a comer .
519	Y el potrío le dice: eso que la vieja les dice así, que van a dormir con las hijas, es para matarlos y comerlos . Esta noche los va a degollar.
522	Los guesitos t' hi de chupar (le dice la bruja al chiquio)
532	La otra viz m' iscapí pero d' ista la vieja me va a comer nomás .
570	Entonces el niño se fue y se encontró con la bruja, que al verlo, le dijo: - ¡Ay gusanillo de la tierra ahora te comeré!
583	-Te voy a hacer una alvertencia: que no vallas a querer ir a aquellos dominios donde ves el pasto verde porque es de un gigante y te va a comer .
591	En esos días, dice, que taba comiendo, y es que ve un individuo que viene, dice, viene pasando la copa de los árboles. -¡Ah! ¡gusanillo de la tierra! , ¡de dónde bueno, por acá comiendo mi hacienda! Acabo de comer, pa comerte yo a vos . (Cuento 1075)
599	El pichón que iban a comer (la bruja) era él .
602	Ya te voy a comer , le dijo el gigante.
606	En cuanto llegó nomás, la giganta lo quiso pillar para echarlo a la olla .

Pág.	Enunciados sobre el motivo "devoración de niños" en el Tomo VI
87	Y el médico le dijo que esa flor se conseguía en el desierto, pero que era muy peligroso ir a buscarla, porque todos los que iban ya no volvían. Que morían de sé, de hambre o comidos, devorados por las fieras .
88	Y los hermanos malos,, los pillos, se jueron contentos y dijeron que el hermano no había aparecido y que seguramente se lo habrían comido las fieras .
99	Li hábia dicho que siga por un caminito qu'ella Tiba señalar y qu'ese caminito lu iba llevar a un palacio que tenía un jardín muy hermoso, 'onde estaba la flor de la deidá, pero que el jardín lo cuidaba un gigante muy malo y que pa que pueda cortar la flor tenía qu' esperar que el gigante esté con los ojos abriendo, porque si estaba los ojos cerraus, era porque estaba despierto, y entó corría peligro que lo coma .
152	Y comu era un desconcierto eso, se enojaron los diablos y empezaron a decir:— ¡Puf! ¡Puf! ¡Olor a carne humana!
180	En ese pueblo ha sentíu que unos tigres llegaban a otro pueblo a comer gente . Y la gente no sabía ya qué hacer porsos bichos. Y ellos jueron a ese pueblo.
222	Y el muchacho lloraba por lo que tenía qui hacer con su hermana. Y le sacó los ojos al perrito. Pero no la dejó a la niña en el suelo. La levantó a la niña a un árbol pa que no la coman las fieras .
278	La vieja bruja se vino a la laguna y se convirtió en chancho para comerla a la niña .
280	Y apenas sale se despierta la serpiente y la sacó corriendo. Por un milagro no la alcanzó y la tragó
293	Salió la señora muy enojada, ciega de rabia. No puso ni llave al cuarto, y va, le dice al esposo que tiene que llevar la chica a los disíertos y allá la deje para que se muera di hambre y la coman las fieras .
401	y le gritó: -¡Agradécele al changuito, que sino te iba a comer por curiosa!
468	Y los hermanus no decían nada, pero si han envidiau d'él, y han pensau que en esa forma van a ir. Y se jueron, pues. Y han llegau los dos. Y di áhi han subíu al alból. Y di áhi esa nochi han sentíu el ruido qui han veníu los gigantes. Los gigante han hecho fogata pa que ponga el asau. Y di áhi rmn comíu. Y han dichu que cómo si ha sabíu esu, del Rey ciego y del serpiente, y del nación que moría de ser. Y qui ha dicho uno: — Qui hay olor a carne humana . Y han estau echaus, y han mirau pa arriba y han vistu que 'taban áhi los dos. Y áhi lus han hechu bajar y lus han comíu a los dos .
494	Sacudió el árbol un gigante y el hombre cayó en el medio de las brasas. Y lo dejaron en el medio del fuego para que aumentara el asado. Y el hombre se asó y se lo comieron ; que le hacían sonar los huesos cuando lo comían .

E) El lugar de la devoración en la trama

El análisis precedente proporcionó un dato crucial, respecto al tomo IV. El mismo presenta un número mayor de enunciados sobre la devoración⁶⁴ que el resto. De ese volumen, los tipos 327 “*Los niños abandonados. Los niños perdidos en el bosque*” y 328 “*El niño y el gigante. El niño y la bruja. Los hermanos malos*” reúnen, entre ambos, 105 enunciados⁶⁵ sobre esta acción; entre estos, algunos usan el verbo “matar” como sinónimo de “comer” (cuentos 922 y 924). Los cuadros incluidos a continuación muestran estos enunciados en los dos tipos⁶⁶.

El protagonista amenazado de devoración o muerte en 327 “*Los niños abandonados. Los niños perdidos en el bosque*” (Tomo IV)

917. <i>Los niños perdidos en el monte. La bruja</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Y les cerró bien la puerta. Después que les dio de comer y se llenaron, los metió en una jaula grande y ahí les daba de comer y beber en abundancia, y cada mañana les decía: -¡Qué lindos estáis! ¡Muy gorditos! ¡Qué banquete voy a tener! • La bruja se puso entonces a preparar el horno y lo encendió. Luego les dijo a los niños que con un palo desparramaran las brasas del horno para que se calentara mejor
918. <i>Los tres hijos perdidos</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Cuando ya habían pasado muchos días, la bruja ha dispuesto comerla a la chica, y le daba de comer bien, para que esté gordita. • Un día ya los había mandado que calienten el horno, para echarla a la chica • le ha dicho que entre al horno unos palos cortos que había, para que cuando se acerque la peche y la tire adentro.
919. <i>Los dos hermanos</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Después de haberse alejado el joven, abre la puerta, sale el gigante y avisado por la hermana, se dirige adonde él se encuentra, con el propósito de comerlo
920. <i>La vieja y el viejo que tenían siete hijos</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Se bajaron y se fueron siguiendo esa dirección llegando esa noche no más a la casa de unos viejos brujos que les dieron de comer y los hicieron acostar con los hijos de ellos que también eran siete y que para dormir se ponía cada uno un gorro. Después que se acostaron y cuando los viejos creían que estaban durmiendo, le dice la vieja al viejo: -Te vas a levantar tempranito y los vas a carniar para hacer unos rellenos.

⁶⁴ En varios cuentos argentinos, los diablos son devoradores, como el tipo *El niño predestinado. Los tres pelos de oro del diablo* (V: 277-293) pero no han sido considerados por requerir atención a connotaciones religiosas. En *Belleza del mundo* o *Blanca Flor* la devoración es frecuente, pero entre una cantidad de sucesos con participación del diablo en unos casos, mientras en otros hemos dudado de la edad de la protagonista.

⁶⁵ De esos tipos, Vidal de Battini confirma este motivo en el encabezamiento de “*La serpiente de siete cabezas*” (El héroe mata a la serpiente y salva a la joven que la va a devorar) y en “*Los niños abandonados*”: (Llegan a la casa de una bruja que los engorda para comerlos). En “*El niño y el gigante*” abundan estos enunciados, a pesar de no ser mencionados en la descripción hecha por la autora. Esto podría deberse a una naturalización de la devoración y a que la preocupación de esta autora se centró en el estudio de la lengua que se hablaba en el territorio al momento de su estudio.

⁶⁶ A pesar de la centralidad del devorador en el tipo “*La serpiente de siete cabezas*”, lo hemos excluido para que nuestro análisis no fuera reiterativo.

921. <i>El perro mano. La serpiente de siete cabezas y la hermana infiel</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Después el Rey, padre de la niña, mandó a un negro a la leña, y que pasara por donde 'staba la niña a ver si la había comido la serpiente. • Y cuando venía llegando el muchacho, le salió el gigante y le dijo que lo iba a matar, pero el muchacho se acordó de los perros y les gritó: -¡Perro León, tu amo 'tá en peligro!
922. <i>Cadena de Oro y Cadena de Plata</i>	La hermana se alía con el gigante para matar al hermano.
923. Los niños perdidos	<ul style="list-style-type: none"> • Y siguieron caminando. Y de tanto andar, encontraron la casa di ande salía, qu'era la casa 'el diablo. Y se allegó el chico y la chica quedó con los perros. Entonce el diablo le dijo al chico que lu iba a comer.
924. <i>Los magos moros</i>	<ul style="list-style-type: none"> • El gigante empezó a hacer lo posible pa matar al hijo o hacerlo matar. • Un día, el gigante le dice que le diga que está enferma, y el doctor le ha recetau que con las barbas de los magos moros negros, iba a sanar, que seguro que los negros lo iban a matar. • Cuando llegó -que anduvo muchísimo- le salieron los moros a matarlo, porque el que llegaba áhi, era muerto. • Las barbas eran pa que el gigante tomara un tés y le dieran una juerza como nadies tenía pa matar al hijo de la señora. • Entonce le dice que lo que tenía es que tenía un gigante que se había dentrau a vivir con ella, y que lo quería hacer matar a él. Entós él se volvió enojadísimo a la casa de la madre, y dentró y se agarró a peliar con el gigante.
925. <i>La vieja giganta y los niños perdidos</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Ésta era una vieja giganta, que era bruja. Tenía esta giganta una cucha y áhi encerraba los chicos que llegaban a su casa y los hacía engordar con carne de perro. Después que 'staban gordos los sacaba y los carniaba. • Pasó mucho tiempo y al fin la giganta determinó comerlos flacos, no más, ya que no los podía engordar, porque tenían siempre los deditos duros. Claro que era la colita de quirquincho, que ella tocaba. • Entonces los mandó a ellos mismos a juntar la leña para hacer juego y asarlos. • Que si no l'echaban, ella los iba a comer a los dos.
926. <i>El Vello Colorau</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Y en eso vino un gigante y le dijo qué andaba haciendo en ese campo, que lu iba a comer. • -¿Qué andás haciendo gusanío 'e la tierra? -le dijo. • Vos sos un gusanío 'e la tierra para mí.
927. <i>Los niños abandonados y la hermana mala</i>	<p>PRIMERA PARTE (BRUJA COMENINOS)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Y dice que la chica se puso por atrás de ella robandolé tortas, del lado que era tuerta. Y dice que la ve la viejita y la pilla a la guanita que le 'taba robando torta. Y va y dice que la agarra a ella y la encierra en una pieza. Y le dice la viejita que ella tenía que engordarse para bailar ande se junta la leña, a la puerta de un horno. • Y dice que lo encerró a lo do hermanito. Y ahí lo engordaba para matale y comelo. • Y dice que le hacía sacar un dedito para ver si 'taban gordos. • Ya vio la vieja bruja que 'taban gorditos, que los podía comer.
928. <i>Los dos hermanos</i>	<ul style="list-style-type: none"> • -Disparate, hermano, porque si viene el mago te mata. • -Mirá -le dice la niña-, es imposible porque el mago tiene todo vigilado. Ahora viene y te mata. • Llegó el mago muy enojado y preguntando quien había venido. La niña dijo que nadie. El mago miraba por todos lados y decía que había olor a carne humana

El protagonista amenazado de devoración o muerte en 328 "El niño y el gigante. El niño y la bruja. Los hermanos malos" (Tomo IV)

929. <i>El chiquillo</i>	<p>Y bueno, el Chiquillo que les decía que no se metan mucho en la casa, porque ésta come gente. Pero el Chiquillo no quiso dormir. Y entonci les avisó a sus compañeros que esa noche los va a carniar la vieja bruja. Y el Chiquillo les ha dicho: -Ustedes han comido la comida con cabeza de gente. -Y bueno, pero la vieja les va a poner corona de oro a ustedes, para que sepa que son ustedes, para carniarlos Y bueno, la vieja se ha levantado a la media noche y va y toca las cabezas con coronas de oro y las carnia a las hijas. Cuando la vieja vea lo qui ha hecho nos va a comer.</p>
930. <i>El Chiquillo</i>	<p>Los niños siguen el camino del gigante comegente Apenas acabó de decir, ya llegó el Comegente en la mula. Dice el señor que cocine mucho pa los pionos nuevos, pero que no cocine carne 'i gente sino carne 'i vaca. -De ánde sabría éste que nosotros comimos carne 'i gente -que dice. Y en lo que iban por el camino le dice el Chiquillo al del medio: -No vas a comer, que te van a dar carne de gente.</p>
931. <i>El Chiquillo</i>	<p>Que había sido de un gigante que era casado con una vieja bruja. Y estos comían carne humana, comían la gente. Y bueno, que dicen: -Los vamos a comer a estos qui han venido. Para diferenciarlos, porque muy temprano, de noche no más los vamos a matar para comelos mañana, les vamos a poner a las niñas unas gorras muy lindas. -¡Ah!, ¡gusanillo de la tierra, tal vez hi de verte por estos lugares! Bueno... Viene, se viene el Chiquillo, y va y lo pilla el gigante. Lo pilla y lo ata. Lu atan para carnialo y matalo. Y el gigante que dice: -Voy a ir a invitar unos compadres que tengo para que lo comamos. -Mientras yo voy, hachá la leña, hasta que vuelva y iteló cocinando. Hacé fuego para que lo cocinés, hasta que vuelva de invitá los compadres. Taba hirviendo ya la caldera, donde lu iban a cocinar. -Qué negra más guapa, ya lu está haciendo hervir al Chiquillo. Y di áhi cuando va y ve que era la negra la que estaba hirviendo, -¡Che, gusanillo de la tierra, si has de volver! Bueno, bueno -que le dice el Chiquillo-. Si ahora, usté no me da su hija para casame, la más joven, lo voy a largar pa que los coma a todos.</p>
932. <i>El Chiquillo</i>	<p>Después de andar mucho, llegaron a la casa de una vieja que era bruja y que tenía la costumbre de comer a la gente que se alojaba en su casa. Al día siguiente la vieja se levantó muy tempranito y se jue a decir a las hijas que se levantaran a hacer hervir l'agua para cocinar la carne humana que tenían para hacer un banquete. Por fin los devisa y empieza a husmear el aire. Y empieza a decir. -¡Pus, pus, olor a carne humana!</p>
933. <i>El Chiquillo</i>	<p>Si habían ido. Y ha vuelto la vieja, llorando, muy triste. Había quedado, dice, sin hijas, pero para no desperdiciarlas, dice, las había hecho hervir. Tenía fiambre para rato, como bruja. que son capaces de meterse en un horno ardiendo. Los han hecho meterse en el horno. De más está decir que habían quedau cenizas.</p>
934. <i>El Chiquillo</i>	<p>Los alcanzó a los hermanos llegando a un palacio de una vieja bruja y lo dejaron que fuera con ellos. La bruja aquélla, cuando llegaron, tuvo un gran gusto porque ella se mantenía con carne humana. Cuando llegaron, la bruja los acarició a los hermanos mayores. Y el chiquillo les estaba oyendo todo lo que conversaba, y lo que decía la bruja: -¡Ah, hija, qué pichón se vamos a comer! Ya 'tá todo arreglado para ponerles señas y matar a los tres. Cuando volvió la vieja bruja para comer al Chiquillo, se dio cuenta lo que había pasado..</p>

935. <i>El chiquín y el gigante</i>	En eso llegó el gigante y lo encontró al Chiquín. Lo pilló y lo ató en un palo. Preparó un tachó con agua hervida para cocinarlo. Le encargó a la giganta que lo cocine para que lo coman, y él se fue a buscar a los amigos para que vengan a comer con ellos.
936. <i>El chiquillo</i>	No posee gigantes. Los hermanos que intentan matar al niño. También “el negro” cumple el rol del gigante pero no existen actos de devoración sino amenazas de muerte.
937. <i>El chiquillo</i>	El antagonista es “el rey malo”, un personaje que cumple el rol del gigante pero no existen actos de devoración sino de tortura por parte de los hermanos hacia el chiquillo. Varios intentos de los hermanos de matar al niño. Existe también la siguiente frase en boca del rey malo: Así que, una vez que el Rey se levantó para degollarlos a los jóvenes, se acercó a las camas y les tocaba la cabeza,
938. <i>El chiquillo</i>	Les dijo que se levantaran porque sinó la vieja los iba a degollar Y se volvía insultando y maldiciendo al Chiquío que había salvado a sus hermanos que ella tenía la intención de comer. esta bruja mataba y comía a todos los viajeros que andaban por esos lugares
939. <i>El chiquillo</i>	Se fueron a un baile de una vieja bruja que era un azote en aquel lugar. Mientra los mozos 'taban adentro, el chico se quedó por afuera, medio escondido, y oyó que la vieja preparaba todo para matar a los mozos. -Mozos, vamos, que la vieja bruja los va a comer. La vieja hacía acostar pal lau del rincón a los que quería comer y ella se acostaba para el lau de bajarse de la cama. Y a la noche los mataba y los comía.
940. <i>El grimillín y la vieja bruja</i>	La vieja los recibió muy bien. Ella quería tenerlos y engordarlos para comerlos. Y en eso se levantó la vieja y lo alcanzó a agarrar a Grimillín. Lo ató con una soga en un árbol, para comerlo. Y esta vieja tenía una negra sirvienta que se llamaba Jordiana. Ella se fue a llamar un compadre que tenía para que viniera a comer un corderito gordo que tenía, y le dijo a la negra que afilara bien los cuchillos, y que pusiera los tachos al fuego.
941. <i>Los tres hermanos y la vieja bruja</i>	Era una vieja bruja, ésa, que mataba a todo lo que iban ahí. Y Antonio le dijo a lo hermano que no vaye a mirar cuando la vieja le llame por el nombre, porque iban a caer, y la vieja le iba a matar.
942. <i>Juan Giles</i>	Juan Giles no quiso pasar porque conocía que era la casa de la bruja que mataba a los hombres para comer la carne, y decidió matarlos a los tres. Agarró, la vieja, tres bolsas y les siguió a los jóvenes.

F) El espacio de cruce del héroe con el devorador

El niño se cruza con el devorador cuando sale a “rodar tierra” (IV: 66 y 315, etc.). La frase se reitera en el 80 por ciento de los cuentos de la colección como también en los dos tipos analizados. Podemos pues anotar una primera máxima de la formación discursiva: el niño se va de su hogar y se enfrenta al devorador. Este cruce con un afuera coincide con las voces externas a las que este joven personaje responde. Como detallaremos más adelante, ese “rodar tierra” se repite en un tipo de libros-álbum cuya formación discursiva va a coincidir, en parte, con la del cuento folklórico maravilloso.

2.4.2. Segunda etapa: Análisis de los tipos de cuento con nudo en la devoración

Según nuestro sondeo, si bien los tres volúmenes presentan numerosos actos de devoración, estas acciones no se configuran como centrales en todos los relatos. De la totalidad de los tipos de cuentos contenidos en los volúmenes IV, V y VI, solo dos de ellos constituyen la “matriz” o “conjunto de rasgos temáticos y compositivos comunes a un grupo de versiones” (Palleiro, 2014:73) en la que se basa el corpus de libros-álbum con devoradores. Ambos se incluyen en el tomo IV. Los primeros van del relato 917 al 928 y los segundos, del 929 al 942 (pp.455-615).

El primero es el cuento tipo 327 (ATU, 1962) llamado “*Los niños abandonados. Los niños perdidos en el bosque.*”, difundido en América en gran cantidad de versiones, que figura como tal en el tomo IV. Su antecedente es uno de los cuentos más antiguos llamado *Nennillo y Nennella*, incluido *El Cuento de los Cuentos o Pentamerone*, de 1674, de Basile (2006). En sus versiones conserva las características de *Hansel y Gretel*, de los hermanos Grimm.

El segundo es el tipo “*El niño y el gigante. El niño y la bruja. Los hermanos malos*”, incluido en el mismo tomo, que corresponde al Tipo 328 de Aarne-Thompson y de Boggs, y se vincula con el 327 “*Los niños abandonados*”. En las 12 versiones del primer tipo y en las 14 del segundo, los protagonistas se topan con el comeniños⁶⁷ al ser abandonados por sus familias.

⁶⁷ Los cuentos con los que se suelen ejemplificar los tipos 327 y 328 son *Hansel y Gretel* y *Daumesdick*, de los Grimm (1985) y *Le petit poucet*, de Perrault (1983); en el primero dos hermanos son abandonados y luego de un largo andar son seducidos por una casita de chocolate a la cual una amable anciana los invita a entrar. Pero esta resulta ser una bruja que introduce a Hansel en una jaula y lo hace alimentar por Gretel para comérselo. Al adivinarlo, la nena libera a su hermano y empuja a la bruja al horno. Con las joyas que le arrebatan, vuelven a su hogar, a veces ayudados por un cisne y otras por sus propios medios. En la adaptación menos edulcorada de *Le petit poucet*, de Perrault, el pequeño es tenaz; dos veces los abandonan en la espesura y dos veces localizará el camino de vuelta salvando a sus siete hermanos. La tercera, hambrientos, llegan a la morada del ogro donde son sazonados para ser comidos. Merced a su astucia, el ogro termina comiéndose a sus propias hijas involuntariamente. En la graciosa adaptación de los Grimm la construcción de un personaje pillo y burlón, similar al gato con botas, no soslaya que es el mismísimo Daumesdick quien le suplica a su progenitor ser vendido para ser útil y conseguir el alimento familiar. La escena final francesa muestra a los padres comiendo y lamentándose de que ahora que han conseguido la comida no tienen hijos pero entonces los niños entran a la casa y comen felices todos. “Hasta que cunda el hambre de nuevo”, dirá la frase de la versión de Perrault. En la escena final alemana, jocosa, el pequeño Daumesdick, que en su viaje ha sido tragado por varios animales, sale ileso de las entrañas del lobo, arrasado por su padre. Ambos se abrazan y el padre le promete que jamás lo venderá y se solaza del provecho de tener un hijo pillo y lenguaraz.

De manera consecuente, planteamos entonces que estos dos tipos de cuentos están regulados por una formación discursiva que se articula en torno a una serie de máximas del tipo: “El mundo está regido por un orden material y moral”. Y, precisamente, el rol asignado al niño en ese mundo consiste en que debe establecer el combate contra las fuerzas del mal.

Seguidamente, en una somera descripción de las versiones de estos tipos de cuentos, mostramos algunos elementos constantes que hemos identificado en las acciones y personajes involucrados. Nos interesa arribar a una conclusión sobre los rasgos y máximas de las formaciones discursivas que atraviesan estos tipos de cuento, a fin de comprobar su incidencia en el corpus de libros-álbum.

2.4.2.1. Tipo 327. *Los niños abandonados. Los niños perdidos en el bosque.*

Motivos (Vidal de Battini, 1983a: 514-515)

- A. Dos huérfanos, un niño y una niña son abandonados por el padre en un lugar solitario y lejano por imposición de la madrastra.
- B. Siguiendo unas huellas dejadas en el camino, los niños vuelven a la casa y son nuevamente abandonados.
- C. Llegan a la casa de una bruja que los engorda para comerlos. Se salvan arrojando a la bruja al horno en el que ellos iban a ser asados.
- D. Como una gracia divina adquieren perros de condiciones sobrenaturales.
- E. Entran en los dominios de un gigante. El joven lo toma prisionero. La hermana lo traiciona con él y tratan de matarlo.
- F. Después de difíciles aventuras y con la ayuda de los perros, el joven se salva y castiga al gigante y a la hermana con la muerte.
- G. Los perros, que son ángeles, se transforman en palomitas y dejan al joven muy feliz.

Los protagonistas (a veces tres, otras dos y otras siete), son abandonados por falta de comida. Ruedan tierra hasta que se topan con los devoradores. Estos intentan comerlos, pero el hermano menor o shulca consigue burlarlos, escapando con sus hermanos, luego de que les roban sus tesoros a los comeniños.

Como es fácil de comprobar, un primer rasgo es el abandono a raíz del cual ocurre el riesgo del niño. Otro es la crueldad que aparece marcada en la narración. Veamos algunos ejemplos de la crudeza de ciertos pasajes:

Había sido una vieja que tenía siete hijos y eran muy pobres. Sufrían mucho hasta que un día el viejo no encontrando qué hacer y cómo sostenerlos, los llevó al campo para que se mueran. Entonces el menor de todos, el shulca, había llevado un pedazo de pan y había ido soltando pedacitos de pan de trecho en trecho por el camino. El viejo los dejó allá y se volvió para la casa. Al anochecer, el menor empezó a buscar el pan y vinieron para la casa otra vez y llegaron justamente cuando el viejo y la vieja se estaban levantando. La vieja le decía al viejo: - ¿Dónde estarán mis hijos? Y el viejo le dijo: -Ya los estarán comiendo los jotes (IV:468).

Era un señor que jue a largar a dos chicos, dos hijos, en el desierto. Era un casal: un gurí y una guaina. Y le largó en el desierto porque era muy pobre y no tenía plata para mantenerle. Y lo chico no sabían nada. Y lo chico llevaron do paquete de maní, comiendo y caminaron una barbaridá y ahí llegaron al desierto (IV:506).

Era el tiempo de la antigüedad cuando en un pueblito un niño y una niña quedan huérfanos”. Luego aclara: “la niña que era muy linda desaparece. El hermano quedó muy triste y un día dice: -Yo no soy cobarde. Yo voy a buscar a mi hermana. La buscaré hasta el fin del mundo. Si no la encuentro no vuelvo [...] El niño se fue. Empezó a trotar mundo. Caminó y caminó. Seguía andando por los bosques y los poblados. Se alimentaba de frutas de lo que encontraba en el campo (IV:510).

Estos fragmentos son una muestra ilustrativa del relato despojado de elementos aleatorios, de la situación de pobreza y desamparo reiterada, como así también del viaje que emprenden los chicos en su necesidad de buscar comida. En todos los casos aparecen otros malvados; por ejemplo, a la bruja que siempre está a punto de comer a los hermanitos, se suma el gigante. Tales son las siguientes versiones: 919. *Los dos hermanos*; 921. *El perro mano*; 924. *Los magos moros*; 925. *La vieja gigante*; 926. *El Vello Colorau*. En estos, la niña se alía con el gigante rico con el que planea casarse, siempre llevada por el malvado, traicionando a su hermano. También, destacan 926. *El Vello Colorau* y 927 *Los niños abandonados y la hermana mala*. El motivo de la hermana traidora aparece exacerbado y el pacto de matar al héroe que ella trama con el gigante desencadena sucesos crueles. Después de tres intentos fallidos, lo matarán y despedazarán sus restos. Cuando el hermano resucita, ayudado por la magia, emprende una cruel venganza contra ambos y despedaza a su hermana. El segundo (927) presenta dos partes marcadas: una es la historia clásica en que los chicos con hambre se enfrentan a la bruja, pero

la niña, al final, se alía con un muchacho y ambos matan al hermano. Una vez muerto este, sus dos perros matan a la hermanita. Mueren ambos⁶⁸:

Y ahí va él, dice que había un pozo muy hondo. Y él hizo invención y sacó l'agua en el sombrero. Y dice que cuando está sacando l'agua, va ella y lo empuja y le echa en el pozo. Y ahí va lo perro, y entra en el pozo y le salva a él. Y ahí sale del pozo él y le dice a la hermana que es ingrata, que ella le quiere fundile a él. Y va un día y dice que 'taba durmiendo él, otra vez. Y ella le hincó con una espina muy ponzoñosa y él se muere. Y quedó ella sola con lo do perro. Y despué dice que se sube a un árbol. Y ahí se baja ella del árbol y se cae, y se hincó con una espina en los pies, como la espina ponzoñosa que le hincó al hermano, y muere ella también (IV: 508)

Los enunciados finales de todas las versiones, exceptuando la que acabamos de describir, resaltan la algarabía familiar puesto que los chicos, cuando vuelven, traen el bien material. Un final “feliz” enunciado directamente expone la utilidad de los menores, encargados de conseguir bienes materiales “los recibieron muy contentos porque llevaban riquezas, y todavía estarán comiendo lo que había sido de los viejos brujos” (IV:470). Esto da cuenta del rol utilitario con el que se representa a los niños en el contexto familiar.

2.4.2.2. Tipo 328 “El niño y el gigante. El niño y la bruja. Los hermanos malos”

Motivos (Vidal de Battini, 1983a: 614-615)

- A. El Chiquillo sigue a los dos hermanos mayores que no lo quieren y que lo castigan y hasta le dan muerte, cuando salen a rodar tierra. Resucita por medios mágicos van a la casa de la bruja. La bruja hace acostar a los jóvenes con las hijas a las que coloca gorros. El Chiquillo cambia los gorros y la bruja mata a las hijas. En dos variantes son compañeros de viaje a quienes salva.
- B. La bruja los persigue y el Chiquillo arroja objetos que la atajan en la huida mágica; finalmente se suben a un árbol; la bruja consigue echar a los compañeros en su bolsa; el Chiquillo los salva, y queman a la bruja.
- C. Intrigado por sus hermanos, el Chiquillo es obligado por el Rey con quien trabajan, a robar a la bruja o al gigante, la colcha de campanillas de oro, el loro adivino y otras cosas, y también a capturarlos. Todo lo hace el Chiquillo en aventuras con peligro de su vida. Los intrigantes son castigados y los ogros muertos.
- D. En reconocimiento del bien que ha hecho el Chiquillo y por el valor que ha demostrado, el Rey lo casa con su hija. En una versión el Chiquillo, que es un ángel, se convierte en una palomita y se vuela al cielo.

⁶⁸ De los tres volúmenes maravillosos es el único cuento en el que muere el héroe, según registramos.

El segundo tipo que pone en el centro la devoración es “*El niño y el gigante. Los hermanos malos*”, que incluye versiones como *El chiquillo*, muy semejante al *Pulgarcito*, de Perrault. El chiquillo, en el caso argentino, salva a sus hermanos de ser comidos por un gigante, después de ser abandonados por sus padres en el monte. La versión 930 presenta a tres hermanos hambrientos que, en su búsqueda de trabajo, se topan con el poderoso “comegente” que los pone “a dormir con sus hijas” para comerlos luego. Destacamos que el cuento contiene 26 ocurrencias de la palabra comegente (IV: 524-533). La fluidez de las acciones y la escasez de dramatismo dan cuenta de una naturalización de lo cruento y de la devoración, aun sujetos al interdicto cultural de comer carne humana. Las escenas más crueles muestran que el héroe tiene que robar la colcha de campanillas al comegente para no ser sacrificado por el rey, de acuerdo a un plan forjado por sus hermanos⁶⁹. Se trata de versiones hiperbólicas que podrían resultar inverosímiles al ocluir las posibilidades de que al héroe le suceda algo positivo, lo cual se produce recién al final. El cuento no escatima violencia ni crueldad, sobre todo cuando el chiquillo, luego de revelar el ardid del gigante, degüella a las hijas del comegente para salvar la propia vida y la de sus dos hermanos. En siete variantes la devoradora es la bruja, mientras en los restantes lo es el gigante. En todos se habla de la astucia del chiquillo y del rechazo de sus hermanos que lo hostigan por ser pequeño.

Como en gran parte de los cuentos argentinos, el gigante es dueño de tierras y el chiquillo se las arrebató. Al final, el devorador pone a dormir a sus tres hijas con el chiquillo y sus dos hermanos. Para comérselos al día siguiente, les coloca un sombrerito que el chiquillo les sacará para que el gigante se confunda y se coma a sus propias hijas, lo cual da cuenta de los actos de

⁶⁹ La traición familiar es reiterada. Semejante es el cuento 1071 *El hermano odiado* (VI: 567) que cuenta que los mayores se van a robar tierra, seguidos por el chiquito a quien rechazan; entonces lo matan tres veces de formas encarnizadas. Como el chico resucita, inducen al rey a que lo contrate para robarle a la bruja y que esta lo mate. En función de estas astucias familiares el niño se enfrenta con el devorador. También *Los hijos con el sol y la luna*, del tipo universal “*La niña perseguida*”, que figura en *Las mil y una noches* (VI: 288) llamado en una versión argentina *La niña de los cabellos de oro y el niño de los cabellos de plata* (VI: 285) cuenta que el príncipe tuvo que partir a la guerra, por lo cual su madre cuida a su esposa a punto de tener mellizos. Como la abuela no los quiere, le escribe al príncipe diciéndole que los niños habían nacido monstruosos y que, a poco de nacer “si habían muerto” (VI: 285). Existe el cuento *Sol, Luna y Talía*, de Basile (2006), con motivos semejantes a este último.

antropofagia⁷⁰ que suelen presentarse en los cuentos folklóricos maravillosos de todas las latitudes (Zipes, 2001). La estructura de otra de las versiones de *El chiquillo*, la 934, podría actuar como modelo de los demás:

Ésta que era una señora que tenía tres hijos. El más grande pidió la bendición y se fue a rodar tierra, como ser hoy día, salió de mañana. El del medio también pidió la bendición y se fue el mismo día después de doce. El más chico, que le llamaban el Chiquillo, le pidió permiso a la madre. Ella no le quería dar porque era muy chico. Al fin le dio y salió al otro día, también a rodar tierra. El chico iba prevenido de bastimentos pal viaje. Los otros no llevaban nada. Los grandes no lo querían al chico, que, era el más güeno y le tenían envidia (IV:565).

Esta versión lleva al extremo la traición de los hermanos:

El chico ha llegado adonde 'tán los hermanos. En el momento que los alcanzó a los hermanos, le pegaron una zumba de palos al chico y lo han mandado que se vuelva a la casa. Y le han quitado todo lo que llevaba. Se quedó el chico llorando. En la tarde siguió el camino. Al día siguiente los alcanzó otra vez. Y el hermano mayor le pegó un palo y lo dejó muerto (IV:565).

A la vez, el cuento propone una doble venganza hacia la bruja y hacia los hermanos traidores:

Y va y llega el Chiquillo con el carro y las dos cajas a la casa de la vieja, bien pintado de negro. -¡Güen día, mama vieja! Aquí me manda su compadre pa que compre estas cajas. Él ya compró dos. Y si no tiene plata se las puedo fiar. La vieja se puso muy contenta de ver estas cajas tan lindas y tan grandes.

-¡Y puede caber una persona! -dice.

Y ahí se acomodó, y el Chiquillo le largó la tapa y la dejó encerrada, y la llevó.

Y la llevó al Rey. A la bruja la quemaron con caja y todo y se libró todo el mundo de esta bruja que era muy mala. Y a los ocho días se casó el Chiquillo con la Princesa y el Rey lo coronó de Rey. Y el Rey hizo traír ocho potras y los hizo atar a los hermanos malos, que los despedacen los potros (IV:575).

De acuerdo a nuestro análisis aquí consignado en las versiones orales de los tipos 327 "*Los niños abandonados. Los niños perdidos en el bosque*" y 328 "*El niño y el gigante. El niño en la bruja. Los hermanos malos*", la formación discursiva funciona como matriz que da forma a reiterados enunciados en los que aparece un espacio social exterior estereotípico: el monte argentino. Este se presenta como un mundo crudo y riesgoso habitado por sujetos agresivos en convivencia con el rasgo maravilloso más reiterado: un devorador cuya fuerza es extraordinaria. Su brutalidad, que se reitera en los cuentos folklóricos maravillosos de la cultura occidental (de la cual hemos tomado el ejemplo argentino), atraviesa todos los tiempos y latitudes.

⁷⁰ Se detectan también frases como: "el joven le dijo que lo lleve y el águila le dijo que bueno, pero que tenía que llevarle mucho que comer y darle la libertad para toda la vida. El Rey se la dio y les entregó un cordero que luego se terminó porque el águila comía todo el camino. Y emprendieron el viaje alzándolos al cordero y al joven. El cordero decía que tenía hambre y le comió al joven los brazos y las piernas" (IV: 707).

2.5. Resultados sobre la formación discursiva del cuento folklórico maravilloso

En los cuentos recorridos constatamos un discurso amenazante que rodea al niño toda vez que sale a su rodar tierra por el monte argentino; a la vez, observamos la recurrencia de un estado de riesgo constante. La formación discursiva en estos cuentos representa al integrante menor de la familia como el personaje que debe asumir los riesgos más aterradores.

A partir de los datos reunidos hasta aquí, proponemos designar la formación discursiva que regula a estos cuentos como “hiperrealista maravillosa con finalidad moral”. Cabe aclarar que, si bien puede resultar contradictoria la presencia de los rasgos que llamamos “hiperrealismo” y “maravilloso”, esta articulación es clave en estos relatos donde el personaje infantil se encuentra en estado de riesgo y su salvación es posible por la magia de alguno de los elementos a los que accede. Tengamos en cuenta que los cuentos folklóricos maravillosos orales y los ya transformados en escritura, como cuentos de hadas, están dentro de lo maravilloso, “porque no se los explica y se los da por admitidos en convivencia con el orden natural sin que provoquen escándalo o se plantee con ellos ningún problema”, como plantea Ana María Barrenechea (1972: 397). El comeniños está en el mundo y el héroe debe enfrentarlo. Eso es una regularidad.

Entendemos el rasgo hiperrealista como el señalamiento crudo, en cada cuento, de las condiciones materiales como base de la existencia. No hay realidad edulcorada para la niñez, sino que, por el contrario, los pequeños héroes enfrentan la permanente situación de que el alimento y el hogar no están garantizados y a la vez, se les impone una “realidad” de violencia que les exige un inexorable saber. Con hiperrealista entonces nos referimos a un estado ficcional de la verdad:

Al entrar al reino de *Faërie*, Tolkien no creía que estuviéramos entrando en un mundo falso o artificial. El cuento maravilloso es una subcreación de la verdad. Si la creación es el mundo y Dios el creador, el artista como subcreador cree en su propia creación que nos transporta a otro mundo desde el cual podemos ver y tal vez comprender mejor las fuerzas primarias que actúan sobre nosotros (Zipes, 2001:111).

Los cuentos muestran, sin eufemismos, esa crudeza y precisamente esto caracteriza los cuentos maravillosos de la tradición occidental⁷¹ dentro de los cuales la oralidad argentina es solo una muestra.

Por otro lado, lo maravilloso evoca la presencia de seres prototípicos (brujas, gigantes, perros, diablos, etc.) que conviven con los humanos y que participan de las luchas por lo material y lo moral; también los anillos y los perros mágicos que ayudan al héroe a vencer al enemigo.

En sintonía con lo maravilloso y con lo real, entendemos por fin moral o “alegoría con moraleja”, como caracteriza Todorov, al cuento folklórico maravilloso⁷², a las historias atravesadas por enseñanzas necesarias para el vivir en un mundo signado por la falta de alimento, los animales feroces y la explotación y el abuso del menor⁷³.

Al motivo del enfrentamiento con el devorador se suma la crueldad de los hermanos. La venganza del chiquillo hacia estos personajes secundarios es del mismo tenor que la que ejerce contra su antagonista. En algunos, como el 929, la bruja, que acostumbra raptar los niños en bolsas, termina quemada viva (IV:519). En otros, como 935, el rey manda despedazar a los hermanos traidores (IV:576) o a prenderles fuego (IV:565). El ensañamiento con los enemigos deja sentada la moraleja del bien que triunfa sobre el mal y da cuenta así de los valores vigentes a la hora de la enunciación. Todo lo dicho es fácilmente observable en los enunciados de los tipos que hemos recorrido. El fin moral es idéntico en todos los cuentos,

⁷¹ En las compilaciones descritas más arriba hemos aludido a este tema.

⁷² Para Todorov los cuentos de Perrault o de Grimm siempre son alegóricos. Este teórico menciona grados alegóricos: alegoría evidente, con moraleja (fábulas, cuentos de Perrault); indirecta (*La piel de zapa* de Balzac), dudosa (“William Wilson” de Poe), ilusoria (“La nariz” de Gogol). (Todorov 1981:54). No obstante, va a aclarar que lo alegórico, si no está expresado en el texto, es un efecto de lectura.

⁷³ En la Edad Media se contaban cuentos sin censura que muestran motivos que aparecen en Vidal de Battini. Por ejemplo, en *El Enebro*, de los Grimm (1983), la madrastra le corta la cabeza al hijastro para dársela de comer a su esposo, o en *Los seis cisnes*, la reina es acusada de haberse comido a sus seis hijos. También en *Los tres pelos de oro del diablo*, un rey arroja a un niño al río para que en un futuro no se case con su hija. En *Blancanieves*, de Perrault (1985), la reina manda matar a su hijastra, entre otros tantos de idéntica crueldad, como *Barba azul*, donde el personaje va matando a sus sucesivas esposas o *Piel de asno* donde el padre desea casarse con su hija.

2.5.1. Resultados sobre las máximas de la formación discursiva del cuento

folklórico maravilloso

La presencia del devorador y la multiplicidad de enunciados y frases cristalizadas de gran hostilidad hacia el mundo infantil permiten inferir un enunciado estereotípico muy presente en la actualidad: “el niño está en riesgo”; esto implica una amenaza alrededor del menor de la familia. Así, los cuentos analizados responden a una formación discursiva propia del cuento folklórico maravilloso a la que hemos denominado “hiperrealista maravillosa con finalidad moral” que reproduce condiciones esenciales de existencia en un mundo en el cual el alimento no está garantizado, sino que el héroe deberá proveérselo desde una edad temprana y ante la traición familiar. Esta formación discursiva la sintetizamos aquí en máximas como las siguientes:

- a. “El mundo está regido por el hambre, pero existe un orden determinado”
- b. “Las familias deben enfrentar unidas las carencias materiales”,
- c. “Los adultos (padres, hermanos) son propensos a la debilidad moral ante la carencia material”,
- d. “Los niños son los más vulnerables a la debilidad moral de los adultos”,
- e. “Existen fuerzas del mal (brujas, gigantes, diablos) que profundizan la ruptura del orden del mundo desencadenado por los adultos, atacando (devorando) a los niños abandonados”.
- f. “Los niños deben tener estrategias para auto-protegerse y salvarse”,
- g. “Los héroes deberán evitar que el orden se rompa, o sea ser eliminados”.
- h. “La salvación de los niños restituye el orden o impide que este se rompa”.

El débil gana frente al poderoso y este es castigado, lo cual da cuenta de un equilibrio que debe cumplirse al final de la historia. Es decir que la primera máxima consiste en que a pesar de todo “el mundo está regido por un orden material y moral”. La segunda máxima, “las familias deben enfrentar unidas las carencias materiales”, se puede inferir a través del castigo a la traición familiar (al no ser unidos, serán castigados por el shulca). De esta se deduce una tercera “los adultos (padres, hermanos mayores) son propensos a la debilidad moral ante la carencia material”; esto conduce al niño a enfrentarse con seres malvados. Otra máxima dispone que “los

niños son los más vulnerables a la debilidad moral de los adultos”. Esa inmoralidad hace que “los niños deban tener estrategias para auto-protegerse y salvarse”; así entonces, la restitución del orden puede suscitarse en razón de su valentía. La máxima que sintetiza la entera serie, establece que: “las fuerzas del mal (brujas, gigantes, diablos) desencadenadas por los adultos rompen con el orden del mundo, atacando a los niños abandonados o forzados a emigrar”.

Enunciados crudos y realistas asociados al hambre parecen entrar en lucha con otros típicos del maravilloso, pues a las fuerzas del mal solo se las puede destruir con elementos mágicos dada la fragilidad del menor.

Por último, lo más importante para esta tesis será que los cuentos folklóricos maravillosos ubican la lucha del héroe con el devorador en un espacio exterior y esta situación encuentra su escenario cuando el relato despliega las peripecias que están cabalmente sintetizadas en la frase “rodar tierra”, reiterada en el 90 por ciento de los relatos. Denominamos así a la acción inicial, experimentada por el protagonista, quien se topa con el devorador solo cuando emigra de su lugar de origen con el objetivo de escapar del hambre o de conseguir algún tipo de bien material que asegure su subsistencia. Se testimonia un mundo exterior peligroso y el niño lo enfrenta, sin resistirse a un destino que parece marcado. Esta particularidad, como veremos, se presenta de modo muy diferente en las acciones y reacciones del personaje principal de los álbumes.

2.6. Observaciones finales sobre el capítulo II

Para llevar a término la búsqueda que nos propusimos, referida a los antecedentes de los libros-álbum con devoradores, prestamos especial atención a la compilación de Vidal de Battini. De manera retrospectiva, nos centramos en el motivo de la devoración para desglosar las esferas de acción de los personajes (Propp, 1985). En una primera etapa de análisis narratológico tradicional, indagamos las clases de devoradores y su frecuencia de aparición en los cuentos, su

cruce con el héroe, los objetos mágicos y el espacio en el que ambos personajes se topan, llegando a la conclusión de que los tipos 327 “*Los niños abandonados. Los niños perdidos en el bosque*” y 328 “*El niño y el gigante. El niño en la bruja. Los hermanos malos*” actúan como antecedentes del libro-álbum porque son los que ubican la acción de la devoración en el centro de la trama, además de contar con protagonistas infantiles. Los analizamos, en particular, para arribar a una serie de inferencias cuya síntesis se anota a continuación:

- Estructura canónica
- Abundancia de devoradores que amenazan con comer a los niños toda vez que salen a rodar tierra.
- Abundancia de niños que salen a rodar tierra en busca de alimento.
- Naturalización del hambre en frases cristalizadas del tipo “hay que engordarlos para que puedan ser comidos”, que aluden a la delgadez de los niños.
- Una frecuencia de familiares que atacan o abandonan al niño.
- Venganza naturalizada hacia devoradores y enemigos (aunque estos últimos sean sus propios familiares) por parte del héroe que no manifiesta culpa alguna ni reflexión sobre su accionar.

En un segundo momento, el concepto de formación discursiva nos permitió dar cuenta de las particularidades ideológicas de los cuentos en el momento de ser enunciados por sus narradores, como así también inferir las máximas que los atraviesan.

El hambre y el abandono de niños ocurren desde tiempos muy remotos en todas las latitudes y aparecen narrados en los cuentos folklóricos maravillosos universales y lo mismo puede decirse del castigo corporal, habitual hasta el siglo XX. El niño está en riesgo en su rodar tierra provocado por el hambre, pero también por un contexto familiar hostil. El devorador funciona cuidando las tierras y amenaza con matar al niño o comerlo, dado que es el que pone en riesgo sus bienes.

Estos cuentos que tratan sobre cómo vencer a los comeniños contienen motivos ancestrales, como la explotación del campesinado y su contracara: el engaño y el asesinato del poderoso por parte del pobre, como así también el abandono de niños asociado al hambre. Se justifica el uso de la violencia porque es el único medio que permite al héroe castigar a los devoradores. De acuerdo a la concepción del materialismo histórico, basado en la lucha de clases, entendemos que los cuentos recorridos guardan un potencial utópico (Zipes, 2001) porque justifican el robo por parte del niño y el castigo a los representantes simbólicos del poder. Efectivamente, la lucha del héroe folklórico se entabla contra un comeniños poseedor de bienes frente a su propia miseria lindante con el hambre. Es decible entonces que el héroe infantil le arrebatase la riqueza al poder, encarnado por la bruja o el gigante, dando cuenta así de un pobre que “hace justicia” al robarle al rico y castigarlo.

Los cuentos presentan enunciados sobre un mundo hostil hacia la infancia. La producción discursiva de los tipos estudiados, que se incluyen en la obra compilada por Vidal de Battini, se encuentra atravesada por la formación discursiva que nosotros llamamos hiperrealista. De ahí la relevancia que asumió en este trabajo el registro de los enunciados sobre la devoración cuya llamativa reiteración señala una tendencia hacia la naturalización del peligro que acecha a los niños. Como veremos, este se verá reproducido en un grupo de libros-álbum. Aunque la mayor parte de las veces pierdan su ideal de mundo en cuanto a la restitución de un orden justo.

En los álbumes no aparece como pertinente la magia ni se evidencia, de modo tajante, la agresividad familiar o la venganza del héroe. Dos de los elementos de la esfera social dan cuenta del rasgo “niños en riesgo” que atraviesa la formación discursiva de los álbumes. Uno de ellos es el espacio al que sintetizamos a través del sintagma “rodar tierra”; otro es la reiteración de la figura del devorador. La obstinación de esta presencia en el cuento folklórico maravilloso se produce, como comprobamos, en enunciados reiterados y crudos. Ambos (devorador y rodar tierra) constituyen los ejes de análisis del corpus que abordamos en el siguiente capítulo.

SEGUNDA PARTE

ANÁLISIS DEL CORPUS

Introducción al análisis del corpus

Los libros álbum con devoradores – así lo planteamos oportunamente- establecen una dinámica de continuidades y rupturas con la tradición folklórica universal. Elegimos, para ejemplificar este vínculo, los cuentos argentinos, incluidos en los volúmenes IV, V, VI, que Vidal de Battini denomina maravillosos (V: 9-11)⁷⁴, modélicos de la tradición universal. En nuestro recorrido por esas versiones distinguimos las principales esferas de acción (Propp, 1985) que refieren a las peripecias que involucran al héroe y su adversario. Consiguientemente, especificamos las clases de devoradores y su frecuencia en los textos y, también, el lugar que ocupa en cada cuento el motivo concreto de la devoración. Siguiendo esta vía, relevamos los objetos mágicos usados por el héroe, a la vez que especificamos el espacio donde se produce el cruce del protagonista con su antagonista. Descubrimos así la relevancia y la notable frecuencia de los devoradores en los relatos. Y constatamos que el motivo (Palleiro, 2006) de la devoración no está ubicado en el centro de la trama en todos los cuentos, como sí se encuentra, a priori, en los libros-álbum. De esa totalidad, los tipos 327 “*Los niños abandonados*” y 328 “*El niño y el gigante*”, incluidos en el tomo IV (455 a 616) además de contar con protagonistas infantiles, ubican la devoración en el centro de la trama. Sin perder de vista estos datos, en un segundo momento, indagamos sus rasgos ideológicos dominantes. Relevamos su formación discursiva, caracterizada por un niño en riesgo, a la cual le hemos llamado hiperrealista, maravillosa con fin moral.

La proyección de estos datos en los 17 libros álbum del corpus nos condujo a plantear que, si bien los componentes de las esferas de acción (A, B, C, D, E) presentan diferencias notables entre ambos géneros, será el elemento “rodar tierra” el que nos permitirá mostrar la dialéctica de continuidad y ruptura que planteamos en nuestra hipótesis.

⁷⁴ La sigla romana refiere al volumen consultado, mientras el número corresponde a la página.

El niño del cuento folklórico, en su partida del hogar, sostiene unas relaciones sociales que podemos resumir en el encuentro con una niña a quien desposará, un rey que le encomendará alguna misión y, naturalmente, el devorador. La literatura argentina revisitada asigna a estas acciones la frase simbólica “rodar tierra”, que condensa esas vinculaciones. En nuestra investigación “rodar tierra” se circunscribe al espacio o arena social donde se dramatiza la lucha o vínculo que establece el niño con su antagonista. Sobre esta base nos preguntamos: ¿Cuáles son los álbumes que presentan un rodar tierra semejante al revisitado? ¿Cuáles se alejan de esa categoría? ¿Dónde está el peligro? Para respondernos, en una primera aproximación a nuestra hipótesis sobre la vinculación entre los géneros, relevamos el “rodar tierra” en las 17 obras que conforman el corpus. Así pues, constatamos que este núcleo semántico es insuficiente para albergar la totalidad de álbumes pues el modo en que se presenta el “rodar tierra” no es idéntico en las 17 obras que conforman el corpus, sino que presenta variaciones, aunque regulares.

En el marco de esta hipótesis, diseñamos una tipología que comprende tres variantes que corresponden a tres formas diferentes del rodar tierra. La orientación de esta operación crítica se basa en el concepto de lucha en la arena social. Al respecto, Voloshinov (1992) plantea, como comentamos en la introducción, que todo enunciado entra en disputa con otros por la posesión de los signos. En los relatos folklóricos, el robo del héroe, que le arrebató la riqueza al poderoso, equivale a mostrar la arena de la lucha de clases. Derivado de esta cuestión, postulamos que un tipo de álbum retoma, solo en parte, esa lucha discursiva, y que los restantes muestran un significativo deslizamiento de la misma.

Nuestra tipología da cuenta de la dialéctica constante entre ambos géneros en tanto el rodar tierra manifiesta una continuidad que, a la vez, adquiere tres sentidos diferentes en los libros-álbum; estos se vinculan, hipotéticamente, a una actualización de las obras en el contexto contemporáneo. El análisis del corpus contenido en los capítulos siguientes lo organizamos teniendo en cuenta la clasificación realizada a partir del “rodar tierra”:

Subcorpus A: Álbumes orientados a la lucha en la arena social exterior: al igual que en el cuento folklórico argentino y europeo, un niño o una niña sale a rodar tierra en busca de sustento, justicia o para cumplir algún tipo de tarea.

Álbumes orientados a la lucha en la arena social exterior	L1. <i>Irulana y el ogronte</i> , de Graciela Montes y Claudia Legnazzi L2. <i>De noche en la calle</i> , de Ángela Lago L3. <i>La niña de rojo</i> , de Roberto Innocenti y Aaron Frisch L4. <i>Juul</i> , de Gregie de Maeyer y Koen Vanmechelen
--	---

Subcorpus B: Álbumes orientados a la arena social interior: en estos álbumes, un niño ejerce un rodar a través de su mundo interior y/o o psiquis.

Álbumes orientados a la arena social interior o interna	L5. <i>Donde viven los monstruos</i> , de Maurice Sendak L6. <i>Ahora no, Fernando</i> , de David McKee L7. <i>Sombras</i> , de Suzy Lee L8. <i>El bosque dentro de mí</i> , de Adolfo Serra
---	---

Subcorpus C: Álbumes orientados a la lucha en la arena social literaria: El rodar en estos álbumes no gira en torno al mundo sino a la literatura.

Álbumes orientados a la lucha en la arena social exterior- literaria	L9. <i>El ogro de Zeralda</i> , de Tomi Ungerer L10. <i>Los tres cerditos</i> , de David Wiesner L11. <i>Una caperucita roja</i> , de Marjolaine Leray L12. <i>Caperucita, como se lo contaron a Jorge</i> , Luis María Pescetti L13. <i>El Wuggly ump</i> , de Edward Gorey L14. <i>Lobos</i> , de Emily Gravett L15. <i>Finn Herman</i> , de Mats Letén y Hanne Bartholin L16. <i>Tío Lobo</i> , de Xosé Ballesteros y Roger Olmos L17. <i>La verdadera historia de los tres cerditos</i> , de Jon Scieszka y Lane Smith
---	--

CAPÍTULO III
Subcorpus A
libros-álbum
orientados a la lucha
en la arena social
exterior

Presentación

El objetivo central de este capítulo se basa en el análisis de cuatro de los libros- que integran el corpus- que distinguimos por su orientación a la lucha en la arena social exterior. Sin descartar que sus protagonistas tengan una vida interior, constituida a partir de los discursos sociales, el referente de estos álbumes es un mundo externo hostil. Sus protagonistas, como es típico del cuento folklórico maravilloso, tienen unas vivencias intensas que los llevan a “rodar tierra” para resolver problemas ajenos a ellos mismos. El protagonista consume un rodar tierra por un mundo que se torna peligroso en distintos aspectos que consideraremos en el análisis. Y si bien la devoración pasa a ser el nudo de una trama que tiene el efecto de reducirse o simplificarse; por el contrario, y de manera simultánea, sus dispositivos formales transforman cada obra en un producto polisémico donde el devorador deja de ser un personaje estereotípico de acciones predecibles, como suele serlo en los tipos folklóricos estudiados en el capítulo anterior.

3.1. Definición de los libro-álbum orientados a la lucha en la arena social exterior

La necesidad de narrar las injusticias del mundo guarda correlación con contextos históricos en que las personas cuestionan las diversas formas en que se presenta el poder. De manera deliberada, no damos cuenta de la abundante tradición que existe sobre este tema, atentos a que excede la problemática de nuestra tesis. Nos circunscribimos, por ese motivo, a mencionar algunas líneas generales enmarcadas en los años comprendidos entre las décadas '60 y '70, que es cuando los teóricos ven prosperar al libro álbum (Durán, 2000), en que la polémica en torno al arte comprometido pareció alcanzar su apogeo. Sólo como ejemplo, entre tantos otros, escritores de países cuya geografía y tradición histórica son notablemente diferentes, como Vladimir Mayakowski o Mario Benedetti, llevan a feliz término una praxis de escritura basada en una decidida defensa de los derechos inherentes

al hombre, cuya realización solo se concebía como posible en una sociedad organizada según un sistema socialista, garante de la igualdad y justicia comunitaria.

La dicotomía estética/compromiso adquirió vigor en el mundo convulsionado de las revoluciones de izquierda del siglo XX. *Les Temps Modernes*, la revista que dirigía Jean Paul Sartre, fue el epicentro de la discusión donde él mismo y Albert Camus se enfrentaron alrededor de la pregunta por la función del escritor: ¿es lícito discurrir en la literatura sobre el hambre del mundo, dejando asentada la propia opinión?, ¿o el escritor corre el riesgo de adjudicarse un nivel de superioridad? Estas polémicas asumen un sentido cabal en el contexto de la Revolución Rusa, el Socialismo europeo, el Feminismo, la Teología de la Liberación y las luchas contra el capitalismo salvaje y las dictaduras mayormente militares. En el ámbito de Latinoamérica, bajo influencia de estos idearios y con una gran esperanza en la Revolución Cubana de 1959, se produjo el fenómeno literario y editorial llamado “Boom” que fue ponderado como revolucionario en tanto posiciona, en primeros lugares del escenario europeo, las voces de un conjunto de autores nacidos en una Latinoamérica víctima del imperialismo y el subdesarrollo. Durante esos años, García Márquez, Carlos Fuentes y Julio Cortázar, entre otros, asumieron el compromiso ideológico de dar cuenta crítica de los abusos del poder sin renunciar a sus particulares estéticas. De esta manera, afirmaron la conflictiva identidad de un continente signado por los totalitarismos.

En el marco de la LIJ, la generación argentina de escritores, conformada por Graciela Montes, Graciela Cabal, Laura Devetach y Gustavo Roldán, entre otros, asumió de manera consciente, el doble compromiso de denunciar las injusticias del mundo y llevar a término su ideario estético. Consideramos que este conjunto de obras, de gran calidad artística, constituye un arquetipo de los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social exterior.

Un año antes de cumplirse los '80, desde el pragmatismo norteamericano, el filósofo Richard Rorty plantea, en *Contingencia, Ironía y Solidaridad*, que “la reflexión filosófica debería centrarse principalmente en la solidaridad humana” (Rorty, 1996: 12).

Este autor menciona el dolor, la pobreza y los padecimientos humanos en general, a la vez que propone una “educación sentimental”, a través de géneros como el comic y la novela que podrían lograr la sensibilización y empatía con la desgracia de los maltratados del mundo. La literatura estaría llamada, para Rorty, al cese de la humillación de seres humanos por obra de otros seres humanos (Rorty, 1996: 17). El problema de la crueldad e indiferencia de la gente conservadora se origina, para para este teórico, en la carencia de una educación sentimental, y esta puede lograrse a través de la lectura de historias de vida de personajes víctimas de maltrato, como lo logró, a partir de 1852, *La cabaña del tío Tom*, de Harriet Beecher Stowe⁷⁵, novela que despertó conciencia entre los blancos acerca de sus prejuicios hacia los negros. Según Rorty, el resultado de esta historia fue el incremento de la sensibilidad de los blancos quienes comenzaron a apiadarse de una comunidad hostigada durante siglos, lo cual modificó la vida de esas personas.

Nuestra concepción sobre estas cuestiones asume que la literatura se define como la forma en que un grupo social decide leer (Eagleton, 1998) y, a la vez, como un empleo característico de la lengua que, según “El arte como artificio”, de 1917, de Víktor Shklovski (1999), produce una singularización del objeto de tal modo que la percepción lectora queda atravesada por efectos de extrañamiento y desautomatización.

Respecto del grupo de los libros-álbum de arena exterior, como ya señalamos, dan cuenta de ciertas injusticias del mundo; sin embargo, debido a su composición polisémica posibilitan, al menos, dos interpretaciones. Estos textos plantean cuestionamientos respecto a los actores y el mundo donde transcurre la historia, pero priorizan la manipulación estética de la materialidad discursiva (Shklovski, 1999).

⁷⁵ Tomando el tema central de la esclavitud, la obra narra dos vidas paralelas: la de Tom que trabaja en una casa aristocrática del sur de los EEUU y la del típico trabajador de la tierra en la cosecha de algodón. Uno caracterizado por su obediencia y el otro, rebelde, obsesionado por lograr su libertad.

A continuación, leemos los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social exterior en sí mismos y en sus vinculaciones con el cuento folklórico maravilloso con el objetivo de estudiar los detalles y particularidades de la formación discursiva que los regula.

La idea de “orientación a la lucha en arena social” -como ya adelantamos- implica la correlación de una o varias obras literarias con el mundo exterior que, en opinión de Bajtín, siempre está presente en la obra literaria.

De acuerdo al criterio metodológico, presentamos a continuación el primer grupo de libros-álbum (subcorpus A) al que hemos denominado, en nuestra clasificación, orientados a la lucha en la arena social exterior, con el consiguiente análisis de cada una de las obras que lo componen.

<p>Álbumes orientados a la arena social exterior</p>	<p>L1. <i>Irulana y el ogronte</i>, de Graciela Montes y Claudia Legnazzi</p> <p>L2. <i>De noche en la calle</i>, de Ángela Lago</p> <p>L3. <i>La niña de rojo</i>, de Roberto Innocenti y Aaron Frisch</p> <p>L4. <i>Juul</i>, de Gregje de Maeyer y Koen Vanmechelen</p>
---	--

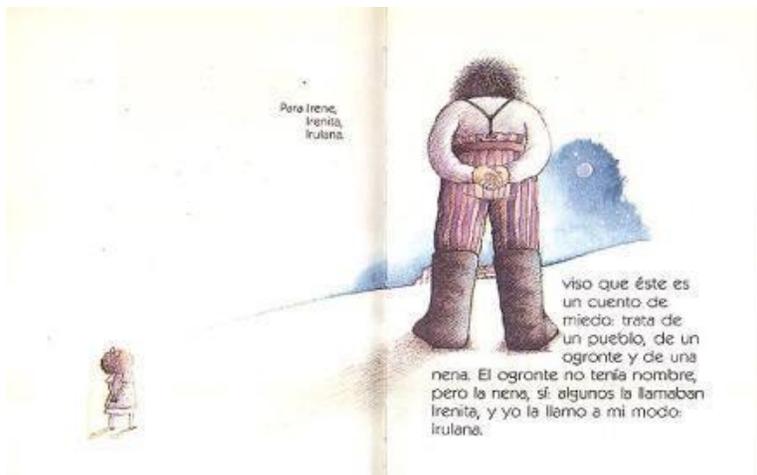
3.1.1. *Irulana y el ogronte*, de Graciela Montes (L1)

Si en el cuento folklórico maravilloso el rasgo contextual del hiperrealismo dejaba ver un mundo cruel que empezaba en la familia y terminaba en la lucha del héroe con el devorador, en *Irulana y el ogronte*, la historia que se cuenta de una niña en riesgo estará soslayada por una atención constante a la materialidad discursiva.

Planteamos que en L1 se produce una complejización del devorador maravilloso pues, si bien su presencia posibilita la síntesis de la trama (una niña debe vencer al ogronte para que el pueblo, comido por el ogronte, pueda volver) el discurso asegura la polisemia. De esta manera, el lector puede advertir el hecho histórico que, como veremos más adelante, se cuenta, pero también puede omitir esta connotación.

No obstante, estos recursos de creciente poeticidad, se verifica una formación discursiva marcada por la máxima que dicta que el devorador que amenaza a la niña será vengado. Con una orientación a la crítica social, el ogronte será derribado por la niña, a la manera del protagonista folklórico, pero esta vez no para conseguir un bien material, sino para “fundar un pueblo”, como afirma la frase final.

En principio, Irulana no asume en la historia ningún tipo de acción que no sea enfrentar al ogronte cuyas dimensiones, que van ocupando las páginas, hiperbolizan su función temible, pero al mismo tiempo adelantan el rol del discurso. Por ejemplo, los significantes Irulana/ ogronte (pseudo-palabras derivadas de Irene y ogro+gigante) que componen el título, sumados a las piernas del gigante (armando la letra A de “aviso”) que dan inicio al relato, comunican el protagonismo que tendrá el lenguaje. Este primer juego poético desliza el foco de atención hacia la materialidad textual conformada por ambos códigos: texto e imagen.



Las piernas del gigante formando la letra A resaltan el rol de la materialidad del lenguaje

Este foco puesto en el lenguaje soslaya que una niña es capaz de exterminar al enemigo, claro que estará amparada por el procedimiento de la metaficción; este es un concepto narratológico que refiere al carácter ficcional de la escritura. En el caso que elegimos, se trata de metalepsis⁷⁶ (Genette, 2004) o enunciación enunciada (Greimas, Courtes; 1979:128). En *Irulana y el ogronte*, un enunciador en primera persona se dirige a un enunciatario y construye una relación cercana y afectuosa con él, protegiendo a quien está afuera de la diégesis, veamos algunos ejemplos:

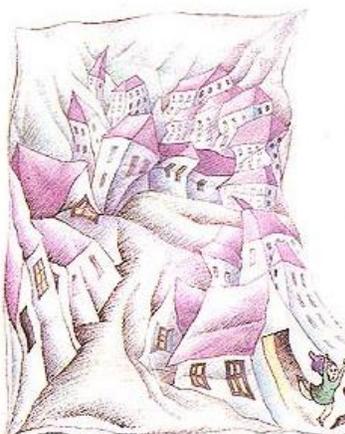
- “Aviso que este es un cuento de mucho miedo”: esta apelación inicial al lector que enmarca la enunciación enunciada se repite a lo largo del relato.
- “Y yo la llamo a mi modo, Irulana”: el juego con el nombre garantiza una relación cercana con el personaje intradieгético. La pseudo-palabra “ogronte” cumple idéntica función llamando la atención sobre el significante.
- (“vaya a saber por qué se enojan los ogrontes”) (“no se imaginan ustedes lo enormes y

⁷⁶ Una posición clásica sobre la metalepsis es la que postula Genette tomando como ejemplo una novela de Stendhal: “Simplemente, el narrador, que hasta ahora pertenecía a la diégesis de la novela, sale bruscamente de ella, franqueando de modo deliberado (y clamoroso) el umbral que separa el nivel dieгético de las aventuras de Lamiel del nivel extradieгético, que es el nuestro, y el del hombre de letras que a partir de este momento las contará desde el exterior: algunos no vacilarían en llamarlo Stendhal” (2004:33).

filosos que son los dientes de los ogrones enojados”) (“no se olviden que yo avisé que este era un cuento de mucho miedo”). El exceso de secuencias explicativas parentéticas cumple una función mitigadora que alerta sobre la fantasía de lo narrado.

- Las parentéticas en interdependencia con la imagen también son elementos narratológicos que participan de la historia con funcionalidad poética a través de rimas como: “Acá en esta página está todo un poco movido porque el ogrote se quedó dormido de golpe y cayó al suelo haciendo mucho ruido”. El empleo de este recurso no solo concientiza sobre el carácter de ficción, sino que también introduce un juego poético que no nos permite adentrarnos en el peligro que corre Irulana.
- Se literaliza la metáfora a través de generar conciencia de que lo que está ocurriendo en ese cuento está en el propio papel que se usa para escribirlo:

El pueblo entero se arrugó de miedo.



Literalización de la metáfora “se arrugó se miedo”

Siguiendo con la tematización del acto de narrar, la heroína debe vencer al ogrote para que el pueblo vuelva a tener existencia a través de la vuelta de nuevos pobladores pues los anteriores fueron eliminados. ¿Con qué arma? ¿Con qué materiales ella lo logrará? El juego con las pseudo-palabras “Irulana” - “ogrote”, sumado a la narración metaficcional, el borramiento de los marcos de las páginas, y el rasgado de los límites

ficción-realidad, anuncia que no será una persona quien ayude a Irulana a vencer al ogro, sino la materialidad del lenguaje; veámoslo en la siguiente imagen:

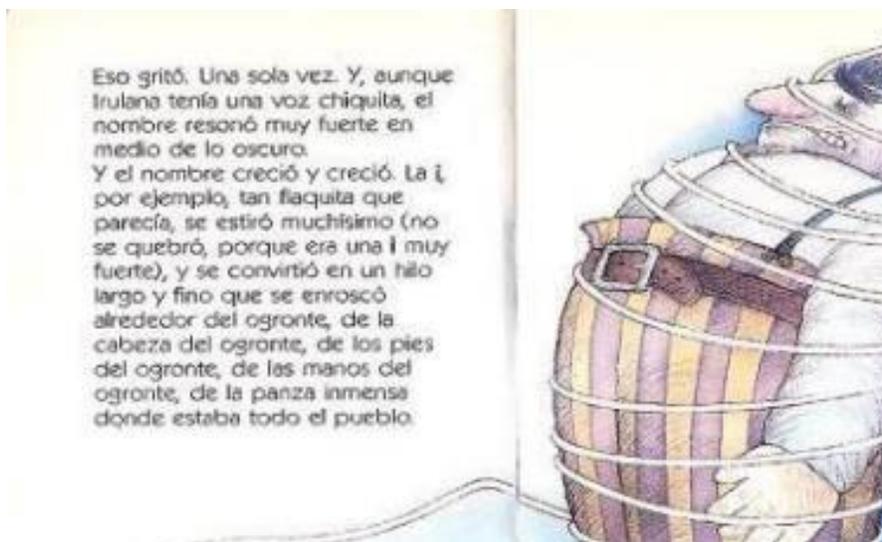


Se puede matar al ogro con el significante Irulana

En rigor, la venganza está retóricamente encubierta, como parte de un juego poético, ya que aquel que mata al ogro es el significante “irulana”. Hay una literalización de la metáfora nombre. Esta dinámica ficcional entre la ilustración y las palabras exhibe una venganza. Aunque soslayada por los juegos metaficcionales, la historia versa sobre un ogro que, en su crueldad medieval, se comió al pueblo; y sobre una niña que lo enterró vengativamente al estilo del tipo 328 *El niño y el gigante*⁷⁷. Pero, a diferencia de este tipo folklórico, cuyos personajes no son mostrados más que en sus acciones, Irulana es una heroína de orientación compleja (Hochman, 1985:85) afirmada en el “nombre propio” puesto que el comegente⁷⁸ es vencido, literalmente, por la letra erre de “rugido” inserta en el significante “irulana”. Podemos ver estas operaciones estéticas en las siguientes imágenes que dan cuenta del poder otorgado a la palabra:

⁷⁷ Recordemos que este tipo es analizado en la primera parte de esta tesis. Las versiones del mismo se incluyen en el volumen IV de Vidal de Battini y comprenden las páginas 519 a 618.

⁷⁸ En el cuento 930 *El chiquillo el devorador* es mencionado como comegente, el héroe debe salvar al pueblo de este gigante (Tomo IV, 524-533).



Las letras que conforman el nombre Irulana pueden matar al devorador

Dibujante y escritor enmarcados -ellos también- en una estrategia metaficcional, salen y entran de la obra y hasta pueden sacudir la hoja. A la vez, el lector es convocado a acercar su oreja a la página mientras los actores están atrapados en la trama. Estas operaciones transforman la obra en un libro objeto, un subgénero experimental que, a través de la exacerbación de la función apelativa, le propone al destinatario una exploración sensorial de toda la materialidad del libro.

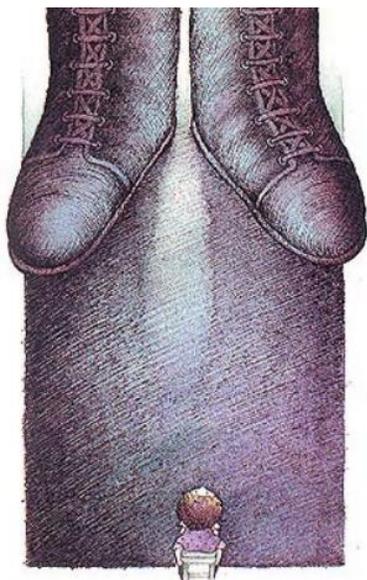
Pero yo dije al principio que éste era el cuento de un pueblo, de un ogrote y de una nena. Ahí está la nena —¿la ven?—; es esa de rulitos en la cabeza: Irulana. Es la única que no corre.

A mí no me pregunten por qué no corrió Irulana. Vaya uno a saber por qué no salen corriendo las Irulanas cuando vienen los ogrones. Los que contamos los cuentos no tenemos por qué saberlo todo.



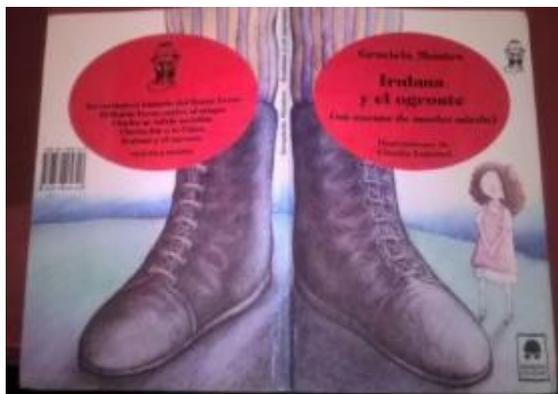
Se convoca al lector a buscar a Irulana en la imagen

Debido al verificable privilegio otorgado a los elementos formales L1 presenta una relación no lineal entre texto e imagen. En términos barthesianos (1986) esta estrategia es opuesta a la función de "anclaje", típica del libro ilustrado. Consiguientemente, estamos frente a la función de relevo caracterizada porque las palabras y las imágenes son fragmentos de una unidad de sentido más compleja donde uno y otro código son imprescindibles para la interpretación (Barthes, 1986:36-39). Por ejemplo, las botas del ogrote se ponen en primer plano en varias escenas, como la siguiente, donde signos plásticos, como la dimensión contrapuesta de los personajes, y el punto de vista dan preminencia a uno de los objetos. Veamos estos signos en la imagen:



En Argentina las botas fueron sinónimo de dictadura

Vale aclarar que, en Argentina, la sola mención de las botas durante los años '70 y aun hasta los '90 se asoció sistemáticamente a la dictadura militar que nos azotó de 1976 a 1983. Razones que explican la referencia a las botas como una alegoría. La alegoría, que para Todorov (1981:24) es un efecto de lectura que anula la opción fantástica, en este caso, nos ubica frente a un fenómeno social que convierte determinado objeto (las botas), en un elemento alegórico⁷⁹. Así pues, planteamos que la dinámica texto imagen de esta obra muestra y oculta la dictadura argentina. Esto se comprueba en la metonímica imagen de las botas del gigante en varias escenas, principalmente en tapa y contratapa que, desplegadas, posibilitan captar la magnitud del devorador al lado de una pequeña y frágil Irulana.



Tapa y contratapa: solamente al desplegarlas vemos el par de botas

El hecho de que su interpretación dependa de un movimiento corporal del lector puede convertir a *Irulana y el ogro* en un libro objeto pues el álbum deberá ser desplegado para relevar un sentido escondido. Estos juegos poéticos a través de los cuales Irulana mata al gigante remiten a una formación discursiva cuyo rasgo dominante es la crítica social que caracterizó al grupo de escritores que integraron la generación de escritores de la pos-dictadura. Su programa estético incluye la máxima de que las palabras y la educación pueden vencer a las dictaduras.

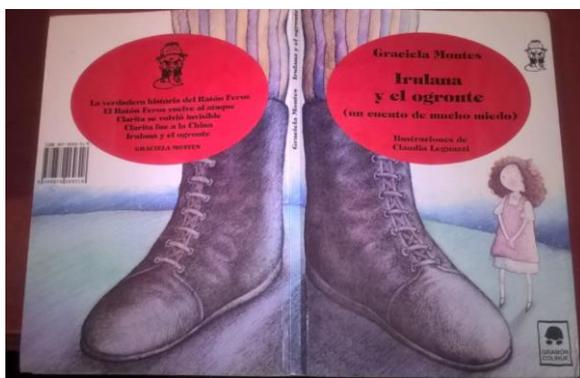
⁷⁹ Un ejemplo de alegoría contextual lo provee Ricardo Piglia (1993:158-159) cuando evoca que las paradas de colectivo fueron llamadas “zonas de detención”. Todo argentino que conoce el hecho histórico de la dictadura lee esa denominación como inscripción alegórica pues los centros clandestinos de detención eran lugares donde los militares torturaban y mataban a las personas que detenían. El terrorismo de Estado en Argentina ejerció el crimen y la desaparición forzada durante la dictadura cívico-militar (1976-1983). Los centros clandestinos de detención eran espacios de exterminio. De ahí que “zona de detención” resulta un enunciado alegórico.

Si bien toda escritura entendida como signo es ideológica, en este álbum advertimos una dialéctica entre el enunciado (la lucha de una niña contra el dictador) y la enunciación (estrategias narratológicas) de la que deducimos un destinatario infantil al que se le muestra el objeto del discurso: la dictadura contada poéticamente. Los juegos narratológicos muestran y esconden el referente. Así pues, *Irulana y el ogronte* para unos podría ser una historia sencilla, pero para otros podría estar hablando de la lucha de la palabra contra el poder.

Un cotejo entre la versión 930 del relato llamado *El chiquillo* (BVB, IV: 524) e *Irulana* instruye sobre estas cuestiones. El primero muestra a tres hermanos hambrientos que, en su búsqueda de trabajo, se topan con el poderoso “comegente” que los pone a dormir con sus tres hijas para comerlos luego. El cuento no escatima violencia ni crueldad, sobre todo cuando el chiquillo, luego de revelar el ardid del gigante, mata a las hijas del comegente para salvar su propia vida y la de sus dos hermanos. Estamos entonces frente a una formación discursiva que habilita que el personaje infantil ejerza la acción de matar. En *Irulana y el ogronte*, la protagonista es capaz de matar; pero el artificio metaficcional, la metonimia y los juegos poéticos impiden el efecto cruento. Pese a esta protección, inadmisibles en el folklore, su discurso acerca de la dictadura argentina deja como rasgo la crítica social. Sin embargo, la metaficción y la relación inestable entre texto e imagen encubren la idea de un personaje infantil capaz de exterminar al poderoso. La crítica social queda manifiesta en la justificación del exterminio del dictador para que regrese el pueblo, remate que nos recuerda el final catártico del maravilloso.

Este tipo de publicaciones no es habitual en el marco de la LIJ y, según creemos, la producción editorial transita momentos en los que los rasgos de una formación discursiva se modifican dando lugar a otros que ocupan la zona de aquello que borran. Esta situación se observa en las reescrituras de los clásicos que, progresivamente, pierden el poder liberador que les adjudicaba Walter Benjamin cuando ponderaba la lucha del pobre contra el rico como catarsis entre los campesinos medievales (Vedda, 2010; Zipes, 2001). En estrecha relación, presentamos el itinerario de *Irulana y el ogronte* en el campo editorial, que deja testimonio de un cambio importante en el rasgo crítica social que caracteriza su formación discursiva original.

La versión original fue seguida por una segunda edición idéntica a la primera, en 1995, ambas ilustradas por Claudia Legnazzi. Pero la tercera vez que se publica, en 2017, por la editorial Loqueleo, se introducen varios cambios cuyos enunciados muestran la escasa importancia de las botas, en comparación con la primera edición. En las imágenes, ahora de Virginia Piñón, las botas del ogrote semejantes a escaarpines, no ocupan el primer plano; y el propio devorador presenta semejanzas con los ogros y gigantes europeos. A esto se suma la disminución de imágenes sobre las botas (3 frente a 8 de la vieja edición). Estas decisiones parecen producir una parodia poética del cuento folklórico maravilloso.



Tapa y contratapa desplegadas de 1991



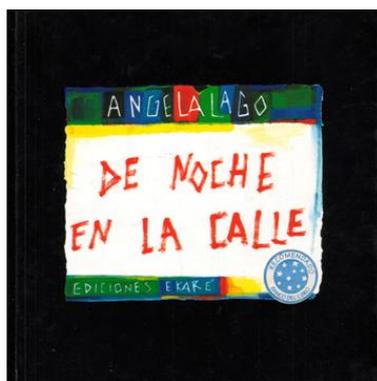
Tapa y contratapa de 2017

La generación pos-dictadura a la que pertenece Montes muestra una LIJ atravesada por formaciones discursivas progresistas que dejaban ver la injusticia social y la violencia militar. La LIJ del siglo XXI da cuenta de formaciones alternativas a estas, fundadas en teorías actuales sobre los enunciarios en cuyo centro, si bien prosperan los valores, acaso estos no se trasuntan a través de la alegoría de hechos históricos violentos (Fernández, 2014:47).

3.1.2. *De noche en la calle*, de Ángela Lago (L2)

Este álbum de imágenes sin palabras pone el foco en un personaje infantil vendiendo frutas en la esquina de una ciudad atestada, donde sobrelleva la agresión de los automovilistas que progresivamente mutan en seres malignos. La historia tiene una estructura cíclica, cuyas coordenadas témporo-espaciales se adelantan en el título, única presencia de texto escrito en la obra.

La tapa llama la atención por su forma geométrica: un cuadrado negro pleno brillante donde se inscribe otro cuadrado de fondo blanco, con sus respectivas franjas en sus lados superior e inferior, con letras blancas sobre un fondo de colores intensos. El negro se reitera en contratapa, en las páginas de presentación y enmarca cada escena como anuncio de la oscuridad callejera que rodea al protagonista. Veamos la tapa:



Tapa rodeada de negro pleno

Al abrir el libro vemos que cada imagen es parte de la historia de un niño pequeño, cuyo rostro devela su estado interior, que ofrece un producto a unos automovilistas de violenta gestualidad. No hace falta más para inferir la representación de un niño en riesgo.

Las imágenes a doble página ubican al niño vendiendo tres frutas de los colores del semáforo en una bocacalle negra. El énfasis puesto en la transformación de los rostros y las imágenes empastadas desde el verde hacia el amarillo se convierten en una máquina al acecho de sentidos. Por ejemplo, el marco negro de cada escena sugiere la metáfora “boca de lobo” que podemos inferir recién al final del relato.

Signos plásticos (Joly, 2009) como el marco, el color y la forma de los objetos y personajes representados estetizan⁸⁰ el riesgo en la ciudad y nos obligan a mirar al propio libro como objeto material. El destinatario es convocado a develar connotaciones críticas en los cambios cromáticos, formas gestuales y otros elementos de la historia:

Imagen 1

Un niño sostiene una caja con tres frutas.
Una roja, otra amarilla y otra verde.
El niño y un automovilista se miran.
La cara del niño es verde.
La del piloto anaranjada, su gesto hostil.
El gesto del niño temeroso.
El VERDE implica que no hay peligro



Imagen 2

El niño en medio de dos autos.
Su cara sigue siendo verde,
automovilista y copiloto, animalizados,
mutan a rojo, el vidrio levantado separa al niño
del atacante. Por detrás lo asedia otro animal.
El AMARILLO implica precaución



Imagen 3



Un automovilista toma la fruta roja. El niño sigue siendo verde. El automovilista, animalizado, rojo. De los vehículos destacan las sonrisas burlonas de ocupantes anaranjados y rojos. Predomina el ROJO: peligro

⁸⁰ El concepto lo acuña Bajtin en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, donde refiriéndose a la novela dice "Hay que decir además que el lenguaje, que en una gran medida ya es encontrado previamente por un artista de la palabra, aparece como profundamente estetizado, mitologizado y antropomorfizado" (1997: 104). Como sinónimo usaremos también estilización.

El color y la forma dominan el proceso semiótico; por ejemplo, el verde está al servicio de que el destinatario deduzca la bondad en el héroe; en oposición, el naranja, que tiende al rojo, corresponde a los rostros de los automovilistas. De esta manera, los tres colores del semáforo –además de contextualizar el relato en el presente, anuncian el momento en que el niño será agredido (imagen 3). El rojo, en contraste, plantea también que la focalización narrativa⁸¹ está puesta en el niño; los lectores vemos los sucesos desde sus ojos⁸². Él se siente desamparado y ve al resto como monstruoso. Esto es verosímil puesto que la representación del niño en riesgo forma parte de una formación discursiva que atraviesa el siglo XXI. Por eso el lector quizás se incline a favor del niño.

Desde esos ojos también vemos, en las imágenes 4 y 5, un primer cambio cromático que ocurre cuando el protagonista idealiza a los personajes que habitan los autos, y lo inferimos en el celeste, color codificado socialmente como positivo. Estas dos escenas rompen la regularidad discursiva o isotopía (Greimas, 1976) “violencia” por un instante, pero las actitudes de precaución e indiferencia (de reojo la anciana y hacia su hijo la madre) dan cuenta de representaciones negativas acerca de los chicos que trabajan en la calle. Precisamente, estas imágenes (4 y 5) rebelan el estado interior del niño a través del gesto de su mano y unos ojos pequeños que añoran estar con quienes están pintados de azul. Veamos:

Imagen 4



Imagen 5



⁸¹ Genette, en Figuras III (1972) propone la focalización cero (narrador omnisciente), la focalización interna o “narrador con” (el narrador sabe lo mismo que el personaje) y la focalización externa (narrador que sabe menos que el personaje). Esta última a la que denomina “desde fuera” implicaría describir asegurando la objetividad.

⁸² Henry James, en los prefacios a la edición neoyorkina de sus obras, de 1907-1909, plantea el problema del punto de vista como foco desde donde observar la narración. Sostiene que el autor debería narrar el mundo que circunda a los personajes desde la pupila del protagonista, no a través de su omnisciencia.

En las imágenes 6-7-8 vuelve la sucesión cromática. En 6 el niño, la fruta que come y el perro son verdes. En tanto, el automóvil y los automovilistas se orientan al rojo. En 7 el niño y el perro son verdes, la fruta amarilla. El contexto amarillo los va encerrando. Todo indica que se acerca el peligro. Sin embargo, la escena 8 es predominantemente verde. Los ancianos temerosos (en naranja) se protegen.

Imagen 6

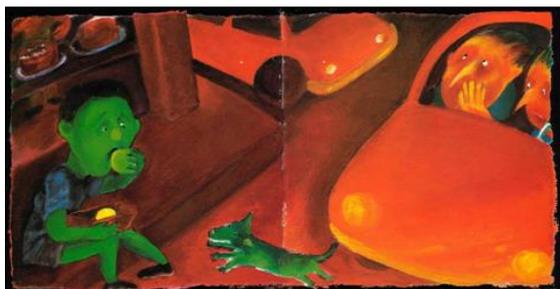


Imagen 7

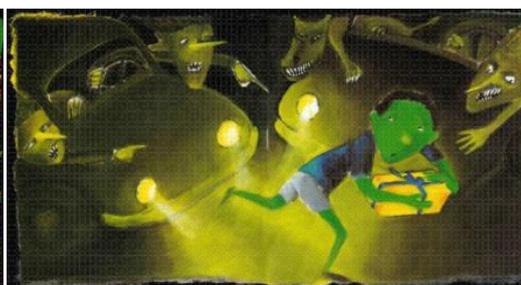


En 8 comienza el desenlace que se despliega en cuatro viñetas. Como vemos, sobresale 9 por la animalización de los oponentes. Ambos cuadros muestran que, a pesar de su acto transgresor, el héroe mantiene el color verde, indicando la toma de partido hacia el héroe, por parte del narrador, como comentamos antes.

Imagen 8



Imagen 9



Las imágenes presentan distintos niveles de iconicidad (Costa, 1992:65) o accesibilidad en relación con sus referentes. Por un lado, se infiere la re-contextualización del devorador en el eje témporo/espacial: presente + ciudad; por otro, el antagonista, como único componente maravilloso, deja de ser un personaje de orientación plana, como el que caracteriza al cuento folklórico maravilloso, que representa al poderoso (Zipes, 2001) para pasar a tener una orientación compleja pues las imágenes muestran su mutación de humano a bestia; así lo vemos en el siguiente recorte de la imagen 9:



En este recorte agrandado de la imagen 9 vemos la mutación de automovilistas en lobos

El rojo se reserva para 10 donde el protagonista, en soledad, abre la caja donde encuentra “lo perdido” o “lo robado por un adulto” al comienzo (3). La escena final (11) es la misma que da inicio al relato, lo cual indica que el ciclo del niño de noche en la calle empieza de nuevo⁸³.

Imagen 10



El niño encuentra lo que le robaron

Imagen 11



El niño vuelve a la calle

⁸³ También nos recuerda que el niño tiene lo que tenía que tener: el alimento.

La elección de una estética fauvista (fiera) para contar la historia, que pone énfasis en el simbolismo del color y en la subjetividad del artista⁸⁴, produce ambigüedades y obtura la posibilidad de una sola respuesta ante la pregunta acerca de si el niño comete o no un delito; y en el caso de que lo cometa, si es culpable del mismo.

A partir de la focalización narrativa, la simbología del color y la mutación de las formas humanas, se ponen en juego derechos esenciales de los niños. La inferencia de la crítica social depende de que el lector adscriba a una narradora que libra al personaje de toda culpa mientras demoniza a un adulto de violenta indiferencia y clásica desconfianza.

Los destinatarios vemos el hiperrealismo de la ciudad como riesgo, y nos apiadamos del niño, aunque también podemos evadir la crítica social. Para advertirla, precisamos detenernos en la imagen 3 donde comienza la animalización de lo humano. ¿El automovilista le está robando al niño? Para un grupo de lectores, guiados por representaciones contrarias a que el niño esté en riesgo, la escena puede ser omitida⁸⁵. Por eso, la crítica social construida como metamorfosis colectiva que pone en riesgo al niño es un sentido a inferir u omitir.



La agresión adulta

Por último, el negro pleno de los recuadros y de la tapa sumado al espacio donde se ubica el vendedor- la bocacalle- sugiere la metáfora cristalizada “boca de lobo” que da cuenta de una arena exterior ligada a la devoración.

⁸⁴ No parece casual la implementación de técnicas fauvistas por parte de la autora, no solo por la idea de fiera que le asigna al antagonista, sino también como una suerte de reivindicación de este movimiento francés cuyos pintores fueron hostigados por la crítica de principios del siglo XX, que los trató de fieras (fauves) por su forma de pintar y su uso del color. Para una ampliación del tema, ver Elderfield, John, *El fauvismo*, Madrid, Alianza, 1983.

⁸⁵ Este libro forma parte de una investigación sobre lectura cuyo resultado mostró que un 75 por ciento de los lectores omite la imagen 3 donde un automovilista le está robando al niño. Por el contrario, no dejan pasar la imagen donde el niño es, supuestamente, quien roba. También la indagación muestra que una parte de los lectores justifica el robo del niño, pero no advierte que primero le roban a él (Ver Fernández, 2006a).

El niño está sujeto a ser víctima de una devoración inacabable ya que la historia termina con la misma escena con la que empieza, en un determinismo cíclico, infinito. El lector deberá decidir quién le roba a quién o si ambos son robados, además de descifrar unos signos que le otorgan complejidad a una historia lineal de un niño que sale a rodar tierra para trabajar.



Imagen inicial y final que muestran la circularidad de la historia

Como en el cuento folklórico aquí tampoco se condena el robo cometido por el héroe. Estas operaciones fluctuantes que el lector está convocado a realizar, para la interpretación crítica, convierten a este texto en una obra cuyos signos plásticos dan cuenta de un devorador difícil de asir, a diferencia del antagonista del cuento folklórico que cuidaba bienes propios o ajenos, según el caso.

El rasgo hiperrealista está presente en la situación de calle vivida por el protagonista, sin embargo, el devorador pasa a ser aquí un signo cultural desestabilizador. Aparece estetizado (Bajtín, 1997:104) en grado máximo y su metamorfosis lo convierte en antagonista enigmático en su cruce con el actor infantil que actúa en propio beneficio, como el niño del cuento folklórico maravilloso cuya pelea con el gigante revierte su pobreza. Sin embargo, estos devoradores mutantes no son castigados como sí lo son los devoradores clásicos. Mientras en los tipos 327 *“Los niños abandonados”* y 328 *“El niño y la bruja”*, que hemos analizado en el capítulo anterior, el actor se queda con el oro de la bruja o con la hacienda del gigante, el niño verde solo recupera aquello que tenía al principio de la historia o sea lo que tendría que haber tenido originariamente en su condición de infante. De ahí la tendencia de la obra a poner en juego la realidad de los derechos infantiles a través de unos adultos representados como mutantes comeniños en una calle que es boca de lobo.

3.1.3. *La niña de rojo*, de Roberto Innocenti y Aaron Frisch (L3)

Los álbumes 1, 2 y 3, a diferencia de los cuentos folklóricos, maravillosos -donde la devoración es importante, pero, a la vez, el héroe experimenta una serie de conflictos- muestran solo el cruce entre ambos protagonistas, sin que establezca una lucha concreta, sino que esta es figurada.

Si en *Irulana y el ogronte* el rasgo más ligado a la realidad (la dictadura) se mitiga a través de la metaficción y en *De noche en la calle* a través de los signos plásticos, en *La niña de rojo* ambos procedimientos interactúan en una dialéctica entre la amenaza de la ciudad moderna y la apelación a un destinatario a quien se le advierte sobre lo ficcional del material narrado desde un relato marco. Paralelamente, la representación de una niña en riesgo queda indicada, no solo en una historia amenazante para esta caperucita aggiornada, sino, sobre todo, en el estilo plástico de Innocenti que no puede eludir la cruda realidad de la *Caperucita roja* más conocida, de Perrault (1983), considerada la historia menos mágica de su época (Darnton, 2002) dado que su único componente maravilloso es el lobo. Como veremos, aquí también la magia será exigua.



Tapa: el devorador se sugiere en la chapa de la derecha, en el título y en la niña con su vestimenta típica

En la tapa el rasgo maravilloso es una cabeza pequeña dibujada sobre un papel blanco pegado en la chapa e iluminado por el poste de luz. Es un indicio del mismo nivel que una zapatilla roja en la zanja, la ropa tendida, los grafitis y los huesos de pescado comidos por un gato negro; más destacados, unos ojos desorbitados pintados en la pared, una boca de dientes afilados, un tubo de pasta y en un primer plano el bote de la basura ostentando la palabra YO. Todo aflora metonímicamente, excepto la niña que aparece de cuerpo entero. Esta proliferación de recursos y signos enigmáticos asegura que la idea de riesgo depende de la operatoria lectora.

En la anteportada, otro tipo de peligro acecha a los personajes infantiles: el ícono de una extraña abuela rodeada de niños expone los beneficios de escuchar un buen cuento: “Acercaos, niños, os voy a tejer un cuento”, dice, mientras sostiene un tejido aún pequeño. Este marco cumple una enunciación enunciada (Greimas, Courtes; 1979:128) que previene sobre la ficcionalización del material narrativo sustituyendo la función del “Había una vez”.



Escena de ante- portada donde vemos a una abuela representada más ficcionalmente que los niños

El narrador, como en *Irulana y el ogronte*, protege al lector de una historia siniestra, y a la vez, suscita varios enigmas; el enunciatario debe reponer, de entrada, una proliferación de signos asignados a la abuela y a sus escuchas. Por ejemplo, y teniendo en cuenta que iconicidad o referencialidad alude a la relación entre una imagen y su referente “real” (Costa, 1992:65), el mayor grado está puesto en los niños mientras la abuela posee un grado menor de transparencia, o sea que la viejita es más ficcional que los niños. Si bien esta relación entre el objeto representado (la abuela) y su referente (la representación de una abuela) está condicionada por las convenciones culturales sobre la idea de abuela al momento de la recepción, es evidente un desfasaje entre ella y los niños. Ella, diminuta como una muñeca, irradiada y sobre un pedestal, parece una proyección, mientras los niños llevan en sus cuerpos publicidades sobre el fútbol, las princesas de Disney y Benetton. La imagen se satura en una súper abundancia de objetos- algunos siniestros, como la Barbie sexi, una ballena comeniños, un Drácula escapado de la TV, un tanque, armas de fuego, aviones de guerra y granadas-; justito en el centro un combatiente con un cuchillo y un revólver. Un ogro de expresión maligna custodia un ángulo de la mesa. El avión de guerra suspendido en el aire y piloteado por Mickey relativiza – hasta ese momento- el protagonismo de todo posible devorador. Estos signos contrastan con el discurso de la anciana alabando la magia de los cuentos ante unos niños rodeados de signos cuyo significado nos acerca de manera muy distintiva a situaciones de riesgo.

El desfasaje representacional entre abuela y niños responde a la dicotomía cuento folklórico maravilloso – libro-álbum, cuya construcción se basa en el recurso de la ironía dando a entender que los relatos del siglo XXI son más crueles que los folklóricos. Recordemos que la ironía expresa lo opuesto de lo que se enuncia, a través de un tono que niega lo dicho y por lo tanto actúa como una forma de evaluación de la historia. Así, el paratexto duplica la idea de “niño en riesgo”: el riesgo está adentro (la niña de rojo) y afuera de la historia (los niños que escuchan la historia).

El personaje central, Sofía - como la clásica protagonista del cuento folklórico maravilloso- tiene que visitar a su abuela enferma; así pues, se va a “rodar tierra”, no por un bosque o un monte atemporal, sino a través de la ciudad globalizada del siglo XXI. Vemos, en el comienzo de la historia, que el texto refiere al bosque, no a la ciudad, mientras lo que muestra la imagen es una ciudad. Así pues, el lector no puede anclar (Barthes, 1986: 36-39) o apoyarse en la imagen pues ambos discursos muestran sentidos diferentes.



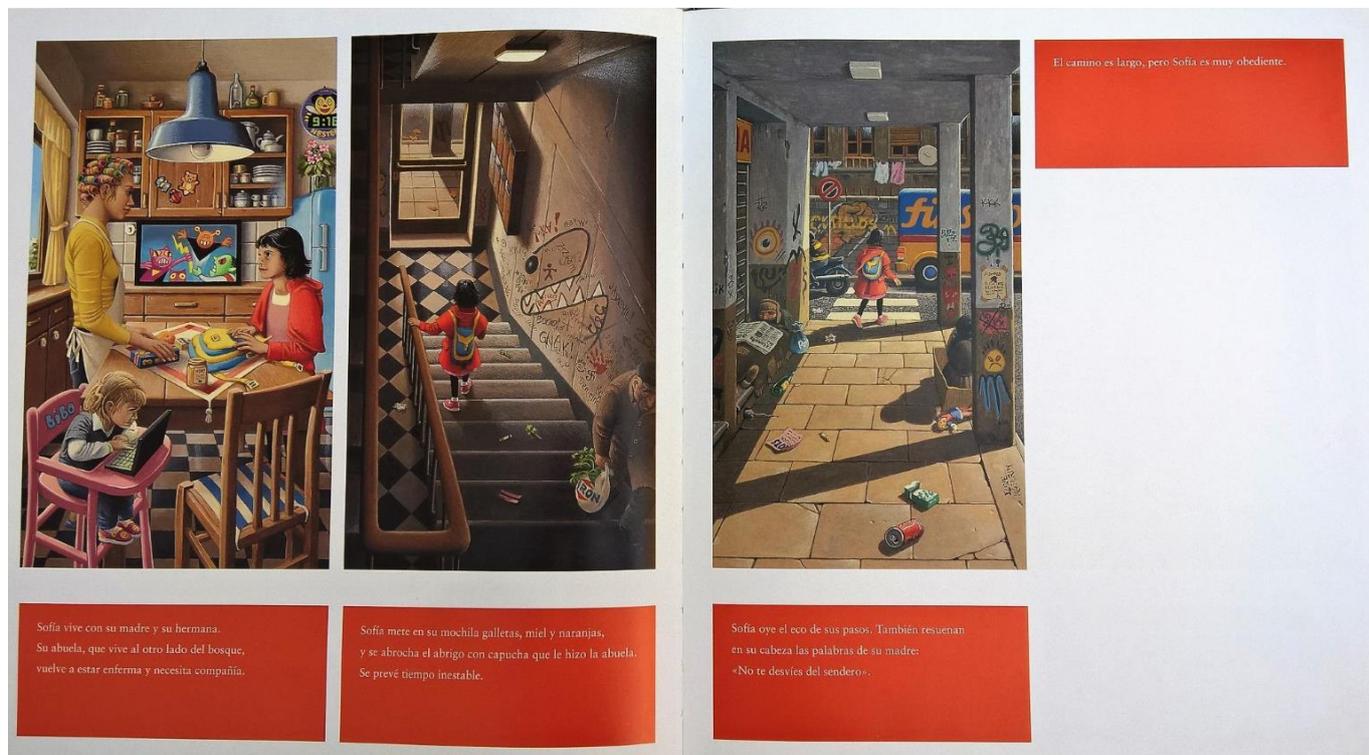
La imagen muestra el edificio donde vive la niña de rojo

El álbum recrea dos historias a través del color de los recuadros de texto. Las viñetas grises duplican la versión de Caperucita roja, de Perrault (1983), donde niña y abuela son devoradas. Mientras las rojas siguen el relato de los hermanos Grimm (1985) donde los personajes son salvados por el leñador. Al final más sangriento se le aplica la viñeta gris, al happy end el rojo. Como para evitar el estereotipo.

Las páginas que siguen muestran el interior del hogar re contextualizado a través de la iconografía del tiempo presente marcado por la computadora, una imagen de la pantalla televisiva con dibujos agresivos y otros signos que incrementan el ambiente de inquietud (grafitis de dientes de ballena en la escalera, una muñeca tirada en la puerta de la casa, etc.).

El relato nos informa que la niña va a visitar a su abuela: “el camino es largo, pero Sofía es muy obediente”. El formato de la viñeta exige al ojo saltar de arriba hacia abajo y hacia el costado, como en un hipertexto virtual.

Viñetas que dan cuenta de elementos inquietantes que rodean a la niña



La exigencia de atención hacia la cantidad de signos que debe reponer el lector es acentuada. En la sucesión de páginas, la ciudad aparece saturada de íconos mediáticos, el lobo se representa en el interior de los autos, o en dibujos de fauces dentadas, o plasmado en la pared una decena de veces. Pero no es enunciado en el texto escrito. Para encontrarlo, se precisa rastrear entre objetos, automóviles, publicidad, vendedores, niños y adultos, equilibristas, carritos de supermercado, bailarinas, monjas, carteles, robots, personajes de cuentos e historietas, políticos corruptos, rascacielos, puentes destruidos. El empleo de estos procedimientos implica que el devorador está retorizado en grado máximo (Nikolaieva, 2014).

Las imágenes del trayecto que componen las páginas, en estilo detallado, muestran a personajes callejeros secundarios al mismo nivel de relevancia que la protagonista. La figura humana realista interactúa con un mundo publicitario y ofrece una multiplicidad de sentidos. La niña, en un estado de alerta y amenaza constante, no se detiene.

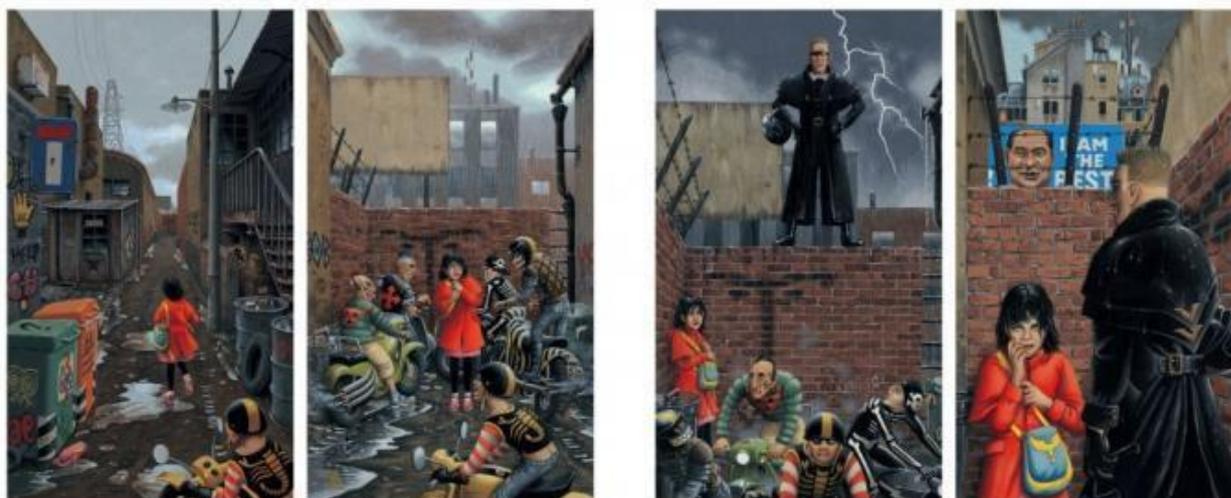
Mundo publicitario y hostil que rodea a la niña



Después de una serie de viñetas que exhiben la tentación de Sofía ante los escaparates y la amenaza que representa estar sola en la “selva”, suceden imágenes a doble página que la muestran extraviada a causa de mirar los escaparates (monstruos, princesas). Esta ironía en fusión con la “realidad” de la calle avanza sobre la idea de estado de riesgo (ciudad selva-escaparates-peligro). Se produce un desfase entre lo que se dice y lo que se muestra porque las viñetas de texto aluden ahora al “cazador” en el lugar “más salvaje del bosque” que viene a salvar a la niña de los “chacales”, en tanto la imagen no muestra a un cazador sino a un hombre gigante, no un bosque sino un suburbio, mientras la banda de motociclistas es llamada “chacales”. Se trata de un discurso ironizante que amenaza la transparencia del relato. La reiteración del procedimiento metafórico ayuda al lector a seleccionar los signos adecuados, así pues, de “bosque” no selecciona la idea de vegetación frondosa, sino de peligro; y de “ciudad”, selecciona “selva”.

El antagonista, desde el centro de la historia hasta el desenlace, nuclea las acciones a través de sus mutaciones. De pronto es un motociclista gigantesco que, supuestamente, viene a salvar a Sofía, amenazada por un grupo de “chacales”. El contexto es un cartel con la cara de Berlusconi⁸⁶ acompañado por la frase “I’m the best”, que - sumado a los alambres púa y a la indefensión de la niña frente a la enorme figura masculina- aumenta la idea de peligro.

Las viñetas incrementan la idea de peligro



Como adelantamos, el álbum recrea dos historias a través del color de los recuadros de texto. Las viñetas grises reescriben un relato cuyo final duplica la versión de *Caperucita roja* de Perrault. En esta, el motociclista traslada a la niña hacia las cercanías de la humilde casa rodante de la abuela y cuando la deja, se dirige por un atajo, pero no sabemos si dañará a la niña. Ahora, el motociclista se ve como un lobo que huye con su moto.

Las imágenes del final muestran, a un lado, a la policía, y al otro, al enorme motociclista (quizás el lobo). Arriba y a la derecha, la madre en el balcón inquieta. No sobreviene ningún happy end: “Hoy las nubes no dejarán salir el sol”, dice el texto apelando a la metáfora.

⁸⁶ Silvio Berlusconi, empresario y político italiano, fue elegido como primer ministro en Italia durante tres elecciones (1994, 2001 y 2008). Se distinguió por perjudicar a la clase trabajadora y otorgar privilegios a los más poderosos del país.



Llegan policías armados hasta los dientes.

Pero ya es demasiado tarde.

Lo cierto es que lobos y chacales no son tan disintos.
Tienen la misma sonrisa malvada.
Solo les diferencia su tamaño.

Es casi de día cuando suena el teléfono de una madre.
Hoy las nubes no dejarán salir el sol.

En la viñeta izquierda la policía, el motociclista y a la derecha la madre de la niña esperando

Sorpresivamente, al dar vuelta la página, reaparece el relato marco donde la abuelita narradora, cuyo tejido ha crecido en desmesura (dando cuenta del paso del tiempo), sigue rodeada por los personajes infantiles que lloran. La viñeta gris anuncia

Tranquilos niños, que no os dé vergüenza llorar. Las lágrimas son tan naturales como la lluvia. Pero ahora no hay motivo para llorar". ¿Recordáis lo que os dije sobre los cuentos? Son mágicos. ¿Por qué han de tener entonces un solo final? Si lo preferís, imaginad esto...

En este final alternativo, en las viñetas de texto rojas, la policía llega a tiempo y se ve a madre, niña y abuela abrazadas entre soldados, periodistas, fotógrafos y el apresamiento del supuesto cazador; ahora el antagonista esposado ya no es el lobo sino un hombre maduro y rubio con lobunas cejas. La narración metaficcional de esta última parte, donde se presenta el cartel que reza el final feliz, a las claras, podría ser una ironía dado que un policía es el que sostiene el cartel de buenaventura. Veamos la escena en cuestión:



Segundo final que reproduce el cuento de Grimm (1985) donde la nena es rescatada

La crítica social, en estrecha relación con el realismo de una ciudad peligrosa muestra que el final feliz solo se anuncia para conformar a los que no aceptan la crueldad del mundo “Tranquilos niños, que no os dé vergüenza llorar”- dice la extraña abuela irradiada.

Por último, el lector deberá decidirse por el final de las viñetas grises o de las rojas, como también responderse si la historia es irónica y si esta niña de rojo se parece o se distancia del personaje clásico. Asimismo, es convocado a adherir o rechazar un contexto hostil en el cual puede o no reconocerse como parte. Desde nuestra perspectiva, la crítica social en este libro-álbum, adquiere cualidad polisémica: en la opción roja la policía se lleva al mutante, mientras en la gris este devorador sale ileso y muestra que no hay salida para una niña que permanece en riesgo desde el principio mismo de la historia. Se elija una u otra alternativa, el personaje, en su periplo, parece no tener tregua en una ciudad extraña y entre unos mutantes que a veces son personajes de la política y otras veces se asemejan a personas comunes y corrientes. Más allá de estas particularidades, no podemos dejar de advertir que el libro intenta conformar a unos y a otros lectores al ofrecer dos finales alternativos.

3.1.4. *Juul*, Gregie de Maeyer y Koen Vanmechelen (L4)

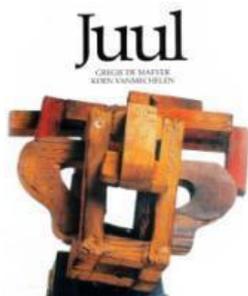
La historia cuenta que Juul se mutila, poco a poco, las distintas partes del cuerpo empezando por sus rizos, las orejas, la lengua, los ojos y las extremidades, en virtud del hostigamiento discursivo proferido por un personaje plural mencionado como “los otros”, “todos” y “los niños”. A pesar de no presentar un comeniños en sentido estricto, este libro-álbum expone un tipo de crueldad que evoca al devorador y a las agresiones padecidas por el héroe del cuento folklórico maravilloso⁸⁷.

Una dialéctica entre un supuesto mundo exterior extremadamente cruel y unos signos plásticos carentes de transparencia convidan al enunciatario a una construcción de sentido compleja, dado lo extraño de un niño lastimándose a causa de una otredad a la cual solo accedemos desde las palabras. En esa interacción, la crítica social cobra evidencia, quizás en demasía, como si se tratara de un producto ad hoc. De hecho, *Juul* se presenta como homenaje a un adolescente belga que se ha suicidado en razón de haber padecido la agresión de sus pares⁸⁸, lo cual da cuenta de discursos sociales actuales muy vigentes.

El álbum se caracteriza por la ausencia de iconicidad o transparencia entre la figura y el objeto representado pues las imágenes del protagonista consisten en fotografías de esculturas en madera, en un estilo propenso a la abstracción, sobre todo en la tapa donde no se puede deducir sentido alguno aún; esta estrategia plástica soslaya el cariz trágico de una mutilación a la que sería insoportable mirar en imágenes figurativas. De hecho, la inferencia de que la imagen de tapa es la cabeza de Juul se logra construir luego de recorrer varias páginas del libro.

⁸⁷ La acción destructiva de hermanos, familiares o compañeros hacia el héroe es típica del folklore donde los mayores torturan al “shulca” o hijo menor para que no los persiga cuando salen a rodar tierra. Lo mismo se confirma en gran parte de las versiones argentinas donde aparecen los hermanos o la madre conspiradora. El maravilloso siempre muestra la crueldad de los más cercanos, como el caso de *Blancanieves* cuya madrastra la quiere asesinar por su belleza o de *Cenicienta*, condenada por madrastra y hermanastras. Vidal de Battini lo especifica en la descripción de los motivos de las siete versiones de “La serpiente de siete cabezas” (IV: 60) y de “Las tres princesas robadas. También en “El héroe de origen y fuerza sobrenaturales” (IV: 121). También en “Los niños abandonados” (IV: 462). En el cuento 844 “Juan Pascual” (IV:24) la madre del protagonista se casa con un gigante y ambos castigan de formas cruentas al joven que opta por huir de la casa natal.

⁸⁸ Se puede ver la publicidad en Libros Mr Fox: <https://www.librosrfox.com/product-page/juul-gregie-de-maeyer>



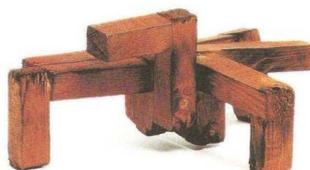
Tapa que muestra, abstracta, la cabeza de Juul

Ya en el interior, si bien el lector puede detectar la figura humana de Juul en la página izquierda e inferir, a la derecha, el miembro que él mismo se acaba de cercenar- deberá armar la imagen como si se tratara de un rompecabezas. Es decir que la estética del libro no es ornamental sino connotativa; sin embargo, los significados no pueden ser deducidos de entrada, sino que requieren de una construcción y de una acción de los ojos que deben virar del texto a la imagen constantemente.

A medida que vamos pasando las páginas, vemos que el protagonista va incrementando su auto-martirio, que es referido tanto en el texto como en la imagen, pero también en el diseño; por ejemplo, la escena del joven mutilado crece espacialmente de una a otra página. Por su parte, la tipografía fluctúa de mayúscula (cuando refiere a Juul) a minúscula (cuando alude a sus antagonistas). El entrecomillado y los signos de exclamación para las voces del malvado colectivo producen el efecto de que el narrador separa su palabra de la del antagonista de Juul, como podemos observar en las páginas que reproducimos:



JUUL TENÍA RIZOS.
Rizos rojos.
Hilo de cobre.
Eso gritaban los otros: "¡Hilo de cobre!
¡Tienes mierda en el pelo!
¡Caca roja!"
Por eso, Juul cogió las tijeras.
Rizo a rizo a rizo, se los cortó.





JUUL SE TAMBALEABA
DE DOLOR.
Iba sin rumbo
de un lado al
otro. Parecía
como si sus
piernas
Le fallaran.
“¡Patas torcidas!
¡Juul tiene las
patas torcidas!”
gritaban todos a
coro. “¡Patizambo!
¿Desgraciado!”
Y Juul se fue
derecho a las
vías. Puso las
piernas en los
raíles.
Pasó un tren.
El tren dejó en los raíles
un largo rastro rojo.

La imagen de la página izquierda invade la derecha, dejando menor espacio para el texto

La trama imita una retahíla, un género popular estructurado como una serie de acciones que suceden en un orden. Son canciones a las que se les suman elementos nuevos en cada estrofa. En este caso, se va mostrando la mutilación del héroe paralelamente al lecto insultante cada vez más vehemente del antagonista, que, en la traducción al español, asume la forma del cronolecto juvenil de España:

Retahíla del héroe	Retahíla del antagonista
JUUL TENÍA RIZOS, rizos rojos como hilos de cobre, Un día Juul cogió unas tijeras y rizo a rizo se los cortó.	eso gritaban todos: ¡hilos de cobre! ¡tienes mierda en el pelo! ¡Caca roja!
JUUL TENÍA UNA CABEZA PELADA	Bola de billar, canica, huevo, le gritaban los otros
Por eso Juul se puso un gorro. El gorro se apoyaba en las orejas, que sobresalían.	Y los niños le gritaban: ¡Orejas de soplillo! ¡Dumbo! ¡Abanícalas! ¡Échate a volar!
De dos fuertes y rabiosos tirones, Juul se arrancó las orejas.	
EL GORRO CAYÓ TAPÁNDOLE LOS OJOS No tenía orejas donde apoyarse por eso ya no veía nada, Juul se chocaba contra todo. Contra amigos, contra paredes (...) Juul abría los ojos como platos para no caerse y parpadeaba.	¡MIRA, MIRA, JUUL BIZQUEA! Gritaban todos los niños, ¡Bizco! ¡Bizco!

Y Juul cerró fuertemente los ojos. No quería ver nada más. Nunca más. Con sus pulgares se apretó los ojos hasta sacarlos de sus cuencas. Cayeron al suelo como canicas calientes.	
DOLÍA MUCHO, MUCHISIMO. Tanto que Juul comenzó a tartamudear. Se perdía en balbuceos.	Y los niños gritaban: ¡Ja, Ja! ¡Tartamudo!
POR ESO JUUL INTRODUIÓ SU LENGUA en el enchufe de la luz. La mitad de su boca estaba quemada. Su lengua desapareció.	
JUUL SE TAMBALEABA DE DOLOR. Iba sin rumbo de un lado a otro (...) Y Juul se fue derecho a las vías. Puso las piernas en los raíles. Pasó un tren. El tren dejó en los raíles un largo rastro rojo.	¡Patas torcidas! ¡Juul tiene las patas torcidas!

El rol de este antagonista colectivo, que aparece como una voz fusionada, motoriza la acción auto-flagelante del héroe, y lo conduce a desmembrarse poco a poco hasta transformarse en un torso. Este in crescendo- en el que Juul termina poniendo un brazo en la jaula del león y el otro en la puerta del ascensor- funciona a través de la hipérbole, llevando al extremo la descripción del agresor coral. Estas razones aprueban nuestro adelanto respecto a la exacerbación de la crítica social.



La hipérbole como recurso: “introdujo su lengua en la jaula del león”.

En las imágenes siguientes vemos una escalada de violencia que el personaje va incrementando hacia sí mismo a lo largo del relato.



DE RABIA, JUUL METIÓ SUS MANOS
en agua hirviendo
para tenerlas siempre y para siempre la
sus manos se quemaron,
se llenaron de vejigas y ampollas,
que se ventaban y se partaban,
Juul se había quemado tanto
que sus manos fueron amputadas.
Así lo ordenó el doctor.



"¡MIRAD! CRITARAN LOS CHINOS, 'Juul tiene brazos de salchicha.
'Juul salchicha!', gritaban todos.
Entonces Juul se hizo llevar al zoo.
Allí metió uno de sus brazos entre los barrotes de la jaula de los leones.
El león, de un enorme bocado, atravesó el brazo de Juul.



JUUL SÓLO TENÍA SU TORSO y los ritmos gritaban:
'¿Qué peso de torso?
Si no lo hubiera, podríamos jugar al fútbol con la cabeza'.
Entre todos, tiraron de Juul hasta que su cabeza se separó
del torso.
Pero era difícil jugar al fútbol con la cabeza de Juul.
No estaba bien.
Era posible lanzarla, pero chutar resultaba difícil.
Incluso se hizo un penal.
Antes de que hubieran podido meter un gol con Juul,
los niños dejaron de jugar al fútbol.
Abandonaron a Juul en el punto de penal.



Viñetas sobre la mutilación hasta que Juul se transforma en un torso

Mientras el narrador del cuento folklórico maravilloso cuenta con un narratario lleno de fe que acepta sin remilgos el mundo narrativo, atravesado por las fuerzas del bien y del mal, el de Juul se torna poco confiable. La hipérbole y la omnisciencia de un narrador que va subiendo de tono socavan la verosimilitud de la obra.

Recordamos que el modelo narratológico propuesto por Shlomith Rimmon-Kenan (1986), gira en torno a los distintos grados de fiabilidad del narrador. Un narrador puede no ser fiable por tener un conocimiento limitado; por estar muy involucrado en lo que cuenta; por tener un esquema de valores evidente; o cuando la acción prueba que está equivocado, o cuando la visión de otros personajes choca con la suya, o cuando su lenguaje tiene contradicciones internas. En cuanto a la figura del narrador en Juul, formulamos dos hipótesis. La primera alude a un narrador que lleva al extremo la maldad del antagonista hasta ridiculizarlo (amenazando la verosimilitud de la historia); la segunda refiere a que el enunciador, anclado en una dimensión pedagógica de la existencia, debe exponer su teoría respecto de una infancia peligrosa que pone en riesgo a sus pares. Ambas hipótesis se apoyan en las 32 ocurrencias de enunciados que contienen algún tipo de mutilación y en frases hiperbólicas que resaltan el lecto de “los niños” antagonistas:

Eso gritaban los otros, “¡tienes mierda en el pelo!”, “¡Patatas torcidas! ¡Juul tiene las patas torcidas!” gritaban todos a coro. ¡Patizambo! ¡Desgraciado!”. “¡Mira, allí va Juul! ¡Juul sin piernas! ¡Juul silla de ruedas! Pero los niños consiguieron alcanzarlo. Untaron de porquería las ruedas de su silla. Allí donde Juul tenía que agarrar para avanzar. “¡Qué pena de torso! Si no lo tuviera, podríamos jugar al fútbol con la cabeza!”⁸⁹

La ante-última página cambia la disposición de las esculturas en madera puesto que Nora, la salvadora de Juul, va a ocupar la página izquierda - donde solía estar el protagonista cuya silla de ruedas fue untada con caca por los antagonistas. Este personaje femenino, del que no se muestra la imagen, se constituye como un hada benefactora, y la referencia a sus acciones pasa a ser el referente discursivo:

⁸⁹ Hemos excluido en esta parte los enunciados ya mencionados. Tomamos las escenas desde la mitad del libro hasta el final.



Uso de la mayúscula para priorizar la escena. El cochecito ejerce el efecto de protección

La escena final actúa como alusión al arte, un recurso que salvará a Juul al poder remontarse al pasado y narrar, en primera persona: “YO TENÍA RIZOS. Rizos rojos. Hilo de cobre. Eso me gritaban los otros”. En el mismo enunciado, se rompe la regularidad del discurso material con la aparición de la mayúscula: ENTONCES LLEGÓ NORA”.

Este arribo del hada madrina aporta el rasgo maravilloso a un álbum atravesado por el conflicto del bullying, invitando quizás al lector a deducir los rasgos críticos de un mundo caracterizado por un antagonista colectivo expresado por esa voz infantil demonizada. Desde esta mirada, consideramos el sentido alegórico (Todorov, 1981) del cuento en razón de su contacto con una realidad candente en nuestro siglo que le permite al lector anclar en “lo real”.

La elección de la figura abstracta y su relación con el código escrito aseguran un efecto estético y superan, acaso, el afán pedagógico en tanto su material discursivo impone el desciframiento de signos de progresiva complejidad.

La historia tematiza un problema contemporáneo a través de la exacerbación de un lecto juvenil infractor y la implementación de una plástica abstracta. Estos dos elementos, en su estetización de la trama, pueden ayudar a que los lectores no pensemos en Juul como una obra meramente moralista.

3.2. La formación discursiva de los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social exterior

En los capítulos anteriores de esta tesis observamos que la formación discursiva del cuento folklórico maravilloso se compone de los rasgos hiperrealista, maravilloso con fin moral. Creemos que los álbumes orientados a la lucha en la arena social exterior comparten con los anteriores los dos primeros rasgos. ¿En qué sentido vemos ese hiperrealismo en estos libros modernos? No pensamos el rasgo hiperrealista como un subgénero de la literatura, sino como la exhibición de un mundo que se presenta brutal para el protagonista infantil, de tal manera que la máxima principal de cada obra alude a la representación de un niño en estado de riesgo. Ese criterio crítico se traduce en los enunciados de los cuentos folklóricos maravillosos que resaltan el hambre, la tortura del héroe por parte de sus allegados, su partida de la casa para conseguir el alimento, el casamiento como salida de la pobreza, los caballos que despedazan al traidor. Escenas concretas de las tipologías 327 *“Los niños abandonados”* y 328 *“El niño y el gigante”* parten de este tipo de situaciones.

Los presentes libros-álbum conservan esta crueldad puesto que sus protagonistas deben enfrentarse con devoradores a lo largo y a lo ancho de su rodar tierra por un mundo exterior, mientras lo maravilloso está encarnado exclusivamente en la figura del devorador; por otra parte, observamos un viraje hacia la crítica social que está en función del hiperrealismo contextual con gran despliegue de recursos formales. Así, el rasgo hiperrealista se advierte por las referencias a los peligros del mundo, pero requiere de la actividad de un lector que escriba sentidos en función de captar y descifrar la crítica social que se presenta a través de notables procedimientos estéticos que requieren de miradas atentas. Estos recursos-presentes todo el tiempo- crean enigmas que impiden una interpretación apresurada o simplificadora de los hechos. Veamos cada uno de los rasgos de la formación discursiva de los libros-álbum orientados a la arena social exterior, para proponer, luego, un cuarto rasgo que nace precisamente de la convocatoria constante al lector, como si el enunciador ejerciera una presión constante hacia su enunciatario.

3.2.1. El rasgo hiperrealista

En los álbumes orientados a la lucha en la arena social exterior, el rasgo hiperrealista se produce en similitud con el cuento folklórico maravilloso pues, desde el punto de vista semántico, un enunciador manifiesta una tendencia a sensibilizar al enunciatario acerca de la indefensión del protagonista ante el peligro del mundo exterior.

Toda producción literaria en cuanto signo expone un tiempo, un espacio y una forma de contar que trasunta valores o ideología. No hay nada que esté por afuera de lo ideológico y menos en la literatura, cuyas tramas manifiestan las luchas en la arena social, como bien lo explica Voloshinov (1992). De esta relación sostenida por los críticos que hemos mencionado, probamos que la misma determina el sostén y anclaje que define la interacción de voces de nuestros libros-álbum con los cuentos folklóricos maravillosos y sus devoradores. En el caso de los presentes álbumes, estos resaltan el rodar tierra del personaje, sea en un país peligroso, como el de *Irulana y el ogronte*; una ciudad salvaje, como la de *De noche en la calle* o *La niña de rojo*; sea una voz acechante y cruel como la de *Juul*.

En los cuentos folklóricos la hostilidad convive con la magia, mientras en el álbum la crueldad cohabita con la exacerbación de los recursos estéticos plasmados en imagen y texto. Este mundo exterior, pletórico de riesgos, donde la infancia se enfrentará con un ogronte, o con mutantes que asemejan humanos o con una voz colectiva cruel, fluye en esta enunciación del siglo XXI que no cesa de mostrar el mundo. La LIJ no puede evadirlo puesto que todo sujeto está constituido por las voces de la cultura y de la historia que han conformado su conciencia y que estarán presentes, a modo de signos, en el transcurso de su vida. La experiencia discursiva subjetiva es posible porque su interior se constituye en razón de una asimilación permanente de los enunciados de los otros. Así, se da un proceso de asimilación creativa de palabras ajenas:

Nuestro discurso o sea todos nuestros enunciados (incluyendo obras literarias) están llenos de palabras ajenas de diferente grado de alteridad o de asimilación, de diferente grado de concientización y de manifestación. Las palabras ajenas aportan su propia expresividad, su tono apreciativo que se asimila, se elabora, se reacentúa por nosotros (Bajtín, 1999: 279).

En relación al rasgo que hemos denominado hiperrealista, en los libros-álbum orientados a la lucha social en la arena exterior, con tendencia a mostrar la crueldad del mundo, las máximas alcanzan un clímax de exacerbación en unos motivos mínimos estilizados en alto grado. De las máximas que caracterizaban al cuento folklórico maravilloso subsisten el orden primigenio, los niños tratando de protegerse, las fuerzas del mal y la restitución que ocurre solo en algunos casos (para conformar a ciertos lectores). Reponemos a continuación las máximas del cuento folklórico para clarificar nuestra inferencia. A través de las tachaduras vemos la reducción operada respecto del cuento folklórico:

- a. ~~“El mundo está regido por el hambre pero existe un orden determinado”~~
- b. ~~“Las familias deben enfrentar unidas las carencias materiales”~~,
- c. ~~“Los adultos (padres, hermanos) son propensos a la debilidad moral ante la carencia material”~~,
- d. ~~“Los niños son los más vulnerables a la debilidad moral de los adultos”~~,
- e. ~~“Existen fuerzas del mal (brujas, gigantes, diablos) que profundizan la ruptura del orden del mundo desencadenado por los adultos, atacando (devorando) a los niños abandonados”~~.
- f. ~~“Los niños deben tener estrategias para autoprotegerse y salvarse”~~
- g. ~~“Los héroes deberán evitar que el orden se rompa, o sea ser eliminados”~~.
- h. ~~“La salvación de los niños restituye el orden o impide que este se rompa”~~.

Podríamos decir que el orden se rompe más allá del niño y se restituye solo parcialmente.

3.2.2. El rasgo maravilloso

Los libros-álbum orientados a la lucha social en la arena exterior se distinguen por carecer de elementos ilusorios o mágicos que soslayan o mitiguen la crueldad del mundo que rodea al niño; no existen las varitas mágicas que ayuden a los personajes a vencer a los ogros (*Irulana y el ogro*), a los mutantes (*De noche en la calle* y *La niña de rojo*) o a las voces tortuosas que acechan al protagonista infantil (*Juul*). En *De noche en la calle*, la transformación de los automovilistas en monstruos remite a una calle que puede devorar a un niño en permanente riesgo; por su parte, en *Juul* se complejiza - para el lector- detectar la maldad de un coro de niños diseminado por toda la obra. En este panorama el único elemento mágico del libro-álbum es el comeniños. De manera que podemos sugerir que el peligro, en el marco de la LIJ, continúa simbolizándose a través de estos personajes, aún en el siglo XXI. Esto último afirma- una vez más- su permanencia.

3.2.2.1. Diálogo de los libros álbum orientados a la lucha en la arena social exterior con el cuento folklórico maravilloso

Una parte de los presentes libros-álbum, como *Irulana y el ogronte* y *La niña de rojo*, da cuenta de una relación explícita con el devorador folklórico ya desde sus propios títulos, mientras en *De noche en la calle* y *Juul* se alude al peligro de la devoración de una forma menos directa. Para estos casos el discurso más efectivo ha resultado ser la alusión; recordemos que Ducrot (1986) retoma el concepto de polifonía de Bajtin para estudiarlo en el interior del enunciado donde es posible reconocer, según explica, la presencia de más de un enunciador; la alusión es una forma de polifonía dado que en la voz del enunciador resuena la de un otro a quien se está referenciando o aludiendo. En el caso de los presentes libros, aquello a lo que se alude es conocido para el lector: el riesgo es parte del mundo que habita. He allí esa sensación de estar frente al niño del cuento folklórico maravilloso. En ese sentido, podríamos decir que la relación con los tipos 327 y 328 llamados respectivamente *Los niños abandonados* y *El niño y el gigante* (IV:455-616), está latente en los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social exterior. Una literatura que parece aspirar a que el lector infantil dirija su mirada hacia los problemas que caracterizan a la sociedad contemporánea.

En este sentido, la literatura se constituye como un signo que en este caso manifiesta las luchas externas, es decir, que da cuenta del típico “rodar tierra”. Llámense Pulgarcito, Chiquillo o Hansel y Gretel, los protagonistas clásicos luchaban con el devorador en una exterioridad riesgosa. Y esto es lo que les ocurre también a los personajes infantiles de los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social exterior.

3.2.3. El rasgo crítica social

En este primer corpus, el rasgo al que llamamos crítica social, se caracteriza por la preminencia de una indisoluble hostilidad hacia el mundo infantil. La máxima originada en la formación discursiva hiperrealista del cuento folklórico maravilloso se transforma, en unos libros del siglo XXI, en una representación cristalizada: los niños están en riesgo.

La crítica social, en estos libros, no soslaya la función estética. En este sentido, el sujeto lector al que se interpela está considerado como capaz de descifrar signos de complejidad, pero, además, está convocado a “mirar” otras opciones interpretativas ya que los textos se destacan por su polisemia. Como ya adelantamos, el caso de *Juul* podría ser una excepción dado que parece haber sido producido en función del bulling; sin embargo, su propuesta plástica acaso supere esta opción pedagógica.

3.2.4. El rasgo co-escribible o co-construible

La crítica social está vinculada al rasgo de una formación discursiva a la que planteamos denominar sentido co escribible o co-construible. Es obvio que todo texto se completa en la lectura, pero en los que libros orientados a la lucha en la arena social exterior, la inferencia sobre el estado del mundo no solo quedará supeditada al lector, sino que podría ser obturada por los artificios de la obra (Shklovski, 1999). Existe un compromiso social en estos libros, pero el lector puede omitirlo. Y creemos que este rasgo está acentuado, como si los álbumes respondieran a determinados discursos vigentes.

Para la denominación del rasgo-co escribible o co-construible nos inspiramos en el artículo “Escribir la lectura”, donde Barthes (1994a:35) presenta el acto lector como un texto que el sujeto que lee –nunca inexperto sino pletórico de saberes, experiencias y lecturas previas– va escribiendo en su interior; un texto propio resultante de una condensación de sentidos, y que se puede pensar, metafóricamente, como los instantes en que el lector levanta la cabeza y es asaltado por distintas ideas. Así, el teórico francés concibe la actividad lectora como un pacto entre el lector y su deseo de encontrar, en aquello que lee, algo en el orden del propio deseo. Por ende, el lector, al instituir nuevos sentidos, produce una escritura personal. A la sazón, toda vez que el lector lee emprende una escritura de la lectura, la cual encarna la integración de cierto sentido del texto con un sentido subjetivo. Los artilugios formales, la materialidad poética, entonces, va experimentando una transfiguración decidida por el lector.

Desde esta característica, un enunciador que destaca el carácter ficcional de la obra, o que juega con el color para disparar sentidos según tonalidades, o vulnera el marco que contiene la imagen, o presenta figuras abstractas, o sugiere mensajes ambiguos a veces herméticos, pone al destinatario en una situación de vacilación respecto de la crítica social.

De acuerdo a nuestra interpretación, los álbumes orientados a la arena social exterior evaden la simplificación de las historias, lo cual presupone una confianza que se otorga a la capacidad de un enunciatario que decide por uno u otro desarrollo de los hechos mediante su co-escritura de la historia. Así pues, los álbumes orientados a la lucha en la arena social exterior postulan una crítica social a través de modos semióticos caracterizados por ciertas elipsis, ciertas abstracciones y cierta simbología que impide el control y la distribución de sentidos unívocos, directos o prefijados; y desde su marcada inclinación a la polisemia, echan por tierra la supuesta incompatibilidad entre estética y compromiso social.

3.3. Observaciones finales sobre el capítulo III

Un criterio central en nuestro análisis se origina en el cruce del héroe con el devorador. Debido a la complejización del articulador núcleo “rodar tierra” decidimos la clasificación de los álbumes en tres subgrupos, de acuerdo a que el encuentro de ambos protagonistas ocurriera en un rodar tierra exterior, interior o psicológico y literario.

Concebimos el presente subcorpus como el más cercano al cuento folklórico maravilloso porque conserva la representación estereotípica de un niño en riesgo. Los rasgos hiperrealismo y maravilloso se infieren en la representación de un mundo lleno de peligros habitado por el devorador, mientras el rasgo moral del álbum de arena exterior vira hacia la crítica social. Son libros que asumen el compromiso respecto a un hecho histórico a través de una composición basada en una fusión de este último rasgo con el llamado sentido co-construible, cuyo resultado ofrece marcada tendencia a la polisemia. Concretamente, en *Irulana y el ogronte*, el lector puede inferir o no la dictadura, en *De noche en la calle* elegir quién le roba a quién, mientras en *La niña de rojo*, deberá descifrar signos ciudadanos en una

infinitud de objetos malignos; y en Juul, necesita darle forma a una otredad plural e interrogarse sobre la razón por la cual esta no aparece representada en imágenes. ¿Cómo dibujar un cuerpo mutilado?

La situación de desprotección, muy profusa en el cuento folklórico maravilloso, se repite en este grupo de álbumes cuyos protagonistas deben resolver un conflicto que ellos no causaron. Irulana debe matar al ogrote para que el pueblo sea repoblado y Sofía, la niña de rojo, se topa con el devorador cuando le lleva comida a su abuela. En *De noche en la calle* el vendedor de frutas carece de protección, mientras Juul asume la violencia ajena. En rigor, los personajes están solos, sin protección. Y en esa situación de indefensión ocurre el cruce con el devorador. Mientras en el cuento folklórico podemos separar diferentes componentes del relato, en el álbum los mismos se funden y dan lugar a un cruce en el que no ocurre pelea alguna. Y en el único caso en que ocurre, el antagonista es asesinado por la palabra Irulana.

Si en *Irulana* el destino final del devorador -que amenaza a la protagonista- es la muerte, como sucede con el malvado del folklórico, en los casos restantes no hay justicia ni catarsis. El niño -que deambula de noche en la calle- recupera la fruta que tenía al principio, sin embargo, será ambulante el resto de su vida: la escena final es idéntica a la del comienzo lo que confirma el carácter cíclico de la historia. Por su parte, Sofía no escapa ni de la pobreza, ni del mundo violento que habita. Mientras Juul está mutilado. Estos finales implican un cambio radical respecto del destino del niño del folklore revisitado cuya felicidad está asegurada a través de la obtención de riqueza y amor.

Los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social exterior nos muestran a devoradores inestables; no hallamos un gigante concreto, sino que los devoradores se camuflan en espacios cotidianos. Si en *Irulana y el ogrote* la dictadura puede ser o no ser descubierta, en *De noche en la calle* lo incierto es el perpetrador. Si en *Irulana y el ogrote* inquieta el poderoso encerrado en el significativo ogro + gigante, en *De noche en la calle* y en *La niña de rojo* asombra que el oponente haya estado siempre cerca de la protagonista.

Como resulta inquietante en *Juul* que los antagonistas infantiles sean representados como sujetos capaces de destruir al otro.

Existen restringidos proyectos editoriales para la infancia que, tomando problemas del mundo social, como pueden ser la soledad del niño, su estado de riesgo o el maltrato y la violencia, fomenten la producción de libros que rompen con lo que Ricardo Piglia (2016: 170) retomando Benjamín denomina “comunicación normalizada de la sociedad”, refiriéndose a las formas comunicativas estereotipadas y Barthes “lenguaje encrático” (1994:128) o de repetición, producido bajo la protección del poder. Lo contrario es crear una percepción extrañada o desautomatizada (Shklovski, 1999:60) que es lo que restringe, en general, gran parte de la literatura dirigida a la infancia. Los libros orientados a la lucha en la arena social exterior podrían ser parte de un proceso de complejización de la idea de libro dirigido a los niños al arremeter contra cierta “neurosis de la felicidad típica nuestro tiempo” (Fernández, 2014; 2017:13) que pretende evadir temas controversiales como la violencia, sobre todo la violencia hacia la infancia.

Por último, en cuanto a la relación entre los rasgos crítica social y sentido co- escribible, la propensión enunciativa de los libros-álbum de reiterar “esto es ficción” a través de la metatextualidad, enmascara el estado de riesgo de la niñez que los narradores orales eran los encargados de ficcionalizar. Como contrapartida, la enunciación ofrece la posibilidad de inferir connotaciones potentes, a las que podemos vincular con el deseo de cierta literatura de dirigirse a un niño ideologizado capaz de comprender hechos históricos trágicos con la esperanza de que estos no se repitan. Tal como postulaba Adorno (2003:80) en su conferencia sobre “La educación después de Auschwitz”, de 1966.

Seguidamente, analizamos los libros-álbum que conforman nuestro subcorpus B en el que advertimos notables diferencias con los recientemente recorridos.

Capítulo IV

Subcorpus B Libros-álbum orientados a la lucha en la arena social interior

Presentación

En el capítulo anterior analizamos los libros-álbum orientados a la lucha social arena exterior, cuya formación discursiva, contigua al cuento folklórico maravilloso, hemos denominado hiperrealista maravillosa con fin orientado a la crítica social. A estos hemos sumado el rasgo co-construible o co-escribible, transmitido, en gran parte, por la estilización⁹⁰ del riesgo infantil y de un “rodar tierra”, que convoca al lector a inferir una crítica social en interesante tensión con la función estética de las obras.

Aquel rodar tierra exterior operado en el subcorpus A, caracterizado por la amenaza constante de la devoración, no es parte de los presentes libros-álbum donde veremos un rodar del niño vinculado a su propia subjetividad cuyo estado de riesgo está complejizado a través del diálogo consigo mismo.

En los álbumes orientados a la lucha en la arena social exterior los protagonistas también poseían diálogo interno, por ejemplo, Irulana es mostrada temerosa, el niño verde trasunta tristeza y la niña de rojo añora los escaparates, mientras Juul sufre por los insultos que le profieren. Pero aquello que diferencia al presente corpus de los libros orientados a la lucha en la arena social exterior es que en los primeros una otredad daña al protagonista desde una exterioridad mundana. Si bien el mundo siempre está presente, como interdiscurso, los álbumes orientados a la lucha en la arena social interior dan cuenta de la presencia de devoradores que resultan sospechosamente cercanos y hasta familiares para el protagonista. A continuación, definimos estas obras para dar lugar, luego, a un análisis abocado a inferir, en cada una de ellas, las formaciones discursivas que las caracterizan y su vinculación con el cuento folklórico.

⁹⁰ No usamos “estilización” desde la corriente de la estilística, sino como sinónimo de estetización. En la obra *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Bajtín postula, refiriéndose a la novela: “Hay que decir además que el lenguaje, que en una gran medida ya es encontrado previamente por un artista de la palabra, aparece como profundamente estetizado, mitologizado y antropomorfizado” (1997: 104).

4.1. Definición de los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social interior

En estas cuatro obras se observa una asimilación de los discursos exteriores mediante un “rodar interior” del personaje, en torno a la propia conciencia. Siguiendo a Bajtín, esto significa que “el diálogo se retrae hacia el interior, impregnando cada palabra, volviéndola bivocal, penetrando todo gesto, toda expresión mímica del héroe, haciéndola intermitente y tensa; así aparece el microdiálogo” (2003: 68). El habla interior es el vehículo de nuestra identidad y permite la continuidad del yo en la vida cotidiana y de un lenguaje externo, social, que es la manifestación del pensamiento en palabras. Hay una integración de voces ajenas en el discurso que resuenan en la mente y configuran nuestra identidad; recordemos al respecto que Bajtín concibe la literatura como modelo que muestra la forma en que la dinámica social exterior aparece en forma de microdiálogo al interior de los personajes. Para el filósofo soviético, la esencia de la dialogía es la relación diálogo-microdiálogo, pues el segundo es posible por la incorporación de la discursividad social; no existe nada fuera del diálogo con el mundo.

Así, definimos los libros-álbum orientados a la arena social interior como obras en las que prevalece el diálogo interno o microdiálogo del protagonista proveniente de su internalización de las palabras del mundo circundante.

Aquello que ocurre en la psiquis o imaginación del héroe siempre es social ya que, como postula Bajtín, todo miembro de la comunidad se encuentra con la palabra llena de valoraciones ajenas y esas voces van a poblar su conciencia. En estos libros podemos ver cómo, en la autoconciencia del personaje, penetra la opinión ajena acerca de su persona; y esto es así pues en el enunciado del personaje germina la palabra que la sociedad está hablando. Veremos, en el análisis de los personajes, la reiteración de enunciados pertenecientes a un interdiscurso amenazante que, no obstante, estará soslayado por elementos fantásticos que permiten representar el estado interior del héroe, lo cual en el cuento folklórico maravilloso sería imposible pues, como hemos observado, el héroe es mostrado a través de su constante accionar exterior.

La idea de desestabilizar al destinatario resultó inconcebible durante mucho tiempo en el campo de la LIJ; incluso las historias fantásticas con epicentro en controversias, conflictos o alteraciones del niño con su familia o consigo mismo fueron rechazadas en los ámbitos académicos de gran parte el siglo XX. El correlato, como hemos mostrado en trabajos anteriores, da cuenta de una crítica de LIJ que, en Argentina, se constituye sobre la base de discursos provenientes de la pedagogía, la psicología y la moral en todas sus formas (Fernández, 2014:119-130).

Veamos un ejemplo sobre la inquietud que despertaba en ámbitos, incluso progresistas, el contacto de los niños con una literatura de orientación fantástica. En mayo de 1910, en el contexto del Primer Centenario de la Revolución de Mayo, ocurre en Buenos Aires el Primer Congreso Femenino Internacional, convocado por la Asociación de Universitarias Argentinas. Bajo la dirección de Cecilia Grierson, la primera médica argentina, participan también socialistas como Alicia Moreau, Carolina Muzilli; anarquistas, como Virginia Bolten; radicales como Elvira Rawson de Dellepiane; escritoras periodistas, docentes, etc. En una de las comisiones de reflexión se presentaron distintas posiciones acerca del papel que podría tener el cuento en la educación de la infancia. Esta inquietud se despierta en razón de que la escritora sueca Selma Lagerlöf, fuera la primera mujer en obtener el Premio Nobel de Literatura, en 1909. "El maravilloso viaje de Nils Holgersson", de su autoría, inspirado en los cuentos de animales de Rudyard Kipling, es encargado por el Consejo de Educación sueco para enseñar a los niños la geografía del país. Este es el epicentro de la cuestión: un cuento que contiene elementos fantásticos y maravillosos es instrumentado para la enseñanza destinada a la niñez. Se discute entonces el problema de la influencia en el niño de lo que denominan extrema fantasía. Quien se expide al respecto es Sara Musleta de Machado:

Los cuentos fantásticos pueden ser cuentos de educación moral siempre que no caigan en lo absurdo. Conviene una educación con cuentos apropiados que, sin faltar a la realidad, contribuyan con el desenvolvimiento de sus ideas. (AA. VV, 2008:214).

Este es solamente un testimonio acerca de la inconveniencia del fantástico instalado en la escena argentina medio siglo antes de que este género empezara a circular con soltura. Enunciados como “la educación moral” y “el desenvolvimiento de las ideas de los niños”, propósitos asociados a la concepción idealista de niñez, no son compatibles con una literatura presumiblemente desestabilizadora.

Este afán se advierte también en Vidal de Battini cuyas antologías escolares, de 1932 y de 1945, excluyen, como su autora aclara, “la alucinación de los fantasmas”, “los cuentos de aparecidos, de las brujas y las creaciones de ciencias ocultas que chocarían con la mentalidad simple del niño” (1932:18-19), aunque, en el mismo prólogo, declara que los “niños de campo” frecuentan la literatura de tradición oral.

Como hemos dicho con antelación, en la década del ‘60, de la mano de Salotti y Pastoriza, de gran influencia en la educación inicial y primaria, se produce un rechazo significativo hacia el cuento maravilloso (Fernández, 2014:107). Se trata de un momento en el que detectamos también miradas alternativas por parte de psicoanalistas que reivindican la fantasía de los cuentos (Roitman, 1969).

Paralelamente, las historias para chicos empiezan a poner el foco en los problemas subjetivos de un héroe infantil acechado por planteos o especulaciones existenciales, como es el caso de uno de los libros del corpus, *Donde viven los monstruos*, de Sendak, de 1963.

Si bien gran parte del mundo literario de esos tiempos pone el acento en la reflexión interior, destacando la imaginación y fantasía infantil, es de estimar la forma en que Montes (1991) experimenta en esta vertiente y la profundiza en *Tengo un monstruo en el bolsillo*, de 1988, una *nouvelle* cuya protagonista entabla un diálogo con su antagonista interior. Estos libros, en su exploración del yo, suelen desplegar elementos fantásticos y acentúan las posibilidades de un efecto desestabilizador; en consecuencia, incrementan el esfuerzo interpretativo.

Todorov (1972:15-32) diferencia tres categorías dentro de la ficción no-realista: lo maravilloso, lo extraño y lo fantástico. Cada uno de estos presenta una elucidación

disímil de los elementos sobrenaturales que suceden en la narración. Cuando no hay necesidad de explicación, nos encontramos ante lo maravilloso cuyos detalles irracionales forman parte de un universo inexistente, aceptado, de entrada, por el lector. Si el fenómeno sobrenatural se explica racionalmente, estamos ante lo extraño; entonces lo que parecía romper las leyes del mundo conocido es un engaño de los sentidos que será resuelto por esas mismas leyes. En cambio, lo que no recibe explicación alguna es lo fantástico puro.

Los siguientes libros-álbum presentan un rodar del niño en torno a su mundo interior; y esta particularidad está mostrada a través de elementos fantásticos. Esto implica que la construcción del estado de riesgo ronda la conciencia o la imaginación según el caso. Sin embargo, podremos advertir, en cada una de las obras, que esa conciencia no existe independientemente del mundo exterior.

<p>Álbumes orientados a la arena social interior</p>	<p>L5 <i>Donde viven los monstruos</i>, de Maurice Sendak</p> <p>L6 <i>Ahora no, Fernando</i>, de David McKee</p> <p>L7 <i>Sombras</i>, de Suzy Lee</p> <p>L8 <i>El bosque dentro de mí</i>, de Adolfo Serra</p>
---	--

4.1.1. *Donde viven los monstruos*, de Maurice Sendak⁹¹ (L5)

A pesar de que estos libros-álbum son los más distantes del cuento folklórico maravilloso debido a que acentúan el estado interior de los protagonistas infantiles, en *Donde viven los monstruos* se reitera el viaje; esta vez al país donde el niño se topará con unos insólitos personajes. El álbum cuenta la historia de Max, un niño travieso al que su madre le llama “monstruo”, denominación que, automáticamente, produce una mutación: “Esa misma noche nació un bosque en la habitación de Max”. Como es típico del álbum, si no miramos la imagen, cuya relación con las palabras es de relevo (Barthes, 1986:36-39) ignoramos el raro atuendo ¿de monstruo? que lleva el niño; y la transformación del cuarto en bosque, como primer elemento disruptivo típicamente fantástico (Todorov, 1981). Una invasión de signos plásticos impone una sensación de extrañamiento. Se trata de técnicas de “desbordamiento narrativo” (Gutiérrez García, 2002: 13-21) que anuncian la entrada al mundo fantástico. El efecto se incrementa en cada página donde se verifica la intensificación progresiva del color. Los signos texto/palabra/imagen narran, pero la materialidad del libro también interviene en la narración.



Habitación de Max. El texto a está a la izquierda

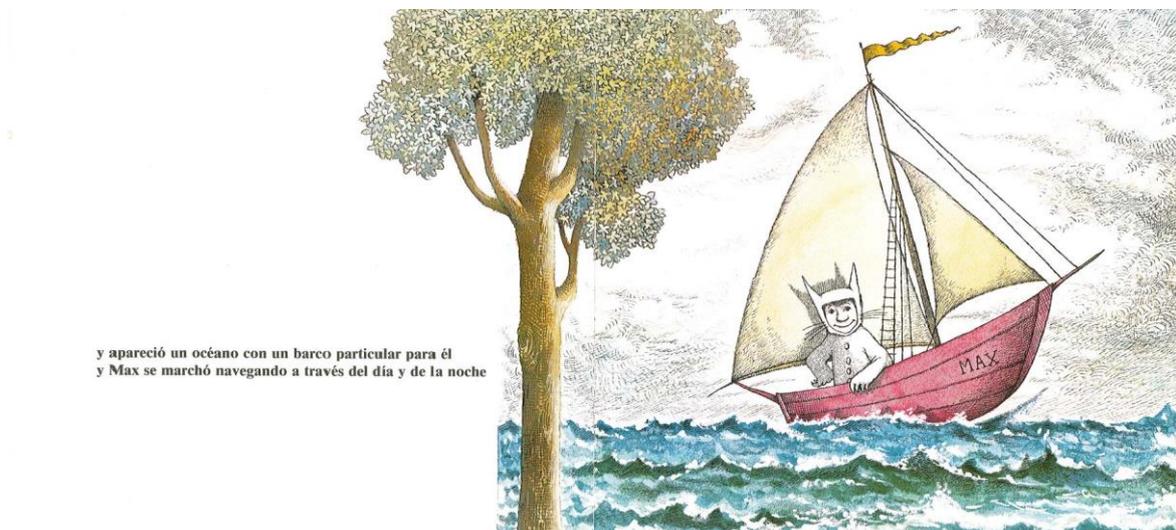
Habitación transformada. Incremento del color

⁹¹ Como adelantamos, la circulación en Argentina de este libro, editado por Alfaguara en 1984, se incrementa mucho más tarde. Según explica Sotelo, director de la revista virtual Imaginaria, la distribución de este libro era muy limitada, solo a través de grandes librerías o especializadas. Según Carranza, este álbum es “una referencia obligada del género”. Su interesante reseña crítica se puede leer en Imaginaria N° 222, de diciembre de 2007. Disponible en: <https://imaginaria.com.ar/22/2/donde-viven-los-monstruos.htm>



Disposición de texto e imagen

Una segunda irrupción sucede, de pronto, en el cuarto pues aparece un océano en el que flota un velero habitado por Max, que “se marchó navegando a través del día y de la noche”. Esto significa que, a las escenas del bosque, le siguen otras diez que se extienden desde la partida de Max hasta su estadía en el país de los monstruos, acompañadas de la in crescendo vertical y horizontal de las páginas y del incremento del color que va desde la opacidad hasta la brillantez.



La imagen de la derecha empieza a invadir el espacio izquierdo del texto

La escena central, que expone el encuentro de Max con los monstruos, atestigua el elemento maravilloso. La preeminencia de este suceso se advierte en las numerosas escenas dedicadas a su permanencia en “donde viven los monstruos”, en la grandilocuencia plástica que el enunciador otorga al aumento del color y, principalmente, en la transgresión de los límites del marco de la página. Ya con los

monstruos, desplegados de derecha a izquierda, no hay lugar para palabra alguna; y el niño aparece integrado a esas otredades, feliz, actuando como ellos, dominándolos, y hasta convirtiéndose en “rey de los monstruos”; como si la palabra “monstruo” que su madre le dirige, al principio de la historia, hubiese transformado a su hijo. ¿Tan importante es la palabra materna?

Max aparece festejando con los monstruos perteneciendo a ese mundo



Cuando el niño decide volver, sucede la amenaza de devoración pues los monstruos no quieren que Max los abandone; de ahí en más tamaño y color comienzan a menguar pues el héroe empieza su viaje de regreso. Queda sugerido, merced a estos signos plásticos, que el protagonista no está deseoso de volver.



Pero los monstruos gritaron "¡Por favor no te vayas – te comeremos - te queremos tanto!"

Y Max dijo: "¡No!"

Los monstruos rugieron sus rugidos terribles y crujieron sus dientes terribles y movieron sus ojos terribles y mostraron sus garras terribles, pero Max subió a su barco particular y les dijo adiós con la mano.

El desborde narrativo, que se mostraba, en el crecimiento paulatino página a página, sobrelleva, ahora, un proceso inverso: cada escena va disminuyendo hasta ocupar su propia caja. Luego, en su cuarto, Max aparece, como en el inicio, en una página y representado mediante una paleta tenue.

El lector es convocado a la co-escritura de sentidos opuestos. El primero: el plato de comida caliente en la escena final indica que el niño nunca salió de su habitación, sino que se durmió y soñó con el viaje que finaliza donde empezó, pero ahora lo aguarda la comida caliente. Esto implica que los sucesos fueron imaginados o soñados en razón de la denominación materna; posibilidad que prospera dadas las condiciones de producción de un libro atravesado por formaciones discursivas pertenecientes al campo de la psicología que conciben al niño como un sujeto creativo y conflictivo, cuyo estado de riesgo es provocado por los adultos⁹². En términos de Todorov (1981) podemos señalar que se trata del subgénero fantástico extraño ya que el suceso desestabilizador puede explicarse. Otra opción interpretativa está dada por el contraste entre la luna en cuarto creciente de la habitación inicial y la luna llena del final, cambio que requiere de varios días. En términos de Todorov (1981) estaríamos frente al fantástico puro pues el cambio de luna implica que el niño estuvo fuera de su casa.

La complejidad de este álbum no radica en la trama, que se puede contar sucintamente: un niño viaja al país donde viven los monstruos (porque su madre lo ha llamado monstruo) y luego vuelve al lugar del que partió, donde lo espera la comida caliente. El problema radica en dirimir si el protagonista viajó a ese país convertido en monstruo o si lo que ocurrió fue producto de su imaginación.

Esta complejidad se incrementa por los elementos plásticos, por ejemplo, el hecho de que la habitación progresivamente vaya creciendo y se intensifique su color- conforme se Max se acerca al país de los monstruos- podría dar cuenta de la

⁹² En tiempos del auge del psicoanálisis, la autocrítica suponía el revisar las conductas propias para con los hijos, para mejorarlas. Pero podría ser que estos discursos cambiaran y la familia no aceptara ser mirada en sus defectos o imperfecciones.

imaginación infantil pero también de la alegría de irse del hogar. En ambos casos, la felicidad no está en el ámbito familiar y se resalta la ausencia del adulto. Sin embargo, el libro puede ser leído excluyendo esta posibilidad. Precisamente, el interés radica en la posibilidad de una co-escritura lectora abierta a la alegoría: una madre puede convertir a su hijo en monstruo. Existe entonces una connotación psicológica: un adulto pone en riesgo la psiquis infantil. Sea uno u otro, el efecto de la palabra “monstruo” dirigida al niño nos permite detectar el discurso social que atraviesa el momento de la circulación del libro y consiguientemente, la crítica ejercida a la familia⁹³.

Por último, la convocatoria a que el lector escriba o construya el sentido de esta historia también se puede vislumbrar en la posible alusión de la imagen del cuarto de Max a la conocida obra de Vincent van Gogh llamada *El dormitorio de Arles*, de 1888⁹⁴. Si bien el color asignado por el artista a su cuarto no se aplica al de Max, que inicialmente se caracteriza por los tonos tenues, es notable la similitud de la disposición de los muebles y la orientación de ambos cuartos como también el espacio asignado a la puerta de entrada. Ese exterior invadiendo el interior está representado por la inclinación de una pared hacia la cama, en el caso de van Gogh, mientras en el cuarto de Max lo simboliza la ventana abierta.



⁹³ Las críticas de complejidad a veces son evitadas en el campo de la LIJ. La adaptación cinematográfica de *Donde viven los monstruos*, de 2009, dirigida por Spike Jonze, le añade a la historia una escena en la que aparece Max mirando enojado a su mamá, que está con su pareja, lo cual se sugiere como leit motiv de la ira del niño. Este nuevo agregado simplifica y obtura la posibilidad de una lectura más compleja, o más ligada a lo fantástico.

⁹⁴ El dormitorio en Arlés es un cuadro de van Gogh que representa su propio cuarto durante su estancia en dicha ciudad francesa. El artista pintó tres cuadros similares.

4.1.2. *Ahora no, Fernando*, de David McKee (L6)

Ahora no, Fernando forma parte de la serie de álbumes que, según explica Sotelo, director de Imaginaria, cuando se edita en español, en 1984, solo se consigue a través de librerías grandes o especializadas. Es con el cambio de siglo cuando estos libros alcanzan visibilidad en Argentina⁹⁵. Creemos que su circulación actual se vincula a determinados datos del contexto. Por ejemplo, a partir de 2006, la editorial Zorro rojo traduce y edita en español los álbumes de Edward Gorey, publicados en Estados Unidos en la década del '60, como *The Gashlycrumb Tinies* (Los pequeños macabros) y *The Hapless Child* (La niña desdichada)⁹⁶. El primero, provisto de texto e imagen simula el clásico abecedario ilustrado, que suele usarse para la enseñanza de la lectura; pero en Gorey cada letra alude, en texto e imagen, a la violenta muerte de algún niño; mientras que el segundo, parodiando *La vendedora de cerillas*, de Hans Christian Andersen, muestra a una huérfana que, internada en un asilo, padece las peores agresiones por parte de sus cuidadores, hasta que, a punto de ser rescatada por su padre, muere azarosamente atropellada por este.



K is for **K**ate who was struck with an axe

(Traducción: La **K** es de **K**ate, golpeada con un hacha)

⁹⁵ Para una mirada crítica y analítica sobre Gorey, ver Carranza (2008).

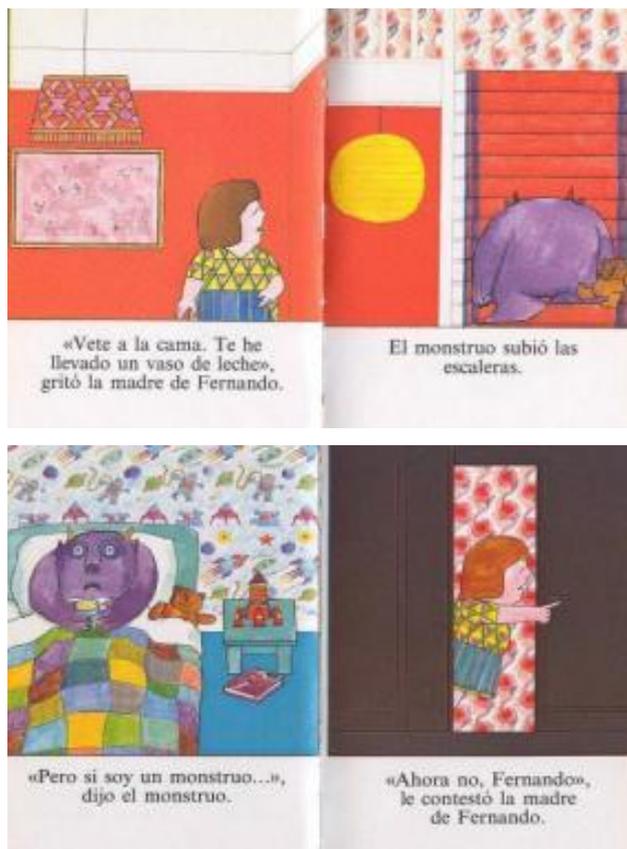
⁹⁶ Los textos de Gorey, actualmente, son publicados por Zorro rojo, una editorial argentina independiente, fundada en 2004 en Barcelona, con filial en Buenos Aires desde 2012. En España se conocen por la editora Valdemar, de Madrid. Para más datos, recomendamos Carranza, Marcela (2007b), Sotelo (2007).

En esa línea macabra, el presente álbum cuenta que un niño cada vez que intenta comunicarse con sus padres recibe por respuesta “Ahora no, Fernando”. Este enunciado carece de toda justificación razonable, según lo expone la imagen. Sin este código, el enunciatario no puede captar el detalle de las tareas intrascendentes que lleva a cabo cada uno de ellos. La atención del álbum a la indiferencia familiar se profundiza cuando Fernando les avisa a ambos que en el jardín hay un monstruo a punto de comérselo, y sus padres le contestan con las mismas palabras. Finalmente, dice el texto, “el monstruo se comió a Fernando de un bocado”. Veamos algunas escenas:



Los rígidos cuadros de trazo grueso delimitando cada escena y la tendencia cubista a la geometría, además de producir el efecto de un hogar estructurado, subrayan la imposibilidad de detectar al otro.

Desde la tercera escena hasta el final, el monstruo ocupa el lugar de Fernando. A tal punto los padres no registran este insólito hecho, que el niño reafirma (¿él mismo o el monstruo?), indignado, “pero si yo soy un monstruo”.



En el texto se habla de Fernando, pero en las imágenes se instaló el monstruo

Si no miramos ambos códigos, ignoramos que el monstruo ya ocupó la cama del protagonista. Ni que la madre y el padre no miran a Fernando, y por eso no saben de su mutación. Este vínculo también está presente en detalles icónicos como las caras de fastidio de ambos adultos. Asimismo, se sospecha la tristeza y la soledad infantil, reforzada por la metonimia: vemos el pie de la madre retirándose y una parte del televisor e imaginamos al niño comiendo solo. Al lector le resulta conocido el interdiscurso sobre los adultos indiferentes y sobre la soledad del niño; de ahí que la metonimia sea suficiente para la construcción de sentido.



Fernando no aparece en escena sino el plato de comida frente al televisor y su madre retirándose

La construcción de sentido se complejiza cuando nos detenemos en los cambios cromáticos. Por ejemplo, ¿por qué el encuentro monstruo/niño es celeste si la codificación de este color lo identifica con la idealización?, ¿por qué abundan los colores vivos con tendencia al rosado, en contraste con el gris de la escena en que el monstruo se ha comido al niño? ¿Resulta ideal que Fernando se haya convertido en monstruo?



El color celeste plantea un enigma ya que se suele codificar como idealización

Ahora no Fernando podría contar dos historias cuyo telón de fondo es el mismo. En una, un monstruo se come al niño sin motivo aparente; en la otra, un niño se convierte en monstruo al ser ignorado por sus padres. Ambas terminan mal, aunque siempre existe la opción del efecto humorístico. En tal caso se trata de humor negro, un género que, en los últimos años, viene tomando cuerpo con la publicación muy reciente de los ya mencionados libros de Gorey. En ambos casos, el tipo de humor es bastante alternativo en el campo de la LIJ ya que, como postula Stilman:

En última instancia, el humorista enfrenta al mal, representado por lo racionalmente inexplicable o injustificable. El mal puede ser la muerte, el absurdo de la vida, el inmenso vacío del universo, o provenir del hombre mismo: la crueldad, la estupidez, la hipocresía, el mundo asfixiante de las convenciones, son la fábrica permanente del humorismo, esa lucidez que los denuncia (1967: 10).

Tenemos por un lado las imágenes que muestran la resistida inexistencia del niño y, por el otro, un tono que esconde el dramatismo al narrar los sucesos como si estos fueran normales. Pero, para que el efecto se produzca, debe existir un consenso acerca del carácter habitual de la indiferencia familiar que se representa en un contexto social donde aquello que se simboliza está presente en el interdiscurso.

Más allá de que el libro opere como una enseñanza dirigida a los padres, el solitario zapatito de Fernando y el monstruo destruyendo sus juguetes inquietan al lector quien deberá decidirse entre una interpretación humorística u otra dramática; en el primer caso, el hecho de que Fernando sea comido sin causa aparente podría ser irrisorio; y en el segundo, el hecho de que la familia se vuelva responsable de la creación del monstruo interior, emparenta este libro con la crítica social. Sin dejar de advertir su mirada conflictiva hacia la propia conciencia, el propio interior.

Se infiere en *Ahora no, Fernando*⁹⁷ la desestabilización del concepto de familia, en la problematización del yo interior y en el final inesperado y trágico: un niño es comido por un monstruo en razón de la indiferencia de sus padres⁹⁸; representación compleja del estado de riesgo pues se sugiere que los niños pueden albergar monstruos, pero que estos se construyen en diálogo con el exterior. Así pues, el orden asegurado por la idealización de lo infantil resulta puesto en duda.

⁹⁷ La edición española de Altea es de 1984. Recién a partir del 2005 se multiplican las ediciones en Argentina. Si bien aparece como *Ahora no, Bernardo* y *Ahora no, Fernando*, elegimos esta última, de Altea, porque alude a "madre", "padre", mientras que la de Alfaguara utiliza los mitigadores "mamá" "papá". Para más datos sobre las ediciones: ver la reseña de Carranza en Imaginaria en: <http://www.imaginaria.com.ar/2008/06/david-mckee-por-partida-doble/>

⁹⁸ Encontramos una relación entre este álbum y *Cuento de hadas suburbano*, de 1917, de Katherine Mansfield, donde el protagonista infantil intenta compartir con sus padres la visión de unos gorriones en el jardín mientras ellos solo hablan de comida. Al final, el niño se acerca a los gorriones, muta y se va con ellos ante la perplejidad de los padres. El libro original de McKee se llama *Not Now, Bernard*, quizás como homenaje al cuento de Mansfield, donde los padres se llaman Miss y Mister B.

4.1.3. Sombras, de Suzy Lee⁹⁹ (L7)

En general, los libros de imágenes sin texto verbal fueron promovidos como una herramienta pedagógica para desarrollar la capacidad narrativa; por lo tanto, suelen presentar una relación transparente entre lo representado y su referente. Los libros-álbum que analizamos seguidamente se destacan por opacar el papel de los devoradores, como así también de tensionar la construcción de la idea “niños en riesgo”, muy vinculada, en este caso, a la operatoria lectora.

El primer movimiento corporal que exige *Sombras*, por parte del lector, consiste en rotarlo para leer sus imágenes apaisadamente. Como una notebook, deberá abrirse desde abajo hacia arriba donde se ubica el lomo del libro. Esta primera operación nos lleva a pensar *Sombras* como un libro objeto. La historia no ha empezado todavía cuando advertimos una segunda rareza: la página que sigue es negra y alberga una única escritura que se repetirá al final: click. Al virarla, vemos que una niña prende la luz, rodeada de objetos típicos de un desván. Una aspiradora, una escoba, una bicicleta, unos botines; patineta, bicicleta, balde y plumero; ella come una manzana despreocupada.



Nena prendiendo la luz

⁹⁹ Existe sobre este libro un análisis hecho por la propia Suzy Lee (2014). También una ponencia de Paula Ramos, en coautoría con Fernández (2018).

Al pasar las páginas, se nos impone la tercera peculiaridad: el pliegue del centro de la encuadernación participa de la trama del relato. Así como *Irulana y el ogronte* obliga a juntar tapa y contratapa para completar el sentido “dictadura” que emana de las botas, *Sombras* requiere que el espacio central -que une las hojas- sea una zona de pasaje entre la escena superior y la inferior. Arriba la niña juega con los objetos del desván, abajo están sus respectivas sombras. Así como Alicia cae en la madriguera y se encuentra con un mundo distante al que la rodea todos los días, o como Coraline ingresa por una pequeña puerta a un hogar idéntico al suyo¹⁰⁰, en *Sombras* el centro de la encuadernación se constituye en pórtico por el que pueden infiltrarse los objetos y los personajes imaginados. La protagonista, al prender la luz en la ficción A (página de arriba), proyecta su propia sombra y las sombras de los objetos que la acompañan en la ficción B (página de abajo). Ese elemento, en el que confluyen hojas y tapas, actúa como el ingreso al mundo fantástico; y por lo tanto participa de la trama ¿pedagógicamente? ¿Acaso la idea de pasaje de mundos no está facilitada?

Sin embargo, a pesar del trazo figurativo, en ambos mundos representados por imágenes de luces y sombras, en un momento determinado, los objetos y la niña se metamorfosean y pierden iconicidad. Recordemos que iconicidad se aplica a la semejanza entre una imagen y su referente (Costa, 1992: 65-66). Por ejemplo, la niña representada en la tapa es más figurativa que el devorador; mientras el elefante, a su vez, tiene un menor grado de iconicidad que el devorador. El comeniños se sitúa en un espacio privilegiado de la tapa y su oscuridad contrasta con la luminosidad infantil.

¹⁰⁰ Nos referimos a las novelas *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll; y a *Coraline*, de Neil Gaiman, de 2002, que tuviera un gran éxito como película de animación, de 2009, dirigida por Henry Selick.



Tapa que muestra a la niña coloreada de amarillo (luminosa) frente al lobo oscuro

El interjuego entre la ficción A y B, separadas por el portal o centro de la encuadernación, testifica que la niña es la hacedora de las sombras.

Ficción A (arriba)



Ficción B (abajo)

Sin embargo, la protagonista pierde poder porque, en un momento, los seres del desván adquieren vida propia, mutan y se trasladan de uno a otro espacio.

La escena 3 exhibe las primeras metamorfosis: las manos de la nena de la ficción A se transforman en un pájaro en la ficción B. Pintadas de amarillo, contrastan con el blanco y el negro. Paulatinamente, se producen movimiento y mutación, pues la otrora aspiradora es ahora un elefante, las escobas son flores y las ruedas de la bicicleta, lunas. El amarillo va a ir ganando terreno y se instala cada vez más en la ficción B, ¿imaginada? que se llena de sentidos profusos. De pronto, las cosas empiezan a emigrar:



En el centro se ve a la nena cuyas manos se transforman en pájaro amarillo

En la intensificación y desplazamiento del amarillo se construye un nuevo mundo sobre la base del que estaba en las sombras. De pronto, el salto de la niña con una bota en la mano, ocurrido en la ficción A, se refleja en B y produce un sobresalto puesto que su sombra ya es la de un comeniños. ¿Este emerge de la niña o del zapato? Veamos:



El mundo de las sombras gana adeptos, ya inmersos cada vez más en el amarillo. A pesar de estar codificado como el color de la luz, es desde ese mundo que el lobo atravesará el portal para atacar a la niña que aún está en la ficción A, vacía y triste porque la fiesta fantástica se ha marchado. Luego, el devorador traspasa y ataca a la niña que ha quedado en compañía de la paloma.

Vemos que la ficción B contiene a todos los seres fantásticos que emigraron de la ficción A y que siguen siendo sombras, pero con fondo amarillo, como si con los monstruos estuviera la luminosidad.



Finalmente, los animales ayudan a la niña a escapar de A, y todos juntos confluyen para constituir una totalidad abigarrada de sombras que, simulando a un monstruo, vencerá al lobo. El devorador, ahora cazado, aparece llorando por lo cual es incorporado a los juegos. Ambos mundos están inmersos en el amarillo y todos pueden pasar de un mundo a otro. El enunciado final “¡a cenar!” cierra la historia.

Sin embargo, la contratapa muestra a otro devorador intentando entrar en el libro. Aquí la metaficción (Hutcheon, 1981) tiene la función de inquietar porque implica que los devoradores siguen acechando. También puede inquietar la necesidad de la protagonista de refugiarse en un mundo imaginario, huyendo del supuestamente real, aun aceptando su propio monstruo interior.

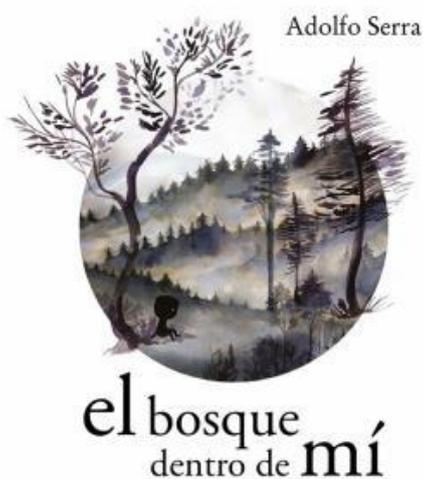
En estas obras sin palabras escritas (Bajour, 2016) la codificación social de los devoradores está discursivamente regulada en todas las culturas, lo cual beneficia a un lector que no precisa explicación. La historia funciona a partir de una ilustración que “especula” con las representaciones de los lectores acerca del devorador. Sobre la base del estereotipo folklórico se puede construir la idea de fusión entre la protagonista y el devorador en una historia intrascendente. Sin embargo, podría resultar sugestivo que ahora el devorador se metamorfosee con lo cotidiano y viva en la conciencia infantil

4.1.4. *El bosque dentro de mí*, de Adolfo Serra¹⁰¹ (L8)

Al igual que *Sombras*, *El bosque dentro de mí* pertenece a un subgénero que se encuentra incluido en la clasificación “libros sin palabras escritas” (Bajour, 2016). Esta caracterización sugiere que es el lector quien, apoyado en conocimientos previos, provee, con sus palabras, coherencia y sentido a la historia. Al respecto:

"La realización del álbum sin palabras requiere una hábil maestría en la composición de la imagen secuencial, así como una gran capacidad para producir un significado que, sin ser unívoco, sea evidente." (Van der Linden, 2015: 71).

El libro presenta el viaje arquetípico del héroe y su encuentro con un devorador, a través de imágenes que poseen un evidente cariz emotivo, dado por el estilo de la ilustración en blanco y negro con los grises difuminados; poco a poco se enfrenta lo luminoso (blanco) con lo oscuro (negro). El gris sintetiza esos contrarios. Este interjuego, sumado al título de la historia, conduce al enunciario a referenciarse en el cuento folklórico maravilloso. De hecho, el bosque de la tapa cruza los límites del marco circular que lo contiene, hacia el blanco pleno, mostrando la vegetación en embestida contra la estructura: pareciera que lo salvaje o la naturaleza, acaso el devorador, no puede ser encerrado ni limitado.



Tapa del libro

¹⁰¹ Existe, sobre este libro, una ponencia de Paula Ramos en coautoría con Fernández (2017).

En el relato, tal como en el cuento folklórico maravilloso, un protagonista va por un camino, se cruza con el devorador y vuelve transformado; sin embargo, el enunciado “el bosque dentro de mí”, en su apelación a una interioridad psicológica, da cuenta de su distancia con la tradición. Estas contradicciones (el bosque afuera-el bosque adentro) son posibles porque los personajes y los espacios por los que transitan ya están codificados culturalmente; por ejemplo, el negro pleno de las guardas sugiere el buceo interior. La tapa, como bosque, se constituye como el comienzo de la historia¹⁰².

Una pequeña planta con hojas mínimas ocupa el centro de la siguiente página impar. Cuando el lector termine de leer, verá a un ya maduro árbol, lo cual implica el crecimiento del héroe.

Respecto de la composición, la disposición horizontal de la doble página está acorde con el rol trascendental que, como veremos, el enunciador le asigna al contexto en la construcción subjetiva del héroe, influenciado por la naturaleza del bosque; este detalle alude a la conciencia constituida por la asimilación del discurso social (Bajtín, 2003). El conjunto de estos indicios cumple una función ornamental en cualquier otro género, pero no en el libro-álbum donde la casualidad no existe, todo parece estar digitado.

En la doble página siguiente, el niño mira su sombra en un lago. Esta escena da inicio al relato propiamente dicho. Sin embargo, solo con el avance de la lectura, el enunciatario se entera de que el lago, lo mismo que el cocido de la página de *Sombras*, opera como un pasaje. Ahora, el niño se funde con su propio monstruo y lo anuncia el agua agitada donde se refleja la sombra de la cabeza del personaje.

¹⁰² Recordemos que *La niña de rojo* también se inicia en tapa. Mientras en *Irulana y el ogronte*, tapa y contratapa dan cuenta de importantes sentidos, como oportunamente analizamos.



Imagen donde se ve en el agua la figura de la cabeza del niño

Las dos imágenes posteriores exhiben estos mismos trazos ondulados alrededor de ambos personajes. Ahora sí, por primera vez, el héroe se enfrenta al devorador. La imagen del antagonista, aunque enorme, no parece temible. No sabemos quién atravesó el portal (como sí lo sabíamos en *Sombras*). Ambos permanecen adentro todavía. Veamos la siguiente imagen:



Posteriormente, asistimos a una escena presente en el folclórico maravilloso. ¿El devorador se comerá al niño o le transmitirá algún tipo de mensaje? Un dispositivo plástico más, el de las proporciones, da cuenta de la importancia de los signos culturales con los cuales el enunciador puede operar: los saberes de sus enunciatarios. Así, las diferencias corporales asignadas a los personajes ayudan a develar la intriga. Un diminuto niño extiende los brazos hacia atrás, en señal de miedo, mientras un devorador enorme parece atacarlo:



Sin embargo, las páginas que siguen muestran que ambos se dan la mano y salen juntos a recorrer y aprehender el mundo. No sabemos quién es el maestro y quién el alumno, los dos se asombran ante la naturaleza que los rodea; árboles y aves, cipreses, luciérnagas y un cielo descomunal con colores cálidos llenan los blancos de página, como testimonio del poder e inmensidad de la naturaleza y de la amistad de dos supuestos enemigos. ¿Alguien se está aceptando a sí mismo con su monstruo interior?



La aparición paulatina del color blanco da cuenta de un nuevo cambio porque imprevistamente los personajes se encaminan a la ciudad donde el devorador desaparece, como si se esfumara, mientras asistimos a la imposibilidad de comunicación del personaje infantil con las numerosas personas que lo rodean; y a su consiguiente soledad y desamparo.



Sin embargo, el protagonista se topa con el mismo brote que veíamos al principio y se produce su metamorfosis en devorador.





Las últimas imágenes se concentran en el regreso del héroe monstruo al bosque donde, ya nuevamente transformado, mira al lago que le devuelve la imagen, ahora de una niña, reflejada en sus aguas. Un final que modifica el aparentemente idéntico comienzo del relato, como se revela en las páginas cuyo fondo es la ondulación del agua rodeando a ambos personajes, veamos:



Estos datos permiten inferir una circularidad de la historia, sobre todo por el miedo manifestado por la niña en la imagen análoga a la del niño llevando sus brazos atrás en señal de temor.



Imagen de la niña atemorizada que es casi idéntica a la del principio del viaje



Imagen que vimos al principio

El árbol crecido de la página final testimonia un proceso de aprendizaje que se inició con la plantita inicial.

Consideramos que *Sombras* es uno de los libros-álbum más herméticos incluidos en la serie “orientados a la lucha en la arena social interior”. Si tomamos en cuenta sus actuales condiciones de producción, podemos asociarlo a la diversidad sexual, de acuerdo a un interdiscurso contemporáneo relativo a la libertad de elección en etapas tempranas. Esta interpretación da cuenta de un rasgo psicológico que, a nuestro entender, atraviesa a este grupo de álbumes. El lector podrá o no descubrir el mensaje social sobre el derecho de elegir una identidad sexual. Sin embargo, la historia puede ser leída como un devenir interior que merece un lugar en el mundo.

4.2. La formación discursiva de los libros-álbum de arena social interior

Las máximas que atraviesan los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social interior se reducen respecto del cuento folklórico maravilloso. En ellos el hambre y la carencia material no están presentes. Lo que los acerca es la construcción negativa de la familia: en L5 y L6 son los padres quienes desencadenan los hechos, que enfrentan a los niños con sus propios monstruos, mientras L7 y L8 se distinguen por la ausencia de personajes adultos. Al respecto, como vemos en las tachaduras, las máximas del cuento folklórico se reducen:

- a. ~~“El mundo está regido por el hambre pero existe un orden determinado”~~
- b. ~~“Las familias deben enfrentar unidas las carencias materiales”,~~
- c. ~~“Los adultos (padres, hermanos) son propensos a la debilidad moral ante la carencia material”~~—Los adultos ocasionan conflictos y soledad en el niño
- d. ~~“Los niños son los más vulnerables a la debilidad moral de los adultos”,~~
- e. “Existen devoradores que profundizan la ruptura del orden del mundo ~~desencadenado por los adultos~~, atacando (devorando) a los niños que se escapan de su familia o que están solos”. Esas fuerzas están dentro del propio niño y pueden ocupar su conciencia
- f. “Los niños deben tener estrategias para auto-protegerse y salvarse”,
- g. ~~“Los héroes deberán evitar que el orden se rompa, o sea ser eliminados”.~~
- h. “La salvación de los niños restituye el orden o impide que este se rompa”. Sin embargo, a veces la ruptura del orden es inevitable.

Las formaciones discursivas - como explicitamos- están construidas como discursos reglados y tienden a denominarse a partir de sus rasgos. En atención a este aspecto, llamamos fantástica, maravillosa con un fin orientado a la indagación psicológica a la formación discursiva de los libros orientados a la lucha en la arena interior. A esos se suma, como en el subcorpus A, el rasgo co-escribible ligado aquí a las formas fantásticas en convivencia con lo maravilloso que aparecen en el relato. En este sentido, el clima de amenaza, representado por el devorador, sirve para hablar de otros temas de alcance social: la familia, la soledad, la elección del género y hasta los derechos del niño. Estamos ante un discurso posible de circular en el siglo XXI cuya particularidad se encuentra en el hecho de que es decible narrar la soledad infantil, la desprotección y los finales trágicos. También es decible el humor negro para chicos, lo cual también resulta un giro semántico de interés dado que, como explicáramos, el género fantástico, sin ser tan crudo, ha sido resistido en la LIJ.

4.2.1. El rasgo fantástico

En el campo de la LIJ, como adelantamos, el efecto de vacilación se evitó durante muchos años, en beneficio de una literatura sobre-explicativa. Los álbumes orientados a la lucha en la arena social interior destacan, a través de elementos fantásticos, el mundo introspectivo de un héroe atribulado y el protagonismo de un oponente cuyo rol en las historias se vuelve complejo. Concretamente, el cruce entre el actor y el monstruo, que aparece estilizado en grado máximo (Bajtín, 1991), sumado al acento colocado en la materialidad del libro, habilita una lectura fantástica, pero, a la vez, asienta una alegoría o explicación posible del suceso fantástico. Recordemos que el fantástico es un efecto que se pierde si el lector realiza una interpretación alegórica. Y la alegoría, como define la Real Academia Española, es una ficción en virtud de la cual algo representa o significa otra cosa diferente¹⁰³, veo una paloma y significa paz. Una figura que muestra, de manera simultánea en el discurso, un sentido recto y otro figurado, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente. En el caso de L1 y de L2 podemos leer la mutación en monstruo de ambos héroes como una crítica a la familia, mientras en L3 la imagen de contratapa, donde aparece el lobo queriendo entrar en el libro, puede ser interpretada como un constante estado de riesgo (los devoradores entran y salen cuando quieren), por su parte, en L4 la alegoría está en función de la elección de la sexualidad. Creemos al respecto que no resulta disparatada la tendencia a la alegoría en la LIJ, en virtud de la censura ejercida sobre los textos desde la propia adaptación del maravilloso a los valores de la burguesía del siglo XVIII y desde el rechazo que ha provocado en diferentes épocas el fantástico.

Creemos que este subcorpus, en particular, da cuenta de una tendencia a lo fantástico que se destaca por exponer discursos que conciernen a la vida de los niños contemporáneos a través de una estética elaborada. La conjunción entre la psiquis infantil y los procedimientos estéticos, con tendencia a lo fantástico, da cuenta de la

¹⁰³ Real Academia Española (2001) *Diccionario de la lengua española* (22nd ed.) Madrid.

potencia del género para narrar el conflicto. Nos resulta procedente, al respecto, la posición de la crítica argentina Ana María Barrenechea:

Los preocupados por problemas sociales, tan acuciantes en nuestra época, acusan de escapista a esta literatura (fantástica) y anuncian su desaparición por obsoleta, por no reflejar los problemas humanos mis urgentes, por ser un arte burgués. A ellos habría que recordarles que los teóricos del marxismo no rechazaron por ese motivo a lo fantástico. Lukacs, que niega el carácter realista de un mundo delineado con detalles naturalistas incapaces de expresar las fuerzas motrices esenciales de la historia, encuentra natural que "los relatos fantásticos de Hoffmann y Balzac representen ejemplos de literatura realista, porque en ellos, gracias a la exposición fantástica, estos elementos esenciales aparecen destacados. La concepción marxista del realismo afirma que el arte debe hacer sensible la esencia". Esta posición o la de un Julio Cortázar que cifra la función revolucionaria del artista en revolucionar el ámbito de las formas o la de un Umberto Eco que asigna ese poder revolucionario a la destrucción y creación de nuevos lenguajes, abren también al género otras posibilidades bajo el signo de lo social, siempre que lo fantástico sea una puesta en cuestión de un orden viejo que debe cambiar urgentemente (1972: 402-403)

4.2.2. El rasgo maravilloso

Cada uno de los álbumes orientados a la lucha en la arena social interior habilita, al menos, una doble interpretación: se puede leer como perteneciente a la subcategoría del fantástico puro (Todorov, 1981), y también desde lo extraño (ib.), en cuyo caso estamos frente a la alegoría; esto implica que el monstruo es producto de la imaginación infantil. Paralelamente, la presencia inquietante de los devoradores, que ahora son monstruos, garantizan la tensión con el pasado folklórico.

En el cuento folklórico el combate entre el héroe y su antagonista es siempre motivado por un bien material mientras en los presentes álbumes no hay pelea, sino un clima permanente de amenaza. En el caso de que ocurra la devoración, el lector es quien encuentra, con su propia explicación, las causas de la misma. En esta dialéctica con lo maravilloso, no existen varitas mágicas. Si se deja de lado la alegoría del monstruo interior, los personajes se asemejan a seres indefensos cuyo cruce con el comeniños podría carecer de una explicación razonable. Lo concreto es que el rodar ya no ocurre en el monte o en el bosque sino en la interioridad.

4.2.2.1. Dialogo de los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social interior con el cuento folklórico maravilloso

En los libros álbum de orientación a la lucha en la arena social interior el fenómeno intertextual no es directo con el cuento folklórico, sino que manifiesta una tensión. Si bien los títulos de las obras giran en torno a la amenaza, ya sea a través de la palabra monstruos (L5), sombras (L7) bosque (L8), o mediante la imagen de tapa donde el monstruo resalta por su tamaño y lugar central (L6), ninguna de las obras de este grupo presenta devoradores clásicos como el lobo o la bruja, ni diálogos clásicos (Qué boca tan grande). Sobresale otro tipo de fenómeno desde el cual las obras se hacen eco de los clásicos a través de la creación de un clima de amenaza; además, comparten con este género la soledad del niño (L7 y L8) y el conflicto familiar (L5 y L6).

Estamos frente al viejo comeniños que tiende a irrumpir en la vida del protagonista y fundirse con él; y hasta podría llegar al extremo de ocupar su yo.

A pesar de los dispositivos enunciativos empleados en la elaborada construcción de los libros orientados a la arena interior, los comeniños dan cuenta de un receptor que puede advertir los signos del peligro. Para estos casos el discurso más efectivo es la alusión; recordemos que Ducrot (1986), desde la heteroglosia bajtiniana (1991:77-236) para la cual en todo discurso dialoga lo individual, lo social y lo ideológico¹⁰⁴, considera la alusión como una forma de polifonía; esto significa que en la voz del enunciador resuena la voz de un otro a quien se está referenciando. En el caso de los presentes libros, aquello a lo que se alude es conocido para el lector: al protagonista le está por suceder algo terrible que es parte del mundo que habita. En estos álbumes hay una doble vinculación con lo maravilloso; por un lado, la alusión dada por el clima que anuncia la irrupción del monstruo; por otro lado, una trama donde la devoración ocupa el centro de la trama.

¹⁰⁴ En "La palabra en la novela", de 1934, Bajtín (1991) postula que cuando un sujeto hace uso del lenguaje pone en juego la palabra individual, el código o leyes aplicables a la lengua y las reglas dadas por el contexto sociocultural que dan cuenta de lo ideológico.

4.2.3. El rasgo psicológico

La concepción de un diálogo entre el niño y su monstruo interior forma parte de una orientación psicológica que valoriza la interioridad infantil como pletórica de fantasía e imaginación. Planteamos una posible representación del infante como en una permanente fuga de aquello que tiende a atraparlo, a veces familiar, a veces interno.

Los presentes álbumes se relacionan con discursos relativos al descubrimiento del inconsciente que se incrementan con esa riqueza mental adjudicada a la infancia por los discursos típicos de la década del 70', tanto por parte del hipismo, que agita la bandera de la libertad infantil, como por el psicoanálisis, que ahonda en el problema de lo siniestro. La referencia de Freud sobre la forma en que lo familiar deviene ominoso (1989) establece, de alguna manera, la posibilidad de pensar la producción dirigida a la infancia desde un sujeto infantil complejo, marcado también por contradicciones originadas, en parte, en la idealización que el adulto hace de él.

Quizás sea más tolerable imaginar y aceptar a unos devoradores exteriores que lidiar con los que crecen en nuestro interior. Queda planteado así lo siniestro: yo tan familiar a mí mismo, tan niño, tan ideal, ¿puedo albergar un monstruo? Los elementos fantásticos y las técnicas implementadas en la imagen y el diseño de estas obras constituyen las herramientas necesarias para que la idea del monstruo interior pueda sostenerse. Los libros orientados a la lucha en la arena social interior dejan planteadas preguntas y dan cuenta de unas subjetividades infantiles que, lejos de idealizaciones o respuestas unívocas, no terminamos de descifrar.

Mientras historias como la de *Irulana y el ogronte* o *La niña de rojo* ponen de relieve el peligro exterior que rodea a la infancia, en los libros álbum orientados a la lucha en la arena social interior es el propio niño quien se convierte en monstruo; es decir, si bien hay una crítica a la institución familiar, se presenta un yo que puede ser víctima de un monstruo interior. Recordemos que los comeniños pueden tener vida en forma de microdiálogo (Bajtín, 2003) pero, en todos los casos, entendemos que esa voz interna nunca es monológica, sino que se origina en un mundo social que ha sido

apropiado por una conciencia. La soledad infantil, tanto como la alusión a la familia, en tanto institución en crisis, se asientan en una discursividad que ya había sido dirigida como crítica al entero orden institucional durante las últimas décadas del siglo XX.

4.2.4. El rasgo co escribible o co-construible

Como no existe nada fuera del diálogo social con el mundo, los libros orientados a la lucha en la arena social interior no muestran un discurso creado por el propio protagonista, sino que el diálogo con el exterior plantea que el antagonista podría ser la fantasía de una psiquis acechada por un monstruo. Por eso, el rasgo maravilloso (el devorador) convive con el fantástico dado que la interioridad del héroe se muestra en una dialéctica entre el texto y la imagen, lo cual posibilita la creación de un clima ambiguo. Este último rasgo, a la vez, depende del sentido que el lector le otorga a la obra. Este es el rasgo más importante puesto que da cuenta de una formación discursiva que, si bien guarda algún tipo de vinculación con el cuento folklórico, opera una ruptura enérgica con este género, como se pormenorizó en el análisis.

Debido al carácter operativo de la alusión, el rasgo co construible abre la actividad de un lector al que se le exige no perder de vista los signos plásticos en tensión con lo escrito. En esa dialéctica se vislumbran enunciados de una formación discursiva marcada por una lucha que se produce en la psiquis infantil. Así, el rasgo hiperrealista desaparece para dar lugar al rasgo psicológico. Estos factores explican la complejidad de los álbumes de arena interior donde la materialidad literaria por momentos soslaya la representación de un niño en riesgo en las historias que se relatan; y se enmaraña – lúdicamente- la construcción de un comeniños que condensa una serie de sentidos vinculados al contexto desde donde se construyó esa interioridad conflictiva.

Si bien todos los textos proponen una interacción con el destinatario, los álbumes de arena interior acrecientan la tarea de co-construir o “escribir la lectura”; advertimos en estos que los recursos plásticos, como el color, el tamaño, la forma y otros disponen que las páginas sean revisitadas debido a la importancia de su carga semántica.

El rasgo co- escribible, que venimos ratificando se funda en discursividades relativas a la importancia que adquiere para las generaciones jóvenes desentrañar los significados de la imagen. En tal sentido, se transforma en una literatura que exhibe, de manera ostensible, su propia arquitectura y a la vez instruye al lector acerca de los artificios que la componen. Disciplinas como la semiótica y el análisis del discurso constituyen, en tal sentido, el interdiscurso o telón de fondo que ampara este tipo de producciones.

Por último, vemos que el hecho de que la autora de una obra glose su propio trabajo, como es el caso de Susy Lee, no es un dato aleatorio. Inferimos, al respecto, una ponderación, casi una exaltación de la imagen en nuestro principio de siglo, como así también cierto sesgo pedagógico.

En conclusión, se detecta en los libros orientados a la lucha en la arena interior cierta planificación que podemos ver en una serie de obras muy actuales con atención extrema al código donde la importancia de la palabra es menor y paralelamente la imagen debe ser glosada ¿por compleja?

Para terminar, en la convocatoria extrema a participar de la historia, advertimos también una apelación al sujeto del siglo XXI construido desde cierta tendencia al protagonismo.

4.3. Observaciones finales sobre el capítulo IV

El rodar tierra del héroe del cuento maravilloso asume en los álbumes una diversidad de tal complejidad respecto de la representación cristalizada “niños en riesgo” que justifica la clasificación que planteamos en arena exterior, interior y literaria. Cada una de ellas, presenta, entre sí, rasgos diferentes.

En los primeros, el principio dominante es la interiorización de los discursos sociales, pero estos a su vez resaltan un exterior de gran hostilidad; por ejemplo, en *Juul* los enunciados de la otredad conducen a un joven a mutilarse. A diferencia de estos últimos, los álbumes de arena interior ponen el foco en la psiquis infantil. Estos

nos ofrecen la lectura alegórica, típica de la cultura infantil contemporánea¹⁰⁵; y provocan la siguiente pregunta: ¿serán libros para padres? ¿o los niños tendrán que aprender literatura a edades tempranas?

En *Donde viven los monstruos* y en *Ahora no Fernando* podemos inferir el conflicto familiar, lo cual nos lleva a aquellos cuentos clásicos cuyos protagonistas huyen o son víctimas de algún integrante del entorno cercano. En estos también hay material narrable de una exterioridad, sin embargo, se dramatiza el microdiálogo o diálogo interior. La novedad consiste en la premisa de una mente infantil sinuosa.

La implementación de elementos plásticos, que tienen un protagonismo en la historia, como el color, la iluminación, el marco y el encuadre, tanto como el escaso nivel de iconicidad de la imagen en una relación de relevo con el discurso verbal, creemos que puede volver irreconocible la función del devorador. Estamos frente a un antagonismo que se solapa al interior de la mente infantil que ya no se constituye como el espacio privilegiado de la inocencia. Creemos que estas formas del relato coinciden con discursos actuales sobre un sujeto conflictivo capaz de albergar un monstruo. Tiempos en los que la función clásica del comeniños se derrumba ante un monstruo ambiguo y complejo; y en los cuales es decible que el personaje infantil se transforme en un monstruo en razón del peso de la palabra materna o por razones más ligadas a la identidad.

En la perspectiva que coincide con esta línea, los libros orientados a la lucha en la arena social interior, más que los de exterior, permiten inferir una formación

¹⁰⁵ La producción destinada al consumidor infantil plantea recientemente, con mucho vigor, esta lucha interior mediante combates suscitados en la imaginación o en la psiquis del héroe o heroína cuya mente se debate entre sentimientos adversos como maldad o bondad, tristeza o alegría u otros pares opuestos. Un filme como *Intensamente*, de 2015, dirigido por Pete Docter, es un prototipo de lucha interior. A través del recurso retórico de la prosopopeya o personificación de animales, típica de los cuentos de advertencia, cinco sentimientos cobran vida como infantes dentro de la cabeza de Riley. Alegría, Tristeza, Ira, Miedo y Asco asumen decisiones con las cuales la niña debe lidiar. De color azul, la tristeza, sentimiento “protagónico”, si bien al principio es repudiada por los otros personajes, resultará reivindicada con énfasis al final. Es significativa la forma compleja que se elige para trasuntar un mensaje tan llano como “asumamos la tristeza” pues el epicentro del filme es el metarrelato, es decir el relato ocurrido en la mente de Riley. Si toda obra narrativa necesita de personajes enfrentados, el hecho de que la lucha se desarrolle como metarrelato o relato del relato de los sentimientos humanizados exhibe la importancia que se le asigna a la idea de que la mente está constituida por opuestos.

discursiva vinculada a un público cuyos conflictos con el mundo no son ni el hambre ni la dictadura, sino sus propias subjetividades. La circulación de esta clase de libros se reconoce en el descubrimiento del inconsciente freudiano e incorpora la mirada contemporánea hacia el niño como un sujeto con sus propios problemas. Las técnicas narrativas empleadas durante cientos de años en la narración del maravilloso, heredero de la oralidad, no resultan eficaces para dar cuenta de esta complejidad; en consecuencia, deben cambiar para dar lugar al monólogo interior y en especial al efecto fantástico causado por el interjuego entre el texto escrito y el icónico.

Por último, la producción literaria está directamente vinculada a la mundialización de un mercado que produce las mismas obras para diferentes países en los que se hablan distintas lenguas; el surgimiento y la circulación de libros-álbum contados exclusivamente con imágenes o con escasas palabras evade el trabajo de traducción y a la vez permite incluir a un público infantil no completamente alfabetizado. Se trata de un producto que borra las fronteras entre las literaturas nacionales a través de la implementación de un signo conocido por los niños, como la imagen, un devorador de vieja data y la recurrencia a un tema existencial, que franquea la España de Adolfo Serra como también la Corea de Suzy Lee. Simultáneamente, demanda de lectores co-constructores de sentido.

Con respecto a este último rasgo de la formación discursiva de los álbumes orientados a la lucha en la arena social interior, corresponde agregar que la escritura de la lectura podría volverse ciertamente estereotípica si se sigue abusando de signos vinculados, no solamente al devorador, sino también a la exacerbación de una interioridad infantil demasiado apegada a la agenda cultural de los adultos, como podrían ser las nuevas constituciones familiares, los derechos de la mujeres, la ecología y otros temas y preocupaciones ligados a lo políticamente correcto. Recordemos que, después de todo, el viejo lobo de Caperucita, inventado en la tradición oral, siempre fue utilizado para afirmar los valores de las distintas épocas.

CAPÍTULO V
Subcorpus C
libros-álbum
orientados a la lucha
en la arena social
literaria

Presentación

En capítulos anteriores mostramos que el núcleo semántico “rodar tierra”, que caracteriza la acción principal del héroe del cuento folklórico maravilloso, resulta insuficiente para abarcar la totalidad de las formas que asume, en el libro-álbum, el cruce del protagonista con el devorador, pues, como adelantamos, a pesar de evidenciarse una continuidad, observamos esenciales rupturas con este género. En función de esta dinámica construimos la siguiente tipología:

- a) Libros-álbum orientados a la lucha en la arena social exterior
- b) Libros-álbum orientados a la lucha en la arena social interior.
- c) Libros-álbum orientados a la lucha en la arena social literaria

En los primeros el monstruo ataca al héroe desde el mundo exterior, en tanto que, en los segundos, se aloja en la psiquis infantil representada como conflictiva. A la vez, cada uno de esos subgrupos (A-B) posee su correspondiente formación discursiva cuyos rasgos identificamos a partir de su relación con los cuentos folklóricos maravillosos argentinos de los que tomamos, como modelo, los tipos 327 *Los niños abandonados* y 328 *El niño y el gigante*, que figuran en el volumen IV de la colección estudiada (1983a: 455-616) en razón de su pertenencia al patrimonio universal¹⁰⁶.

El objetivo central de este capítulo se basa en el análisis de los nueve libros que integran el corpus C, que distinguimos por su orientación a la lucha en la arena social literaria. Nuestra postulación es que estas obras, que son las más numerosas en el campo de la LIJ, dan cuenta de una filiación a relatos típicamente europeos, como *Caperucita roja* o *Los tres cerditos*; pero, a la vez, poseen motivos que podemos hallar en tipos folklóricos universales, como los ya mencionados 327 y 328, que figuran en el acervo argentino.

¹⁰⁶ En la introducción de esta investigación, comentamos las razones por las que los tomos IV, V y VI, correspondientes a la colección firmada por Vidal de Battini, constituyen un exponente valioso del cuento folklórico maravilloso. Estos relatos provienen de una oralidad mucho más cercana y tangible que aquella que ocasionalmente se podría detectar en las versiones de Perrault o de los hermanos Grimm a los que solo accedemos a través de sucesivas y múltiples escrituras y/o traducciones.

5.1. Definición de los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social literaria

Los libros-álbum que integran el presente subcorpus exponen una tendencia burlesca hacia los rasgos de la formación discursiva del cuento folklórico maravilloso: el hiperrealista, el maravilloso, encarnado por el devorador, y el final moral. Dado que dialogan con historias universales a través del “motivo” (Palleiro 2009) de la devoración, los llamamos orientados a la lucha en la arena social literaria porque consideramos que interpelan, a través del humor, las formas canónicas de narrar. Así, se constituyen en contra del supuesto temor que los devoradores pudieran causar; pero, al mismo tiempo, necesitan de esa presencia inquietante para atrapar a los lectores. Una interesante muestra de esta dependencia de lo folklórico se puede constatar en *Shrek I*, película protagonizada por un ogro de buen corazón, estrenada en el 2001, donde este personaje aparece, en la escena inicial, en el cuarto de baño, limpiándose el trasero con las páginas de un cuento maravilloso y exclamando ¡Cómo si eso fuera a pasar!

Es de destacar, como prioritaria, la fidelidad de este numeroso subcorpus a la cultura europea, dado que sus antagonistas suelen ser ogros y lobos, de escasa presencia en la cultura escrita y visual latinoamericana; además sus protagonistas se reiteran, hasta el hartazgo, en típicas *Caperucitas* y en estereotípicos cerditos ingleses.

En los álbumes orientados a la lucha en la arena social literaria no es decible la crueldad del mundo, ni la subjetividad infantil. No obstante, las obras aquí agrupadas presentan vínculos con los cuentos folklóricos, aunque con un sentido paródico; y esto último es distintivo de este subgrupo de obras muy frecuentes en el campo de la LIJ. De hecho, componen la mitad del corpus puesto que no hemos encontrado álbumes con devoradores no paródicos, más allá de las ocho obras analizadas en los capítulos anteriores. Dato que confirma la hegemonía constitutiva de lo europeo en la circulación de la LIJ en la Argentina del período estudiado: 1990-2016.

El recurso de la parodia en la literatura tiene un uso general vinculado al humor. En nuestra investigación, entendemos este término como un enunciado que, con el objetivo de causar risa en el enunciatario, utiliza un repertorio discursivo particular. Este procedimiento presupone la existencia de dos planos: el de lo parodiado y el de la parodia que guardan un desfasaje intencional (Genette, 1989). El texto paródico requiere de una doble lectura, la del texto en sí y la del texto parodiado, a fin de alcanzar un efecto vinculante que generalmente es risueño (ib.). La parodia, que integra el conjunto de los discursos polifónicos, se define como una forma de metaficción y es caracterizada como una manifestación de la ironía (Hutcheon, 1981) cuyo éxito depende de que el enunciadore logre que el enunciatario capte y ponga en juego sus conocimientos sobre el género. Sostiene Hutcheon que “la función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo casi siempre peyorativo” (1981:176); esto implica una crítica hacia una obra, teoría, personaje o género. Desde el campo de la teoría de LIJ, para Nodelman (1988,1999) la ironía se constituye en la mismísima relación de texto e imagen; y por carácter transitivo, todos los álbumes tienen algún rasgo irónico. En cambio, para Kummerling Meibauer (1999) un álbum es irónico solo en el caso de que las palabras escondan una información que el lector tenga que encontrar en la imagen o que ambos códigos manifiesten oposición.

Para una definición precisa del humor, recurrimos al ensayo *Cómo se dice el humor: un abordaje del humor y la comicidad desde la enunciación*, de Hernán Díaz (2012) donde este autor distingue lo cómico de lo humorístico. El primero hunde sus raíces en la comedia y su ventaja es la presencia de actores encargados de generar el efecto humorístico, mientras el humor implica, según Díaz, una “prosa ingeniosa” por parte de un enunciadore que ya no cuenta con actores, sino que su material debe reducirse a herramientas escriturarias de cierta complejidad.

En los álbumes orientados a la lucha en la arena social literaria se destacan los enunciados “ingeniosos” que se ofrecen, entre otras estrategias, por el contrapunteo (Nikolajeva y Scott, 2001; Silva Díaz, 2005a) o complementariedad del texto y la imagen en la construcción del sentido. Todo enunciador de humor gestiona un pacto con un enunciatario con quien sostiene una relación de igualdad respecto del saber o el poder, como podría ser el caso de un personaje que debe ser comido porque es mentiroso, pues el castigo al que miente forma parte de un discurso universal. El enunciador apela a estos estereotipos culturales como punto de partida para la comprensión del chiste. Recordemos que el estereotipo se define como un enunciado que, en razón de su reiteración, se convierte en una cristalización, o sea que se pronuncia sin reflexionar (Amossy, 2001: 35). Así, constituye un saber previo sobre el cual se apoyan los saberes futuros.

Seguidamente, analizaremos los recursos formales humorísticos de cada una de las obras orientadas a la lucha en la arena social literaria, detalladas en el siguiente cuadro, con el propósito de establecer sus continuidades y rupturas con los rasgos de la formación discursiva del cuento folklórico maravilloso.

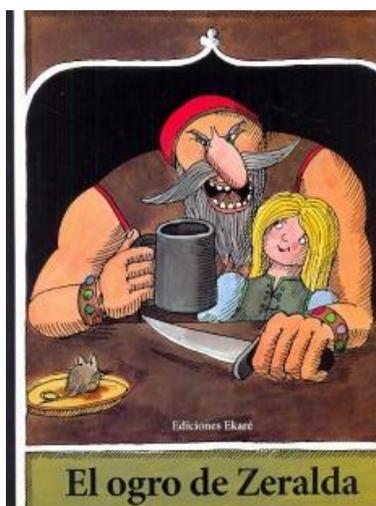
<p>Álbumes orientados a la lucha en la arena social literaria</p>	<p>L9. <i>El ogro de Zeralda</i>, de Tomi Ungerer</p> <p>L10. <i>Los tres cerditos</i>, de David Wiesner</p> <p>L11. <i>Una caperucita roja</i>, de Marjolaine Leray</p> <p>L12. <i>Caperucita, como se lo contaron a Jorge</i>, de Luis María Pescetti</p> <p>L13. <i>El Wuggly ump</i>, de Edward Gorey</p> <p>L14. <i>Lobos</i>, de Emily Gravett</p> <p>L15. <i>Finn Herman</i>, de Mats Letén y Hanne Bartholin</p> <p>L16. <i>Tío Lobo</i>, de Xosé Ballesteros y Roger Olmos</p> <p>L17. <i>La verdadera historia de los tres cerditos</i>, de Jon Scieszka y Lane Smith</p>
--	---

5.1.1. *El ogro de Zeralda*, de Tomi Ungerer (L9)

Este álbum relata la historia de un pueblo cuyos habitantes están obligados a esconder a sus hijos para evitar que el ogro se los coma. Zeralda, la heroína, salva a los niños cautivando al ogro con sus apetitosos platos, de tal manera que éste abandona su mal hábito, la contrata como cocinera de su palacio y finalmente se casa con ella.

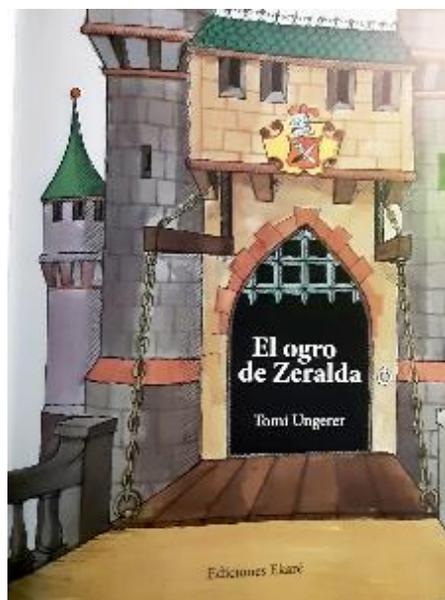
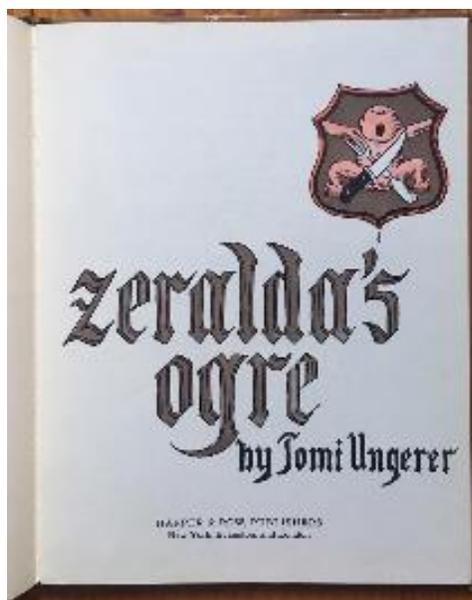
La historia, además de guardar vínculos obvios con los tipos clasificados en Aarne y Thompson como “cuentos con adversarios sobrenaturales”, y con el motivo de la devoración, se relaciona con los tipos 425 y 428 de Aarne y Thompson, que en Argentina se tipifican como *El príncipe fiera* (Vidal de Battini, V: 127), *El viborón* (V: 151) o *El príncipe lagarto* (V: 158). En todas las versiones de estos relatos, la protagonista, oriunda de una humilde familia, es entregada por su padre a un monstruo a cambio de un bien material.

En *El ogro de Zeralda* vemos la inversión estos tipos ya desde la tapa, donde la divergencia gestual entre el devorador y la potencial devorada, sumada al rostro autosuficiente de la nena, obtura el efecto serio; concretamente, la forma en que la niña mira al imponente ogro indica que este será dominado por la “endeble” niña. La inserción de los personajes, en una especie de telón, alerta también sobre la ficcionalidad de la historia lo mismo que el conector “había una vez”:



En tapa vemos la cara autosuficiente de la nena frente el cuchillo y el gesto feroz del ogro

Si bien no es objeto de esta tesis la comparación de ediciones, nos interesa plantear que el motivo de la devoración sigue siendo un tema tabú ya que es tratado por las editoriales con diferentes recursos, según donde se publique el libro álbum. Antes de que comience el relato, por ejemplo, el escudo de la portada destinado a los niños anglosajones presenta a un bebé desnudo, en actitud de grito, cruzado por los cubiertos, mientras en Latinoamérica el escudo no aparece en dicha página ni se resalta, sino que se constituye como un elemento decorativo del castillo y solo contiene ambos cubiertos cruzados.



En la edición en inglés (izquierda) el escudo es un bebé atravesado por cuchillo y tenedor. La edición en español (derecha) excluye ese sentido irónico del escudo ubicado en la entrada

Más allá de este detalle de las páginas de presentación, los elementos maravillosos que caracterizan a la formación discursiva de este libro habilitan y disponen su transgresión respecto a la idea de devoración de niños que, si bien no ocurre, está todo el tiempo implícita: por ejemplo, la inclusión en tapa del cuchillo limpio, que luego aparecerá, en la primera página, ensangrentado, da lugar a cierta suspicacia: ¿alguien fue acuchillado en el ínterin?

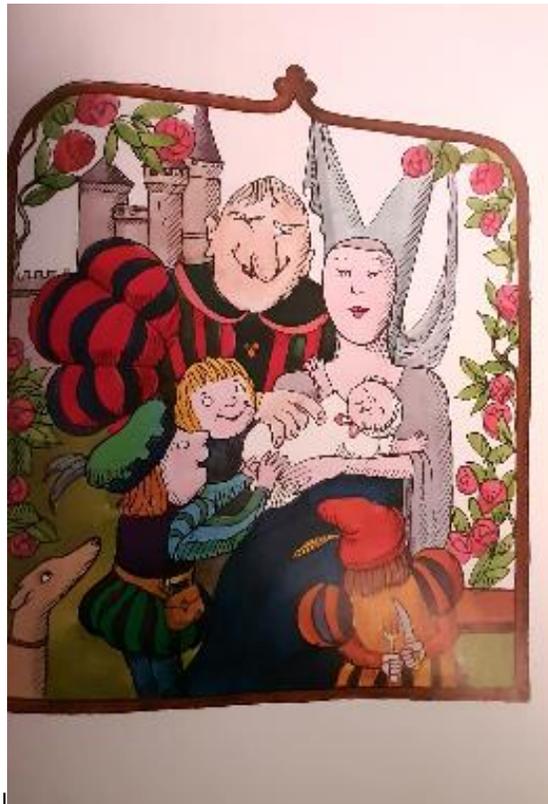
En la primera página, la parodia opera a través de los contrastes malo/bueno, y acentúa, hiperbólicamente, los gestos de ambos. El cuchillo con sangre y las manitas infantiles evocan el tipo argentino 327 “*Los niños abandonados*”; de estos podemos citar, entre muchos otros similares, la versión 925 llamada *La vieja gigante y los niños perdidos*, donde una narradora oral cuenta acerca de una gigante “que era bruja” y que encerraba a los niños en una cucha “y los hacía engordar con carne de perro”. Ya cuando estaban gordos los cocinaba, cuenta la narradora (1983a; IV: 490).



Los niños encerrados para ser comidos es un motivo del tipo 327 *Los niños abandonados*

El deliberado uso del enunciado “más que nada en el mundo le gustaba devorar pequeños niños en el desayuno”, que inicia el relato, le imprime a la historia un sesgo humorístico. Este se refuerza, en las páginas siguientes, con el uso de la onomatopeya, la rima y el ritmo que vuelven la atención sobre el discurso: “¡Cric y crac y croc! Con sal y pimienta, al horno o rellenos, a los ogros nos gustan los niños pequeños”. Estos signos, sumados al diseño caricaturesco de las imágenes, convierten al devorador en un personaje ridículo frente a una protagonista infantil dominante y cordial.

Se establece así una relación irónica con el motivo folklórico “devoración” que adquiere mayor evidencia en la escena final: uno de los tres hijos del matrimonio, con sus cubiertos ocultos en la espalda, observa a su apetitoso hermanito recién nacido mientras el enunciadore formula: "incluso se podría pensar que vivieron felices para siempre". Esta ironía se devela gracias a la relación no lineal o de relevo (Barthes, 1986) entre texto e imagen dado que las palabras muestran una cosa y la imagen otra. Esta estrategia discursiva es terreno ideal para el ironizador.



Ironía: el texto dice vivieron felices mientras el pequeño esconde los cubiertos en su espalda.

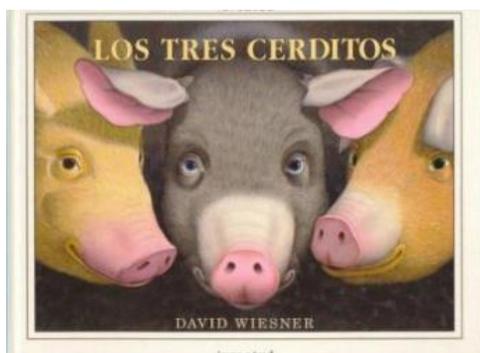
Por último, si bien este álbum lo pudimos constatar en la Argentina del cambio de siglo, se edita en Zurich en 1963, época atravesada por un avance significativo de los discursos feministas. Su circulación en el presente podría guardar vínculos con la renovación de dichas corrientes reivindicatorias.

5.1.2. *Los tres cerditos*, de David Wiesner¹⁰⁷ (L10)

La versión más antigua que se conoce de este famoso relato de advertencia figura en *The Nursery Rhymes of England*, del escritor James Halliwell, de 1843; y nos cuenta acerca de un chanchito que burla al lobo, lo cocina y se lo termina comiendo o sea que su sentido es inverso al que se contó con el paso del tiempo. El relato ingresa a la fama internacional a partir de la versión cinematográfica de Walt Disney, de 1933. Esta cuenta que tres cerditos construyen sus casas para protegerse del lobo; los dos primeros, al ser holgazanes, lo hacen con displicencia y usando materiales frágiles; por lo tanto, el lobo las sopla, las derriba y se come primero a uno y luego a otro. El chanchito más trabajador, al construir su casa de material, consigue burlar al lobo y transformarse en el triunfador de la historia. El final adhiere a una moraleja sobre la vagancia de los cerditos que no hicieron una casa resistente en oposición a la fortaleza del cerdito trabajador. El cuento figura también en *English Fairy Tales*, de Joseph Jacobs (1968) de 1890.

En el álbum de Wiesner vemos un corrimiento paródico que se decide por la burla a la versión disneyesca; en lugar de este masivo producto cinematográfico, parece remedarse la versión más antigua (seguramente más pegada a la oralidad) donde el lobo es burlado por los chanchos. Así pues, los tres cerditos ejercerán una atípica venganza, a través de una historia humorística que le quita solemnidad a la moraleja. Por ejemplo, el elemento metaficcional (Silva Díaz 2005ab) de tapa muestra a los chanchitos mirando al enunciador con una complicidad que se confirmará a lo largo de la historia. Todo el tiempo el libro se le recordará al lector la ficcionalidad de la literatura a través de distintos recursos metaficcionales.

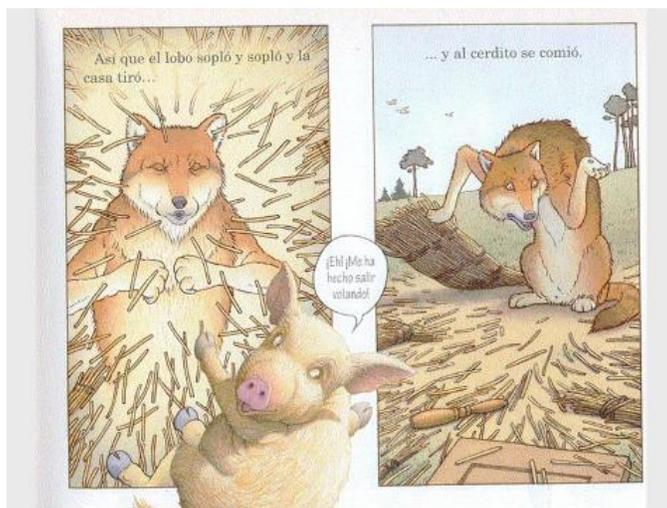
¹⁰⁷ Existe un interesante análisis sobre este álbum en *La orfebrería del silencio*, de Bajour (2016). También recomendamos el trabajo de Natalia de Luca en la revista *Catalejos*, volumen 6, N° 11, 2020.



Los chanchitos miran al lector con un aire de complicidad

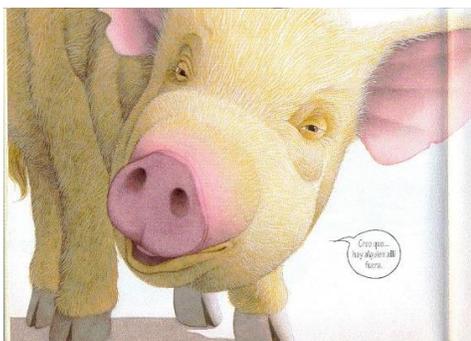
La presencia del devorador y del conector “había una vez”, son los únicos elementos que dan cuenta del rasgo maravilloso; todo lo demás entra en disputa con este género.

Uno de los cerdos construye su casa vigilado por el lobo; pero, cuando este sopla, se acaba el relato disneyesco y comienza una doble narración contradictoria: el texto dice: “y al cerdito se comió”, mientras el animalito es expulsado de la página, ante la perplejidad de un devorador que abre los brazos en señal de que no se ha comido nada. En paralelo, el chanchito afirma que el lobo lo ha hecho salir volando, literalmente. Lo mismo sucede con los demás chanchitos soplados al mundo que está por afuera del cuento. En términos narratológicos, estamos frente a “la intrusión de personajes diegéticos en un universo extradiegético” que es el mundo del lector (Genette 1989: 290).



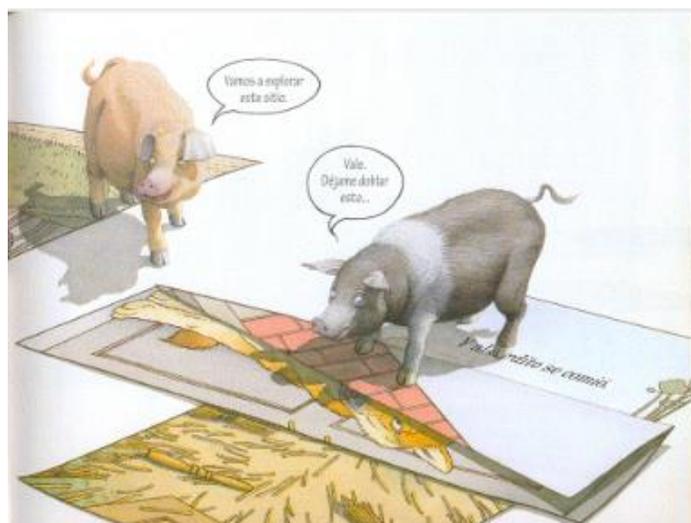
Chanchito soplado por el lobo afuera de la página

Por otro lado, la intertextualidad con el cuento folklórico es deliberada y se produce a través del juego dialogal estereotípico (sopló y sopló y la casa tiró) que da cuenta de la clásica historia de advertencia (Darnton, 2002: 24-25) que antiguamente servía para alertar sobre los peligros del bosque. La ruptura de la diégesis se detecta también cuando el chanchito le habla al lector, como vemos en la siguiente imagen:



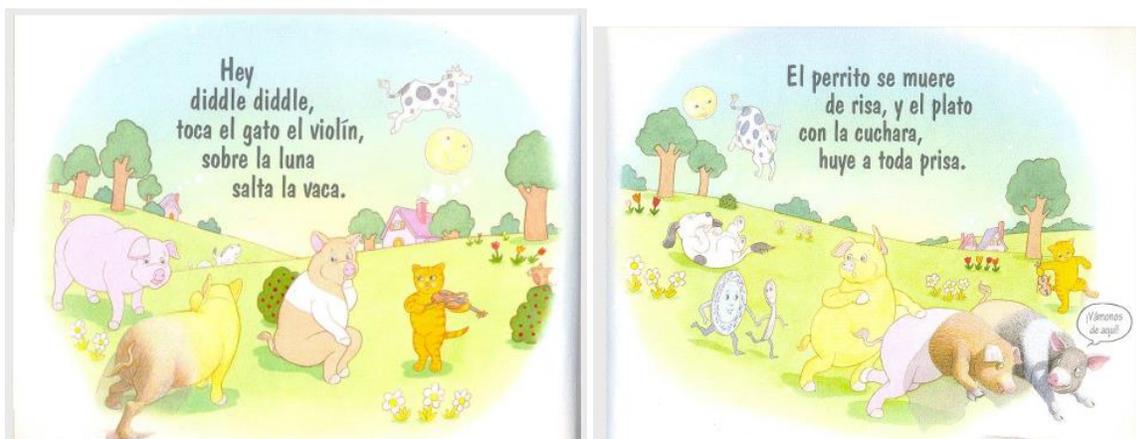
El chanchito se dirige al lector

En las primeras imágenes, emparentadas con el mundo Disney, los chanchitos yacen tiosos en los marcos de historias de las que se proponen huir. Una vez que escapan, felices, van de un cuento a otro. Cuando la historia avanza, las páginas del cuento disneyesco son cortadas y plegadas para convertirse en avioncitos que los cerdos mismos fabrican para transportarse de cuento en cuento.



Los chanchitos pliegan las páginas del cuento que no les gusta para hacerse avioncitos

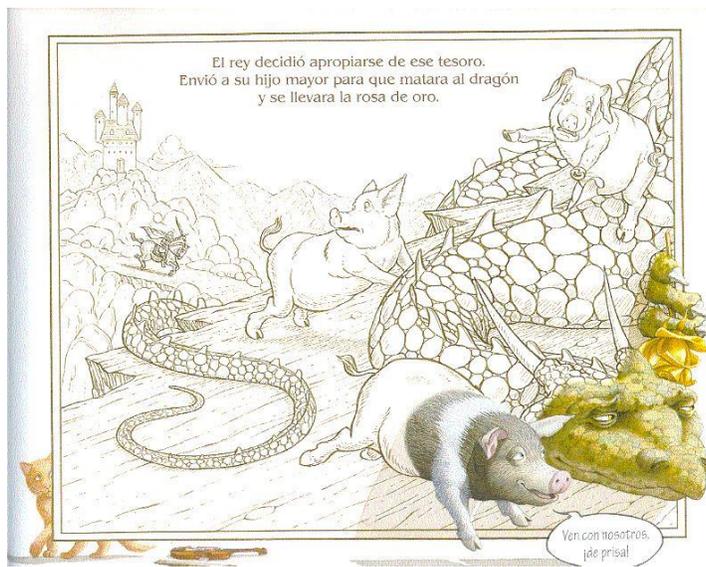
Enunciados del tipo “Entremos por aquí”, “Mejor vamos por acá” orientan la lectura para evitar que cunda en el lector “el terror frente los signos inciertos” (Barthes,1986). Es así como detecta que los deícticos “aquí” y “allá” dan cuenta de dos mundos literarios diferentes: en uno no quieren estar porque serán comidos; en el otro podrán vengar al lobo. Los pasajes son comprensibles gracias al cambio de tipografía y a que los cuerpos porcinos representados cambian de textura.



Cambio de textura y tipografía cuando los chanchitos se escapan del cuento que no les gusta

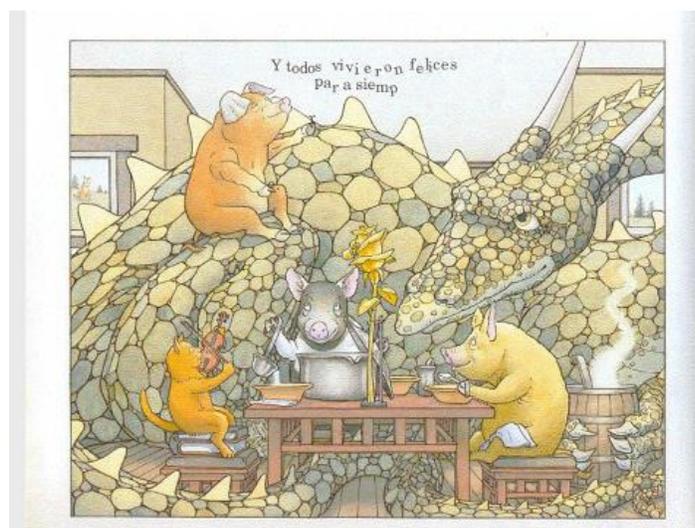
Nuevos personajes de otros cuentos, un gato y un dragón, salen y entran de páginas cortadas, invitados por los chanchitos, como si el álbum fuera una “obra abierta” (Eco, 1985), donde el lector debe asumir, indeclinablemente, una actitud de construcción de la historia.

Poco a poco, el texto tradicional, literalmente, se derrumba porque el lobo, debilitado, deja de soplar. En las imágenes que siguen, se lo ve aterrado por ser testigo de la presencia de un elemento disruptivo: un enorme dragón que los cerdos rescataron de la fantasía épica empieza a ser parte del desarrollo de los acontecimientos. ¿Quién puede imaginar el advenimiento de un dragón en el cuento de los tres cerditos? Debido a este evento, en la sucesión de la historia opera una importante ruptura de la isotopía o regularidad: ya no se trata de unos chanchitos que son castigados por su vagancia, sino de unos vivarachos que burlarán al lobo.



Los chanchitos rescatan al dragón. Salto del marco y cambio de textura

También el final adquiere un sentido disruptivo, como si el happy end, al que nos tienen acostumbrados los cuentos folklóricos maravillosos, también fuese cuestionado. Concretamente, la típica frase de cierre “Y todos vivieron felices para siempre” se convierte en una ironía. La felicidad no es posible pues las letras que componen el enunciado final van cayendo, poco a poco. ¿Son las letras de la sopa? ¿Las acomoda un cerdito? Este final queda supeditado a la interpretación lectora.



El final feliz se refuta a través de las letras que van cayéndose

Los pasajes de los pequeños cerdos de página en página giran en torno al rasgo maravilloso por excelencia: el devorador. Su peso simbólico motoriza la acción; así pues, el malvado se trasforma en una especie de subterfugio puesto que lo que se quiere privilegiar es el discurso. Al respecto, como postula Silva Díaz:

Las historias metaficcionales colocan a los lectores en una posición distanciada en la que no pueden 'sumergirse' puesto que no se les permite perder de vista el carácter artificial y convencional del texto y al problematizar la lectura (...) les hace conscientes de que están activamente implicados en la construcción del sentido. (2005:4)

En este álbum la formación discursiva, ya revisada en nuestro análisis del cuento folklórico maravilloso, sobre el niño (o animalito que lo representa) en riesgo será conmutada por la idea de: "burla a todo riesgo". De manera consecuente, el rasgo hiperrealismo y su final moral quedan derribados por el uso continuo de la astucia y mofa por parte de los cerdos. Todo ello clausura la posibilidad de concebir que la advertencia típica de un cuento como *Los tres chanchitos* pueda causar un efecto serio en el lector contemporáneo. En este sentido, la comunicación se produce en un desfasaje entre lo dicho por la imagen y la representación escrita, como si el material narrado se sostuviera en la idea de que todo discurso está sujeto al engaño.

Vemos así la importancia que adquiere en este libro-álbum el conocimiento lector. La fama de un personaje que atraviesa siglos como malvado invencible y la de unos cerditos que serán sus víctimas provoca el efecto humorístico a través de la inversión paródica. La vista rota de izquierda a derecha y viceversa y las páginas pasadas vuelvan a mirarse para confirmar lo que estamos viendo: una parafernalia de recursos metaficcionales: los cerdos miran al lector, saltan de cuento a cuento, rescatan personajes, manipulan las letras. Planteamos, entonces, que *Los tres cerditos* es una literatura que nos habla de otra literatura. Sin la notoriedad de los personajes, sin la vieja trama canónica acaso no estaríamos tan atentos a la materialidad textual que caracteriza a la obra.

5.1.3. Una caperucita roja, de Marjolaine Leray (L11)

En este álbum la protagonista infantil asume y da término a su sed de venganza, tal como si ella asumiera el rol del devorador; en tal sentido, coincide con el rasgo fin moral de los tipos folklóricos 327 *Los niños abandonados* y 328 *El niño y el gigante* (Vidal de Battini, 1983a) a cuyos héroes se les permite castigar al malvado. Pero en este caso se invierten los roles. Aquí el episodio de la venganza es muy violento, como en los cuentos mencionados, pero está mitigado por el humor. La forma elegida para narrar es el diálogo directo estereotípico entre el lobo y Caperucita (qué orejas tan grandes) que implica una intertextualidad marcada (Fairclough, 1992). Paralelamente, las imágenes exhiben los opuestos rojo-negro, pequeña-grande, niña-adulto, buena-malo, asignados a la heroína y a su antagonista, respectivamente. También el par rojo- negro identifica los enunciados de una y de otro personaje, a la vez que anuncia que Caperucita es la dueña de la sangre pues es ella quien está representada por el color rojo.



La figura de la niña, codificada por generaciones como pequeña y frágil, contrasta con la osamenta asignada al lobo, plétórico de un significado que fluctúa entre el humor y su opuesto. Este contraste abarca los cuerpos: las líneas son finas y delicadas para ella en contraposición a los trazos gruesos aplicados a un devorador furibundo (aunque no tanto pues en la escena quinta se pone la servilleta) mientras la niña pregunta: ¿Comeremos? De ahí en más comienza el clásico diálogo (qué orejas, que boca).

En el nudo del relato, la niña lo llama “peludo”; así pues, este registro infantil mitiga todo posible efecto de miedo. Mientras tanto, ella examina y enuncia comentarios que describen, de manera despectiva, las distintas partes del cuerpo del lobo a quien le enrostra su feo semblante y su desalineado talante.

Finalmente, el argumento “tienes mal aliento” deprime sobremanera al lobo a quien ella le ofrece un caramelo, so pretexto de paliar su hedor. Paulatinamente, la imagen lo muestra atragantado o envenenado, según la interpretación. Las tres escenas finales dramatizan su caída ante una niña imperturbable que, aun ya muerto el lobo, lo llama ingenuo, invirtiendo toda posible bondad asignada a la niñez.

La representación de la niña feroz, astuta y vengativa no es típica de la Caperucita roja que conocemos a través de Perrault o de los hermanos Grimm, sino de los tipos 327 *Los niños abandonados* y 328 *El niño y el gigante*, recorridos en el capítulo II que, como dijimos, se encuentran en la tradición argentina y contienen protagonistas que se vengan de los devoradores de las formas más crueles. No obstante, en este caso, el efecto paródico mitiga el castigo. El lobo tiene fuerza, pero la niña tiene el don de la persuasión. Su astucia, su frialdad para llevar a cabo su plan construyen un destinatario capaz de leer el humor a través de una plástica que, si bien es sencilla, contrasta con un mensaje menos naif respecto de los personajes y del propio lector.

Tal como el caso de *El ogro de Zeralda*, el álbum manifiesta una vinculación con un interdiscurso feminista; y en sintonía, retoma las antiguas historias, como *David y Goliat* o los cuentos folklóricos, en los que “el débil vence al poderoso merced a un pequeño truco” (Chesterton, 2006:169). En este caso, destaca el humor negro al que definimos como un recurso que expone, desde una perspectiva jocosa, una situación (en este caso la muerte) que, por lo general no es risible, sino que tiende a producir un efecto como la piedad hacia quien muere y el rechazo convencional hacia quien puede darle muerte.

5.1.4. *Caperucita como se lo contaron a Jorge*, de Luis María Pescetti y O'kif (L12)

En el conjunto que hemos diseñado de los álbumes orientados a la lucha en la arena social literaria, L12 vale también como modelo metaficcional. Lo constatamos ya desde el paratexto: el título anuncia una versión del conocido cuento; en sintonía la tapa muestra al personaje infantil imaginando a una Caperucita de comic. Sin transición, se instala la duda respecto a quién será el personaje principal ¿Caperucita o Jorge? De hecho, el nombre Caperucita actúa como sujeto de la oración mientras el resto (como se lo contaron a Jorge) modifica a ese sujeto y se incluye en la parentética. ¿El material narrativo es el cuento de Caperucita? ¿o es la forma en que se lo contaron a Jorge? ¿Jorge es el padre o el hijo?



El niño imagina una caperucita

La clara exposición de los mecanismos metaficcionales utilizados plantea, de entrada, la idea de versión: un enunciador le anuncia al destinatario que no necesariamente lo que se está contando es “el verdadero cuento”.

En la primera escena el relato marco o enunciación enunciada (Greimas, Courtes; 1979:128) se presenta en un breve discurso directo que da cuenta de la ficción 1 en la que ocurrirá la ficción 2. La 1 será la escena donde el padre le cuenta al hijo el cuento de Caperucita, mientras la ficción 2 será el propio cuento separado en dos formas representacionales: la que imagina el padre y la que imagina el hijo.



Al dar vuelta la página, la frase dirigida por el padre a la madre, “no te preocupes, le cuento un cuento”, cobra presencia en el discurso directo a través del conector típico del maravilloso: “había una vez una niña” “muy bonita”

Así, desde el paratexto y la primera página, el lector se encuentra dispuesto a la co-escritura de ambos relatos a través de los hilos que arman la parodia de Caperucita roja. Por su parte, el rasgo maravilloso (el lobo) está latente a partir del título del libro.

En las páginas siguientes, padre e hijo se ven en idéntica posición frente a frente. Mientras el padre le cuenta una versión condensada del cuento, ambos van imaginando referentes opuestos. Las viñetas que representan la imaginación del padre son de color sepia y las que corresponden a la del niño de colores brillantes.



En las viñetas vemos las opuestas representaciones de padre e hijo

El bosque, para el adulto, es un pequeño conejo con una casa en el bosque, en tanto que para el niño está poblado de animales salvajes cuya representación burlesca se asemeja a un comic. El padre imagina una canasta con frutas para la abuela, el hijo se relame al representarse una pizza; para el padre, Caperucita camina por un bosque asediada por un lobo sombrío; para el chico es una súper heroína que compite, en vuelo, para superar la astucia del devorador.



Poco a poco las escenas de las representaciones infantiles ocupan la página izquierda y desplazan el pensamiento adulto hasta que, luego de la escena en que el lobo se come a la abuela, ocurre la pregunta del narrador: “¿Qué crees que pasó?”. Ahora, las diferencias se acentúan: el color y tamaño de la fantasía infantil crece y se achica el resto.

En el nudo, el lobo se come a la abuela -quien aparece recostada en una bandeja- y comunica así la antropofagia típica que aparece en la viñeta del nene. De pronto, el cazador, que para el padre tiene aspecto de Robin Hood, en la viñeta del niño ingresa volando, por una ventana con una pistola laser, tapando la imagen del cazador pensada por el padre. Las imágenes del pensamiento infantil ganan espacio en unas enérgicas escenas típicas del comic. Cuando el cuento finaliza, aparece el “colorín colorado”, pero al dar vuelta la página vemos otra escena donde el niño se piensa a sí mismo relamiéndose ante un sánduche con el lobo vivo adentro.



Si bien el álbum sigue la versión de Grimm, donde el cazador rescata a las víctimas, en su apariencia inocente, se vuelve cáustico ante un niño que se representa en una escena de antropofagia. Su adhesión al evento narrativo más folklórico del mundo nos recuerda también la compilación de textos recogidos en los recreos escolares, llamada “I Saw Esau: The Schoolchild's Pocket Book”¹⁰⁸ que fuera la delicia de generaciones de niños.



“I Saw Esau: The Schoolchild's Pocket Book”
by Iona Opie and Peter Opie
and Maurice Sendak /
Edición: Candlewick Press
(MA) (Illustrator)

I one my mother.
I two my
mother.
I three my
mother.
I four my
mother.
I five my mother.
I six my
mother.
I seven my
mother.
I ate my mother

En ambos casos inferimos la flexibilidad de la matriz del cuento folklórico para ceñirse a todo tipo de mensaje. En el primero, muy psicoanalítico, la devoración ironiza la maternidad, mientras *Caperucita, como se lo contaron a Jorge* es un metadiscurso que alerta sobre la imposibilidad de una verdad, dando cuenta así de teorías y disciplinas que atraviesan el presente, como la deconstrucción y el análisis del discurso

¹⁰⁸ Los antropólogos Iona y Peter Opie recogen, en 1947, una serie de textos de tradición oral, transmitidos por distintas generaciones en los recreos escolares. Se puede traducir irónicamente como *Vi a Esau: El libro de bolsillo del escolar*. Así, alude a la idea de “ser visto” mientras se comete una transgresión y a la vez parodia los textos escolares a través de discursos atrevidos para la época que incluyen palabras censuradas y juegos rítmicos. Existe una edición en inglés de este libro ilustrada por Maurice Sendak, de 1992.

5.1.5. *El Wuggly Ump*, de Edward Gorey (L13)

Este álbum se publica por primera vez en Nueva York, en 1966. Su autor, el diseñador y dibujante Edward Gorey, fue una figura excéntrica inclinada al humor negro, que solía negar que sus destinatarios fueran los niños (Theroux, 2000). A partir de los filmes de Tim Burton, quien realiza constantes homenajes a su estética, empieza a conocerse en Latinoamérica. En esta clave contextual leemos la edición de sus obras en Argentina a partir de del siglo XXI, aun las más tenebrosas¹⁰⁹.

Este pequeño y apaisado álbum, que el propio Gorey ilustrara, expone el interjuego entre la vieja tradición de las rimas y un dibujo añorado. La narración pone el foco en un monstruo que viaja desde su lejana guarida para cambiar su dieta de fango y sanguijuelas por tres aparentemente ingenuas criaturas; en paralelo, se parodian las típicas rondas infantiles de tipo “juguemos en el bosque mientras el lobo no está”. Este artificio literario resalta el aspecto formal de la obra. Por ejemplo, la palabra Wuggly, fonéticamente, se acerca a “ugly”, que significa feo o cuco, mientras en el slang “ump” viene de “umpire”, que significa árbitro; o sea que el Wuggly Ump es alguien feo, un cuco que viene a controlar. También llama la atención la letra W que puede aludir a un sonido gutural pronunciado por el monstruo. La decisión editorial de conservar el nombre original del libro intenta recuperar los juegos de palabras típicos de la obra de Gorey. En sintonía, en la primera página, una voz infantil focaliza en la figura del devorador; hay un desplazamiento del canon: ahora el antagonista es el referente del canto de sus víctimas, y asume un papel protagónico. Veamos la imagen y el texto:

¹⁰⁹ Para más información sobre el contexto y sus obras recomendamos *The Strange Case of Edward Gorey*, Alexander Theroux, Fantagraphics Books, 2000. También el artículo de la especialista Marcela Carranza “La herejía de lo macabro”, en *Revista virtual Imaginaria* N° 221, diciembre de 2007. On line <https://imaginaria.com.ar/22/1/la-herejia-de-lo-macabro.htm>. También “Maestros del humor macabro”, de Oscar Palmer en el blog Pop Ediciones, una editorial independiente especializada en la cultura pop.



*Tirolero, tirolera
El Wuggly ump vive fuera*

Los niños están representados desde sencillas oraciones rimadas que refieren a sus buenas acciones, como si se los idealizara en forma extrema.



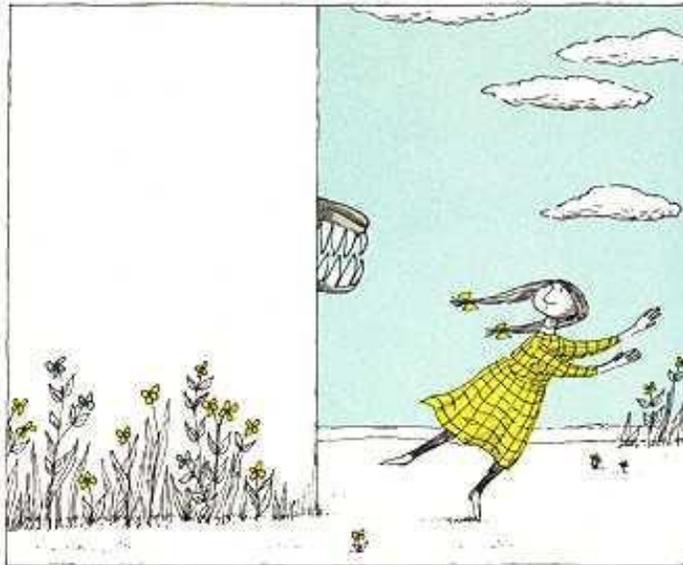
*Los niños, buenos cantores
muy contentos trenzan flores*



*Cuando el juego termina
tazones de leche fina*

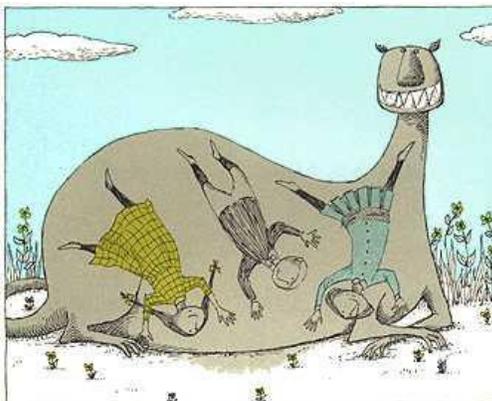
Sin embargo, una serie de escenas terribles van intercalándose con estas armónicas convivencias infantiles donde vemos al devorador iniciando su camino, mientras los protagonistas especulan sobre su pronta llegada: “Quizás nieve, quizás llueva, el Wuggly ump dejó la cueva” o “Cara limpia, cara puerca el Wuggly ump ya llega”.

Luego, la abundancia de frases insultantes hacia el monstruo nos permite inferir que los niños no son tan inocentes, lo cual se transforma en un rasgo co-construible o co-escribible por parte del lector. Estos versos, que avanzan sobre el arribo del devorador, se combinan con otros que acompañan la metonímica escena anterior al final, veamos:



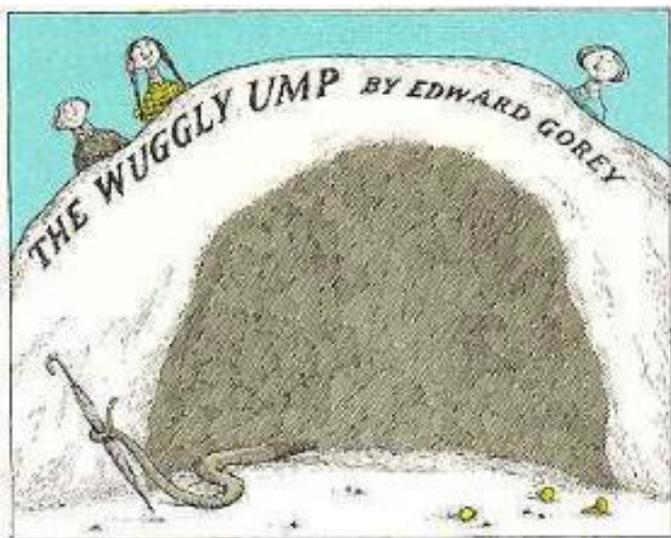
*¡Qué garras desagradables!
¡Qué fauces abominables!*

La ironía se construye en el interjuego entre la inocencia y una otredad “asquerosa e insignificante” (en palabras de los personajes infantiles). Al respecto, la causalidad no es tan directa. El tono poético construye un oxímoron (contradicción) entre la enunciación apoyada en la imagen (niños inocentes y hacendosos) y el enunciado (niños capaces de proferir insultos). Finalmente, irrumpe el devorador cuya fealdad y sonrisa burlesca son resaltadas por la imagen, la rima y el juego con el significante (glu glu):



*Glugaliro, glugalump
En el vientre del Wuggly Ump*

La construcción del devorador remite a cuentos folklóricos donde los niños son perseguidos por los monstruos, sin que haya motivación aparente ¿Qué hizo Caperucita para merecer ser comida? Simplemente, elegir el camino equivocado (Darnton, 2002). En este caso, los niños protagonistas aparentan ser buenos niños: toman la leche con pan, cantan himnos y hacen actividades manuales. Sin embargo, sus palabras de desprecio hacia el Wuggly ump contradicen esa representación.



El acento puesto en los juegos con el lenguaje y la atención permanente a los códigos generan desconfianza hacia el material narrado, como ostentosos rasgos co-construibles por parte de un lector que pueda leer las rimas y la relación del nombre del libro con el desarrollo de las acciones.

La edición de este libro-álbum responde a formaciones discursivas más vinculadas al presente contexto de producción que al de su primera edición en inglés; y en este sentido, promueve el derecho de los niños de acceder a obras humorísticas de complejidad. Que sea la editorial Zorro rojo la que lo trae a Argentina puede abonar la hipótesis de que la reivindicación de ciertos artistas -como Saki o Gorey-, entre otros, queda a cargo de pequeños grupos editoriales con cierta inclinación a la publicación de obras de calidad no tan hegemónicas.

5.1.6. *Lobos*, de Emily Gravett (L14)

El devorador, que no come niños sino animalitos, está protegido por procedimientos narratológicos que se vuelven co-construibles en la relación compleja que todo álbum plantea entre discurso plástico y escriturario. La metaficción, por ejemplo, es rasgo constitutivo y presencia constante en el género. Precisamente en *Lobos* la construcción material del libro les quita protagonismo a los personajes a través del dispositivo metatextual del libro adentro del libro.

En rigor, se trata de un álbum sobre un conejo que está leyendo un libro sobre los lobos, que acaba de sacar de una biblioteca pública, cuyo texto puede ser seguido por el lector. Este puede ver tanto la ficción 1 del conejo, concentrado leyendo el libro *Lobos*, como la ficción 2: el texto (que se llama "lobos") que está leyendo el conejo. Ambos, el que tenemos en la mano y el que tiene el animal, no son iguales ni en texto ni en forma: el que nosotros leemos es blanco; el que lee el conejo tiene tapa roja.

Si prestamos atención, veremos que la historia comienza en la tapa donde el conejo mira hacia arriba en actitud de leer la marquesina del edificio de la biblioteca. La guarda muestra el felpudo de entrada a la misma. Luego, en página impar, una tarjeta postal con los créditos contiene la dedicatoria donde, en el ángulo superior derecho, destaca la estampilla con la cara de un lobo feroz pintado de negro y con sus preponderantes y filosos dientes. Este pequeño indicio cumple con el mandato clásico de adelantar el nada halagüeño final; en la página par, un volante publicita la biblioteca como espacio en el que se pueden encontrar "LOBOS".



El volante que informa que el libro pertenece a la biblioteca. Al final este dato será importante

Las dobles páginas que siguen muestran al conejo tomando el libro rojo de la biblioteca. Cuando lo abre, vemos lo que él ve: sobre la guarda están los datos de la biblioteca y las profusas fechas de préstamo a lectores. Como un zoom, el conejo lector está a la derecha, mientras a la izquierda se reproduce el texto del libro que él mismo está leyendo cuyo registro responde al género: divulgación científica: “Los lobos grises viven en manadas de dos a diez individuos”.



El lector puede ver al conejo leyendo y también aquello que el conejo lee

El lector sabe mucho más que el protagonista sobre lo que está por pasar. Cada doble página mostrará un conejo ensimismado con el texto, mientras el lobo de la ilustración lo acecha.



Un lobo camuflado en arboles amenaza al conejo desde las páginas que el lector lee

El conejo se encuentra tan enfrascado en la lectura que no deduce que él mismo pasa a ser presa del libro que lee. El texto habla sobre el hábitat, la osamenta y las costumbres de los lobos. Cada vuelta de página va mostrando cómo el conejo, enfrascado en su lectura, se representa pegado al lobo y hasta caminando por su cola.

Finalmente, la página rota del libro de ciencias que lee, sumado al texto advirtiendo que a los lobos les gusta comer mamíferos pequeños anuncian el trágico final.





La metaficción actúa, en primer lugar, a favor de un lector que sabe mucho más que el protagonista. En segundo lugar, instala la idea de un narrador al que los personajes pueden manipular. Por último, el destinatario de *Lobos* es convocado a tomar partido por el conejo lector y lamentar su trágico final (el conejo es devorado) o apañarse gracias a las nuevas reglas que sobrevienen luego de este primer final no conclusivo: la supuesta autora aclara que en su obra ningún conejo ha sido devorado. Sin embargo, la composición plástica, a modo de collage; muestra que ambos animales han sido artificiosamente recortados y pegoteados, forzados a un final feliz. El lobo representando para “lectores sensibles”, incluso, carece de dentadura. Sin embargo, la contraportada refuta la voluntad narrativa de conformar al lector puesto que despliega publicidades y cartas dirigidas al conejo entre las que sobresale el reclamo de la biblioteca. El conejo fue devorado.

El álbum homenajea el rasgo maravilloso (devorador); a la vez que boicotea el final moral de los cuentos folklóricos, burlándose de todo lector que espera un final feliz.

Por último, vale resaltar el vínculo de *Lobos* con el cuento “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar, donde el lector sentado en su sillón verde es asaltado por el personaje de la novela que está leyendo. En ambos casos, se produce una intromisión en la diégesis o universo ficcional de otro universo planteado como no tan ficcional. En este sentido, podemos inferir cierta complicidad con un lector entre cuyos saberes está el cuento en cuestión, como un guiño al adulto que compra el álbum.

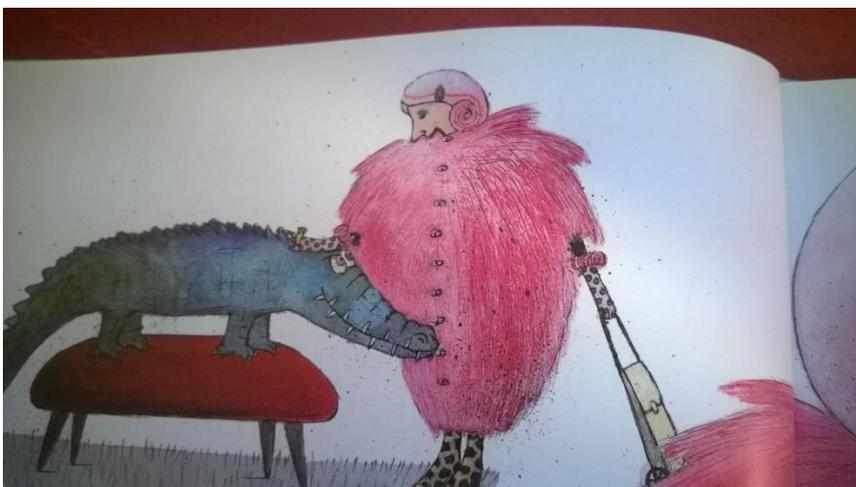
5.1.7. *Finn Herman*, de Mats Letén y Hanne Bartholin (L15)

Tal como el *Wuggly Ump*, *Finn Herman*, a pesar de ser el malvado, asume el rol protagónico de la historia; a la vez, se constituye como el personaje menos folklórico del conjunto de los devoradores que participan de los libros-álbum orientados a la lucha en la arena literaria pues es un cocodrilo.

Consideramos que en este álbum el motivo estereotípico “devoración” permite evadir una trama elaborada para poner el acento en las operaciones estéticas de las cuales se destaca la presencia de un narrador no confiable. Recordemos que Rimmon-Kenan (1986:100) postula grados de confianza respecto del narrador; este puede tener limitado su conocimiento de los hechos por ser mentiroso, por estar demasiado cerca del acontecimiento o por cuestiones vinculadas a sus creencias. En este caso, se trata de un narrador que se debate entre lo que cuenta en palabras (que el cocodrilo es inocente) y lo que narra la imagen (que no lo es). También desconfiamos de la ingenuidad que manifiesta la dueña del animal.



- *Finn Herman*, cariñito, ¿quién tiene la sonrisa más adorable del mundo? Ahora mamá va a ir a la carnicería a comprarte algo rico para la cena.
- ¿Qué pasa, cosita? ¿Quieres venir? No es buena idea, tesoro; la calle es un lugar muy peligroso para un cocodrilito...»- le explicó la señora dándole unas palmaditas en la cabeza
- Uy, no, no llores- dijo- sabes que no soporto verte triston. Bueeeno, está bien, ven conmigo.



Vemos el amor irracional de la dueña a su mascota

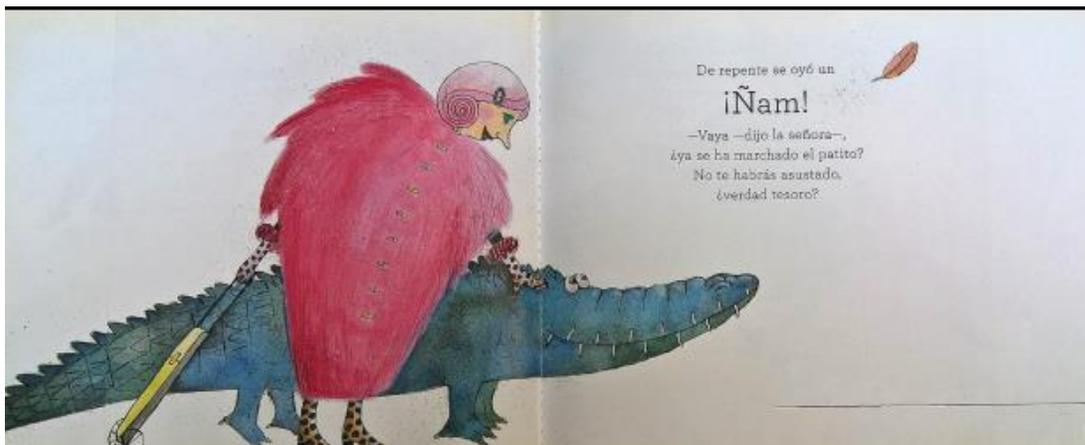
No es preciso que el lector mire la figura completa para que capte el amor irracional profesado a Finn Herman por parte de su dueña. Su tono, dado por los diminutivos “cosita” y “cocodrilito”, y por las “palmaditas en la cabeza”, contrasta con el saber lector sobre la ferocidad de los cocodrilos. La escena, en la que las manos enguantadas acarician su cabeza, se muestra dos veces en la doble página: hiperbolización de un amor desbordante.

Luego, el lector da vuelta la página y se encuentra con mascota y señora enfrentadas a un inofensivo pato mientras la dama le avisa a su “cocodrilito” que se cuide de él. Sin embargo, la siguiente página muestra que el pato ya no está; y en su reemplazo sobrevuela una pluma acompañada de la onomatopeya “ñam”, esbozada por Finn Herman:



Ironía: la dueña le advierte a su cocodrilo que un pato puede ser peligroso

Aparentemente, la palabra explica la ambigüedad de la imagen. Sin embargo, a la derecha falta un segmento de hoja que aparece cortada verticalmente. En la siguiente escena, el corte está a la izquierda así que, mientras nos preguntamos sobre la razón de la cortadura, vemos la cola del cocodrilo. Cerca de su Ñam (que alude a que algo se acaba de comer) vuela una pluma de pato. Pero el acto por el cual el cocodrilo se come al pato está elidido.



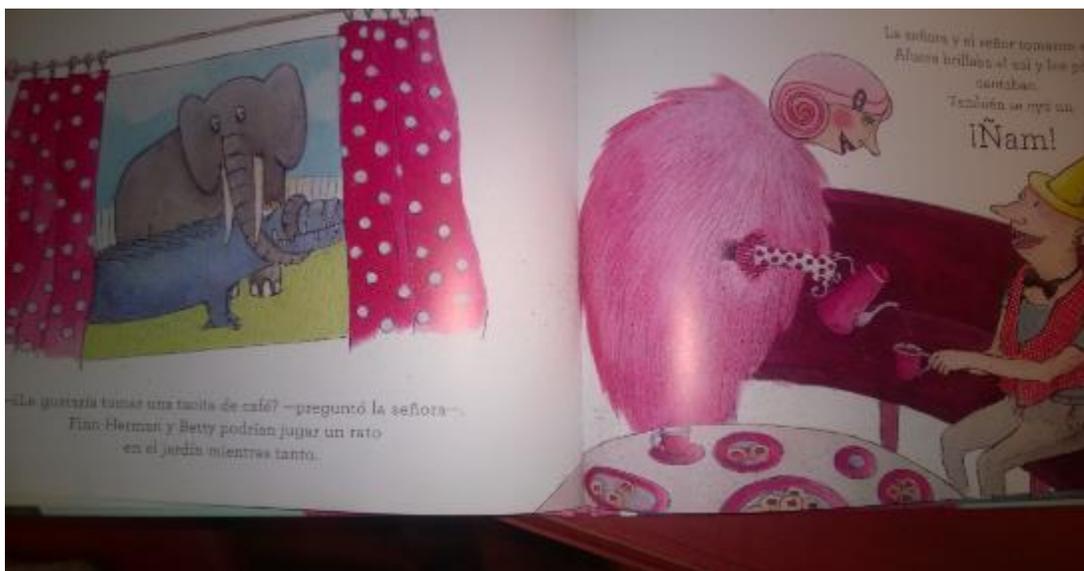
A manera de una retahíla, al encuentro del cocodrilo con el pato se suman otros: primero un gato, luego un perro, un niño, un elefante y el dueño del elefante. En todos los casos, los dos signos que se repiten, (el ÑAM y la página cortada) sugieren la desaparición de cada víctima en las fauces del embustero cocodrilo.

Así pues, la relación entre el texto y la imagen pasa a ser de relevo (Barthes, 1988). El lector deberá desambiguar ese vínculo. Recordemos que el anclaje dispone que la palabra controla los sentidos que podrían desprenderse de la imagen. Mientras en una relación de relevo, uno y otro código se necesitan mutuamente para la interpretación.

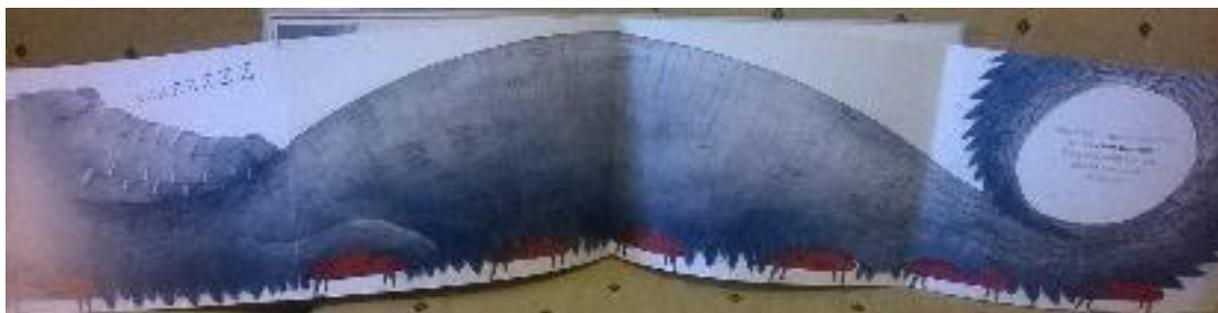
Siempre respetando lo absurdo de la situación, casi al final, se muestra a la señora que ha invitado a su casa a un señor que pasea su elefanta Betty:

- ¿Le gustaría tomar una tacita de café?- preguntó la señora-
- Finn Herman y Betty podrían jugar un rato en el jardín mientras tanto.

Desde la ventana de esa misma escena vemos que el elefante rodea a Finn Herman con su trompa hasta casi ahorcarlo. Adentro los humanos discurren amablemente, veamos:



El final muestra que el voraz cocodrilo, que también se comió al elefante, ya no cabe más en el libro. Los contundentes cortes materiales y los pliegues de la doble página llevan al lector a desplegar ambas. Estas sobrepasan, en gran magnitud, el tamaño del libro. Esta acción le permite al lector presenciar el extraordinario crecimiento de Finn Herman a través de la página expandida y desde una invitación al juego.



Página final desplegada que muestra el crecimiento del personaje

Una de las particularidades de este libro es su invitación a manipularlo. Una múltiple atención al texto, la imagen, la relación entre ambos códigos, la hoja cortada y los cambios en la tipografía nos vuelven co-constructores en cada corte de página. Levantar la cabeza, volver atrás, mirar hacia todos los ángulos y no obstante perderse algo: no siempre en una primera lectura advertimos que, a pesar de la gracia, el relato cuenta que el cocodrilo se come a los niños que le sacan la lengua, pero también a quienes no se la sacan. *Finn Herman* pasa a ser un libro objeto, tal como *Irulana y el ogronte* y *Sombras*, cuya co-construcción convoca a una serie de movimientos físicos por parte del lector. En este caso se lo invita a desplegar las hojas para comprobar cómo va engordando el cocodrilo.

La ironía opera, no solo en el desfase entre texto e imagen, sino también en la sospecha de que estamos frente a un narrador que sabe menos que el lector sobre lo que está ocurriendo. El factor que origina el efecto humorístico radica en que el narrador parece creer el relato de la dueña del cocodrilo. En *Finn Herman*, el narrador, al poner el foco de la narración en el discurso de la señora, no accede a lo que pasa, simplemente porque solo la mira a ella. Creemos que este tipo de obra intenta llamar la atención sobre los artificios que construyen el relato dando cuenta de una sospecha que lo abarca todo: hacia el narrador, hacia el personaje femenino y hacia el cocodrilo.

Tal como las obras que venimos recorriendo, los rasgos hiperrealismo, maravilloso y fin moral de la formación discursiva del cuento folklórico, que estaban atravesados por un héroe en riesgo, se pierden por completo en este álbum puesto que se trata de un cocodrilo que come todo lo que encuentra y no es castigado. En concreto, la historia se simplifica frente al rasgo de la co-construcción de sentido que, inversamente, se complejiza. No se trata más que de un cocodrilo que, ¿a espaldas de su dueña?, se va comiendo a quienes se topan con ellos. El protagonismo, más que el cocodrilo, parece tenerlo la metaficción, al poner “en juego” la manipulación del objeto libro.

5.1.8. *Tío Lobo*, de Xosé Ballesteros y Roger Olmos (L16)

En el año 2000, la editorial Kalandraka presenta una versión ampliada de *Tío Lobo*, un cuento popular italiano, recopilado por Ítalo Calvino (1977), que trata de una niña pícaro que intenta burlar a un lobo ciertamente bonachón. La trama, en una confluencia entre el libro álbum y el ilustrado¹¹⁰, presenta a Carmela como un personaje infantil inusual en la LIJ puesto que está construida como sumamente embustera, mientras el devorador representa el polo opuesto, casi un inocente que será engañado por la pequeña. Como algunos de los álbumes ya estudiados, el protagonista será el lobo, pero este estará acompañado por signos enigmáticos que se develarán recién al final.

Como el título del libro lo revela, no se trata de cualquier lobo sino de una alusión al trágico final de la *Caperucita* de Perrault, cuyo devorador es mencionado como “compadre lobo”; guarda así una primera relación paródica con el cuento folklórico.

Los paratextos adelantan la historia. Por ejemplo, las guardas que contienen las siluetas de la nena y el lobo en blanco sobre un fondo espeso marrón anuncian que esas hojas -que debieran ser blancas—se encuentran “ensuciadas” con excremento. Esta ironía se refuerza en las guardas finales donde ambos personajes aparecen ahora en los lugares opuestos, en correspondencia con el cambio operado en la historia. Semejante a un *avant la lettre*, la portada muestra a Carmela roncando en el inodoro pues, como se cuenta, “no quería trabajar” en clase. Por su parte, la contratapa contiene, en el vértice inferior, los falsos buñuelos (bosta) con los que la niña intentará engañar al lobo. Estas estrategias refuerzan el aspecto escatológico y la idea de ficción aun antes de que se inicie la historia.

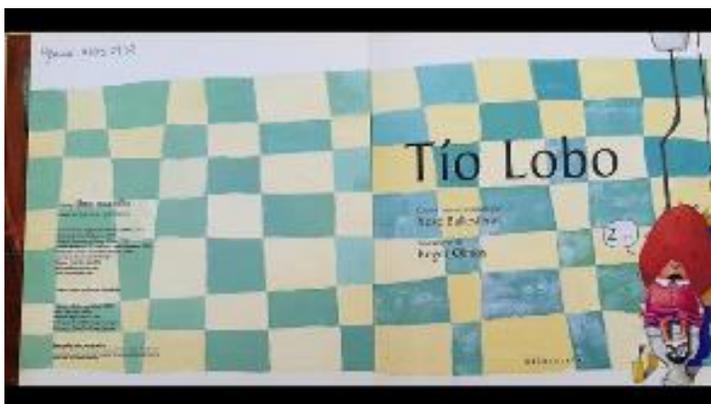
¹¹⁰ Creemos que, si bien el cuento se comprende sin las imágenes, las mismas resultan necesarias porque son portadores de ironía, de tal manera que, sin ellas, no podemos entender el sentido pleno del texto. Por ejemplo, cuando el lobo todavía no sabe quién golpea la puerta y se imagina a Caperucita. También el libro contiene adelantos de lo que va a ocurrir, por ejemplo, en las páginas de presentación la niña sentada en el inodoro; al interior del libro también tenemos la imagen del enorme sartén frente a la nena y su madre en pequeña escala dando cuenta de efectos de comicidad que podrían pasarse por alto sin la presencia de las ilustraciones. El efecto de comicidad queda así concentrado en las imágenes. En su ausencia, la narración puede causar temor o el libro ser leído como un cuento de advertencia.



Tapa y contratapa “ensuciadas”



Guardas que simulan suciedad



Portada de la niña en el inodoro

La historia comienza cuando Carmela le pide a su maestra ir al baño para no hacer las cuentas; es así que se pierde los buñuelos que esta ha repartido pues se queda dormida en el inodoro. Como es muy golosa, se va llorando a su casa. Una doble página, que combina la ironía con la metonimia, expone una redundancia de antiguos y ya desusados depósitos de baño acompañados de un pequeño recuadro de la puerta del baño desde donde emanan los ronquidos de la niña.



El baño de la escuela con desusados depósitos

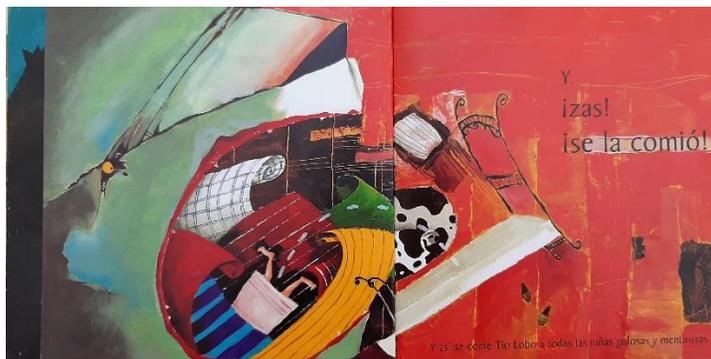
En la escena que sigue, la niña le cuenta a la madre una versión recortada: “había sido la única que no había comido dulces”. Al respecto, recordemos que en todo enunciado humorístico subyace una ética compartida por ambas partes de la enunciación (Díaz, 2012) que en este caso implica que todo mentiroso debe ser castigado y que no se puede esperar lo contrario de este relato. Sin embargo, Carmela es premiada porque, ante la supuesta injusticia vivida por su hija, la mamá la manda a la casa del tío Lobo a buscar una sartén para cocinarle los buñuelos. Por si este indicio no fuera suficiente, las escenas posteriores replican el viejo diálogo: “estoy poniéndome la camisa”.

La página siguiente muestra, metonímicamente, una imagen enorme del lobo en la que destaca su cabeza imitando una careta de cartón y una de sus pezuñas limada y pintada de rojo. El texto informa que el lobo le presta la sartén a Carmela, pero le pide a cambio buñuelos, pan de maíz y vino. En la composición dada por la imagen y el discurso verbal se produce un tipo de relación compleja porque si bien lo escrito sobrevive sin la ilustración, la ausencia de la misma obturaría el recurso humorístico dado, tanto por la construcción ficcional del lobo como por el diminuto sombrero que porta.



El lobo construido ficcionalmente

La historia continúa con la niña comiéndose todos los buñuelos, incluidos los del lobo y tomándose su vino. Así que decide engañarlo, llevándole boñigas de burro, agua sucia y un puñado de cemento imitando el pan; y se aleja de prisa. Cuando el lobo advierte la artimaña, su sombra temible ilustra una gran tipografía: “¡Esta noche te voy a comer! “. Tras la amenaza, se sucede una serie de escenas en las que la mamá y la niña tapan ventanas y puertas. En el final, la hiperbolización de las letras enormes que dicen “y zaz, se la comió”, sumada a una ilustración con fondo rojo, en un revoltijo de cama, sábanas y el medio cuerpo que queda de Carmela, (el lobo está elidido) está en absoluta sintonía con la amenaza en tiempo presente hacia todo lector: “Y así se come Tío Lobo a todas las niñas golosas y mentirosas”.



Así pues, la enunciación deja asentada la moraleja, pero ahora de forma irrisoria puesto que sus recursos dieron cuenta, de entrada, de su carácter ficcional.

En *Tío Lobo*, los elementos metaficcionales, que comprenden la inversión de la conducta de personajes angelicales, y la parodia de los cuentos tradicionales, alertan sobre la ficcionalidad del relato, además de declarar su homenaje a lo popular por medio de operaciones transgresoras que incluyen el elemento escatológico. En este sentido, se podría postular que el álbum, además de poner de relieve la materialidad del lenguaje, tiene una historia para contar. A pesar de los adornos, esta es netamente folklórica.

5.1.9. ¡La verdadera historia de los tres cerditos!¹¹¹, de Jon Scieszka y Lane Smith (L17)

En L17 un lobo, en primera persona, asegura que la verdadera versión del clásico cuento de los cerdos es aquella que él está a punto de contar. Así, se plantea de entrada una relación de disputa con el típico cuento folklórico pues ahora los roles se invierten y el objetivo del devorador radica en la construcción de una imagen de inocencia. Su método se basa en la persuasión, según el modelo de un manual de oratoria. Recordemos que Aristóteles define los dispositivos retóricos del discurso argumentativo: mientras el logos se define por la forma lógica y racional de argumentar, el ethos alude a la creación de una imagen positiva, y el pathos a la habilidad de crear el efecto empático en la audiencia. Maingueneau (2002) reelabora la postulación clásica e introduce la idea de “mundo ethico” para referirse a una serie de estereotipos que el enunciador de todo discurso tiende a confirmar o contradecir. A estos, pues, apelará este lobo mediático.

Así pues, erigiéndose en columnista del *Diario Lobo*, denuncia los siglos de injusticia a los que fue condenado al no haber sido escuchada su versión.

Nos interesa observar los recursos metaficcionales al servicio de la versión clásica, que asientan que el “mundo ethico” no podrá ser contradicho. El lobo, único rasgo maravilloso, se convierte en el protagonista invirtiendo así un orden canónico ancestral.

Una serie intrincada de juegos con la materialidad discursiva testimonia el rasgo co-construible. Mientras este lobo se auto-declara inocente, los recursos narratológicos, a través del paratexto, el tono irónico, y el marco dado por el género periodístico, actúan en sentido contrario a sus declaraciones en primera persona.

¹¹² Sobre este libro, se recomienda el artículo de Cecilia Bajour “¿Quién es el dueño de la verdad? Los problemas de la ficción en ¡La verdadera historia de los tres cerditos!” En *Imaginaria* N° 188, 30 de agosto de 2006. Disponible en: <https://www.imaginaria.com.ar/18/8/el-dueno-de-la-verdad.htm>

La oratoria del devorador cumple las reglas de emocionar y crear una imagen positiva de sí ante el auditorio; sin embargo, el ardid no funciona puesto que la co-construcción de sentido propuesta al lector está anclada en el estereotipo: el lobo siempre es culpable.

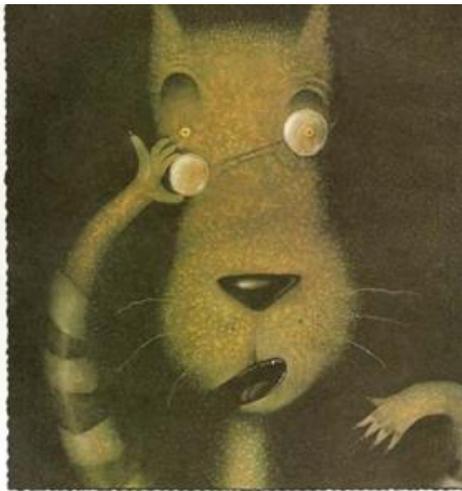
La tapa muestra, metonímicamente, las pezuñas del chanchito sobreviviente sosteniendo "El diario del Lobo". El enunciado: "Según se la contaron a Jon Scieszka, ilustrada por Lane Smith" impone la idea de que no hay una, sino varias versiones de un relato. El género periodístico, que incluye un editorial firmado "por S Lobo", más el estilo cómico del dibujo- donde la oreja del lobo se sale de marco- sumados a la pezuña del chanchito, simulando dar vuelta la tapa, evidencia la parodia al cuento folklórico. Reforzando la burla, la imagen del lobo aparece en actitud de eliminar a los cerdos tal como lo conocemos, pero en traje y con moñito, como le corresponde a un entrevistado.



Pezuñas rosadas de un chanchito pasando las páginas

En la presentación, el devorador apela a una especial complicidad con el lector a través de la clásica frase "les voy a contar un secreto", único escrito en el centro de la página en blanco. La "S" que encabeza esa frase "seguro que todos conocen la historia..." cuyo trazo simula la cola del lobo e incluye una rama caída luego del punto final, pasan a ser pistas que refuerzan el carácter ficcional del álbum.

Sumándose a estas marcas, el narrador intradieгético mira a los narratarios extradieгéticos (Genette 1989: 290) directamente a los ojos invitándolos a llamarlo familiarmente “Sil”. El pathos se destina a quien está afuera de la diégesis a través de diferentes apelaciones afectivas.



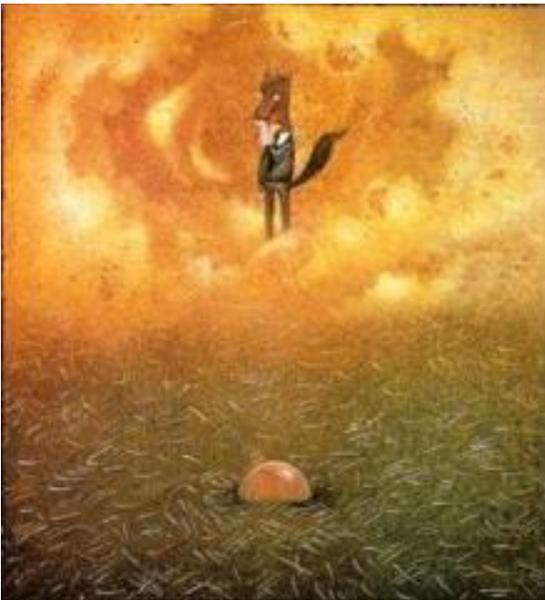
Yo soy el lobo. Silvestre B. Lobo.
Pueden llamarme Sil.
No sé cómo empezó todo este asunto del lobo feroz,
pero es todo un invento.

La siguiente página anuncia que todo el asunto del lobo feroz fue un invento y que la verdadera historia es la del estornudo de un pobre lobo. Estando resfriado fue a pedirle una taza de azúcar al primer chanchito para prepararle una torta a su abuelita, pero, involuntariamente, estornudó destruyendo la casa de paja de cuyos restos afloró “un chanchito bien muertecito”. “No podía desperdiciar una cena de jamón tirada. Por eso me lo comí. Piensen lo que harían ustedes si encontraran una hamburguesa con queso”-. La imagen, contradiciendo lo escrito, muestra los anteojos y la corbata del lobo fundiéndose con ramas, palillos y humareda, dando cuenta de la ferocidad desplegada por el potente soplido.



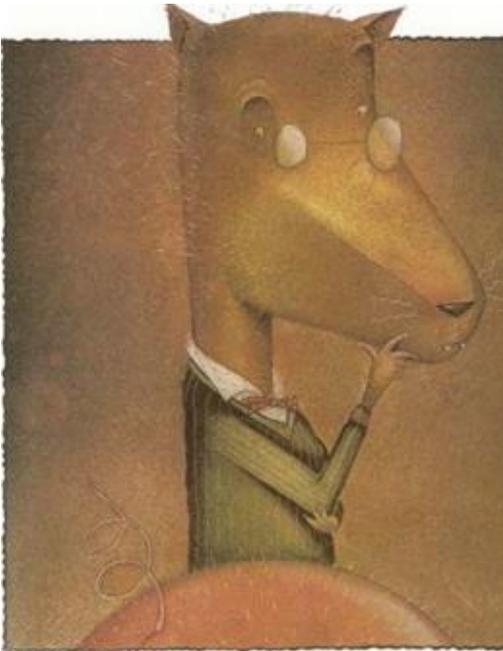
El caos desatado por el soplido

La siguiente imagen rompe con cierto mandato respecto de los libros para chicos, al exponer, en el centro de la escena pictórica, el trasero del chanchito muerto, parcialmente enterrado, observado por el lobo, quien se limpia con un pañuelo las fauces llenas como si aún estuviera masticando



El chanchito ya muerto

La escena que sigue muestra otra vez la apelación a la identificación con el destinatario construyendo una “mundo ethico” que, a las pocas páginas, quedará contradicho por unas orejas que transgreden el marco de la página y un texto irónico: “me pareció una lástima dejar una buena cena de jamón. Por eso me lo comí”.



Me pareció una lástima dejar una buena cena de jamón tirada sobre la paja. Por eso me lo comí.
Piensen lo que harían ustedes si encontraron una hamburguesa con queso.

Inmediatamente se despliega idéntica acción a la anterior. La escena exhibe una nueva y brutal exhalación que tira abajo la segunda casa; pero ahora en el centro de la imagen yace enterrado el segundo cerdito; y a su alrededor esbozos de cubiertos, camuflados, que se confunden con el polvo y la humareda. El lobo alude al “muertecito” definiéndolo como “comida que se echa a perder si se la deja al aire libre”, un argumento apoyado en el logos.

Finalmente, cuando el devorador se acerca a la casa de ladrillos, el chanchito - cara de malo- le responde con agresiones e insultos hacia su abuela. Frente a esta reacción, el lobo arremete con soplos resoplidos y estornudos. Por fin, suceden imágenes metonímicas- el micrófono, la taza de café, el anotador y un lápiz- que anuncian la llegada del cerdo-periodista, mientras el texto informa del arribo de la policía. La iconografía que sigue presenta “El diario porcino”, emulando el formato de “El diario lobo” de tapa, pero invirtiendo el testimonio, esta vez los titulares condenan al come-cerditos.

El ícono final nos muestra a un lobo deteriorado por el paso del tiempo; barbudo, con traje de presidiario, tras las rejas y, custodiado por un chanchito policía, que pide que el lector le provea la famosa tacita de azúcar. En la tapa ya se anunciaba el atuendo rayado que corresponde a la estereotípica vestimenta de los presos.

En las imágenes del diario de los cerditos podemos ver aquello que el artero narrador esconde: las versiones de los periódicos son contrarias a su relato pues lo muestran como un asesino. Los titulares y el saber social sobre los personajes antagónicos en los cuentos, desvirtúan el discurso del devorador recordándonos que el narrador podría ser alguien no confiable al estar demasiado involucrado en los hechos (Rimmon-Kenan, 1986:100) Precisamente, es el discurso icónico el que logra el efecto de desconfianza. En rigor, las imágenes evitan los sobresaltados colores vivos o brillantes y optan por una paleta de ocre y marrones, que le imprimen la clásica oscuridad necesaria a un relato que pierde el rasgo hiperrealista. Esta penumbra es acompañada por marcos negros que, en las escenas de exterminio porcino, ocupan la doble página y dan cuenta del desastre ocasionado por el lobo. La versión contada en primera persona se desestabiliza porque evocamos el cuento admonitorio conocido (Darnton, 2002: 24-25).

La construcción de este álbum, sostenida por el discurso paródico, con efectivo rasgo de co-construcción, le confiere un nuevo espesor a una historia estereotípica llena de clichés como la de *Los tres cerditos*, luego de que fuera versionada por Disney.

Por último, el rasgo de co-construcción está acentuado al solicitar una lectura astuta por parte de un sujeto complejo, capaz de inferir una construcción discursiva enrevesada por la metaficción. A la vez, se trata de una obra que nos alerta sobre la falsedad de los discursos, en especial los de los medios masivos de comunicación. Para el logro de estas operaciones, el uso de un signo conocido como el devorador resulta un recurso pedagógico que, según podemos constatar, viene reiterándose en el género libro-álbum.

5.2. Diálogo de los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social interior con el cuento folklórico maravilloso

El motivo central o unidad temática mínima “devoración” se incluye en el *Índice General de Tipos*, de Aarne Thompson (ATU) (1962) en los cuentos con “adversarios sobrenaturales” y forma parte del conjunto de los cuentos de magia. En dicho conjunto ingresan los tipos 327 *Los niños abandonados. Los niños perdidos en el bosque* y 328 *El niño y el gigante. El niño y la bruja*, analizados en el capítulo II, y por supuesto el número 333 o “*Red Riding Hood*” o *Caperucita roja*. El primero se enuncia en Vidal de Battini como: “los niños llegan a la casa de una bruja que los engorda para comerlos” (IV, 515), y el segundo como “el lobo u otro monstruo devora seres humanos hasta que sean rescatados vivos de su vientre” (Palleiro, 2005).

Postulamos que los álbumes orientados a la lucha en la arena social literaria manifiestan una tensión con los tipos de cuentos, que hemos propuesto como modélicos de la tradición universal, puesto que, según observamos, presentan una saturación de la devoración. En los tipos argentinos mencionados este motivo es, como hemos demostrado en el capítulo II, una redundante reiteración en tanto en los álbumes orientados a la lucha en la arena literaria, esa presencia se produce en una profusión de signos plásticos sin más referente que el comeniños. Mientras en los tipos 327 y 328 asistíamos a una exuberancia de enunciados relativos a la devoración, en estos álbumes este motivo aparece enfatizado desde la plástica y su vinculación con el texto escrito.

En los álbumes orientados a la lucha en las arenas sociales exterior e interior, excluyendo el aspecto del discurso (Todorov, 1970) pudimos inferir referentes como los peligros del mundo y la psiquis de los personajes, pero en los orientados a la lucha en la arena social literaria la devoración pasa a instaurarse como la historia misma. Esta saturación de la devoración es la que acerca estas obras a los tipos folklóricos estudiados.

Más allá de su fuerte preponderancia extranjera, todos los álbumes que analizamos en este capítulo dependen del saber lector sobre los “cuentos admonitorios” (Darnton, 2002: 24-25), muy presentes aún en la cultura universal, que se han difundido por lo general como descripciones de seres malignos. Se trata de textos cortos que detallan la forma física de algún ser maravilloso, su función y su forma de aparición en un contexto determinado. Marc Soriano (1975) -que retoma al folklorista francés del siglo XVIII Paul Delarue- define a estos cuentos como un ciclo de relatos muy antiguos con utilidad educativa en el ámbito familiar en tanto servían para alertar a los pequeños de los peligros que los rodeaban, en los tiempos medievales, como entrar al bosque de noche, donde solía haber lobos hambrientos, acercarse a los ríos caudalosos o dejar entrar a desconocidos a la casa:

Vidal de Battini dedica a este tipo de textos el tomo VIII de su compilación, llamado “leyendas”. En el apartado denominado *Fantasmas que asustan a los niños* postula lo siguiente:

Aquí damos 4 versiones de los que podemos llamar clásicos/pero son numerosos y algunos son internacionales. El Cuco, ser sobrenatural informe, que en España llaman Coco es el más general y quizá el primero con el que se atemoriza a los niños pequeños. Es posible que nuestro nombre cuco sea más antiguo que el español y que ambos sean una onomatopeya del canto del pájaro llamado cucú; caso similar al de nuestro yasiyateré que según su leyenda se lleva a los niños. Otros seres sobrenaturales cuyas leyendas están en nuestra colección son invocados ante los niños para corregirlos, y entre ellos al diablo. La vieja (o el viejo) con las formas diversas que damos en los relatos de este capítulo, en regiones distintas, tienen un origen milenario, particularmente estudiado en las tradiciones célticas” (VIII: 840).

Planteamos que las obras analizadas en este capítulo son deudoras de aquellos cuentos donde los niños son capturados por un devorador, como las versiones de los tipos 327. “*Los niños abandonados. Los niños perdidos en el bosque*” y 328 “*El niño y el gigante. El niño y la bruja. Los hermanos malos*”, que figuran en el tomo IV de Vidal de Battini, y que guardan vínculos con los cuentos admonitorios, que se encuentran en todas las culturas. En este caso, los personajes devienen de la oralidad europea.

5.3. La formación discursiva de los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social literaria

En función de los análisis realizados, consideramos que la formación discursiva de los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social literaria está conformada por los rasgos paródico, maravilloso, con finalidad co-construible o co- escribible.

Muy dependientes del saber de los lectores acerca de lo admonitorio, la idea de que están en riesgo los niños o los pequeños animales, que en la LIJ siempre representan al niño (Grassa Toro, 2009) aparece conmutada, en los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social literaria, por la de burla hacia un niño en riesgo de ser devorado por un comeniños; se trata de obras que se desligan de problemáticas del mundo o del conflicto interior y, a la vez, acentúan el carácter ficcional de la obra. Por lo tanto, las máximas que atraviesan estos relatos quedan anuladas en función de su tono humorístico. En todo caso, al resaltar la materialidad de la obra, se produce un deslizamiento que va desde el personaje o desde la diégesis hacia quien está fuera de esta o sea hacia el lector.

A continuación, definimos cada uno de estos rasgos tomando en cuenta el fluido diálogo que estas obras instituyen con la tradición.

5.3.1. El rasgo paródico

En los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social literaria, la parodia actúa como una imitación burlesca del devorador al que, en general, se intenta degradar. Este destronamiento supone, en nuestro caso, un desvío del modelo, puesto que estos libros-álbum usan la voz ajena, pero introducen sentidos hostiles a ella misma. Son obras con devoradores cuya fuente se encuentra en otras obras con devoradores. La relación intertextual se impone como crítica a los rasgos hiperrealista, maravilloso y fin moral de la formación discursiva del cuento folklórico maravilloso, pero también como lucha contra la estructura canónica, a través de una saturación de procedimientos metaficcionales.

La participación del devorador en estas obras contemporánea es producto de un largo proceso histórico caracterizado por el rechazo al cuento folklórico maravilloso. Primero el Cristianismo y luego el Siglo de las Luces lo consideraron supersticioso¹¹². A mediados del siglo XX, corrientes pedagógicas, socialistas y feministas ponen en cuestión los cuentos maravillosos al considerarlos, respectivamente, demasiado crueles, prototípicos del sometimiento de los pobres o emuladores de modelos machistas. En ese contexto, autores como Tony Ross, Roald Dahl y Gianni Rodari, que influyeron en la literatura subsiguiente, les arrebatan la seriedad a los clásicos al favorecer el ingreso de protagonistas femeninas de armas tomar o al mezclar tramas y personajes a través de la recuperación de la comicidad popular. En Argentina, importantes escritores y escritoras de la LIJ- como María E. Walsh, Elsa Bornemann; Laura Devetach, Gustavo Roldán, Graciela Cabal, Graciela Montes, Ema Wolf, Ricardo Mariño, Oche Califa- , entre otros, experimentan en esta línea y esta tendencia paródica se extiende a lo largo de las décadas siguientes¹¹³.

A fines del siglo XX abundan estas formas émulas. Consideramos que, en el campo de la LIJ, la parodia deja de ser un procedimiento para convertirse en un género que asume una complejidad en su composición, como muestra este último grupo de álbumes. Estos imponen, de manera inescapable, volver atrás las páginas para confirmar o desechar hipótesis, dado que acentúan, en grado máximo, el rasgo co-construible a partir de parodiar, no solo a los devoradores, sino también al discurso que los sostiene.

¹¹² En el campo de la LIJ este problema es constitutivo desde el uso de los cuentos maravillosos para adoctrinar a las masas, pero sobre todo a las poblaciones infantiles, en el nombre de la moral a la que cada época adscribe. Es en esta línea que se puede leer hoy la "literatura en valores", exitosa en nuestro siglo, que deja en claro su lucha por la aceptación de la diversidad, uno de sus temas favoritos. Sin embargo, como hemos planteado en trabajos anteriores (Fernández, 2014, 2018), el esfuerzo y preocupación por inculcar en los niños los supuestos valores de nuestra época muchas veces se da de bruce con los consumos culturales infantiles, tales como series, dibujos animados o los juegos ofrecidos on line que manifiestan altos niveles de violencia.

¹¹³ Para un recorrido por varias de estas parodias, se recomienda el artículo de Elisa Boland: "Algunas palabras bastan: niña, abuela, bosque, flores, lobo y ¡Caperucita por siempre!", incluido en la revista virtual Imaginaria. <http://www.imaginaria.com.ar/1777/caperucita-roja.htm>

5.3.2. El rasgo maravilloso

La sola enunciación del término “maravilloso”, para cualquier oyente en general y para este subcorpus en particular, evoca a los seres prodigiosos llamados gigantes, brujas, ogros, lobos, y monstruos que conviven con los pequeños personajes humanos (o animales que representan a los niños) participando de las luchas por el poder. En el caso que nos ocupa, tal como en los subcorpus anteriores, lo maravilloso pervive como un resto de los tipos 327 “*Los niños abandonados*” y 328 “*El niño y el gigante*” en combinación con el cuento admonitorio, esta vez invertido. La venganza es un motivo folklórico propio de las tipologías mencionadas; dentro de este conjunto, llámese “Pulgarcito” (Perrault, 1983), “Hansel y Gretel” (Grimm, 1985), “El chiquillo” (Vidal de Battini, IV:519) o “Los dos hermanos” (Vidal de Battini, IV: 462), el castigo al devorador es una constante. Sobre este motivo, en *Los tres cerditos* y *Una Caperucita roja*, los chanchos y la niña serán los vengadores. El devorador que, en la mayor parte de la LIJ, es un personaje antagónico en *El ogro de Zeralda* será dominado y en *Una Caperucita roja* compartirá la centralidad con el héroe; y a veces será protagonista (*El Wuggly ump*, *Finn Herman*, *La verdadera historia de los tres cerditos*). En todos los casos, la devoración o su amenaza ocupa el centro de unas historias cuyos motivos se reducen ostensiblemente en relación a los cuentos folklóricos maravillosos. Observamos, en los álbumes orientados a la lucha en la arena social literaria, una reivindicación de los antagonistas maravillosos: unos pueden comerse a los chicos sin razón aparente; otros se transforman en protagonistas; otros asumen el rol de castigar a los niños malvados; otros solo son el pretexto para mostrar otra cosa. En su conjunto, se vinculan con los tipos 327 *Los niños abandonados* y 328 *El niño y el gigante* y con el género de la advertencia, tal como los textos incluidos en el volumen “*Fantasmas que asustan a los niños*”, de Vidal de Battini (VIII: 833-855), cuyos protagonistas son los malvados presentados en descripciones detalladas de sus acciones.

5.3.3. El rasgo co escribible o co-construible como finalidad

La concepción del texto como realización conjunta entre un autor y un lector es de largo aliento en la teoría literaria. También los teóricos más prominentes sostienen que en literatura el lector “escribe la lectura” (Barthes, 1987:35-39); que el dialogismo es constitutivo del texto artístico (Bajtin, 1999) y que la obra promueve “actos de libertad” por parte del lector. (Eco, 1992:34). De manera concluyente, toda teoría sobre la lectura propone la categoría de lector como pieza esencial pues es quien construye la lectura.

Uno de los elementos narratológicos que privilegian los libros álbum orientados a la lucha en la arena social literaria es la metaficción como mecanismo que expone, al interior del relato, el proceso de producción de la obra (Hutcheon, 1981). Estamos en presencia de álbumes que ponen en el centro constantemente recursos metaficcionales como “la parodia, la ironía, la metalepsis y la intertextualidad” (Hutcheon, 1981:29) llamando la atención sobre la ficcionalidad del material narrado.

A primera vista, estos mecanismos de construcción de la historia evaden efectos temibles en el destinatario; y son precisamente estas estrategias las que conllevan efectos humorísticos. La vinculación que establecemos entre el plano narratológico y el retórico nos permite inferir el ensañamiento con los malvados (*Los tres cerditos*, *Una caperucita roja*, *Caperucita, como se lo contaron a Jorge*) pero también el castigo a los buenos que serán ridiculizados (*El Wuggly ump*, *Lobos*,) y hasta reivindicada su actuación (*Finn Herman*, *Tío Lobo*). Este despliegue de recursos acentúa el rasgo co-construible; las formas metaficcionales, agrupadas por Genette (1982) en el conjunto de los discursos polifónicos, son las que ponen en juego los enunciadorees de estos álbumes al construir a un enunciatario capaz de realizar operaciones intelectuales que dependen, no solo de su saber sobre el rasgo maravilloso, sino que involucran conocimientos sobre la forma y la importancia de la imagen en la construcción de sentido.

La relación de relevo o complementariedad imagen/discurso verbal constituye un elemento substancial en los subcorpus orientados a la lucha en las arenas sociales exterior e interior donde abundan recursos materiales como la metaficción (*Irulana y el ogronte*, *La niña de rojo*, *Donde viven los monstruos*, etc.), la abstracción en la imagen (*Juul*) la simbología de los signos plásticos como el color (*De noche en la calle*, *La niña de rojo*, *Ahora no Fernando*) o el marco y el tamaño de la páginas cuyo efecto es disparador de sentido (*Donde viven los monstruos*) o el centro de la página y el espejo del agua que adquieren la función de portales fantásticos (*Sombras*, *El bosque dentro de mí*). Esta operatoria con la materialidad textual adquiere, en los libros orientados a lucha en la arena social literaria, una relevancia mayor donde la construcción o escritura de la historia, por parte del lector, produce el efecto de competir con el propio devorador. Esta situación es reiterada en los libros-álbum y da cuenta de un gesto que solo podemos develar cuando establecemos – si somos capaces de hacerlo- una vinculación con el contexto, lo que indica la operación crítica que permite descifrar el chiste. En nuestro caso remite al conocimiento lector sobre la función del devorador en el cuento folklórico. Lo esencial, postula Díaz (2012), es que al lector le gusta identificarse con lo superior. Más allá de que tenga o no conciencia de esta cualidad psicológica.

5.4. Observaciones finales sobre el capítulo V

El tratamiento estético del devorador en el libro álbum nos ha llevado a clasificarlos según el cruce del protagonista con el antagonista ocurriera en un rodar tierra en las arenas sociales exterior, interior o literaria. Según esta clasificación, los álbumes orientados a la lucha en la arena social exterior reiteran gran parte de la formación discursiva del cuento folklórico, cuyos rasgos hiperrealista y maravilloso, se infieren en la representación de un

mundo habitado por el devorador que pone en riesgo al niño, mientras el rasgo moral se orienta a la crítica social.

Por su parte, la formación discursiva del libro-álbum orientado a la lucha en la arena social interior sigue respondiendo al estereotipo de un niño en estado riesgoso, pero rompe con la mayor parte de los rasgos folklóricos; sus protagonistas poseen un yo interior problemático alrededor del cual giran las historias analizadas. Sus rasgos fantástico y psicológico van en sentido contrario al hiperrealismo pero dan cuenta de un discurso exterior que el niño lleva en su interior (el devorador).

En ambos grupos el rasgo maravilloso permanece encarnado en el comeniños mientras las historias van reduciéndose a la escena de la devoración y, más allá de que esta ocurra o no, se convierte en el móvil que motoriza cada historia. Además, el análisis demuestra la relevancia del rasgo al que llamamos co-construible. Si bien todo texto literario requiere de esta actividad lectora, en los álbumes los juegos con la materialidad del lenguaje protegen al lector recordándole el carácter ficcional de las historias.

Los álbumes orientados a la lucha en la arena social literaria retoman los cuentos folklóricos desde estrategias intertextuales que anclan en el conocimiento lector; y basándose en la representación estereotípica de un devorador que pone en riesgo al niño- o animalito que lo personifica- fusionan la tradición con el diseño moderno para trasuntar un tipo de humor que toma distancia de las viejas historias, pero no existiría sin ellas. Del mismo modo, sus venganzas hacia el antagonista se asemejan a las de los tipos folklóricos estudiados, dando cuenta de la crueldad infantil, pero ahora a través de humor. La venganza solo es decible en broma.

El saber de los chicos sobre el devorador posibilita la implementación de técnicas humorísticas de complejidad puesto que el estereotipo de su rol en las historias constituye la base para una atención más abocada al código:

La primera condición establece que el oyente del chiste o el espectador de la comicidad posea la suficiente concordancia psíquica con el autor o narrador como para disponer de las mismas inhibiciones internas que éste. En términos generales podemos decir que se deben poseer las mismas inhibiciones, o se deben desear los mismos objetos, o se debe querer agredir a las mismas personas o instituciones. Esto nos lleva por supuesto a la existencia de similares estereotipos. (Díaz, 2012:27).

Hemos planteado entonces que la formación discursiva de los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social literaria se inscribe bajo la forma de una ideología a la que hemos denominado, en función de los rasgos que la componen: “paródica, maravillosa, con finalidad humorística, co construible”. La lucha en la arena social literaria ocurre a instancias del comeniños, rasgo maravilloso de pregnancia colosal. A su amparo, los álbumes orientados a la lucha en la arena social literaria dejan planteadas prioridades que en nada se vinculan a tópicos o problemas del mundo exterior o interior, como los que aquejaban al protagonista de los álbumes orientados a las luchas en las arenas sociales exterior e interior, sino que su eje fundamental es la intertextualidad, en especial la parodia. Sostenemos que las historias son insustanciales porque ya están contadas. Y esto es lo contrario de lo que ocurre en álbumes como *De noche en la calle* o *La niña de rojo* o *Donde viven los monstruos* que, si bien manifiestan una acentuada atención al discurso, creando una sensación de extrañamiento entre el lenguaje y su referente, el hecho que se cuenta está en el epicentro de la obra: se narra un mundo maligno, como así también profundas problemáticas psicológicas que podrían aquejar a los protagonistas infantiles. Ambos nos hablan de un estado de riesgo de los chicos.

Por el contrario, los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social literaria producen el efecto de que las historias carecen de espesor: una nena llamada *Zeralda* logra con sus comidas que el ogro se vuelva vegetariano; *Los tres cerditos* engañan al devorador yéndose a otras historias; *Una caperucita roja* le da un caramelo envenenado al lobo; el lobo está preso por comerse a los cerditos; el conejo es comido por el lobo de una enciclopedia

que está leyendo; el *Wuggly Ump* se come a tres niños; *Finn Herman* devora a todo transeúnte y *Tío Lobo* se come a una nena que lo engañó. Son tramas sencillas, carentes de suspenso.

Si bien los álbumes orientados a las arenas sociales exterior e interior dan cuenta de una atención acentuada a la construcción de la obra, los de arena social literaria se destacan por entronizar las operaciones lúdicas. La primera se produce en el desfasaje o relación no lineal entre el texto y la imagen, que es la regla general del género. La segunda está dada por una proliferación de signos plásticos y elementos del diseño que obligan al enunciatario a una constante atención a ese conjunto. En tercer lugar, se hace ostensible una serie de recursos narratológicos, específicamente la metatextualidad, dada, en primer lugar, por la ya mencionada intertextualidad, a la que se suman la metalepsis, la ironía, la parodia y sus variantes. Todo ello constituye una argumentación sobre la forma en que debe ser una historia con devoradores. El efecto es que el devorador y la devoración son meros pretextos para destacar otro mensaje: la forma es lo que importa.

Si bien todo texto es co construible, sostenemos que el álbum orientado a la arena social literaria se configura como un fin en sí mismo. Y hasta se asemeja a una propuesta didáctica. En estas parodias se diluye el posible conflicto pues hay una extrema atención a la construcción de la obra y, sin embargo, el lector, ahora inmerso en corrientes como la del Análisis del Discurso, podría adquirir conciencia acerca de la falsedad que puede encarnar el lenguaje. Paralelamente, si todo el tiempo tengo que atender al discurso también podría diluirse el efecto risueño. Planteamos que estos álbumes se regodean con su propio código. A la vez, detectamos la construcción de un enunciatario capaz de descifrar una literatura de complejidad. El devorador, que en la literatura folklórica era un poderoso, se transforma ahora en un ser ridículo, incongruente, que es anulado por los procedimientos literarios y plásticos que caracterizan a estas obras.

CONCLUSIONES FINALES

La hipótesis central que propusimos y hemos desarrollado a lo largo del presente trabajo de investigación sostiene que los libros álbum con devoradores, en relación con el cuento folklórico maravilloso, ofrecen continuidades y rupturas cuyas causas y resultados son de índole ideológica. La validez de esta proposición queda demostrada por la comparación realizada en el tratamiento discursivo en ambos géneros. El rol de asustador de antaño se complejizó a la vez que conservó vestigios de lo folklórico. El estado de un niño que busca comida o un bien material varía en la mayor parte del corpus, pero constatamos en sus páginas otros riesgos personificados en las figuras de particulares de comeniños cuya representación es bien diferente.

Una vía regia de nuestra investigación se encuentra en la compilación de Vidal de Battini. La misma, que abordamos como hipotexto, nos permitió comprobar la recurrencia del hiperrealismo (también parte del cuento maravilloso europeo) del que se despojó a la tradición oral, una vez que fuera usada con fines educativos, desde el siglo XVIII en adelante. La obra de Vidal de Battini ofrece una oralidad virgen que exhibe, sin tapujos, a protagonistas infantiles expulsados del hogar y/o abandonados, siempre muertos de hambre y en una lucha constante para conseguir alimento sin ser devorados. Se trata de cuentos que conocemos de la tradición europea, esta vez con escenarios diferentes: en el monte; y con comeniños que no son ogros, ni lobos, sino brujas y gigantes que cuidan la hacienda bajo la investidura de enormes y temibles individuos, poseedores de riquezas, cuyas frases favoritas consisten en tremebundas amenazas de comerse al protagonista.

El tomo IV de la colección mencionada, como exponemos en el capítulo II de nuestro trabajo, concentra la inclusión de más de 600 enunciados del tipo “Huelo a carne humana”, o construcciones nominales como “gusanillo de la tierra” que connotan amenazas al actor

o a las víctimas. En el análisis comprobamos que los tipos tipo 327 *Los niños abandonados* y 328 *El niño y el gigante*, que conforman el grupo de “cuentos maravillosos con adversarios sobrenaturales” en el Índice Internacional de Tipos y Motivos (ATU, 1961) actúan como antecedentes del álbum con devoradores por ser los que ubican el motivo de la devoración en el centro de la trama y por estar poblados de protagonismo infantil. El análisis de la totalidad de versiones de esos tipos nos devolvió la representación de hogares expulsivos, sumidos en la miseria y poblados de progenitores violentos que son los móviles activos del abandono del hogar por parte del niño y su consecuente enfrentamiento con el devorador. Un recorrido que solo es una pequeña pero a la vez ilustrativa muestra de la tradición oral universal¹¹⁴. De manera consecuente, decidimos llamar a la formación discursiva de estos cuentos folklóricos, hiperrealista, maravillosa con fin moral, caracterizada por una serie de máximas de las cuales derivamos la frase estereotípica “niño en riesgo”, que permanece aún en el discurso contemporáneo. El niño de esos relatos se enfrenta al devorador después de abandonar su hogar. La trama expone, luego de esta partida, la relevancia de su “rodar tierra”, que es parte también del cuento europeo cuyos personajes, en muchos casos, emprenden largos caminos, acaso para no regresar. A la vez, este núcleo semántico nos guió para comprobar su representación en la composición de los diecisiete libros-álbum de nuestro corpus.

¹¹⁴ Como ya explicamos, en la Edad Media se contaban cuentos sin censura muchos de los cuales recogen Perrault o los Grimm que muestran idénticos motivos a los que aparecen en Vidal de Battini.

Así entonces, advertimos que un rodar tierra semejante al del cuento folklórico maravilloso se repite en un grupo de libros-álbum, en tanto que en el resto, protagonista y antagonista experimentan un cruce en espacios alternativos. Este hallazgo promovió la siguiente clasificación del corpus:

- a) Libros-álbum orientados a la lucha en la arena social exterior (subcorpus A)
- b) Libros-álbum orientados a la lucha en la arena social interior (subcorpus B)
- c) Libros-álbum orientados a la lucha en la arena social literaria (subcorpus C).

En el marco de este diseño clasificatorio, distinguimos, a la vez, el modelo de destinatario infantil que cada una de estas categorías construye discursivamente: el lector ideologizado, el lector psicologizado y el lector intelectual; ninguna de ellas es privativa de un corpus determinado, sino que las tres se cruzan en el conjunto de los álbumes analizados. Sin embargo, en cada una parece prevalecer un tipo de requerimiento lector. A continuación, describimos el diseño en cuestión.

El lector ideologizado en los libros álbum orientados a la lucha en la arena social exterior

Si bien la totalidad de los libros existe una aprehensión de los discursos del mundo pues la literatura da cuenta de las luchas por la posesión de los signos (Voloshinov, 1992), los libros álbum orientados a la lucha en la arena social exterior muestran que el riesgo infantil está fundado en un mundo en el que destacan el comegente (*Irulana y el ogronte*), los adultos que mutan en devoradores (*De noche en la calle* y *La niña de rojo*) y niños que provocan, con su discurso, la mutilación de otros niños (*Juul*). Todos ellos parecen ser referentes temáticos del mundo contemporáneo. La formación discursiva de estas obras es semejante a la del cuento folklórico maravilloso; sin embargo, y en este aspecto ponemos el acento, se produce en ellas un reemplazo del rasgo fin moral por el de la crítica social.

Son álbumes que develan diferentes formas de la injusticia, no a través de una literatura programática, como la ya mencionada “literatura en valores”, sino desde una composición de los materiales en franca lucha con un lenguaje gastado y estereotipado; y desde una convocatoria lectora a escribir o construir la lectura. El lector está invitado a advertir, pero también a elidir las críticas sociales propuestas.

Planteamos que estos libros construyen un destinatario ideologizado en función de una discursividad que retoma la vieja dicotomía entre compromiso versus estética. Al respecto, esta oposición se neutraliza en estas obras porque, si bien muestran una tendencia a conformar personas sensibles respecto de los problemas y las injusticias del mundo, se distinguen por ir en sentido contrario de la mecanización o automatización de la actividad lectora, sea a través de la metalepsis en *Irulana y el ogronte*, de la metamorfosis humana en *De noche en la calle* y *La niña de rojo*, o de la abstracción de la figura humana enunciada en *Juul*. En estos libros, el rasgo maravilloso, que heredan del cuento folklórico maravilloso, se conjuga con un mundo tan peligroso para sus protagonistas como solía serlo el viejo mundo trasuntado por los narradores orales. Pero, probablemente, la figura del devorador resulte, en estas obras, más difícil de descifrar que la de aquellos dueños o cuidadores de las riquezas.

Estos álbumes constituyen una puesta en discurso de los itinerarios dispersivos de las matrices folklóricas (Palleiro, 2005), en una dialéctica de adiciones al cuento folklórico maravilloso (la ciudad, la suma de ogro más gigante, la mutación de lo humano con lo bestial), e implican un salto semántico que va de un devorador despojado de complejidad hacia el malvado mutante del siglo XXI. Esta dialéctica con lo folklórico resulta ideal para representar la antinomia fragilidad infantil - voracidad de un comeniños que se torna más

oscuro en nuestro siglo en su doble constitución (humano+monstruo) acentuada por los elementos plásticos.

Dadas las particularidades descritas sobre los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social exterior, adicionamos a su formación discursiva el rasgo co-escribible, que consiste en una acentuación de la tarea lectora.

Los libros orientados a la lucha en la arena social exterior acuden al folklore economizando la trama para centrarse en la composición retórica y narratológica. Encontramos, respecto de las formaciones ideológicas, un sutil trabajo con la alusión y el sobreentendido que permiten inferir que los procedimientos literarios, plásticos y de edición constituyen la nota que caracteriza a una producción que, por momentos, soslaya el rasgo de la crítica social. No dejamos de advertir, sin embargo, su apuesta a un niño ideologizado capaz de entender las injusticias y quizás asumir responsabilidad frente a ellas.

El lector psicologizado en los libros álbum orientados a la lucha en la arena social interior

Los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social interior dan cuenta de una internalización de los discursos sociales, por parte del protagonista infantil que es agredido por la familia (*Donde viven los monstruos* y *Ahora no Fernando*) o que es asaltado por una “feroz” imaginación, como la totalidad de estos álbumes expone en sus páginas. Al respecto, sostenemos que ponen de manifiesto una importante ruptura con el cuento folklórico maravilloso desde la construcción de personajes marcados por un intenso diálogo interior que los diferencia -aun sosteniendo cierta dialéctica con el género-, con el protagonista clásico caracterizado por la escasa reflexión al interior de la conciencia.

La formación discursiva de los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social interior integra los rasgos fantástico y maravilloso, con fin psicológico. El motivo clásico del cruce niño - antagonista se compone a través de dispositivos que contienen una función referencial, tanto en el nivel semántico (exaltación del mundo imaginativo), como en el nivel formal (reproducción de códigos universales como el color o tramas de cuentos conocidos). El personaje devorador, necesariamente maravilloso, interactúa con ciertos mensajes que se transmiten (existe una subjetividad conflictiva) montados sobre “matrices discursivas de verosimilitud” (Scarano, 1995: 542) que producen efectos de credibilidad (ib. 543). Por ejemplo, tanto en *Donde viven los monstruos*, como en *Ahora no, Fernando*, la internalización de la familia conflictiva produce una mutación en el niño y en lo que lo rodea. El lector puede llegar a esta interpretación pues ya han circulado en el mundo discursos acerca del trauma que una familia agresiva o indiferente puede provocar en la psiquis de un niño. La culpabilización de la familia aparece, entonces, en esta literatura como resto o residuo del psicoanálisis, como también la de un niño que puede captar dichos discursos¹¹⁵. La circulación de esta clase de libros se asocia, quizás tardíamente, con el inconsciente freudiano y el descubrimiento del niño como un ser complejo con reflexiones propias. Las técnicas narrativas usadas por siglos en la narración del maravilloso, heredero de la oralidad, resultan insuficientes para dar cuenta de esta complejidad; y se imponen, en consecuencia, otros procedimientos como el monólogo interior, la focalización interna y externa, a la vez que categorías narratológicas que aparecen reinventadas y enriquecidas

¹¹⁵ El discurso sobre el peligro de la crueldad familiar está instalado desde los años 60. La Declaración de los Derechos de la Infancia data de 1959. La Convención sobre los Derechos del Niño adoptada por la Asamblea General de las Naciones Unidas se sancionó en Argentina como Ley 23.849 en 1990 y se incorporó en la Constitución Nacional de 1994. Creemos que todas estas medidas legales se configuran como “un correlato de la puesta en duda de la confiabilidad de los adultos en su ejercicio de protectores de la niñez”. (Fernández, 2014:52).

por el interjuego del texto con la imagen. Paralelamente a estos discursos, otros dan cuenta del ideal de un niño que es poseedor de una imaginación fructífera, tal como se muestra en álbumes orientados a la lucha en la arena interior, como *Sombras* y *El bosque dentro de mí*, que llaman la atención por la soledad de sus protagonistas.

En correlación a este aspecto no menor, estimamos que cierto realismo psicológico, que se suscita a través del fantástico en reacción a la censura de este género en siglos anteriores, ubica a la niñez en un lugar de privilegio, a la vez que plantea que en los conflictos psicológicos infantiles los padres tienen un rol crucial. La fuerza de este discurso derivado del mundo real logra, a través de lo fantástico, una entronización del conflicto infantil, a través del ámbito de las formas que transfigura una literatura acusada de escapista, como la fantástica, en una apuesta a reflejar los problemas humanos más urgentes (Barrenechea 1972). El universo discursivo en el que se refractan estas historias se detecta en filmes testimoniales del siglo XXI, como, por citar algunos ejemplos, *Tenemos que hablar de Kevin*, *Elephant* y *Bowling for Columbia*, (entre otras), cuyos protagonistas son víctimas del hostigamiento familiar, escolar y social llegando al extremo de asumir personalidades delictivas o suicidas¹¹⁶. Se trata de producciones que abonan la afirmación general de que las familias pueden engendrar monstruos capaces de ponerse en riesgo a sí mismos y al prójimo. Los elementos fantásticos de los álbumes, productores de polisemia, enriquecen el sentido de estas ideas, y las preservan, a la vez, de interpretaciones más crueles. Si bien salvamos las distancias entre estas producciones testimoniales y el libro-álbum, no

¹¹⁶ *Tenemos que hablar de Kevin*, de 2011, dirigida por Lynne Ramsay, es una versión fílmica de la novela de Lionel Shriver que lleva el mismo nombre donde la protagonista muestra rechazo hacia su hijo. *Bowling for Columbia*, de 2002, es un documental que discurre sobre el uso indiscriminado de las armas en Estados Unidos y refiere a la masacre de Columbine, de 1999, llevada a cabo por adolescentes contra sus compañeros en la escuela. Este mismo episodio es retomado por el docudrama *Elephant*, de Gus Van Sant, de 2003.

queremos excluir los discursos artísticos seculares sobre el monstruo infantil a los que se refiere Marina Warner cuando postula que los niños del siglo XXI son contruidos como amenaza e “impregnados con el poder de la monstruosidad para excitar la repulsión y el terror” (1994:43).

Tanto los procedimientos típicos del género fantástico, como el interjuego entre la imagen y el texto, resultan de interés para testimoniar la complejidad de esas interioridades, simbolizadas por recursos, como el color, la forma y el diseño material de las obras, como así también por elementos narratológicos inusitados que tienen mensajes para comunicar, como el centro de la obra como portal de entrada fantástico o el crecimiento extremo de las páginas. Esta serie de herramientas resulta proporcional a la representación de una psiquis sinuosa, que puede participar, con imaginación y fantasía, de la construcción del sentido complejo de las obras.

El lector intelectual en los libros-álbum orientados a la lucha en la arena social literaria

Quizás para mitigar el referente conflictivo que los caracteriza (mundos exteriores e interiores), los libros orientados a la lucha en la arena social exterior e interior tienen algo más para enunciar, además de su despliegue de recursos narratológicos como la metalepsis, la intertextualidad o manipulación de la materialidad del libro, entre otros; en cambio, los libros orientados a la lucha en la arena social literaria tienen como referente los artificios de la ficción. Lo pueden lograr mediante la sostenida dialéctica con lo conocido, es decir con aquello heredado del folklore; por eso su reiteración abrumadora del tipo 333 *Caperucita roja* o de animales fabulescos, como los tres cerditos o el conejo lector, que en LIJ siempre simbolizan a los niños. Nuestra conclusión al respecto radica en que estos libros responden a una programática basada en teorías sobre cómo debe ser un libro para niños

que contrarreste el mensaje moral o educativo. Su lucha queda establecida tanto contra una literatura folklórica, cuyos protagonistas infantiles son representados como víctimas del devorador, como contra la ya mencionada literatura en valores.

En los libros álbum orientados a la lucha en la arena social literaria asistimos a formas humorísticas que ponen el acento, más que en la historia que se cuenta, en la receta de cómo está construido un texto. En este sentido, los libros paródicos recuperan la idea de unos lectores capaces de leer las distintas formas de la metaficción que se manifiesta en las relaciones -las más de las veces- complejas entre los diferentes lenguajes. Esta idea permite pensar la construcción de un lector competente y sagaz, que puede acceder a una literatura que, transformada en metalenguaje, transmite señas acerca de que su materialidad es el código y que se encuentra urgida por ese código.

Nosotros planteamos que esos álbumes se caracterizan por una formación discursiva conformada por los rasgos paródico, maravilloso con fin orientado a la co-construcción de la obra; su máxima central descansa en la idea de que “el comeniños del libro-álbum, además de personaje maravilloso, es una escritura”. Por estas razones, la parodia adquiere un carácter programático. La serie de álbumes “orientados a la lucha en la arena social literaria” utiliza el humor, a modo de reescritura del episodio de la devoración, típico del cuento folklórico maravilloso. En ellos la parodia, más que como un procedimiento, se constituye como un género dada su frecuencia inusitada en la LIJ contemporánea. Recordemos que Foucault se pregunta la razón por la cual en un contexto histórico emerge un determinado enunciado y no otro en su lugar. Desde esta orientación, la aparición de un género literario en un período da cuenta de que su surgimiento o su circulación es factible en tal momento y no en otro.

Paradójicamente, en su anti didactismo los álbumes orientados a la lucha en la arena social literaria podrían dar cuenta de cierta enseñanza, ya no sobre el mundo o la vida, sino sobre la teoría literaria; es decir, la acentuación a la convocatoria lectora sostiene una propuesta constante a la atención de los elementos discursivos. El devorador parece entonces soslayarse. Ahora, este personaje es el resultado de un procedimiento narrativo o artificio intertextual del que participan los saberes del destinatario, ya reglados, relativos a la trama y a los héroes, a los cuales se suma una serie de signos plásticos, también codificados, cuyo sentido inicial (el del cuento maravilloso) se transforma, por su adquisición, en uno nuevo, construido por el contexto cultural de la obra. Así, se evidencia la función del personaje como fuerza estructurante de las relaciones intertextuales (texto actual, texto folklórico) y genéricas (código escrito, código imagen). El lector, ya despejada la fórmula devorador- devorado, puede atender a los mecanismos con que están contruidos los textos; y causalmente en este aspecto visualizamos cierta tendencia pedagógica.

En relación a estos libros orientados al enfrentamiento con los relatos de la tradición folklórica, si bien coincidimos con Waugh (1984:11) en que la metaficción neutraliza el estereotipo porque llama la atención sobre la falsedad de los discursos, su exacerbación puede transformar a este procedimiento narratológico en un estereotipo más. Esta observación concierne, sobre todo, a la figura de la típica parodia de inversión que transforma a los malos en buenos tal como *El ogro de Zeralda*; o a la buena en mala, como *Una Caperucita roja*. Recordemos en este sentido, que “la inversión es la figura privilegiada de la conservación ideológica” (Balibar, 1974:32).

Teóricos provenientes de la psicología social, como Jodelet (1989), explican que las representaciones sobre el mundo están basadas en las creencias, los valores y los conocimientos científicos vigentes en el contexto de producción de las obras. También

Foucault en *¿Qué es un autor?* (1969) analiza las formas en que el universo intelectual gravita en el mundo y postula que un cierto número de conceptos o de conjuntos teóricos latentes en las obras de Marx y Freud han ejercido una influencia en los discursos posteriores; el filósofo francés define a esos autores como “Fundadores de Discursividad” pues han producido algo más que los textos de su autoría que conocemos: la posibilidad y la regla de formación de otros textos, que establecieron una posibilidad indefinida de discursos. En la formación discursiva de los libros-álbum operan aportes de las ciencias y disciplinas que han tenido auge y desarrollo en momentos determinados, en especial del siglo XX y XXI, cuando esta producción literaria las incorpora; entre ellas, el Constructivismo cuya influencia en la educación del siglo XX fue crucial. Su fundador, Jean Piaget, enfrentándose a las posiciones innatistas y empiristas dominantes de su época, propuso que el individuo, al actuar sobre la realidad, va construyendo las propiedades de ésta, al mismo tiempo que estructura su propia mente. El libro álbum equivale a una obra de índole artística, específicamente literaria, que parece ser creada ad hoc para la convocatoria a esa construcción. Este rasgo no deja de vincularse a la idea de lector planteada por Barthes.

Asimismo, el proceso de transformación que sufre el devorador folklórico ancla en una sumatoria de teorías entre las que mencionamos el movimiento de teoría y crítica literaria del formalismo ruso, el psicoanálisis, el giro lingüístico, la narratología y, de modo más visible, técnicas pictóricas basadas en las escuelas del surrealismo y del expresionismo. Estas discursividades se trasuntan, sobre todo, en una apelación al lector que para nosotros resulta ser el rasgo que tienen en común, además del maravilloso (a través del devorador), los libros-álbum en su totalidad.

La idea de concebir la lectura como una escritura (Barthes, 1994a: 35) sumada a la concepción de la imagen como una cadena flotante de significados (Barthes, 1986) nos

permitió analizar los libros con imágenes en un cruce retórico-narratológico caracterizado por nuevos modos de “levantar la cabeza” (ib.). Leer el texto, leer la imagen y leer la relación entre ambos códigos prefigura un lector que se va acostumbrando a desentrañar el desajuste, el conflicto. Tal es el caso de un género, como el libro álbum, que exige del lector nuevas formas de apropiación, que subvierten el orden canónico del ejercicio lector. Su complejidad produce en el destinatario efectos de lectura signados por la duda y la sospecha (Ramos, Fernández, 2018).

En los álbumes el devorador y la devoración responden a códigos culturales universales, es decir que pueden ser leídos por un niño de cualquier parte del mundo, como también sucede el folklórico maravilloso; por eso los cuentos folklóricos maravillosos argentinos actúan como modelo de esa universalidad en tanto se dirigen a unos receptores cuyas identidades pueden carecer de fronteras regionales: no hay lector que desconozca al devorador. Sin embargo, hasta el presente siglo XXI el niño no había sido convocado tan abiertamente a comportarse como un niño intelectual a través del conocimiento de un objeto cultural que lo convida a descifrar signos permanentemente.

Los personajes del cuento folklórico deambulaban porque representan un tiempo pasado donde niños y adultos eran grandes migrantes. Episodios como la partida obligada del hogar por parte del niño o shulca que se va a rodar tierra o a ser conchabados por un patrón, generalmente un rey, hacia espacios distantes del hogar son frecuentes en la cultura, e incluso parecen responder a la idea de rito iniciático, o guardan consonancias, a la vez, con el camino del héroe. Sin embargo, en el caso de los cuentos folklóricos, al viaje o a la fuga se suman otras motivaciones que era preciso excluir -en determinados momentos históricos- de una literatura dirigida a la infancia: en primer lugar, el hambre; en segundo lugar, los chicos emigran para no volver, salvo en algunas versiones; y, en tercer

lugar, son perseguidos por malvados padrastros o madrastras, a veces transfigurados en gigantes y brujas. Si bien el casamiento como aspiración final del protagonista que, además de novia, ya ha conseguido fortuna, permite inferir una regularidad ideológica entre los cuentos folklóricos maravillosos, creemos que la causalidad que lo ha llevado a la obtención de estos bienes contradice toda moral occidental dado que, en primer lugar cuestiona la familia; y en segundo lugar, la forma de obtener riqueza es irrumpir en la hacienda de un poderoso que puede ser el gigante o la bruja y someterlo de las maneras más crueles. Si bien todavía ocurren en el mundo injusticias como las experimentadas por el héroe del cuento folklórico maravilloso, en ningún caso se muestra en estos álbumes la venganza del débil contra el poderoso, salvo en la primera edición de *Irulana*, y por supuesto en los álbumes paródicos, a través del humor.

Sin embargo, los libros álbum orientados a la lucha en la arena social exterior e interior nos muestran también, como el cuento folklórico, el horror de unos devoradores ahora mutantes, y de los propios monstruos que cobijamos. El resto nos invita a reírnos de todo ello, como también lo hacían los cuentos folklóricos no maravillosos.

En el álbum se difuminan la geografía y el tiempo; y se dispone, así, un escenario que aspira a una universalidad puesto que hay también un corrimiento literario conveniente de lo regional y de lo local a favor de un niño ciudadano. En esta prosecución, la fijación escrituraria de tipos y motivos folklóricos cumple una función fundamental que explica, a la vez que justifica, esta constante dialéctica con lo folklórico que hemos planteado en nuestra hipótesis.

Para terminar, estimo que el presente trabajo puede resultar un aporte a la historia de la infancia como así también al campo educativo en su respuesta a los tipos de destinatarios que demandan los libros-álbum. Las características que confieren complejidad

al género estudiado -basadas en una suerte de mitigación o supresión de la venganza y, en su defecto, la preminencia de una estrategia que incita a la burla hacia los poderosos encarnados en el devorador- nos persuaden para sostener que la enseñanza de la literatura en etapas tempranas alcanza una impostergable necesidad. De acuerdo con nuestra convicción, es preciso retomar políticas estatales, como las que ya se efectuaron en el pasado, a través de planes y campañas de lectura, que pongan a disposición de la población infantil bienes culturales que, de entrada, no les fueron destinados, como los onerosos libros-álbum. El Estado juega un papel crucial en la implementación de políticas de lectura (Bombini, 2008, 2009) abocadas a que los chicos de los sectores sociales más vulnerados accedan a experiencias estéticas que incluyan no solo las obras, sino también las herramientas teóricas que los animen a co-escribirlas críticamente. Esa tarea solo es posible a través de una escuela pública consiente de que la relación de la infancia argentina con la lectura se dirime en sus aulas. Los niños de todas las clases sociales merecen propuestas que los ayuden a interpretar los signos que los asedian, entre ellos el devorador mutante y el discurso que le otorga nuevos ropajes mediante una seductora y acabada renovación. Acaso los restos del poder utópico, adjudicado por Benjamin al cuento folklórico maravilloso (Vedda, 2010), en su venganza hacia los poderosos, hayan podido subsistir únicamente en el terreno del humor.

La tesis no ha agotado, en absoluto, el vasto y misceláneo campo de estudios de la literatura infantil y juvenil. Tan sólo estudiamos su ligazón -que advertimos como su deuda- con un tipo de cuento folklórico maravilloso, que afirma su presencia en la tradición occidental en razón de que sus fronteras -resultado del arte de su composición- son porosas y aún democráticas.

Bibliografía

1. Fuentes

1.1. Los libros-álbum

- Ballesteros, Xosé y Olmos, Roger (ilustr.) (2000) *Tío Lobo*, Barcelona: Kalandraka.
- De Maeyer, Gregie y Vanmechelen, Koen (2009) *Juul*, Madrid: Lóguez.
- Gorey, Edward (2017) *El Wuggly Ump*, Barcelona: Zorro rojo.
- Gravett, Emily (2011) *Lobos*, Buenos Aires: Macmillan.
- Innocenti, Roberto (ilustr.) y Frisch, Aaron (2013) *La niña de rojo*, Andalucía: Kalandraka.
- Lago, Angela (2014) *De noche en la calle*, Caracas: Ekaré.
- Lee, Suzy (2010) *Sombras*, Madrid: Bárbara Fiore.
- Leray, Marjolaine (2009) *Una Caperucita roja*, Buenos Aires: Océano Travesía.
- Letén, Mats y Bartholin, Hanne (ilustr.) *Finn Herman*, Barcelona: Zorro rojo.
- Mc Kee, David (1986) *Ahora no, Fernando*, Madrid: Altea.
- Montes, Graciela (1991) *Irulana y el ogrote (un cuento de mucho miedo)*, Buenos Aires: Gramón Colihue.
- Pescetti, Luis María y O' Kif (ilustr.) (1998) *Caperucita Roja (tal como se lo contaron a Jorge)*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Scieszka, Jon y Smith, Lane (1996) *La verdadera historia de los tres cerditos, según se la contaron a Jon Scieszka y Lane Smith*, Londres: Puffin Books.
- Sendak, Maurice (1977) *Donde viven los monstruos*, Madrid: Alfaguara.
- Serra, Adolfo (2016) *El bosque dentro de mí*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Ungerer, Tomi (2013) *El ogro de Zeralda*, Caracas: Ekaré.
- Wiesner, David (2003) *Los tres cerditos*, Barcelona: Juventud.

1.2. La obra de Vidal de Battini

- Vidal de Battini, Berta (1983a) Tomo IV. *Cuentos populares y leyendas populares de la Argentina*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-y-leyendas-populares-de-la-argentina-tomo-iv--0/html/01335b46-82b2-11df-acc7-002185ce6064_33.html
- Vidal de Battini, Berta (1982) Tomo V. *Cuentos populares y leyendas populares de la Argentina*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-y-leyendas-populares-de-la-argentina-tomo-v--0/html/015de744-82b2-11df-acc7-002185ce6064_30.html
- Vidal de Battini, Berta (1983b) Tomo VI. *Cuentos populares y leyendas populares de la Argentina*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuentos-y-leyendas-populares-de-la-argentina-tomo-6--0/20ff8c2b-ab02-4b8f-8ed7-f54c74f5e4a9.pdf>

Vidal de Battini, Berta (1984) Tomo VIII. "Fantasmas que asustan a los niños". En *Cuentos populares y leyendas populares de la Argentina*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. Disponible en:
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuentos-y-leyendas-populares-de-la-argentina-tomo-8--0/>

2. Estudios y colecciones literarias de cuento folclórico maravilloso y cuento folclórico en general.

Aarne, Antti y Thompson, Stith (ATU) (1962) *The types of the foltale: a classification and bibliography Helsinki*, Academia Scientiarum Fennica. Disponible en:
https://kupdf.net/download/aarne-thompson-sistema-de-clasificacion-de-fabulas-completo_597645d1dc0d608e68043371_pdf#

Afanásiev, Alexander y Bilibin, Iván (ilustr.)(1983-1984) *Cuentos populares rusos*, Madrid: Anaya.

Basile, Giambattista (2006) *Pentamerón, El cuento de los cuentos*, Madrid: Siruela.

Bettelheim, Bruno (1976) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadori.

Blache, Martha y Dupey, Ana María (2007) "Itinerarios de los estudios folclóricos en la Argentina". En *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXXII*, Buenos Aires: Sociedad argentina de Antropología.

Chamosa, Oscar (2012) *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970: Identidad, política y nación*, Buenos Aires: Edhasa.

Darnton, Robert (2002) "El significado de mamá Oca". En *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México: Fondo de Cultura Económica

Elíade, Mircea (1999) "Los mitos y los cuentos de hadas". En *Mito y realidad*, Barcelona: Kairós.

Espinosa, Antonio (hijo) (1997) *Cuentos Populares de Castilla y León*, Madrid: Departamento de Antropología de España y América, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Grimm, Jacob y Wilhelm (1985) *Cuentos de niños y del Hogar II*, Traducción de la 7ª edición de 1857 de "Los cuentos de niños y del hogar", Berlín-Madrid: Anaya.

Halliwell, James y William, Scott (ilust.) (1886) *The Nursery Rhymes of England*, London and New York: Frederick Warne and co.

Jacobs, Joseph (1994) *English Fairy Tales, illustrated by Arthur Rackham*, London: Bibliophile Books.

- Navone, Susana (2012) "Los cuentos de Charles Perrault, ¿cuentos maravillosos o documentos históricos?". En *Revista Imaginaria* N° 325, 11 de diciembre de 2012. Disponible en: <http://www.imaginaria.com.ar/2012/12/los-cuentos-de-charles-perrault-cuentos-maravillosos-o-documentos-historicos/>
- Palleiro, María Inés (1992) *Nuevos estudios de narrativa folklórica. En torno a las categorías de ficción, historia y creencia*, Buenos Aires: Rundinuskín.
- Palleiro, María Inés (2004) *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*, Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Amado Alonso Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Palleiro, María Inés (2005) "Caperucita y el duende: oralidad folklórica y discurso fílmico." En Actas del Primer Congreso Latinoamericano de Antropología, Rosario: Edición Virtual de la Universidad Nacional de Rosario. Disponible en: https://www.academia.edu/18192113/Caperucitayel_duende_oralidad_folk%C3%B3rica_y_discurso_f%C3%ADlmico
- Palleiro, María Inés y Fischman, Fernando (2009) "Algunos conceptos básicos: La narración folklórica y el cuento". En *Dime cómo cuentas... Narradores folklóricos y narradores urbanos profesionales*, Buenos Aires: Miño y Dávila. Pp. 21-24.
- Palleiro, María Inés (2014) "La oralidad, el archivo y la investigación dialectológica". En Palleiro, María Inés (comp.) *Oralidad, narrativa y archivos: tradición y cambio social en el contexto argentino*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. pp.20-28.
- Perrault, Charles (1983) *Cuentos de hadas ilustrados por Gustave Doré*, Barcelona: Lumen.
- Propp, Vladimir (1985) *Morfología del cuento*, Madrid: Akal.
- Rodríguez Almodóvar, Antonio (1989) *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, [Los cuentos de tradición oral en España], Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- Simpson, Jaqueline (1972) *Icelandic Folktales and Legends*, London: Batsford.
- Soriano, Marc (1975) *Los cuentos de Perrault. Erudición y tradiciones populares*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vedda, Miguel (2010) "Emancipación humana y felicidad no disciplinada: Walter Benjamin y la poética del cuento de hadas". III Seminario Internacional Políticas de la Memoria "Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria, Centro Cultural de la Memoria "Haroldo Conti", Facultad de Filosofía y Letras y Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Biblioteca Nacional. Disponible en: http://conti.derhuman.ius.gov.ar/2010/10/mesa-30/vedda_mesa_30.pdf.
- Tatar, María (1987) *The Hard Core of Fairy Tales*, New Jersey: University Press.
- Thompson, Stith (1972) *El cuento folklórico*, Caracas: Ediciones de Biblioteca.
- Thompson, Stith (1993) *Motif-Index of Folk Literature*. New Enlarged and Revised Edition Copenhagen and Bloomington, Indiana University Press (CDRom).
- Vidal de Battini, Berta (1932) "El folklore en la escuela". En *El monitor de la educación Común*, Órgano del Consejo Nacional de Educación, año 1932 LI, mes de julio N°

715. Pags. 10 a 23. Disponible en la Biblioteca Nacional de Maestros.

http://www.bnm.me.gov.ar/ebooks/reader/reader.php?mon=1&vt=n&dir=00150912&num_img=10&num_fin=23

Vidal de Battini, Berta (1940) *Antología folclórica argentina para las escuelas primarias*, Buenos Aires: Guillermo Kraft Ltda.

Vidal de Battini, Berta (1960) *Cuentos y Leyendas Populares de la Argentina Selección para niños*, Buenos Aires: Consejo Nacional de Educación.

Pino Saavedra, Yolando (1973) *Cuentos mapuches de Chile*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Zipes, Jack (2001) *Romper el hechizo: Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*, Buenos Aires: Grupo Editorial Lumen

Zipes, Jack (2014) *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*, México: Fondo de Cultura Económica.

3. Literatura infantil y juvenil (textos críticos y literarios)

Alamichel, Dominique (2000) *Albums, mode d'emploi*, Paris: Centre Régional de Documentation Pédagogique de l'Académie de Créteil.

Alvarado, Maite y Massat, Elena (1989) *El tesoro de la juventud*, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Amado Alonso, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires Año 24, N° 1-2. pp 54-66.

Andricaín, Sergio (1996) "Anthony Browne, un postmoderno en el universo del libro infantil". En *Hojas de lectura* N° 42, Bogotá, octubre, 1996.

Arizpe, Evelyn y Styles, Morag (2002) "¿Cómo se lee una imagen? El desarrollo de la capacidad visual y la lectura mediante libros ilustrados". En *Lectura y vida. Revista latinoamericana de lectura*, Año 23. Bs. As. IRA. Septiembre 2002.

Arizpe, Evelyn y Styles, Morag (2004) *Lectura de imágenes: los niños interpretan textos visuales*, México: Fondo de Cultura Económica.

Arizpe, Evelyn (2010) "Minority Voices Create Words for Wordless Picturebooks". Paper presented at the 32nd International Board on Books for Children and Young People IBBY Congress, Santiago de Compostela. Disponible en: <http://www.ibby.org/index.php?id=1066>

Avgerinou, Maria y Ericsson, John (1987) "A Review of the Concept of Visual Literacy". In *British Journal of Educational Technology*, N° 28, pp. 280-291.

Bajour, Cecilia (2001) "La sorpresa de Nandi". En *Revista Imaginaria* N° 47, 21 de marzo de 2001. Disponible en: <https://www.imaginaria.com.ar/04/7/nandi.htm>

Bajour, Cecilia (2002a) "Olivia". En *Revista Imaginaria* N° 69, 23 de enero de 2002 Disponible en: <https://www.imaginaria.com.ar/06/9/olivia.htm>

- Bajour, Cecilia (2002b) "El libro-álbum Trucas y las voces inquietas del silencio". En *Revista Imaginaria* N° 265, 16 de febrero de 2010. Disponible en: <https://imaginaria.com.ar/2010/02/el-libro-album-trucas-y-las-vozes-inquietas-del-silencio/>
- Bajour, Cecilia (2006) "¿Quién es el dueño de la verdad? Los problemas de la ficción en ¡La verdadera historia de los tres cerditos!". En *Revista Imaginaria* N° 188, 30 de agosto de 2006. Disponible en: <https://www.imaginaria.com.ar/18/8/el-dueno-de-la-verdad.htm>
- Bajour, Cecilia (2010) "El arte de la sorpresa: la metonimia de la imagen en los libros-álbum". En Colomer, Teresa, Kümmerlin-Meibauer, Bettina y Silva-Díaz, María Cecilia (coord.) *Cruces de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*, Caracas: Banco del Libro, Gretel
- Bajour, Cecilia (2016) *La orfebrería del silencio. La construcción de lo no dicho en los libros-álbum*, Córdoba: Editorial Comunicarte.
- Bellorín, Brenda y Silva Díaz, Cecilia (2010a) "Los finales sorprendentes en los libros-álbum". En Colomer, Kümmerling-Meibauer, Silva-Díaz (coords.) *Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*, Barcelona: Banco del Libro-Gretel, pp.142-151.
- Bellorín, Brenda, y Silva Díaz, Cecilia (2010b) "Al cap i a la fi, estàvem escrivint la història. El paper dels lectors en la lectura de narracions visuals". En: *Articles de Didáctica de la Llengua i la literatura*, Barcelona: Graó. N° 52, pp. 23- 31.
- Biskin, Donald and Hoskisson, Kenneth (1974) "Moral Development through Children's Literature". In *Elementary School Journal*, vol. 75 (dec.) pp. 152-57.
- Boland, Elisa (2006) "Algunas palabras bastan: niña, abuela, bosque, flores, lobo y ¡Caperucita por siempre!". En *Revista Imaginaria* N°177, 29 de marzo de 2006. Disponible en: <http://www.imaginaria.com.ar/177/caperucita-roja.htm>
- Bombini y otros (2007) *Experiencias de capacitación en el Postítulo de Literatura Infantil y Juvenil*. (Claudia López edit.) Ministerio de Educación, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina.
- Bombini, Gustavo (2008) "La lectura como política educativa". En *Revista iberoamericana de educación* N° 46, diciembre, pp. 19-35.
- Bombini, Gustavo (2009) "Políticas públicas de lectura y literatura infantil". En *Decir, existir*. Actas del I Congreso Internacional de Literatura para niños. Buenos Aires: La Bohemia.
- Bombini, Gustavo (2017) "Variedades, tensiones, paradojas en la producción de Vidal de Battini". En Fernández, Mirta Gloria (coord.) *Como por encanto. La obstinada presencia de lo maravilloso en la literatura infantil y juvenil*, Buenos Aires: Santiago Arcos. pp.43-57.
- Browne, Anthony (1998) *Mi papá*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Burke Epstein, Virginia (1986) "Moral Reading: Children's Literature as Moral Education". En *Children's Literature Association Quarterly*, Volume 11, Number 2, summer 1986, pp. 68-72

- Campos, Roberto (2006) "¿Cómo seleccionar un libro álbum?". En *Laboratorio Internacional Construyendo Lectores*, Santiago: Centro Cultural de España.
- Castrillón, Silvia (1995) "Relación niño-ilustración". En *Revista La Obra*, Bs As, N° 888, junio, pp. 22-25.
- Carranza, Marcela y Sotelo, Roberto (2007) "El terrarium de Leo Lionni". En *Revista Imaginaria* N° 203, 28 de marzo de 2007. Disponible en: <http://www.imaginaria.com.ar/20/3/lionni-galeria.htm>
- Carranza, Marcela (2001) "Noche de tormenta". En *Revista Imaginaria* N° 54, 27 de junio de 2001. Disponible en <https://www.imaginaria.com.ar/05/4/tormenta.htm>
- Carranza, Marcela (2002) "La carta de la señora González Escritura experimental en un libro álbum". En *Revista Imaginaria* N° 72, 6 de marzo de 2002. Disponible en <http://www.imaginaria.com.ar/07/2/carta.htm>
- Carranza, Marcela (2004) "Entrar y descubrir qué pasa en... *El libro en el libro en el libro* de Jörg Müller". En *Revista Imaginaria* N° 140, 27 de octubre de 2004. Disponible en <http://www.imaginaria.com.ar/14/0/el-libro-en-el-libro.htm>
- Carranza, Marcela (2006) "La literatura al servicio de los valores, o cómo conjurar el peligro de la literatura". En *Revista Imaginaria* N° 181, 24 de mayo de 2006. Disponible en <https://www.imaginaria.com.ar/18/1/literatura-y-valores.htm>
- Carranza, Marcela (2007) "Donde viven los monstruos". En *Revista Imaginaria* N° 222, 19 de diciembre de 2007. Disponible en <https://www.imaginaria.com.ar/22/2/donde-viven-los-monstruos.htm>
- Carranza, Marcela (2007b) "La herejía de lo macabro". En *Revista Imaginaria* N° 221, 5 de diciembre de 2007. Disponible en <http://www.imaginaria.com.ar/22/1/la-herejia-de-lo-macabro.htm>
- Carranza, Marcela (2008) "David McKee por partida doble". En *Revista Imaginaria* N° 233, 3 de junio de 2008. Disponible en <http://www.imaginaria.com.ar/2008/06/david-mckee-por-partida-doble/>
- Carranza, Marcela (2012) "Los clásicos infantiles, esos inadaptados de siempre. Algunas cuestiones sobre la adaptación en la literatura infantil". En *Revista Imaginaria*, 313, 8 de mayo. Disponible en: <http://www.imaginaria.com.ar/2008/06/david-mckee-por-partida-doble/>
- Chambers, Aidan (2009) *El Ambiente de la lectura*, España: Fondo de Cultura Económica.
- Coles, Martin y Hall, Christine (2001) "Breaking the Line: New Literacies, Postmodernism and the Teaching of Printed Texts" In *Reading, Literacy and Language*, Noviembre N° 11, pp.114-183.
- Colomer, Teresa (1996a) "El Álbum y el texto". En *Peonza: Revista de literatura infantil y juvenil* N°39, pp 27-31.
- Colomer, Teresa (1996b) "Eterna Caperucita: la renovación del imaginario colectivo" En *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, Barcelona: Editorial Fontalba, S. A., N° 87, octubre, 1996, pp. 7-19
- Colomer, Teresa (1999) "El álbum y el texto". En *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*, Caracas: Banco del Libro.
- Colomer, Teresa (2002) "Apreciar el valor de las imágenes". En *Siete llaves para valorar las historias infantiles*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

- Colomer, Teresa; et. al. (2010) *Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*. /Teresa Colomer, Bettina Kümmerling-Meibauer, Cecilia Silva-Díaz (ed.) Nº 4. Barcelona: Banco del Libro-GRETEL, pp.87-103.
- Cristensen, Nina (2010) "Reflexiones sobre la influencia de los libros ilustrados del siglo XVIII en los libros-álbum contemporáneos". En *Cruce de miradas: nuevas aproximaciones al libro-álbum* /Teresa Colomer, Bettina Kümmerling-Meibauer, Cecilia Silva-Díaz (ed.), Caracas: Banco del Libro-GRETEL, pp. 46-57.
- De Haan, Linda y Stern Nijland (2004) *Rey y rey*, Serres: Barcelona.
- Díaz, Fanuel (1995) "Elementos de la ilustración: su relación con el arte". En *Hojas de lectura*, Bogotá, Vol.Nº. 34, junio 1995, pp. 4-11.
- Díaz, Fanuel (1997) "Jóvenes y lectura". Conferencia presentada en el II Encuentro de docentes, Caracas: Banco del Libro.
- Díaz Rönner, María Adelia (2001) *Cara y cruz de la literatura infantil*, Bs As: Lugar Editorial.
- Díaz Rönner, María Adelia (2011) "Leer a Hans Christian Andersen hoy. La cancelación de su lectura". En *La aldea literaria de los niños*, Córdoba: Comunicarte.
- Doonan, Jane (1993) *Looking at Pictures in Picture Books*, Inglaterra: *Thimble Press*.
- Durán, Teresa (2001) *Els suports narratius dins la literatura infantil*. Tesis doctoral dirigida por Gabriel Janer Manila. Departament de Teoria i Història de l' Educació. Universitat de Barcelona.
- Durán, Teresa (2009) *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*, Barcelona: Octaedro.
- Etkin, Sergio (2017) "María Tatar y Joseph Zornado: dos explicaciones sobre la violencia, el sometimiento y la crueldad en los relatos maravillosos tradicionales". En *Como por encanto. La obstinada presencia de lo maravilloso en la literatura infantil y juvenil*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Fernández, Mirta Gloria (2005) "El libro del topito Biolo: Lecturas cómplices e irreverencia". En *Revista Imaginaria* Nº 167, 9 de noviembre de 2005. Disponible en: <http://www.imaginaria.com.ar/16/7/topito-biolo.htm>
- Fernández, Mirta Gloria (2006b) "Juan Felizario Contento. El rey de los negocios". En *Revista Imaginaria* Nº 185, 19 de julio de 2006. Disponible en: <http://www.imaginaria.com.ar/18/5/juan-felizario-contento.htm>
- Fernández, Mirta Gloria (2007a) "La princesa viene a las 4: una historia de amor". En *Revista Imaginaria* Nº 199, 31 de enero de 2007. Disponible en <http://www.imaginaria.com.ar/19/9/la-princesa-viene-a-las-cuatro.htm>
- Fernández, Mirta Gloria (2007b) "Jugar plásticamente una retórica del miedo". En *Revista Imaginaria* Nº 207 - Buenos Aires, 23 de mayo de 2007. Disponible en: <http://www.imaginaria.com.ar/20/7/la-decision-de-teodoro.htm>
- Fernández, Mirta Gloria (2009) "El carácter escurridizo de la literatura y de la infancia". En *Decir, existir*. Actas del I Congreso Internacional de Literatura para Niños. Producción, edición y circulación, Bs As: Editorial La Bohemia.
- Fernández, Mirta Gloria (2009b) "Literatura infantil: la comodidad de la expatriación". En Actas de las I Jornadas de Historia Crítica en Argentina, 3 y 4 de diciembre,

- Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2009 pp.160-166.
<https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/14037/VI%20SIMPOSIO%20DE%20LIJ%20DEL%20MERCOSUR%20%20Actas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Fernández, Mirta Gloria (2010) "Alfabetización y literatura". En AAVV: *La formación docente en alfabetización inicial: literatura y didáctica*. En Sara Melgar (coord.). Buenos Aires: Centro de Documentación del Instituto Nacional de Formación Docente, Ministerio Nacional de Educación, pp. 26-41. Disponible en: <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL002858.pdf>.
<https://www.youtube.com/watch?v=DFkSMFdD2Vk>
- Fernández, Mirta Gloria (2014) *Los devoradores de la infancia*, Bs As: Comunicarte.
- Fernández, Mirta Gloria y otros (2017) *Como por encanto. La obstinada presencia de lo maravilloso en la literatura infantil y juvenil*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Fernández, Mirta Gloria y Vaistij, Natalia (2018) "La infancia ideologizada: un análisis de *Así soy yo*, ocho microprogramas sobre niños y niñas víctimas de la dictadura argentina de 1976". En *Kapichuá*. Año 1. N° 1. octubre de 2018. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales (FHyCS) de la Universidad Nacional de Misiones. Disponible en: <http://edicionesfhycs.fhycs.unam.edu.ar/index.php/>
- Fernández, Mirta Gloria (2018) "Libros álbum, entre la duda y la sospecha". En Montenegro, Rodrigo (comp.). *Teoría Literaria y Práctica crítica: tradiciones, tensiones y nuevos itinerarios*, Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Pp. 163-160. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/393956840/Teoria-Literaria-y-Practica-Critica-Tradiciones-tensiones-y-nuevos-itinerarios>
- Furnari, Eva (1995) "Soñar con los ojos abiertos". En *Hojas de lectura*, Bogotá, N° 34, junio 1995, pp. 12-13.
- García Padrino, Jaime (1999) "Del Ramayama al Trafalgar. Los clásicos al alcance de los niños". En Pedro Cerrillo y García Padrino (coord.) *Literatura Infantil y su didáctica*, Cuenca: Universidad de Castilla, La Mancha.
- Garralón, Ana (2001) *Historia portátil de la literatura infantil*, Madrid: Cátedra.
- Grassa Toro, Carlos (2009) "La literatura útil. Fábulas antiguas y modernas". En *Antología del I Encuentro Internacional de Estudio y Debate "Literatura Infantil y Matices"*, Tarazona, Zaragoza, Fundación Tarazona Monumental.
- Guevara, Darío (1969) *Psicopedagogía del cuento infantil*, Buenos Aires: Editorial Bibliográfica Argentina.
- Gutiérrez García, Francisco (2002) "Cómo leer el álbum ilustrado". En *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ)*. Año 15, N° 150, Barcelona: Torre de papel.
- Hole, Stian, (2007) *El final del verano*, Madrid: Kókinos.
- Holzwarth, Werner y Wolf Erlbruch (1991) *Del Topito Birolo y de todo lo que pudo haberle caído en la cabeza*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Isol (2002) *El globo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Itzcovich, Susana (1995) *Veinte años no es nada*, Buenos Aires: Colihue.

- Krause, Flavia y Etkin, Sergio (2017) "La recepción del maravilloso por parte de niños y jóvenes con diferentes recorrido escolares". En Fernández (coord.) *Como por encanto. La obstinada presencia de lo maravilloso en la literatura infantil y juvenil*, Buenos Aires: Santiago Arcos. pp. 71-81.
- Kummerling-Meibauer, Bettina (1999) "Metalinguistic Awareness and the Child's Developing Concept of Irony: The Relationship between Pictures and Text in Ironic Picture Books". In *The Lion and the Unicorn* Vol. 23 N°2, p. 157-183.
- Lee, Suzy (2014) *La trilogía del límite*, Barcelona: Bárbara Fiore.
- Lewis, David (1999) "La constructividad del texto: El libro-álbum y la metaficción". En *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*, Caracas: Banco del Libro.
- Lewis, David (2001) *Reading contemporary picturebooks. Picturing texts*, London: Routledge Falmer.
- Lluch, Gemma (2003) "Análisis de narrativas infantiles y juveniles". En *Arcadia* n°7; Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Martín, Sabrina (2014) "Retour sur l'histoire de la littérature enfantine en Argentine". En *La Revue des livres pour enfants*. Bibliothèque nationale de France. N° 275, febrero 2014.
- Martín, Sabrina (2017) "La Salamanca y la imposibilidad de pactar con el Diablo". En Fernández, Mirta Gloria (coord.) *Como por encanto. La obstinada presencia de lo maravilloso en la literatura infantil y juvenil*, Buenos Aires: Santiago Arcos. pp. 63-71.
- Mc Callum, Robyn (2002) "Very Advanced Texts: Metafiction and Experimental Work." In Hunt, Peter (ed.) *Understanding Children's Literature*, Londres: Routledge, pp.138-150.
- Mc Donald, Ruth (1982) "The Tale Re-told: Feminist Fairy Tales". En Ed. Ruth K. Mac Donald and Priscilla A. Ord. (eds.) *Children's literature association quarterly*. Boston: Northeastern University, pp 8-20.
- McKee, David (1999) *El cochinito de Carlota*, México: Fondo de Cultura Económica.
- McKee, David (1994) *¿Qué es ese ruido, Isabel?*, Barcelona: Grupo editorial Ceac.
- Mekis, Constanza (2006) "El Ministerio de Educación, las bibliotecas CRA y la lectura del libro álbum". En *Laboratorio Internacional Construyendo Lectores*, Santiago de Chile: Centro Cultural de España.
- Mikkelsen, Nina (2005) *Powerfull Magic Learning from Children's Responses to Fantasy Literature*, New York and London: Teachers College Columbia University Press.
- Montes, Graciela (1977) *El cuento infantil*, Buenos Aires: CEAL.
- Montes, Graciela (1999) *El corral de la infancia*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Montes, Graciela (1999) "La frontera indómita". En *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Montes, Graciela y Elena Torres (ilustr.) (1988) *Tengo un monstruo en el bolsillo*, Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- Nodelman, Perry (1988) *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*, Athens: The University of Georgia Press.

- Nodelman, Perry (1999) "Cómo funcionan los libros-álbum". En Muñoz-Tébar y Silva Díaz (eds.) *El libro álbum. Invención y evolución de un género para niños*, Caracas: Banco del libro, Parapara Clave.
- Nodelman, Perry (2000) 'Pleasure and Genre: Speculations on the Characteristics of Children's Fiction'. In Lennox Keyser, Elizabeth y Pfeiffer, Julie (eds.) *Children's Literature*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Nodelman, Perry (2008) *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Nodelman, Perry (2010) *Las narrativas de los libros álbum y el proyecto de la literatura infantil*. En Colomer, Teresa, Kümmerling-Meibauer, Bettina y Silva Díaz, Cecilia (Eds.) *Cruce de Miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*, Caracas: Banco del Libro, pp. 18-32.
- Pacheco-Manzo, María, Orozco-Guzmán, Mario y Pavón Cuéllar, David (2012) "El drama de la devoración en el relato infantil". En *Revista de Educación y Desarrollo* Nro. 22, Julio-septiembre de 2012; Universidad de Guadalajara.
- Pastoriza, Dora (1962) "Cuentos tradicionales. Referencia a los más difundidos" (Cap. IV). En *El cuento en la Literatura Infantil*, Buenos Aires: Kapelusz.
- Pelayo, Alex (2006) "Herramientas de la ilustración para construir significados". En *Laboratorio Internacional Construyendo Lectores*, Santiago de Chile: Centro Cultural de España.
- Peña Muñoz, Manuel (2015) *Precursores de la literatura infantil y juvenil latinoamericana*, Buenos Aires: Lugar editorial.
- Pillar, Arlene (1979) "Art using children's literature to foster moral development". In *Reading Teacher* N° 2, Nov. Edit. International Reading Association. Pp 148.
- Quintía, Xerardo y Quarello, Maurico (2007) *Titiritesa*, Pontevedra: OQO.
- Ramos, Paula (2018) y Fernández, M.G. "El lado oscuro de la infancia y la polisemia de los libros sin palabras". En Actas VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura. Virginia Forace y María Pía Pasetti (comp.). Universidad Nacional de Mar del Plata. pp.821-838. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/ccelehis/6celehis/schedConf/presentations>
- Richlycky, Zbigniew (1988) "El papel de la ilustración en el desarrollo de la personalidad del niño". En *En julio como en enero*, La Habana, no. 7, agosto, 1988, pp. 16-18.
- Rodríguez, Antonio (1987) "Ilustración infantil en América Latina". En *En julio como en enero*, La Habana, N° 4, pp. 11-16.
- Roitman, Clara (1969) "Crueldad e idealización". En *Los Libros*, diciembre de 1969, Año I. N° 6, Galerna: Buenos Aires. pp.9
- Rubio, Lola (2017) "Una barba seductora. El campo editorial vuelve su mirada a un clásico". En Fernández, Mirta Gloria (coord.) *Como por encanto. La obstinada presencia de lo maravilloso en la literatura infantil y juvenil*, Buenos Aires: Santiago Arcos. pp.43-55.
- Scott, Carole (1999) "Dual Audience in Picturebooks. Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults". En Beckett, Sandra L. (ed.) *Children's Literature and Culture*, Nueva York: Garland, pp.101.

- Schritter, Istvan (2005) *La otra lectura. La ilustración en los libros para niños*, Buenos Aires: Universidad Nacional del Litoral y Lugar Editorial.
- Shavit, Zohar (1991) "La noción de niñez y los textos para niños". En *Criterios* N° 29, enero-junio 1991, La Habana.
- Shulevitz, Uri (1999) "¿Qué es un libro álbum?". En *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*, Caracas: Parapara Clave.
- Silva Díaz, Cecilia (2005a) "Álbumes metaficticiales y nuevas alfabetizaciones". En *Libros que enseñan a leer. álbumes metaficticiales y conocimiento literario*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Teresa Colomer Martínez. Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Didáctica de la Lengua, la Literatura y las Ciencias Sociales. <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4667/mcsdo1de1.pdf>
- Silva Díaz, Cecilia (2005b) *La metaficción como un juego de niños: Una introducción a los álbumes metaficticiales*, Caracas: Banco del Libro.
- Sipe, Lawrence and Brightman, Anne (2009) *Young Children's Interpretations of Page Breaks in Contemporary Picture Storybooks*; Washington: Journal of Literacy Research, Institute of Education Sciences, U.S. Department of Education, pp. 41: 68
- Soriano, Marc (1995a) *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, Buenos Aires: Colihue.
- Soriano, Marc (1995b) "Adaptación y divulgación". En *La Literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Traducción, adaptación y notas de [Graciela Montes](#), Buenos Aires: Colihue.
- Sotelo, Roberto (1999a) "Anthony Browne. Datos biográficos y bibliografía". En *Revista Imaginaria* N° 2. Buenos Aires, 30 de junio; actualizado el 5 de abril de 2000 y el 10 de mayo de 2006. Disponible en: <http://www.imaginaria.com.ar/00/2/browne.htm>
- Sotelo, Roberto (1999b) "Tomi Ungerer. Datos biográficos y bibliografía". En *Revista Imaginaria* N° 14, 15 de diciembre de 1999. Disponible en: <http://www.imaginaria.com.ar/01/4/ungerer.htm>
- Sotelo, Roberto (1999c) "El traje nuevo del emperador, de Hans Christian Andersen". En *Revista Imaginaria* N° 8, 22 de septiembre de 1999. Disponible en: <http://www.imaginaria.com.ar/00/8/emperador.htm>
- Sotelo, Roberto (1999d) Anthony Browne. Datos biográficos y bibliografía. En *Revista Imaginaria* N° 2, 30 de junio de 1999. Disponible en <http://www.imaginaria.com.ar/00/2/browne.htm>
- Sotelo, Roberto (2001) "Satoshi Kitamura. Datos biográficos y bibliografía". En *Revista Imaginaria* N° 50, 2 de mayo de 2001. Disponible en: <http://www.imaginaria.com.ar/05/0/kitamura.htm>
- Sotelo, Roberto (2004) Max Velthuijs. Datos biográficos y bibliografía. En *Revista Imaginaria* N° 127, 28 de abril de 2004). Disponible en: <http://www.imaginaria.com.ar/12/7/velthuijs.htm>
- Sotelo, Roberto (2005) "Cuando imagino a quién llegará el libro, me gusta pensar en una mente inquieta y juguetona más que en un lector de una edad determinada. En un

- par." En *Revista Imaginaria* N° 154, 11 de mayo de 2005. Disponible en: <http://www.imaginaria.com.ar/15/4/isol.htm>
- Sotelo, Roberto (2007) "Maurice, Max y los Monstruos homenajeados". En *Revista Imaginaria* N° 222, 19 de diciembre de 2007. Disponible en: <http://imaginaria.com.ar/22/2/galeria.htm>
- Stoecklè
- Stoecklè, Remy (1994) "Découverte de tableaux et de peintres: Le cas particulier des images clin d'oeil, citation, pastiche, parodie, hommage". En *Activités á partir de l'album de fiction: de l'école maternelle au collage*. París: L'École.
- Thacker, Deborah and Webb, Jean (2002) *Introducing Children's Literature From Romanticism to Postmodernism*, New York and London: Routledge.
- Van der Linden, Sander (2015) *Álbum[es]*, Barcelona: Ekaré.
- Vásquez, Florencia (2017) "Lecturas perspicaces, apropiaciones adolescentes del maravilloso". En Fernández, Mirta Gloria (coord.) *Como por encanto. La obstinada presencia de lo maravilloso en la literatura infantil y juvenil*, Buenos Aires: Santiago Arcos. pp.81-93.
- Zornado, Joseph (2001) *Inventing The Child Culture, Ideology, and the Story of Childhood*, New York / London: Garland.

4. Bibliografía general

- AA. VV (2008) "Historias, actas y trabajos (El ratón y el gato, cuento de crítica social, de J.E. Corbalán)". En *Actas del Primer Congreso Femenino*, Buenos Aires, 1910. Universidad Nacional de Córdoba, 2008.
- Adorno, Theodor (2003) "La educación después de Auschwitz". En *Consignas*, Madrid: Amorrortu.
- Amossy, Ruth y Herschberg Pierrot, Anne (2001) *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires: Eudeba.
- Angenot, Marc (1982) *La parole pamphlétaire*, Paris: Payot.
- Ariès, Philippe (1988) "El descubrimiento de la infancia". En *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Madrid: Taurus.
- Arnoux, Elvira (2006) *Análisis del discurso: tres modos de abordar materiales de archivo*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Auerbach, Erich (1979) *Mímesis*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail (1991) "La palabra en la novela". En *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- Bajtín, Mijail (1997) *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Universidad de Puerto Rico: San Juan de Puerto Rico.
- Bajtín, Mijail (1999) "El problema de los géneros discursivos". En *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.
- Bajtín, Mijail (2004) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid: Alianza.

- Bajtín, Mijail (2003) "La novela polifónica de Dostoievski y su presentación en la crítica". En *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Barrenechea, Ana María (1972) "Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)". En *Revista Iberoamericana* pp. Vol. XXXVIII, Núm. 80, Julio-Septiembre pp.396-403. Disponible en:
<https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911>
- Barthes, Roland (1977) *Análisis estructural de los relatos*, Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Barthes, Roland (1986) "Pragmática y retórica de la imagen". En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1993) "El placer del texto y lección inaugural", México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1994a) "Escribir la lectura". En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, México: Paidós. pp.35-39.
- Barthes, Roland (1994b) "La división de los lenguajes". En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, México: Paidós. pp. 120-133.
- Benveniste, Emile (1997) "De la subjetividad en el lenguaje". En *Problemas de Lingüística General*, México: Siglo XXI.
- Botto, Malena (2014) "1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial" en De Diego, José Luis (dir.) *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre (1996) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (1990) "La juventud no es más que una palabra". En *Sociología y Cultura*, México: Grijalbo.
- Cacciari, Massimo y Martini, Carlo María (1997) *Diálogo sobre la solidaridad*, Barcelona: Herder.
- Carli, Sandra (2006) "Notas para pensar la infancia en la Argentina (1983-2001)". En Carli, Sandra (comp.) *La cuestión de la infancia*, Bs As: Paidós.
- Chartier, Roger (2011) "Lecturas y lectores populares desde el Renacimiento hasta la época clásica". En Chartier, Roger (comp.) *Historia de la lectura en el mundo Occidental*, Buenos Aires: Aguilar. pp.335-351.
- Chesterton, Gilbert (2006) "El humor". En *Correr tras el propio sombrero (y otros ensayos)*. Selección y prólogo de Alberto Manguel, Barcelona: Acantilado.
- Cortázar, Julio (1984) "La Literatura latinoamericana de nuestro tiempo". En *Argentina: años de alambradas culturales*, Buenos Aires: Muchnik.
- Costa, Joan (1992) *Imagen pública. Una ingeniería social*, Madrid: Fundesco, Claves de Comunicación Social.
- Dawkins, Richard (1993) *El gen egoísta, las bases biológicas de nuestra conducta*, Slavat: Barcelona.
- Díaz, Hernán (2012) *Cómo se dice el humor: un abordaje del humor y la comicidad desde la enunciación*, Buenos Aires: La Isla de la Luna.

- Di Stefano, Mariana (2009) *Políticas del lenguaje del anarquismo argentino*. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Dirección Elvira Arnoux. Disponible en https://repositoriosdigitales.mincyt.gov.ar/vufind/Record/Filo_af7eef3d3f412019bf3e9774f3dd2741
- Di Stefano, Mariana (2013) *El lector libertario. Prácticas e ideologías lectoras del anarquismo argentino*, Buenos Aires: EUDEBA.
- Ducrot, Oswald (1986) *El decir y lo dicho*, Barcelona: Paidós.
- Durkheim, Emile (2000) *Las reglas del método sociológico*, México: Quinto Sol.
- Eagleton, Terry (1998) “¿Qué es la literatura?” En *Una introducción a la teoría literaria*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, Umberto (1992) *Obra Abierta*, Buenos Aires: Planeta. Disponible en: https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/08/eco_umberto-obra_abierta.pdf
- Fernández, Mirta Gloria (2006a) “Leer de noche en la calle como construcción social o como materialidad textual. En *¿Dónde está el niño que yo fui?: adolescencia, literatura e inclusión social*, Buenos Aires: Biblos.
- Fernández, Mirta Gloria (2007c) “Bajtín y Vigotsky: la experiencia social en la producción de sentido (Algunas prioridades para enseñar literatura”. En *AdVersus, Revista de Semiótica*, Año IV, Nº 8-9, abril-agosto 2007 - Instituto Italo-argentino de Recerca Sociale, Roma Buenos Aires. Disponible en: http://www.adversus.org/indice/nro8-9/articulos/articulo_fernandez.htm
- Fernández, Mirta Gloria (2006d) *¿Dónde está el niño que yo fui? Adolescencia, literatura e inclusión social*, Buenos Aires: Biblos
- Fairclough, Norman (1992) *Discourse and social change*, Cambridge: Polity Press.
- Foucault, Michel (1969) *¿Qué es un Autor?* Bulletin de la Société française de philosophie, año 63, nº 3, julio-setiembre de 1969, págs 73- 104, 22 de febrero de 1969; debate con M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl. Editado por El Seminario.com.ar
- Foucault, Michel (1983) *La Arqueología del saber*, México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1996) *Lenguaje y literatura*, Barcelona: Paidós.
- Freud, Sigmund (1989) “Lo ominoso”. En *Obras Completas* Vol. XVII, Buenos Aires: Amorrortu.
- Genette, Gerard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- Genette, Gerard (2004) *Matalepsis. De la figura a la ficción*, México: Fondo de Cultura Económica
- Greimas, Algirdas (1976) *Semántica estructural*, Madrid: Gredos.
- Greimas, Algirdas (1979) “Elementos para una teoría de la interpretación del relato”. En: AA. VV *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Hochman, Baruch (1985) *Character in Literature*, Ithaca: Cornell University Press.
- Hutcheon, Linda (1981) *Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía*. En *Poétique*, París: Du Seuil.

- James, Henry (2014) *El arte de la novela: Prefacios críticos. The Art of the Novel: Critical Prefaces* (1907-1909). Edición bilingüe. Madrid: Cuadernos de Langre.
- Jauss, Hans Robert (1987) "Cambios de paradigma en la ciencia literaria". En Dietrich Rail (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México: UNAM.
- Jauss, Hans Robert (1992) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid: Taurus.
- Jewitt, Carey (2005) "Multimodality", "Reading", and "Writing" for the 21st Century". En: *Discourse: studies in the cultural politics of education* N° 26, London: Routledge, pp. 315-/331.
- Jodelet, Denise (1989) "Representations sociales: un domaine en expansion". En A.A.V.V., *Les representations sociales*, Paris: P. U. F.
- Joly, Martine (2009) *Introducción al análisis de la imagen*, Buenos Aires: La Marca.
- Jung, Carl (2002) "Los arquetipos y lo inconsciente colectivo". En *Obra completa de Carl Gustav Jung*. Volumen 9/1, Madrid: Trotta.
- Kozulin, Alex (2000) *Instrumentos Psicológicos: la educación desde una perspectiva sociocultural*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- Kress, Gunther y Van Leeuwen, Theo (2001) *Multimodal Discourse: The modes and media of contemporary communication*, Londres: Oxford University Press.
- Kristeva, Julia (1981) "Para una semiología de los paragramas". En *Semiótica 1*, Ensayo N° 25, Madrid: Fundamentos.
- Lyons, Martyn (2011) "Los nuevos lectores del siglo XIX: Mujeres, niños, obreros". En Cavallo y Chartier (comp.) *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Buenos Aires: Taurus, pp.387-421.
- Moscovici, Serge (1989) "Des representations collectives aux representations sociales". En A.A. V.V. *Les representations sociales*, Paris: P. U. F.
- Pêcheux, Michel (2016) *Las verdades evidentes: lingüística, semántica, filosofía*, Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Pêcheux, Michel (1998) "El extraño espejo del análisis de discurso. Prefacio". En Courtine, Jean Jacques *Análisis del discurso político*. Revista *Langages* N° 62, junio de 1981. Disponible en: <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/courtine.html>
- Petrucci, Armando (2011) "Leer por leer: un porvenir para la lectura". En Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger (comp.) *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Buenos Aires: Taurus, pp.425-449.
- Piglia, Ricardo (2016) "Novena clase, 5 de noviembre de 1990." En *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1986) *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London and New York: Methuen.
- Roitman, Clara (1969) "Crueldad e idealización". En *Los Libros*, diciembre de 1969-Pag.9. Año I. N° 6, Galerna: Buenos Aires.
- Rorty, Richard (1996) *Consecuencias del pragmatismo*, Madrid: Tecnos.
- Scarano, Laura (1995) "Poéticas sociales desde el paradigma realista: Hacia una escritura crítica de la referencia". En *Actas del IV Congreso Argentino de Hispanistas*, 18-20 mayo, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, 1995, pp.542-544.

- Schérer, René y Hocquenghem, Guy (1979) *Álbum sistemático de la infancia*, Barcelona: Anagrama.
- Shklovsky, Viktor (1999) "El arte como artificio". En Todorov (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid: Siglo XXI.
- Stilman, Eduardo (1967) "El humor negro". En *El humor negro. Antología ilustrada*, Buenos Aires: Brújula.
- Theroux, Alexander (2000) *The Strange Case of Edward Gorey*, Seattle: Fantagraphics Books.
- Tinianov, Iuri (1999) "Sobre la evolución literaria". En Jakobson y otros, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México: Siglo XXI.
- Todorov, Tzvetan (1970) "Las categorías del relato literario". En Barthes, Greimas, Genette y otros *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Todorov, Tzvetan (1981) *Introducción a la Literatura Fantástica*, México: Premia Editora
- Verón, Eliseo (2004) "Discursos sociales" y "El sentido como producción discursiva". En *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires: Gedisa.
- Vigotsky, Lev (1970) *Psicología del Arte*, Barcelona: Barral editores.
- Waugh, Patricia (1984/1990) *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres: Routledge.
- Voloshinov, Valentin (1992) *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid: Alianza.
- Warner, Marina (1994) "Little Angels, Little Devils Keeping Childhood Innocent". En *Managin Monsters: Six Myths of Our Time*, London: Vintage. (pp.33-48).
- Warner, Marina (2000) *No Go the Bogeyman Scaring, Lulling, and Making Mock*. London: Random House.