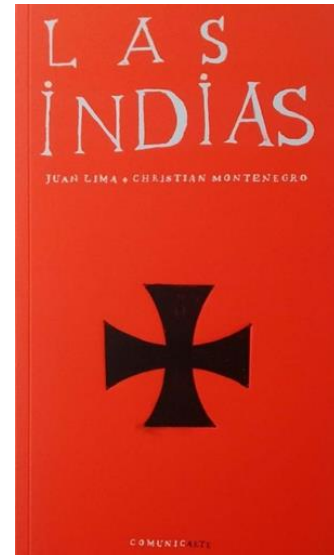


Fernández, E. (diciembre, 2019). "Poesía y trazos de lo desconocido. Una reescritura del Nuevo Mundo en *Las Indias* de Juan Lima y Cristian Montenegro". En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 9 (5), pp. 353- 357.

Lima, Juan  
Montenegro, Christian  
**Las Indias**  
Córdoba  
Comunicarte  
2018  
48 páginas.



Poesía y trazos de lo desconocido. Una reescritura del Nuevo Mundo en  
*Las Indias* de Juan Lima y Cristian Montenegro

Eugenia Fernández<sup>1</sup>

¡Yo partiré! ¡Oh, nave, tu velamen despliega y  
leva al fin las anclas hacia incógnitos cielos!  
Stéphan Mallarmé.

Escribir una versión implica una relectura y, en consecuencia, una reescritura. Juan Lima y Cristian Montenegro reescriben desde dos lenguajes diversos, poesía e ilustración, un texto de difícil clasificación, un diario de viaje entre documento histórico y crónica literaria: el *Diario de a bordo de Cristóbal Colón*. El vocablo "versión", si bien no suele aparecer en los diccionarios de términos literarios, comparte rasgos con la noción de "adaptación", una forma de intertextualidad, en tanto que "siempre hay un texto

<sup>1</sup> Mg. en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde desarrolla actualmente actividades docentes y de investigación en la asignatura "Literatura y cultura Latinoamericanas contemporáneas" de la carrera de Letras. Mar del Plata, Argentina. eugeferna@gmail.com

primero que se modifica para hacerlo corresponder con un nuevo contexto de recepción, de donde resulta un segundo texto adaptado” (De Sotomayor Sáez, 2005, p.223). Sin embargo, si la adaptación supone una transformación con una finalidad concreta, facilitar su lectura a un público determinado por ejemplo; la *versión*, por su parte, “sólo da cuenta de la transformación producida, en especial la que afecta al modo de presentación de un texto, o sea, a su código genérico” (De Sotomayor Sáez, 2005, p.223). Esta diferencia entre *adaptación* (transformar un texto con un propósito relacionado al contexto de recepción) y *versión* (transformar un texto para hacer que se lea de un modo diferente) se difumina en muchos casos cuando la transformación genérica, o versión, se destina a un público específico, con lo cual funciona un doble mecanismo de acomodación (De Sotomayor Sáez, 2005, p.223). *Las Indias* es una versión, como lo indica su subtítulo, del *Diario de a bordo de Cristóbal Colón* (manuscrito atribuido a Bartolomé de las Casas) pues la transformación genérica de diario a poema y de diario a ilustración busca cambiar su modo de presentación y, si bien la finalidad es estética, el texto primero de Colón es modificado y se adapta también a un nuevo contexto de recepción.

Si bien toda escritura descansa sobre la intertextualidad, *Las Indias* recurre al primer nivel, el más arcaico, su fundamento: la imitación; en términos de Jitrik (1993) en *La parodia en la literatura latinoamericana*, se trata de “un movimiento de apropiación y entrega” (p.13). Lima y Montenegro se apropian del texto de Las Casas y nos lo entregan en una nueva versión poética y visual que nos sumerge en el instante más prístino del descubrimiento de América y también de nuestra propia literatura latinoamericana; de ahí que el título sea “Las Indias” y no “América”, pues, en ese instante, nuestro continente apenas era lo que Colón esperaba encontrar. La imitación como modo de intertextualidad constituye nuestra escritura inicial (Jitrik, 1993, p.14); así, este libro ilustrado relee, reescribe, los orígenes de nuestro continente y su literatura, cuyos centros son el viaje y el descubrimiento.

La literatura es en sí misma un viaje y un viaje es hacer conocido lo desconocido, ampliar el horizonte de conocimientos incorporando *lo nuevo*. *Las indias* nos muestra ese proceso por el cual nuestro continente se le presenta a Colón y su tripulación como un lugar completamente desconocido y nuevo. Si el *Diario de a bordo* se caracterizó por su imperiosa necesidad de describir a pesar de que las palabras resultaran insuficientes,

la versión de Lima y Montenegro recupera esa imposibilidad del lenguaje, ese vacío, y lo completa con la multiplicidad de sentidos que abraza el lenguaje literario, en especial la poesía, y con la imagen, dibujos que parecen hechos a mano alzada, en el momento mismo de la llegada y a medida que se descubrían los nuevos paisajes, animales, plantas. Tanto la elección del lenguaje poético como el tipo de ilustración, que no se constituye por simples imágenes representativas que acompañan el texto en la página, sino por dibujos que agregan sentidos por sí mismos, revocan en cierta forma la dificultad del *Diario de a bordo* para describir el nuevo mundo.

Lima y Montenegro reescriben la primera crónica del choque de culturas más importante de la historia universal, cambian su código genérico y la transforman en poesía e imagen. Esta reescritura nos ubica en la perspectiva del sujeto del relato de viaje que, en palabras de Jorge Monteleone (1998) en *Relato de viaje*, “descubre la imagen del Otro y de lo Otro pero en él proyecta la imagen de sí mismo” (p.17). Por ello, la ilustración de Montenegro para la tapa del libro es la cruz católica y, como dijimos, el nuevo mundo lleva el nombre del lugar que Colón esperaba encontrar, las Indias; desde los paratextos iniciales, título e imagen de portada, esta versión pone en foco la dificultad para reconocer lo otro y la necesidad de proyectar lo conocido y lo propio sobre ese otro desconocido. Según Todorov (1998), en *La conquista de América*, “Colón es un hermeneuta pero interpreta los signos según su conveniencia” (p.28), así, al no encontrar oro debe hallar otras riquezas en estas nuevas tierras y la abundancia de peces, pájaros, plantas y animales se convertirá en el centro de su relato. No obstante, y esto es lo que recupera *Las Indias*, esa actitud se compensa con la “admiración intransitiva de la naturaleza que se libera de toda función: es un disfrute de la naturaleza que ya no tiene una finalidad” (Todorov, 1998, p. 32).

De allí en más, su relato no puede dejar de reiterar la belleza natural. Todo viaje necesita ser narrado; como dice Monteleone (1998, p.14) “no hay viaje sin relato” porque la narración “es connatural al viaje y la condición de existencia de un viaje residiría en la posibilidad de ser narrado”. En consecuencia, la única forma posible de evocar un relato de viaje es narrándolo otra vez (Monteleone, 1998, p.15). Así, *Las Indias* evoca, a partir de dos lenguajes que entran en comunión, el verbal y el visual, el primer viaje de Colón a nuestro continente. Lo narra otra vez y, al hacerlo, lo transforma. Esta nueva narración tiene una estructura que permite reconocer diversos momentos del

viaje. Uno inicial, donde el tiempo aún no ha pasado: los versos “cuando se viaja/ por la mar/ esa mar/ es el viaje” (Lima y Montenegro, 2018, p.9) se cargan de sentido con una página completa en blanco y negro sin contornos ni figuras claras. Segundo momento, el objetivo del viaje se desplaza y no se encuentra: “Cuando la gente/ quejábbase del largo viaje/ que ya no lo podía sufrir/ que en la tardanza va el peligro (...) dije que no faltaba / sino muy poco / para oír al / ruiseñor” (Lima y Montenegro, 2018, p.13); como bien explica Todorov (1998, p.29), en el mar todas las señales indican la cercanía de la tierra, puesto que eso es lo que desea. Y un tercer momento, donde se produce un contrapunto entre la mirada y la memoria, se trata del relato de los sentidos: “Y llegado / yo aquí/ a este cabo / vino el olor/ tan suave de las flores (...) viendo tanta verdura/ en tanto grado” (Lima y Montenegro, 2018, p.23).

En una de sus páginas, la ilustración nos muestra el proceso de asimilación de lo nuevo: en primer lugar, el olfato; en segundo, la vista; y, finalmente, la pluma, es decir, la escritura. Cabe aclarar que los números de página no están visibles para el lector y que todas las ilustraciones son de página completa y preceden al texto; el efecto logrado es el de semejar un manuscrito escrito y dibujado durante la experiencia misma del descubrimiento. De esta manera, el lenguaje visual de este libro, adopta del lenguaje verbal cronístico su tan característica cercanía temporal entre el hecho acaecido y su narración.

El descubrimiento de América, como describe Todorov “es el encuentro más asombroso de nuestra historia” (1998, p.14) por su sentimiento de extrañeza radical. *Las Indias* de Lima y Montenegro logra transmitir esta extrañeza; insistimos en la elección del título: máximo ejemplo de cómo Colón proyectó “sobre los seres recientemente descubiertos imágenes e ideas que se refieren a otras poblaciones lejanas” (Todorov, 1998, p.14), es decir, las Indias.

No cabe duda, como afirma Todorov (1998), de que “el descubrimiento de América es lo que anuncia y funda nuestra identidad presente” (p.15), y esto responde la pregunta ¿por qué hacer una versión del diario de a bordo de Cristóbal Colón en el siglo XXI? ¿Por qué seguir releyéndolo? Pues porque funda nuestra identidad y de ahí el gran valor de esta nueva versión.

## Referencias bibliográficas

De Sotomayor Sáez, M. V. (2005). "Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias". *Revista de Educación*. Núm. Extraordinario. P. 217-238.

Jitrik, N. (1993). "Rehabilitación de la parodia". *La parodia en la literatura latinoamericana* (Introd. y coord. Roberto Ferro). Facultad de Filosofía y Letras. UBA.

Lima, J. y Montenegro, C. (2018). *Las Indias. Versión del Diario de a bordo de Cristóbal Colón*. Córdoba: Comunicarte.

Monteleone, J. (1998). "Prólogo". *El relato de viaje*. Bs. As.: El Ateneo.

Todorov, T. (1998). "Descubrir". *La conquista de América. El problema del otro*. Madrid: Siglo XXI.

---

Arraigada, C. (diciembre, 2019). "Traducir la identidad: cuando el bilingüismo es más que la suma de dos idiomas. Reseña de *OG. En castellano Y* de Verónica Salinas". En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 9 (5), pp. 358- 363.

Verónica Salinas

**OG. En castellano Y**

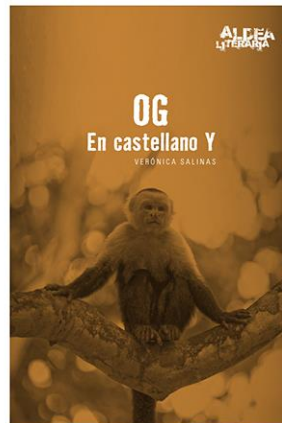
Traducción de la autora

Boulogne

Cántaro

2018

176 páginas



---

Traducir la identidad: cuando el bilingüismo es más que la suma de dos idiomas. Reseña de *OG. En castellano Y* de Verónica Salinas

Candela Arraigada<sup>1</sup>

Yo no soy de aquí, pero tú tampoco  
De ningún lado del todo y de todos lados un poco.  
Atravesamos desiertos, glaciares, continentes  
El mundo entero de extremo a extremo  
Empecinados, supervivientes  
El ojo en el viento y en las corrientes  
La mano firme en el remo  
Cargamos con nuestras guerras  
Nuestras canciones de cuna  
Nuestro rumbo hecho de versos  
De migraciones, de hambrunas.

Jorge Drexler, "Movimiento"

El lenguaje nos define y nos permite nombrar lo que nos circunda, pero... ¿qué sucede con nosotros y nuestro alrededor cuando cambiamos de entorno y con él debemos aprender otro idioma? En "Lengua, habla e identidad cultural", Klaus Zimmermann

---

<sup>1</sup> Estudiante avanzada del Profesorado y la Licenciatura en Letras en la UNMDP. Correo electrónico: [candelaarraigada@gmail.com](mailto:candelaarraigada@gmail.com)

(1991) enuncia que para Humboldt, el ser humano piensa, siente y vive sólo en el lenguaje constituyéndose a partir de él. A su vez, para Foucault (1978):

Los códigos fundamentales de una cultura -los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas- fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá. (p.5)

Por esto mismo, no es casual que el texto *OG. En castellano Y* de Verónica Salinas (1977), actriz y escritora radicada en Noruega después de la crisis del 2001 de Argentina, brinde en la primera página de su obra construcciones interrelacionadas tales como “Yo soy”, “yo hablo”, “yo vivo” (p.9). Cada una de ellas sintetiza el gesto que implica buscar definir la identidad perteneciente a una primera persona del singular que, a pesar de la posible asociación autobiográfica con la autora, funciona como un deíctico que podría llenarse con diversos nombres, inclusive con el del lector.

Como información de entrada, el título de la obra ya vislumbra la acción de traducir, y la presencia simultánea de las dos lenguas -noruego y castellano- a partir de las cuales se definirá la primera persona del singular. Sin optar totalmente por una o por otra, la búsqueda de la identidad confluye en el descarte de una “o” disyuntiva y en el hallazgo del nexos copulativo que habilita la convivencia de lo diferente. El fin del recorrido es evidenciado a través de las últimas frases de la novela en la que la voz narradora enuncia: “Toda mi historia es un viaje a la palabra “y”” (p.174). De esta manera, el descubrimiento de la relevancia que adquiere dicha conjunción para la autodefinición de la protagonista le permite a ésta habitar ambos idiomas sin conflicto. Parecería ser que, como menciona Paul Ricoeur (2005) en *Sobre la traducción*, “La felicidad de la traducción reside en una suerte de hospitalidad lingüística, esto es, el placer de habitar la lengua del otro es compensado por el placer de recibir en la propia casa la palabra del extranjero” (p.28).<sup>2</sup>

A su vez, la “Y” une, como si fuese un avión y una máquina del tiempo a la vez, dos espacios y dos tiempos disímiles, entre los que el lector se desplaza para acompañar a la voz protagonista en su labor por definir su identidad desde la narración de su historia. Los movimientos aparecen delimitados por la presencia gráfica de los nombres

---

<sup>2</sup>Resulta interesante que la autora haya escrito la novela originariamente en noruego y luego haya traducido su propio texto al castellano, versión que llega a los lectores hispanohablantes gracias a la puesta en circulación a cargo de la editorial Cántaro.

de los países, Argentina y Noruega, que figuran al comienzo de las páginas. Sin embargo, dichas marcas no son imprescindibles para detectar el cambio de lugar en el texto, ya que el tono que adquiere el relato se presenta de diversas maneras en función de cada uno de los espacios.

En Noruega encontramos una voz que se siente extraña y ajena a su contexto, que busca insertarse en un entorno desconocido al cual llega por un interés vital. Es el tono en el que puede hablar aquella persona que debe empezar de cero, casi por obligación, en un país demasiado distinto culturalmente. La protagonista se pregunta si aprender un nuevo idioma es efectivamente “aprender a vivir de nuevo” (p.20), cuestión que parece resolverse a lo largo de la novela. De esta forma, el lector se convierte en testigo de la necesidad de comunicación inherente a todo ser social y de los intentos por aprender aquel código que sirve como instrumento para entablar un vínculo con el otro. La narradora dice: “Es terrible no tener palabras para contar algo / Es importante poder contar nuestras historias” (p.65). Por esta razón, casi como un instinto de supervivencia, la presencia del diccionario en manos de quien ignora un idioma se torna una herramienta indispensable a través de la cual se subsanan los abismos entre las lenguas. Quien representa ese “otro” con quien hablar, pero que se asemeja a la protagonista en su condición de extranjera y desconocimiento del idioma, es el personaje de Mónica. Al igual que ella, es niñera, pero no es argentina, sino polaca y podría decirse que es el motor de la comunicación que motiva el intento de cruzar la frontera del lenguaje a través de una nueva costumbre: buscar y señalar palabras en el diccionario. Los capítulos en los que aparece escrita en otra tipografía la palabra “Noruega”, muestran el proceso de adaptación a un nuevo contexto, no exento de choques culturales que despiertan el recuerdo del origen y la nostálgica percepción de lo propio como lejano.

En los apartados que encontramos señalados con la palabra “Argentina”, la protagonista se remonta a su infancia bucólica de la mano de su familia y de su abuela Lola. Las frases y conversaciones con esta última, la vida en el campo rodeada de animales, las anécdotas en las cuales se encuentra acompañada de su hermana Sisi y la relación con la naturaleza, conforman un entramado de recuerdos que se tiñen de emociones. Claro que también se hace presente la razón por la cual la protagonista tuvo que emigrar a Noruega: el hostil contexto lleno de saqueos, cacerolazos y desempleo que se respiraba en la denominada “crisis del 2001” en Argentina y que a tantos obligó



a irse del país, dejar su tierra, sus familias y amigos en busca de una realidad mejor. La narradora recuerda que “Los que no estaban en la calle protestando. Estaban en la casa empacando para irse” (p.34). Sin duda, a ella se la puede incluir dentro de la segunda opción, al igual que a Verónica Salinas. En este aspecto, lo autobiográfico se hace visible, aunque no excluye una posible identificación con la historia puesto que la autora representa a todos aquellos que se vieron forzados a irse y finalmente abandonaron el país en el 2001. Comenzar una nueva vida en otro país, implicó, en este caso, la apropiación de otra lengua desde el ejercicio de la traducción. Sin embargo, la voluntad de encontrar equivalencias parece exceder, por momentos, lo lingüístico en tanto que la narradora necesita encontrar su “dulce de leche noruego” ya que el manjar argentino funciona como un símbolo que la “sostiene arriba de la superficie en momentos de crisis” (p.152).

En *OG. En castellano Y* las fronteras también parecen borrarse en lo que respecta al género, puesto que podríamos decir que es un relato híbrido entre novela y poesía. A su vez, la tipografía muestra, por un lado, variaciones de interletrado, que marcan una aparente diferencia de pronunciación, y por el otro, variaciones de formato, como si existiera en la cursiva la posibilidad de representar gráficamente el lenguaje del pensamiento. Este recurso permite evidenciar la distancia, a veces planteada como irremediable, que se encuentra entre lo que se piensa y la imposibilidad de nombrar lo debido a la falta de conocimiento del código pertinente.

Por último, no resulta un dato menor que la novela de Verónica Salinas haya sido reconocida en varias ocasiones. En 2019 fue premiada como “Fuera de categoría” en los destacados ALIJA. Además, fue nominada para el premio del Ministerio de Cultura Noruega a la mejor novela en la terna de literatura infantil y juvenil publicada en 2016 y recibió el premio a la mejor novela de 2016 otorgado por la asociación de las librerías del país.

A partir de la lectura de *OG. En castellano Y*, asistimos a un viaje entre Noruega y Argentina, entre el presente que implica empezar “desde cero” y ese pasado previo a la “crisis del 2001” antes de que todo se transformara en un caos. La autora a través de su escritura, nos hace partícipes de la búsqueda de la identidad determinada por el lenguaje -o los lenguajes- que usamos para narrar nuestras historias conformadas por recuerdos que adquieren el carácter de bilingües. Nuestra identidad se construye según

el código que utilizamos a la hora de narrarnos a nosotros mismos y lo desarrollado en la novela nos da la pauta de que podemos hacerlo de distintas maneras -en diversas lenguas- sin dejar de ser quiénes somos. En este caso, tal como lo explicita el título, *OG. En castellano Y* de Verónica Salinas aborda la perspectiva de quien encontró refugio en el “entre” lenguas y la mirada de quien apuesta a la suma sin pérdidas para autodefinirse desde la simultaneidad de códigos culturales.

## Referencias bibliográficas

Foucault, M. (1978). *Las Palabras y las Cosas*. México: Siglo XXI.

Zimmermann, K. (1991). Lengua, habla e identidad cultural. *Estudios de Lingüística Aplicada*. Recuperado en: <https://ela.enallt.unam.mx/index.php/ela/issue/view/64>

Ricoeur, P. (2005). *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós.

---

Di Milta, C. (diciembre, 2019). "Recuerdos que abrigan. Sobre *El idioma secreto* de María José Ferrada y Zuzanna Celej". En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 9 (5), pp. 364- 368.

María José Ferrada y Zuzanna Celej

**El idioma secreto**

Pontevedra

Editorial Kalandraka

2014

27 páginas



---

Recuerdos que abrigan. Sobre *El idioma secreto* de María José Ferrada y  
Zuzanna Celej

Cintia Di Milta<sup>1</sup>

En la cultura occidental las mujeres fueron históricamente las que conservaban la memoria, las portadoras de la historia familiar. Eran las que guardaban el luto por los muertos de la familia, las plañideras en los velorios y las que heredaban y transferían los recuerdos: fotos, cartas y pequeños objetos. *El Idioma secreto* de María José Ferrada se centra en una abuela típica portadora y transmisora de la memoria familiar, también posee otras cualidades propias de una mujer en un entorno rural en los años ochenta: ama de casa, encargada de la huerta, una mujer encerrada en el espacio privado.

---

<sup>1</sup> Profesorado en Letras (Universidad Nacional de Mar del Plata). Ayudante en Didáctica especial y práctica docente. Correo electrónico: cinmdq@hotmail.com

La voz poética oscila entre dos planos, el pasado evocado y el presente que rememora y analiza los efectos en su vida del tiempo que pasó con su abuela ¿Cómo influye hoy ese recuerdo? ¿En qué se ha convertido? ¿Qué distancia hay entre lo que vio esa niña y lo que reconstruye ahora?

Se puede considerar que este es un relato de iniciación, género con una amplia tradición; la niña emprende una aventura, lejos de sus padres, no se dice pero parece que se traslada desde un espacio urbano a otro rural, la descripción del lugar está plagada de descubrimientos, se evidencia que no es su ambiente habitual. Esos momentos junto a su abuela tienen una influencia enorme en su vida y repercuten en la conformación de su identidad, esto la lleva a reconstruirlo poéticamente desde la adultez: “El recuerdo es borroso como niebla, /pero me abrigo con él/cuando hace frío” (p. 25). Además, el hecho de que esa experiencia iniciática haya concluido con la muerte de su abuela, que se anuncia desde el comienzo: “antes de que la muerte se la llevara quería entregarme algo” (p. 5), también produce que este pasaje la inicie en el dolor y se convierta en un relato de aprendizaje.

¿Qué es lo que aprende esta niña? Desde el título se anuncia: un idioma, puede esto asociarse a cierto lenguaje compartido. Sin embargo, es significativo que no se registre la voz de la abuela, la única vez que se mencionan sus dichos se utiliza el estilo indirecto y es cuando anuncia que quiere entregarle su herencia: una caja de galletas con ovillos de lana y boletas de ferretería. Luego la abuela se muestra siempre en el hacer, no en el decir: teje, cocina, trabaja en la huerta, prepara macetas, alimenta a los desconocidos, le muestra sus recuerdos envueltos en pañuelos. Podemos decir que este “idioma” se construye a partir de la observación de la niña, más que sobre la evocación de la palabra. Asimismo, la segunda vez que se refiere a las palabras de su abuela tampoco se capturará lo que dice, ni se detallará cuando relata la historia de la familia: “los caballos salían de la memoria de mi abuela/a pastar sobre la mesa./Recuerdo su galope por el mate./El descanso en las castañas y la miel./El padre y los hermanos de mi abuela,/montados en pequeños caballos/cruzando la cordillera<sup>2</sup> del pan y de la leche” (p.33). No hay precisiones sobre la trama de esa historia, sino más bien imágenes. A lo

---

<sup>2</sup>Este es el único pasaje donde se puede reconstruir el lugar donde suceden los hechos: el mate y la cordillera parecen corresponder a un espacio rural que se podría localizar en Chile, lugar de nacimiento de la autora.

largo de todo el texto se apelará a las imágenes visuales como recurso poético predominante. Así como no está presente la voz de la abuela, se recuerda lo que no se dijo: “nadie habló del pequeño naranjo (...) tampoco de las magnolias (...) no nombraron siquiera el corazón de las luciérnagas.” (p. 21). De nuevo se refuerza la idea de que este idioma está plagado de silencios, es secreto.

El estilo del texto es lacónico con oraciones breves. Las ilustraciones de Zuzanna Celej tienen trazos poco definidos en consonancia con el tono poético del relato. Se utiliza una paleta de colores tenues donde abundan los colores tierra que refuerzan el carácter intimista del texto. En esta línea se observa que “el idioma secreto” que la niña aprende está relacionado con los elementos de la naturaleza: los animales, las plantas, las estaciones del año. En su estadía con su abuela conoce el idioma de los pájaros y el idioma de la lluvia (p. 44). En la escritura de estos recuerdos (“lo anoto todo en el cuaderno de los recuerdos y las apariciones” (p. 45)) puede reconstruir este idioma “quería un idioma para nombrar nuestros recuerdos. Un idioma secreto con palabras de pájaros y colmenas. Un idioma de higos” (p. 50).

Lo que aprendió la acompaña toda su vida, la abriga, condiciona su visión de mundo. En el final cuando retoma los mismos versos del principio concluye: “con las palabras (...) hice mi habitación en el mundo” (p. 53). Con esta conclusión que condensa lo anteriormente desarrollado se está colocando en un primer plano la importancia del rol de los adultos en la infancia. *El idioma secreto* intenta capturar esta mirada de niño, volver a “la memoria del propio niño interior, el niño histórico y personal que fuimos – que somos-” en palabras de Graciela Montes (2018, p. 27).

### **¿Poesía para niños?**

Tal como se puede ver en la portada del libro, ha recibido en el 2012 el Premio de poesía para niños Ciudad de Orihuela. Sin embargo, después de una lectura atenta nos preguntamos por qué se considera este libro para niños. Sabemos que la construcción de estas etiquetas desata polémicas ya que no se puede determinar por algo intrínseco en los textos, se han librado y se siguen librando discusiones en torno a esto. En este caso quizás se puede determinar que como la autora suele escribir libros para jóvenes y niños y publicar en editoriales afines se puede haber incluido dentro de la literatura para niños. También, al tener ciertos rasgos de un relato de aprendizaje puede haber

favorecido que se considere bajo este rotulo. En línea con María Teresa Andruetto podemos decir que tampoco podemos ponerle adjetivos.

Lo que puede haber de «para niños» o «para jóvenes» en una obra debe ser secundario y venir por añadidura, porque el hueso de un texto capaz de gustar a lectores niños o jóvenes no proviene tanto de su adaptabilidad a un destinatario sino sobre todo de su calidad, y porque cuando hablamos de escritura de cualquier tema o género, el sustantivo es siempre más importante que el adjetivo. De todo lo que tiene que ver con la escritura, la especificidad de destinatario es lo primero que exige una mirada alerta, porque es justamente allí donde más fácilmente anidan razones morales, políticas y de mercado.

### Los niños y la poesía

¿En qué consisten los lazos secretos entre el niño y la poesía? se pregunta Marc Soriano (1995). Cree que es necesario regresar a la etimología de la palabra poesía ya que viene del verbo *poiein* “hacer, crear”. El poeta impone su visión personal por la fuerza y la belleza de sus imágenes, vuelve a crear los vínculos entre los seres y las cosas, y el niño que descubre el mundo se encuentra en la misma situación; los lazos que entabla tienen idéntica sinceridad e idéntica singularidad. Otra conexión es el vínculo de la poesía con el juego, Freud (1994) enuncia: “todo niño que juega se comporta como un poeta pues se crea un mundo propio, o mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada (...) toma muy en serio su juego, emplea en él grandes montos de afecto” (p. 123).

Más allá de considerar si este libro tiene un lector modelo implícito o explícito, creemos que no, sí es evidente que intenta capturar desde lo poético el punto de vista desde la niñez: la sorpresa, el juego, la mirada lúdica, que también es poética.

*El idioma secreto* logra deleitar a lectores de cualquier edad. Su calidad poética requiere de numerosas lecturas para poder captar los recursos estilísticos complejos que se repiten a lo largo de los versos, las palabras como migas de pan, los ovillos de lana como planetas. La sencillez de la vida cotidiana y el homenaje a las portadoras de la memoria nos hace emocionar al reconocer en el relato a nuestros propios familiares.

## Referencias bibliográficas

- Andruetto, M. T. (2008, noviembre) Hacia una literatura sin adjetivos. *Imaginaria*. Recuperado de <https://imaginaria.com.ar/2008/11/hacia-una-literatura-sin-adjetivos/>
- Freud, S. (1994). El creador literario y el fantaseo. En *Obras completas Tomo IX*. (pp.123-137). Buenos Aires: Amorrortu.
- Montes, G. (2018). *El corral de la infancia*. México: FDE.
- Soriano, M. (1995). *La literatura para niños y jóvenes*. Buenos Aires: Colihue.



---

Pasetti, P. (diciembre, 2019). "El brillo de las cosas. Reseña de *Los efectos* de Sergio Frugoni". En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 9 (5), pp. 369- 374.

Sergio Frugoni  
**Los efectos**  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
Qeja Ediciones  
2019  
61 páginas



---

## El brillo de las cosas. Reseña de *Los efectos* de Sergio Frugoni

Pía Pasetti<sup>1</sup>

Aquello que aparece porque sí, brilla un instante y luego  
se va por años  
y años.  
Mario Levrero

Hebe Uhart decía que al escribir no hay que dar demasiadas explicaciones. Esa máxima atraviesa *Los efectos*, el primer libro de cuentos de Sergio Frugoni (Tandil, 1973), docente e investigador. Publicado por *Qeja* en una cuidada edición, el volumen ofrece

---

<sup>1</sup> Profesora y Licencia en Letras. Es JTP del "Taller de Escritura Académica" y cumple funciones docentes en la cátedra "Literatura y Cultura Latinoamericanas II", Facultad de Humanidades, UNMDP. Integra el proyecto de investigación "Tradición y Rupturas VI. La escritura de la violencia política en la literatura latinoamericana a partir de 1960" (Celehis-UNMDP), dirigido por el Dr. Francisco Aiello. Correo electrónico: mpiapasetti@hotmail.com

siete breves y sugerentes relatos, despojados de cualquier tono explicativo que pueda solidificar sus sentidos, siempre insinuados, fugaces.

Los epígrafes que abren el libro constituyen una posible entrada para ingresar en ellos. El primero, de Felisberto Hernández —extraído de “La casa inundada”—, dice: “Yo debo preferir el agua que esté detenida en la noche para que el silencio se eche lentamente sobre ella y todo se llene de sueño y de plantas enmarañadas”. El otro epígrafe corresponde al film “El enigma de Kaspar Hauser”, de Werner Herzog, y constituye un interrogante: “¿No escuchás los horribles gritos alrededor, eso que los hombres suelen llamar silencio?” Ambas citas, a pesar de remitir a estéticas disímiles, comparten el poner en primera plana el silencio: el silencio que se echa sobre el agua, en Felisberto; el silencio que puede percibirse, también, como horribles gritos, en Herzog.

Estos epígrafes funcionan como claves de ingreso a *Los efectos* no solo porque las voces de los dos autores deambulan y resuenan en diversas zonas de los cuentos sino, sobre todo, por la espesura que adquiere el silencio en ellos. El silencio enlaza, sutura, liga los relatos de Frugoni. El narrador del primer cuento, “El bloque invisible”, a bordo de un buque de investigación, prefiere imaginarse la vida de su compañero de altamar, ruso, en lugar de preguntarle sobre ella. En este sentido, reconoce: “de algún modo, prefiero su media lengua y los silencios que la historia de su vida” (p. 12). La abuela de la niña narradora del segundo relato, “Los efectos”, como en una especie de ritual, deja con frecuencia un libro nuevo al lado de la cama de su nieta, para luego, sin mediar palabras, retirarse. “No me dice nada. Deja el libro y se va” (p. 23), dice la niña. Y más adelante, agrega, “siempre es lo mismo, cuando le hablo me da un libro o me pone a rezar el rosario” (p. 25). En “Pájaro muerto sobre el capot”, el silencio entre un padre y un hijo, como un bloque invisible, oprime y asfixia, incluso más que el calor que satura ese patio donde el padre, Villar, fuma sentado, impasible, sobre un sillón de mimbre, mientras piensa que “no hay que hablar”, porque “hablar confunde todo” (p.32). O “En el perro que reza”, donde el joven protagonista expone su absoluta soledad cuando confiesa: “nadie me habla, nadie excepto la hija más grande del ferretero” (p.45).

El silencio, además de tejer y entamar las relaciones y vínculos de los sujetos que circulan por estas historias, también emerge en la propia escritura. En diálogo con

la cita de Uhart antes aludida, los cuentos de Frugoni están signados por la elipsis, la elisión. Sobre todo, “Los efectos” y “El bloque invisible”, en los cuales la densa presencia de lo no dicho interpela e inquieta.

El narrador del primer relato es un meteorólogo y, en un determinado momento, cita la siguiente frase: “La tierra es una roca cubierta de agua y gases en cuyo centro late un corazón de fuego” (p.12). Sin embargo, dice, desconoce su origen, esto es, no sabe si la leyó en algún tratado de meteorología o en un libro de poesía. Esa naturaleza, involuntariamente poética, adquiere un lugar relevante en muchos de los cuentos de *Los efectos*; el mundo natural se muestra en toda su inmensidad, en su estado más salvaje e indómito. Me refiero, por ejemplo, a “El bloque invisible”, el texto inicial, donde una tripulación navega en “aguas heladas del sur”, entre colosales bloques de hielo, rodeados de un “mar encrespado” y de un “viento frío y salvaje”. Ese entorno potencia el silencio antes aludido, que solo se ve interrumpido por la lejana “tos espasmódica” de elefantes marinos, descritos como “un grupo de mamíferos perdidos sobre una roca que flota en el océano” (p.11), poderosa imagen que exhibe la inmensidad y, al mismo tiempo, el aislamiento implicado en ese contexto.

La naturaleza en su dimensión más inhóspita aparece, de nuevo, en “Sólo nos quedarán las piedras”, el último cuento, desarrollado en unas islas “con piel rocosa e ilegible” —que remiten a las islas Malvinas—, donde los “coletazos de viento helado” retuercen las tripas de los hombres e incluso pueden llegar a enloquecerlos. De este modo, en el cuento inicial se configura una naturaleza hostil —las aguas gélidas del océano— que, en un movimiento circular, se actualiza y retoma en el último relato, a partir de estas islas rocosas. En ambos textos, la hostilidad del entorno, esa fuerza natural en toda su magnitud, contribuye a exacerbar la soledad de los personajes.

Sin embargo, estos escenarios naturales, integrados por grandes masas sólidas —como los bloques de hielo o rocas— pueden brindar también, potencialmente, escenas e imágenes delicadas, del orden de lo efímero e intangible. Como en “El bloque invisible”, donde la tripulación del buque espera poder observar “un fenómeno lumínico extraordinario”: un tipo particular de plancton luminiscente que forma aureolas de luz, las cuales se pueden ver, dicen, incluso desde el espacio.

En *Los efectos*, los brillos y fulgores provienen de un tipo especial de plancton del océano, pero también del cuchillo plateado de un gaucho desertor del siglo XIX (“Sólo

nos quedarán las piedras”), del reflejo del sol sobre la chapa de un camión cisterna de YPF (“Combustión”), o incluso del lenguaje, de las palabras, que, como noctilucas, pueden emitir una “fosforescencia azul” (“El bloque invisible”). En este sentido, es necesario señalar que la escritura de Frugoni se aleja y atenta, de modo ostensible, contra los lugares comunes. En sus textos, el olor a nafta es una señal de prosperidad, un perro tiene la expresión de estar rezándole a un dios, y en un barco, en altamar, puede sonar el concierto para piano nº 2 de Prokofiev.

Una estrategia de desvío frente a los lugares transitados son, también, las comparaciones, como la de un caballo que “rompe la niebla con el hocico, como un barco en el mar” (p.23); o un pájaro cuyas alas “rebotaban sobre la chapa como el saludo de un muerto adentro de su ataúd” (p.33). Así, mediante las construcciones comparativas se descubren, perciben y establecen lazos entre entes muy distantes entre sí. Este empleo singular de la comparación evoca a la poética de Felisberto Hernández, autor, como ya nos referimos antes, de uno de los epígrafes iniciales del volumen y en cuya obra adquieren un espacio fundamental las comparaciones insólitas, extraordinarias, que en muchos casos producen la animización de lo inanimado, y en sentido inverso, la cosificación de lo animado (pienso, por ejemplo, en las copas que “chocaban unas con otras y parecían contentas de volver a encontrarse” (Hernández, 2005, p.179) de “Las hortensias”, y en esa mano con los dedos hacia arriba, de “Nadie encendía las lámparas”, percibida “como el esqueleto de un paraguas que el viento hubiera doblado”(p.55-56)).

La presencia de ciertos tonos que remiten a la obra del autor uruguayo se observa sobre todo en el cuento “Los efectos”. No solo por el empleo recurrente del tipo de comparaciones ya mencionadas (“la niebla respira como un animal dormido sobre el campo” (p.23), escribe Frugoni), sino también por un registro atravesado, en determinados momentos, por la ternura, el cual se genera a partir de la mirada infantil de la narradora que, en este caso, es una niña. Esto se advierte en la comparación de la cara blanca de su abuela con “un pañuelo recién lavado”, en el olor a jabón y lavanda que reconoce cuando es besada por ella, antes de dormir, o en la percepción de pedacitos de tela como mariposas. Sin embargo, y de modo simultáneo, en ese mismo relato se componen otras zonas, del orden de lo siniestro, construidas principalmente a partir del trabajo con lo no dicho y, sobre todo, mediante elocuentes imágenes olfativas

(un olor “como a carne quemada y descompuesta”) y visuales (las orejas negras de los perros ocultos tras la niebla y los pajonales).

Sin dudas, una de las notas más salientes de *Los efectos* es la recurrencia de imágenes sensoriales, las cuales proliferan por los cuentos y los dotan de textura, de espesor. Cabe decir que Sergio Frugoni, Profesor en Letras y Magíster en Escritura Creativa, coordina talleres de escritura literaria y de enseñanza de la poesía, lo cual puede explicar, al menos en parte, el pulso poético de su prosa. En sus relatos, el registro poético fluye; la palabra se concibe, también, en su dimensión material. Esa materialidad se expone en el cuento “De la part de César”, en el que Vera (consciente, tal vez, de la intimidad que supone el contacto con la letra, escrita a mano, de un otro) es cautivada por una “letra redondeada, excesivamente prolija”, con “las aes un poco inclinadas” (p.37), de una tarjeta postal.

En ese mismo cuento, el narrador describe una frase encontrada debajo de una foto como “concisa y elusiva al mismo tiempo”. Esa evaluación, “concisa y elusiva al mismo tiempo”, puede ser leída en clave metatextual, es decir, bien puede extrapolarse para caracterizar la escritura de Frugoni en estos relatos. Digo concisa, por la sobriedad y medida de su prosa, despojada de todo ornamento superfluo; digo elusiva, por su poder evocativo, por la ya aludida espesura (y productividad) de lo no dicho, de los silencios. En suma, los siete relatos de *Los efectos* se desplazan cómodamente entre lo sutil y lo colosal, ofrecen una atractiva variedad de historias, de tonos, de miradas, todo ello mediante una escritura potente y delicada, como la fosforescencia emitida por cierto tipo de plancton, en alguna orilla costera.

## Referencias bibliográficas

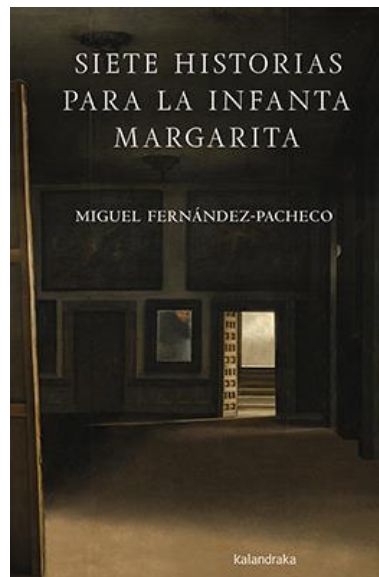
Hernández, F. (2005). Obras completas Vol.2. México: Siglo XXI Editores.

Frugoni, S. (2019). Los efectos. Buenos Aires: Qeja.

---

S. Amorós, À. (diciembre, 2019). “*Siete historias para la Infanta Margarita: la belleza de lo exquisito*”. En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 9 (5), pp. 375- 381.

Fernández-Pacheco, Miguel  
**Siete historias para la infanta  
Margarita**  
Pontevedra  
Kalandraka  
2018  
144 páginas



---

*Siete historias para la Infanta Margarita: la belleza de lo exquisito*

Àngel S. Amorós <sup>1</sup>

Afuera cantaban los pájaros.  
Había en el aire aquel día una especie de magia;  
flotaba en el ambiente algo que quizás algunos  
percibían ya,  
aunque, si se les hubiera preguntado, no habrían  
sabido decir qué era.  
Miguel Fernández-Pacheco

En el año 2019 se conmemora el bicentenario del madrileño Museo del Prado y un año antes se publicó una obra basada en los personajes que componen uno de sus cuadros más admirados y queridos: “La familia de Felipe IV”, más conocido como “Las Meninas”,

---

<sup>1</sup> Àngels S. Amorós se licenció en Filología, se dedica a la docencia en secundaria y a la formación del profesorado en Valencia, España. Sus líneas de interés son literatura infantil y juvenil, género, mitocrítica, mediación y promoción lectoras. Correo electrónico: magelsa@hotmail.com

del pintor español Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1656).

El cuadro se pintó en la segunda mitad del siglo XVII, una época decisiva para la historia de España donde predominaron los conflictos internos y los validos como nueva forma de administrar el sistema político. La monarquía española de esta época, al igual que en otros países europeos, optaron por dejar el gobierno del país en manos de miembros de la aristocracia que llamaron válidos y que tomaban las decisiones más importantes sin consultar con nadie. Este desentendimiento de las labores del país por parte de los monarcas provocaron no pocas tensiones de todo tipo que se tradujeron en constantes críticas por parte de los nobles que no apoyaban al valido, así como también la corrupción generalizada por parte de altos cargos. El valido de Felipe IV, en cuyo reinado se inscribe esta obra, fue el Conde-Duque de Olivares que llevó el país a una de las peores crisis financieras del siglo XVII que se conoció como la crisis de 1640.

Respecto a la figura central del cuadro, la infanta Margarita María de Austria, pasó de ser la hija predilecta y mimada del palacio a la esposa del emperador Leopoldo I de Habsburgo en un matrimonio de conveniencia para ambas partes. Se llegó a asegurar que formaron un matrimonio feliz que tenían en común su profunda admiración por el arte, sobre todo la pintura. Otro personaje destacado en el cuadro es Nicolasillo Pertusato que nació con el síndrome del enanismo y cuyos padres hipotecaron su infancia al cederlo a la corte como divertimento real. El escritor sevillano y profesor de filosofía Eliacer Cansino fabuló sobre su vida en *El misterio Velázquez*, libro que le valió el prestigioso premio Lazarillo del año 1997 y que reproduce las supuestas memorias de Nicolasillo desde niño y todas las trabas que tuvo que superar para salir adelante a pesar de su condición física.

El libro: *Siete historias para la infanta Margarita* se enmarca en este contexto incierto y convulso. Sin embargo, los miembros de la corte son ajenos a los claroscuros políticos y se regodean en el lujo, el recreo, la ostentación y las intrigas de palacio. Por su parte, el pintor de cámara Diego Rodrigo de Silva y Velázquez, conocido como Diego Velázquez, se debate entre la melancolía de sus días de gloria en la ciudad de Roma y el compromiso ineludible, como amigo y súbdito del rey Felipe IV. Aunque al pintor le gustaría volver a la ciudad eterna, sabe que debe ser fiel al monarca y permanecer en palacio hasta terminar el retrato de la familia real cuya figura central no es otra que la hija preferida del Monarca. Esta empresa no le resultará fácil porque las personas que



posan son muchas y la protagonista, la infanta Margarita de seis años, se muestra mimada, caprichosa y adelantada para su edad. Desde el principio, es evidente que al ilustre pintor le gustaría estar en otra parte y las continuas frivolidades de la infanta y los disparates de los bufones le alteran en exceso porque se siente viejo, cansado y algo enfermo.

(Figura 1, página 3)

Fueron muchas las sesiones que necesitó el insigne pintor para terminar esta magna obra que le encomendó el Rey, pero la más decisiva fue la de la fría mañana de 1656 cuando la infanta puso como condición que le contasen historias de amor a cambio de posar. Este es el punto de partida de una historia que encadena diferentes relatos contados por los personajes del cuadro que se turnan para complacerla.

No es difícil imaginar las tretas que se veía obligada a inventar la infanta durante el largo y tedioso posado. Aparte de la incomodidad de los vestidos de la época -como el sayo con mangas acuchilladas, la valona y la basquilla o falda, además del guardainfante compuesto por un armazón con aros metálicos o de mimbre y relleno de diversos materiales- la infanta Margarita, hija de Felipe IV, debía permanecer inmóvil durante mucho tiempo por lo que el aburrimiento era más fuerte que ella.

Las temáticas de las historias que le cuentan los que acompañan a la infanta en el retrato son muy diferentes. Destacan relatos sobre amores imposibles, aventuras, encantamientos sin vuelta atrás, naufragios e, incluso, un príncipe atrapado en un cuerpo de bestia. Casi todas las historias tienen un desenlace dramático que contrasta con las burlas y juegos mordaces de los dos bufones, Nicolasillo y Maribárbola, que no cesan de molestar antes de que empiece la sesión de pintura con cuentos. Después de cada relato le sigue un capítulo aclaratorio que también describe la reacción de la infanta hacia la historia recién contada. La actitud de la joven hija de rey es muy cambiante: unas veces llora y otras se muestra deseosa de saber más, pero nunca duda de su autenticidad. Desde hadas que conceden deseos hasta mujeres ahora recatadas que en el pasado se enamoraron de quien no debían y fantasmas que predicen el futuro a su amada que se encuentra entre los vivos.

(Figura 2, página 4)

Cada relato va precedido por la imagen, tomada del cuadro, de la persona que lo cuenta y todos sin excepción tienen algo que contar. Incluso el fiel perro mastín de

nombre Salomón tiene un pasado bastante triste al que le empujó el amor. Dado que solamente el enano Nicolasillo Pertusato es capaz de entender el lenguaje perruno, es él quien cuenta su historia. El relato de la guardadamas Marcela de Ulloa la han de contar cuando ella no está presente, puesto que a causa de su fama de estricta y devota de buen seguro que les hubiera prohibido desvelar sus secretos.

Los títulos de algunas de estas historias son *Crónica de Alcaucín y Nicolasilla, La verdadera historia del perro Salomón* o el *Cuento del príncipe Jabatón*. Una colección de historias de estilos muy variados, dada la diversidad de voces narrativas, y que los narradores insisten en su veracidad. Los escenarios donde se ubican son tan remotos y dispares como el Caribe o las tierras árabes. Todo un ejercicio de narración oral con un lenguaje exquisito de otra época que nos permite conocer las costumbres de la corte española y la educación cortesana de la época. Las diferentes voces nos introducen en un mundo de ficción donde lo poético convive con lo sobrenatural y lo maravilloso con la picaresca. A destacar la excelente recreación de los personajes en un estilo brillante, fluido desde el humor y homenajando al arte plástico y su estrecha vinculación con las letras.

Esta obra se publicó originalmente en el año 2001, pero la editorial de literatura infantil y juvenil gallega la ha recuperado recientemente. Esta empresa editora ha creado una colección, llamada Kalandraka +, con el objetivo de rescatar obras fundamentales de la literatura hispana contemporánea. Algunos de los títulos estaban descatalogados, como ocurre con el primer libro de la colección: *El río que se secaba los jueves*, de Víctor González, texto, y Pablo Amargo, ilustraciones. Con un lenguaje cuidado y sin adaptar ni modificar nada del contenido, los libros de la colección se dirigen a lectores jóvenes para transportarlos a la magia de la literatura de calidad. En *Siete historias para la infanta Margarita*, se toma como excusa uno de los cuadros más enigmáticos y admirados de la historia de la pintura española para hablarnos no del pintor, ni del cuadro, sino de los personajes que aparecen y que demuestran tener una historia que merece ser contada. Un ejercicio apasionante, enriquecedor y verosímil para descubrir un poco más de la vida de la corte española en aquel tiempo. Los bufones, la guardadamas, el aposentador, las meninas y el perro, todos tienen cabida en el cuadro.

Por otra parte, destacar que, aunque la imagen de la portada muestre la sala donde se

produce el posado totalmente vacía y sin la imagen del espejo, hay que esperar a sumergirse en el interior del libro con láminas que reproducen a los personajes del cuadro, para dotarle de sentido e irla llenando poco a poco. El autor del libro es Miguel Fernández-Pacheco, un escritor, diseñador e ilustrador español que en 1996 publicó una obra de mucho éxito: *Los zapatos de Murano*, Premio Lazarillo de Literatura 1996, que tiene como protagonista una cenicienta indonesia que lucha por salir adelante en la Venecia de finales de siglo XII. De nuevo, otro libro de ambientación histórica con un trasunto ya conocido.

## Figuras



Figura 1



Figura 2

## Referencias bibliográficas

Cansino Macías, E. (1997). *El misterio Velázquez*. Madrid: Bruño.

Fernández-Pacheco, M. (2018). *Siete historias para la infanta Margarita*. Pontevedra: Kalandraka.

S. Amorós, A. (2018, diciembre). El río que se secaba los jueves. *Revista Babar*.

Recuperado de: <http://revistababar.com/wp/el-rio-que-se-secaba-los-jueves/>

---

Giussani, L. (diciembre, 2019). "Lectura sin fin. Reseña de *El infinito* de Pablo Bernasconi". En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 9 (5), pp. 382-388.

Bernasconi, Pablo

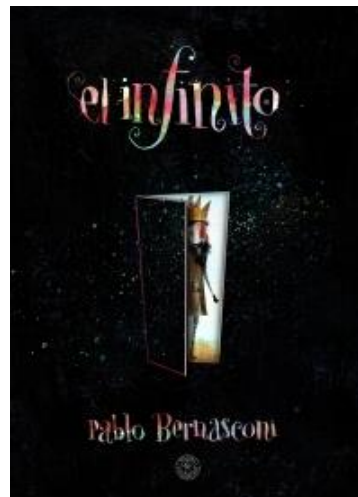
**El infinito**

Buenos Aires

Primera Sudamericana

2018

64 páginas



---

### Lectura sin fin. Reseña de *El infinito* de Pablo Bernasconi

Laura Giussani<sup>1</sup>

(...) Leer era las dos cosas. Por un lado, era sentirse "en casa", habitar un sitio, y por otro perseguir algo. Había algo de búsqueda en lo que prometía el texto, algo de promesa de revelación en el abrir un libro, en el internarse en una historia. Un misterio, algo escondido. Leer no me lo resolvía —el enigma es, por definición, insoluble— pero me acercaba a él, me permitía rodearlo, explorar sus bordes.

Graciela Montes

Si hay algo sobre lo que se podría decir que no tiene fin es la lectura de un texto literario en general, y del libro álbum en particular. Leer pone en marcha infinitas lecturas de un libro, lecturas inimaginadas que surgen en esa precisa ocasión en que un lector, muchos

---

<sup>1</sup> Profesora y Lic. en Letras (UBA), Lic. en Educación (UNQ) y Magister en Libros y Literatura Infantil y Juvenil (UAB). Docente de las cátedras de Prácticas del Lenguaje I en el Nivel Inicial, Enseñanza de las Prácticas del Lenguaje II y del Seminario de Literatura en el nivel Primario del IES Juan B. Justo. Autora y editora de publicaciones de enseñanza de la lengua y la literatura. Miembro de ALIJA. Buenos Aires, Argentina. Contacto: alijagiussani@gmail.com

lectores, miles de lectores han posado sus ojos en las páginas de un libro, otorgando sentido a los signos lingüísticos y plásticos que en él se encuentran. Cada lectura de las palabras, de las imágenes y del diseño requiere agudizar los sentidos y lo que dará lugar a nuevos descubrimientos.

En este sentido, *El infinito* de Pablo Bernasconi (2018) es un disparador a la indagación, al hallazgo de innumerables indicios, una incitación a develar el misterio que encierran los elementos que forman parte de cada una de las páginas de este libro. Es, además, una invitación a presenciar la intersección que se produce entre el arte y otras disciplinas como la astronomía, la física y la filosofía. Ganador del premio “Los Destacados” en 2018, en la categoría Gran Premio ALIJA, *El infinito* muestra una vez más la capacidad de Bernasconi como autor integral del texto escrito, las ilustraciones y el diseño.

La portada del libro se presenta con una imagen oscura ¿la noche?, salpicada de puntos ¿estrellas?, que nos trae a la memoria alguna de las representaciones del universo observable. En el centro de esta imagen, una entrada, una puerta calada que abre el juego: por un lado, pone en escena a un rey en un espacio acotado, finito y enmarcado por esa puerta; por el otro, al desplegar la solapa y desde el interior, nos muestra al personaje observándola. La metáfora inicial, la puerta que se abre para explicarnos qué es el infinito ya se ha puesto en marcha y dará lugar a las otras múltiples metáforas y relaciones de intertextualidad que se ponen en juego en el texto.

El libro comienza con las palabras de *Hamlet* de William Shakespeare: “Podría estar encerrado en una cáscara de nuez y sentirme rey de un espacio infinito”, cita que acompaña a la imagen del rey que ya nos ha presentado, esta vez sobre una nuez y con una clara invitación a dar vuelta la página indicada por la direccionalidad del personaje, para encontrarnos nuevamente con una imagen que reproduce la ilustración de tapa: el infinito. A partir de este momento se suceden las páginas con una misma estructura compuesta por un texto en la página par y la ilustración en la impar, como un intento, en palabras del autor, de “dar escala humana al infinito” (Bernasconi, 2019).

El texto se produce con la estructura lingüística típica de la definición: sustantivo + verbo ser en presente del Modo Indicativo + sustantivo ampliado: “el infinito es... “. Sin embargo, este modo de definir propio del discurso expositivo explicativo se completa con palabras que exceden este tipo de texto por su construcción poética y es

justamente aquí donde se produce el estallido de sentidos, el paso a lo inesperado. Por ejemplo:

Es  
el momento exacto entre la vigilia y el sueño.  
Quien se mantenga ahí,  
lo petrifica para siempre.

O bien:

Es  
una idea que no quiere, no se deja,  
se rehúsa a ser  
en una palabra.

Esas definiciones se transforman en breves composiciones poéticas de 3, 5 o 6 versos. Para cerrar cada uno de los poemas, una pequeña viñeta en blanco y negro incluye en colorado la cinta de Moebius, el símbolo del infinito.

Aidan Chambers (2007) distingue entre dos formas de lectura: la de un mundo plano cuyos adeptos rechazan la exploración que vaya más allá de las fronteras del territorio familiar y que se basan en varios temores, entre ellos, la dificultad del texto; y los lectores de un mundo redondo, incluso, según sus palabras, “intergaláctico” que básicamente se caracterizan por ser capaces de abrir la mente para transportarse al universo variado de la literatura. Más allá de lo que los mediadores hagan, hay libros que permiten dar el salto al que se refiere Chambers. Sin lugar a dudas, *El infinito* es uno de ellos, ya que Bernasconi no escatima en elementos escritos o visuales que despiertan la curiosidad del lector, que lo hacen querer ir más allá, en ocasiones, con un planteo de enigmas bastante ocultos, una especie de clave secreta, que requiere de la investigación de quien lee. Sostiene Graciela Montes (2017) hablando de la relación entre juego y arte:

Jugar nos ayudaba a entender la vida, y también el arte nos ayuda a entender la vida. (...) Por esa manera de horadar que tiene la ficción. De levantar cosas tapadas. Mirar el otro lado. Fisurar lo que parece liso. Ofrecer grietas por donde colarse. Abonar las desmesuras. Explorar los territorios de frontera, entrar en los caracoles que esconden las personas, los vínculos, las ideas. (2017b, p. 28)

Un claro ejemplo de este “mirar del otro lado” es el foliado. Es habitual que muchos libros álbum eliminen totalmente el foliado de las páginas o bien lo incorporen



como un elemento estético más, de modo tal que no contraste con el diseño de la página. Aquí, es donde se renueva la propuesta del autor. La numeración comienza en el número 6, que es el que corresponde a la página. La impar siguiente, siguiendo la modalidad que mencionábamos, no tiene número. Lo esperable sería encontrar el 8 en la par siguiente, no obstante aparece una X, luego 70, la siguiente es  $2+2=1$  y así se suceden números, algunos vinculados con ecuaciones matemáticas o fórmulas como la del número áureo, que proponen un original juego de desciframiento y que incitan a la resolución del enigma. Es así como, por ejemplo, en la numeración de la página en la que se define al infinito como “una cajita musical llena de silencios”, en la foliación, aparece una de las figuras con las que se representa el silencio musical.

Como en todo libro álbum, acceder al lenguaje visual resulta imprescindible a la hora de leer el libro. Bernasconi crea verdaderas esculturas, fusionando elementos que involucran la fotografía y aportan tanto textura como volumen a la imagen. Aparecen entonces objetos como lápices, hojas, frutas y verduras, diarios y afiches viejos, entre muchos otros, como parte integrante de las imágenes. Estas ilustraciones dialogan con el texto e incluso contradicen a la palabra escrita. Un ejemplo interesante de esto se puede ver en la página 64 (Ver figura 1). El texto dice: “Es / una hormiga que perdió la fila / y deambula confiada / por entre las patas de un elefante”.

Tal vez, lo esperable sería que alguno de los elementos nombrados como hormiga o elefante quede expuesto en la imagen. No obstante, ninguno de ellos aparece porque Bernasconi reduce la obviedad en cada una de sus ilustraciones y queda una vez más, como en el caso de la foliación, en manos del lector el completamiento del diálogo entre los dos lenguajes, el escrito y el visual.

Una mención especial merece la guarda final que al ser desplegada pone a la vista los extractos del cuaderno de bocetos. Todos los dibujos a mano alzada que fueron el origen de las ilustraciones e integran el libro se encuentran diseminados en esta página y muestran, de una interesante manera, la fidelidad de la forma entre estos bocetos y los originales que se modifican básicamente en la incorporación de texturas y volumen.

El jurado de los Destacados de ALIJA mencionó en su fallo que “la simbiosis entre palabra e imagen genera un viaje surrealista que se vuelve inquietud, poesía, filosofía,

magia, belleza por donde se lo lea, por donde se lo mire”<sup>2</sup>. Indudablemente, abrir las páginas de *El infinito* nos pone en contacto con la belleza y nos plantea una concepción de lectura que, en palabras de Ana María Machado (1998), nos permite el placer de pensar, de descifrar y de transformarnos. Un verdadero desafío para lectores.

---

<sup>2</sup> Texto leído durante la entrega de premios.

Figuras



Figura 1

## Referencias bibliográficas

- Bernasconi, P. (2019, Febrero 28). Facebook LIVE de Pablo Bernasconi. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=vl8Owqm\\_Qx0&t=1732s](https://www.youtube.com/watch?v=vl8Owqm_Qx0&t=1732s)
- Chambers, A. (2007). *Dime. Los niños, la lectura y la conversación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Machado, A. M. (1998). *Buenas palabras, malas palabras*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Montes, G. (2017a). *Buscar indicios, construir sentido*. Bogotá: Babel Libros.
- Montes, G. (2017b). *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*. México: Fondo de Cultura Económica.

---

Ibarlucía, R. (diciembre, 2019). "Tomar coraje para hablar de lo que no se habla. Reseña sobre *Clara y el hombre en la ventana*". En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 9 (5), pp. 389- 394.

María Teresa Andruetto

Martina Trach

**Clara y el hombre en la  
ventana**

Buenos Aires

Limonero

2018

48 páginas



---

Tomar coraje para hablar de lo que no se habla. Reseña sobre *Clara y el hombre en la ventana*

Rocío Ibarlucía<sup>1</sup>

La literatura infantil sostenida en la obviedad del relato o de la imagen provoca que los niños reciban una información ya explicitada y, por ende, se conviertan en receptores pasivos y poco creativos. Por el contrario, si las imágenes y las palabras explotan sus propias posibilidades al máximo, se favorece la apertura de interpretaciones al proponerle a los lectores que tracen sus propias travesías con la mirada y así, indaguen en el territorio de lo no dicho, lo sugerido, lo ambiguo (Bajour, 2016). Tal es el caso del lenguaje poético de los libros álbum que, enriquecidos por los aportes de diversas disciplinas artísticas, ponen en jaque los parámetros de lectura unidireccionales. Uno de estos libros que conjuga cuidadosamente texto, ilustración, diseño y edición es *Clara y el hombre en la ventana*, última publicación de la reconocida escritora cordobesa María Teresa Andruetto e ilustrado por Martina Trach. Este valioso objeto artístico es el

---

<sup>1</sup> Profesora en Letras (UNMdP). Becaria de la UNMdP y estudiante de la Maestría en Letras Hispánicas. Contacto: rocioibarlucia@gmail.com

resultado de un trabajo complementario entre su autora e ilustradora, quienes elaboran con gran precisión cada uno de sus elementos a fin de potenciar y multiplicar sus modos de ser leído.

El libro narra la historia de dos descubrimientos: la pasión por la lectura, en el caso de Clara, la niña protagonista; y la luz del día, en el caso de su amigo, “el hombre en la ventana”. Tales transformaciones en la vida de estos personajes se llevan a cabo en el momento en que la niña le entrega ropa limpia al señor, quien le otorga a cambio monedas y libros. A medida que avanza el tiempo, se forja una amistad construida alrededor del amor que ambos sienten por la literatura. Poco a poco la niña conocerá las causas por las cuales el hombre se encierra en la oscuridad de su hogar. A pesar de tratarse de una trama sencilla, el cuento transgrede varios protocolos de lectura convencionales dentro de la literatura infantil, en tanto desestabiliza los modos de representar lo femenino y lo masculino, desmitifica y humaniza la figura de la heroína así como amplía la configuración tradicional del amor romántico al alejarse de su matriz heteronormativa. Estas provocaciones que realiza el libro respecto a las temáticas y las formas de narrar en las obras para niños son logradas con escasos recursos y suma sencillez, gracias al carácter sugestivo de las imágenes y las palabras.

La obra comienza con una vista panorámica del pueblo donde vive Clara: pequeñas casas, separadas entre sí por campos secos, representados con escasa vegetación y pocos animales. Este retrato nos sugiere que se trata de un lugar desolado, silencioso, castigado por la falta de agua, la aridez del sol y la infertilidad de la tierra. Al dar vuelta la página, nos acercamos hacia una de las casonas, donde descubrimos a una niña corriendo y a una mujer lavando la ropa. Al igual que el *zoom* de la cámara cinematográfica, el texto nos arrima aún más a estas dos mujeres, dándonos detalles de sus tareas diarias. Recién en esta instancia se termina de componer el escenario, que, por la vestimenta y otros objetos de uso cotidiano, nos ubica a mediados del siglo XX. Resulta interesante el movimiento escogido por la ilustradora que va de lo general a lo particular, en tanto nos obliga a desplazar la mirada del paisaje a los personajes y así, nos hace descubrir pausadamente la historia narrada. Este desplazamiento invita a componer y completar lo que no se dice por medio de las palabras así como colabora en la construcción de la intriga. De este modo, se hace notorio que las imágenes no son complementarias respecto a la palabra sino que aportan sus propios significados. Los

textos, además, aparecen en escasas ocasiones y condensan otros sentidos a través de oraciones breves y concisas.

La construcción de las imágenes a través de la técnica del *collage* —al superponerse diversos materiales como ilustraciones, fotografías, telas y recortes de libros— también invita a abrir los sentidos de los lectores. En las primeras páginas, ya se deja entrever de manera muy sutil frases sueltas tomadas de obras antiguas, lo que nos anticipa que la palabra, en especial, los textos literarios atravesarán la vida de la niña así como serán una pieza importante de esta historia. En efecto, gran parte de las imágenes que componen el libro álbum son escenas de lectura, que muestran a la niña leyendo parada, sentada, acostada, sola o acompañada, al aire libre o en su casa, siempre sonriente. Además, desde el primer encuentro entre los protagonistas, se pone en escena la inmensa biblioteca del “hombre en la ventana”. Estantes llenos de libros ocupan el centro de la imagen mientras que él es relegado a los márgenes de la hoja, en un segundo plano. A diferencia de los libros, que están bien delimitados y pintados de colores llamativos, el sujeto se presenta sin rostro, vacío por dentro, puro contorno. Dicho contraste de colores —entre la luz y la sombra— es una constante y, de cierta manera, resulta ser una metáfora de otras antítesis que atraviesan toda la obra: la presencia y la ausencia, la claridad y la oscuridad, la libertad y el encierro. Junto a él, hay una silla también vacía, marcándonos otra ausencia que será revelada al final del texto. Lo único que acompaña su soledad son los libros y las plantas, que dan un poco de vida ante tanta oscuridad. El lenguaje visual, entonces, presenta un poder tan significativo que obliga al espectador a prestar atención a cada detalle, puesto que sus objetos, colores, posiciones y texturas anticipan y condensan la historia del hombre en la ventana así como entablan lazos con otras historias de la literatura infantil. De este modo, el libro se propone sacar al lector de su “zona de confort” mediante la incorporación de una multiplicidad de focos y centros de interés. Lo obliga a realizar desplazamientos con la mirada del centro a la periferia, de la lectura rápida a la lectura detenida, a fin de reeducar las prácticas visuales tanto del niño como del adulto.

Otro aspecto destacable de *Clara y el hombre en la ventana* es que nos ofrece un tratamiento narrativo inédito respecto al amor, en tanto se aleja de los discursos binarios y heteronormativos dominantes en la literatura infantil. La obra se permite contar un romance entre dos hombres que, por falta de “coraje”, no ha tenido el

desenlace deseado: “en ese momento él se fue y yo no tuve coraje para irme con él” (Andruetto, 2018: s/d), le cuenta el hombre a Clara. Cuando la niña aprende esa nueva palabra —coraje—, definida como “el valor para vivir como uno quiere, como uno cree” (Andruetto, 2018: s/d), decide emprender una estrategia para que su amigo recupere su valentía y asome una vez más su rostro al sol. Con delicadeza y dulzura, el libro consigue romper con los estereotipos de amor romántico entre el hombre y la mujer, que persisten en los artefactos culturales consumidos por los niños en la actualidad.

Andruetto ya ha trabajado en textos anteriores temas considerados “tabú” tanto en el contexto escolar como en el familiar.<sup>2</sup> En esta propuesta la obra presenta otra transgresión respecto a la representación de la femineidad asociada a la sumisión, la obediencia y la dependencia. Esta niña, a diferencia de las heroínas convencionales de la literatura infantil, desobedece los mandatos que la obligan a comportarse como una mujer dócil, siempre relegada a una posición de subordinación, a la espera de que un hombre la salve. Por el contrario, Clara asume el protagonismo y logra subvertir el orden establecido: rompe con el encierro al que estaba relegado el hombre de la ventana. Por otro lado, cabe destacar que su vestido color rojo, la canasta que lleva en sus manos, el camino que debe atravesar para cumplir un mandado y las advertencias de la madre nos llevan a trazar un diálogo intertextual con “Caperucita Roja”. Sin embargo, este cuento tradicional sufre una reescritura en clave contemporánea, en tanto no se continúa con el mensaje moralizante, que establece que cualquier desobediencia de la norma, incluso la curiosidad, debe ser castigada. En el caso de Caperucita, la niña aprende su lección, es disciplinada, puesto que sabe que si no cumple con los consejos de su madre será devorada por el lobo feroz. En oposición, la protagonista del libro de Andruetto cumple el recado de la madre pero al llegar a su destino descubre el universo de la lectura. Lo transgresor, pues, es que esta nueva Caperucita es ahora una niña lectora, y su misión consiste en recorrer largas distancias para sumergirse en un nuevo libro. A su vez, es ella quien resuelve el conflicto en vez de hacerlo un personaje masculino, como el leñador. En este caso, la solución es posible gracias al poder de la palabra, esto es, los encuentros literarios y la conversación. La

---

<sup>2</sup> Dos libros de cuentos de Andruetto que se animan a hablar sobre temáticas obliteradas por la literatura infantil son *Huellas en la arena* y *El anillo encantado*. Para un estudio más detallado sobre estas obras, se recomienda la lectura del artículo “Lecturas en conflicto: miradas sexo/genéricas en torno a un corpus de textos de María Teresa Andruetto”, escrito por Valeria Sardi (2015) y publicado en la revista *Catalejos*.



figura de la heroína, entonces, sufre una desmitificación al atribuirle rasgos humanos, capaces de ser efectuados por la gente común.

A modo de conclusión, la propuesta estética y también política de Andruetto y Trach, como advierte Valeria Sardi (2015), supera ciertas barreras en el campo de la literatura para niños, al animarse a hablar de un amor entre dos hombres, temática tradicionalmente silenciada por los discursos adultocéntricos. Pone en jaque la representación convencional del amor así como de lo femenino y lo masculino, adecuándose a los nuevos reclamos que luchan por la igualdad de género y el respeto a las diversidades sexuales. Por medio de su lenguaje poético, construido a través de las palabras justas —pocas pero significativas— y de imágenes potentes y abiertas, nos convoca a llenar esta sencilla historia de múltiples lecturas, por fuera de los protocolos tradicionales y reproductores de cosmovisiones machistas y heteronormativas. El lector debe cooperar con sus autoras y construir en diálogo con ellas la hermosa historia de amistad entre Clara y el hombre en la ventana.

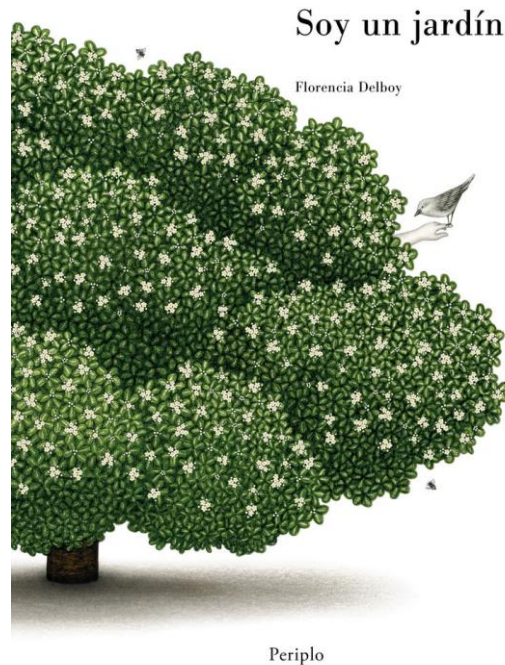
## Referencias bibliográficas

- Andruetto, M. T. y Trach, M. (2018). *Clara y el hombre en la ventana*. CABA: Limonero.
- Bajour, C. (2016). *La orfebrería del silencio. La construcción de lo no dicho en los libros-álbum*. Córdoba: Comunicarte.
- Sardi, V. (diciembre, 2015). Lecturas en conflicto: miradas sexo/genéricas en torno a un corpus de textos de María Teresa Andruetto. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*. Vol. 1, N°1, pp.159-176. Disponible en <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/1493>

---

Sánchez, I. V. (diciembre, 2019). "Soy un jardín de Florencia Delboy". En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 9 (5), pp. 395- 398.

Delboy, Florencia  
*Soy un jardín*  
Ciudad Autónoma de Buenos  
Aires  
Periplo Ediciones  
2017  
40 páginas



---

*Soy un jardín* de Florencia Delboy

Ivana Valeria Sánchez<sup>1</sup>

Evocar, traer al presente, volver tangibles los recuerdos de la niñez. Crear memorias vivas. Ese es el resultado de *Soy un jardín* de Florencia Delboy, por primera vez como autora, y con la colaboración de Luciana De Luca. El libro de tapa dura, editado por Periplo, no resiste clasificación y, por ello, fue elegido como uno de los Destacados ALIJA del año 2017 en la categoría Fuera de categoría, Libro Crossover. Su contenido se divide en dos partes, por un lado, una serie de poemas ilustrados acerca de la primera niñez en contacto con la naturaleza, cada uno de los cuales, está dedicado a una planta que

---

<sup>1</sup> Estudiante de la carrera de Profesorado en Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Adscripta de la cátedra de Literatura Infantil y Juvenil. Correo electrónico: iv.sanchz@gmail.com

protagoniza una escena, un recuerdo de la infancia: “Bajo el azahar construimos nuestro hogar/contándonos cuentos, / colgando de cada hoja un secreto. / Me quiere, no me quiere... (...)” (Delboy, 2017, p.6).

Por otro lado, una “Pequeña enciclopedia de mi jardín” en la que se incluyen las mismas especies botánicas que en la primera parte, pero se produce un cambio en el lenguaje: “Originario de Siria e Irán. Es un árbol frondoso, de crecimiento lento, y su añeja existencia ocupa un lugar de destacado en la mitología griega” (p.29). Se vuelve un texto informativo y las ilustraciones adquieren una mayor precisión.

En cuanto a los paratextos, el título del libro en primera persona y en tiempo presente da cuenta de la vigencia y del carácter constitutivo y esencial de los jardines en la vida del sujeto poético. La naturaleza es un refugio, el hogar y, al mismo tiempo, lo desconocido, una invitación a la aventura.

La ilustración de la portada, una mano que asoma desde la copa de un árbol, denota intimidad y nos adelanta esa importancia que tendrán la naturaleza y las plantas a lo largo de todo el libro. Los temas que propone el texto de Florencia Delboy aparecen sintetizados en las palabras iniciales escritas en prosa. Éstas se caracterizan por el predominio de las imágenes sensoriales que describen y sumergen al lector en ese mundo de los jardines de antes, de los jardines del recuerdo, de los jardines de una niñez feliz: “¿Adónde empieza la hiedra? /No sabemos adónde: la hiedra traviesa cuelga del árbol como si nos dijera “¿Ven?” ¡Yo también puedo jugar!” (p.12). La naturaleza en su multiplicidad, la espontaneidad del juego, el vínculo con los seres queridos y el deseo de explorar atraviesan todos los poemas.

Todos los textos están escritos desde un lenguaje sencillo, se van intercalando versos de distinta extensión, algunos poemas presentan rima, otros son de verso libre, también se incluyen versos populares y hasta una receta de la mermelada de la abuela: “Instrucciones para hacer dulce: Lavar bien los membrillos para quitarles la pelusa. Cocerlos al vapor hasta que queden tiernos.” (p.8). El color no sólo aparece en las imágenes visuales que se evocan en los textos, las ilustraciones son muy delicadas, con un gran detalle y resultan muy atractivas desde el color y la textura. Se puede advertir que hay un cuidadoso trabajo y un estudio cromático y morfológico de cada una de las plantas.

Se recorren, así, diferentes momentos de la vida, el paso del tiempo aparece también en la naturaleza y sus estaciones: las hojas en el otoño, el invierno frío que trae la tos, las flores en primavera y la Navidad, el verano y sus frutos.

La poesía se encuentra en el entorno natural, allí en el jardín, en las plantas, en el misterio y majestuosidad de lo cotidiano y también en la memoria. Recordar para traer al presente, para crecer y expandirse como las plantas.

En la segunda parte, las plantas conservan el mismo protagonismo, pero la intención es otra. La transición de una forma a otra no es abrupta, si bien el título anuncia un texto enciclopédico, lo acompaña un escrito en primera persona: “Las plantas están vivas, cambian. Las miro crecer, volver a nacer. Viéndolas de cerca, aprendo a reconocerlas” (p.27). Los textos que le siguen conforman una sección informativa, donde se presentan las características principales de las especies, información acerca del lugar de procedencia, su nombre científico y su etimología. En algunos casos, se incluyen otros datos curiosos relacionados con las costumbres, la historia e inclusive con los mitos. Las ilustraciones de las plantas en esta sección son de carácter científico, se vuelven más precisas, se aprecian los detalles de las flores, las hojas y los frutos. Esta parte se configura como una invitación a conocer más acerca de la naturaleza y abre otros caminos para su disfrute.

*Soy un jardín* es un texto para chicos y grandes, de una autora que está haciendo sus primeros pasos. Una buena noticia para los lectores que gusten de la naturaleza y de lo poético. Tanto sus poemas como ilustraciones son exquisitos, se combinan de tal forma que es un libro de poemas ilustrados, pero también podría ser un libro de ilustraciones poetizadas. Logran transmitir las experiencias sensibles en el entorno natural y el deseo de descubrir ese universo de formas, colores, olores, sabores y texturas que esconden los jardines de la infancia.

## Referencias bibliográficas

DelBoy, F. (2017) Soy un jardín. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Periplo Ediciones.

Fernandez, F. (2018, 21 de mayo). Entrevista a Florencia Delboy. Recuperado de <https://www.puentestudio.com/blog/2018/5/21/entrevista-a-flor-delboy>