

---

Aiello, F. (diciembre, 2020). "Persistencia de una obsesión o el lector que lee todo. Reseña de *El centro de la tierra. Lectura e infancia* de Jorge Monteleone". En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 11 (6), pp. 334- 339.

Jorge Monteleone  
**El centro de la tierra. Lectura e  
infancia**  
Buenos Aires  
Ampersand  
2018  
224 páginas



---

Persistencia de una obsesión o el lector que lee todo. Reseña de *El centro de la tierra. Lectura e infancia* de Jorge Monteleone

Francisco Aiello<sup>1</sup>

Ya no es esperable, bien entrado el siglo XXI, dar con una autobiografía apremiada por la búsqueda de unidad y de sentido coherente de la trayectoria vital. Ni autobiógrafos ni lectores desconocen las trampas del lenguaje o las de la memoria. Por tal motivo, en *El centro de la tierra (Lectura e infancia)* –título que se suma a la Colección Lector&s, que Graciela Batticuore dirige para la editorial porteña Ampersand–, Jorge Monteleone evade la tentación de disimular el carácter construido del texto, aun cuando su materia principal sea el propio yo. Por el contrario, la tarea de evocación de lecturas durante los

---

<sup>1</sup> Francisco Aiello es doctor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es investigador de CONICET y docente del Departamento de Letras (Facultad de Humanidades, UNMdP). Integra la cátedra de Literatura y Cultura Latinoamericanas II y está a cargo de la asignatura Taller de Escritura Académica. Actualmente es vicepresidente de la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona (AALFF) y coordinador de la subsección UNMdP de la Cátedra UNESCO para la lectura y la escritura. Correo electrónico: aiellofrancisco@yahoo.fr

primeros años se articula con una sostenida labor del yo adulto, obsesionado por el acopio de datos –sobre guionistas e ilustradores de historietas, por ejemplo– y por las reflexiones de orden teórico-crítico que hacen explícito el marco conceptual al que recurre el autobiógrafo para interpretarse a sí mismo. De hecho, el yo se resiste a emerger en la escritura a causa de la postergación que le imponen los capítulos dos y tres, en los que Monteleone expone consideraciones sobre la infancia y la lectura, en diálogo con distintos autores, entre quienes destaca Marcel Proust, dadas las memorables páginas que dedicó a su propia relación con los libros en *Sur la lecture*. De todos modos, el brevísimo primer capítulo, “Libro”, se instala como clave de lectura, puesto que desecha tanto la linealidad de la escritura –por lo que la lectura no debe sujetarse a su mandato– como la posibilidad de asir la infancia, que siempre se escabulle en el vacío de la discontinuidad. Tal clave encuentra su refuerzo en el capítulo “Vuelta”, el cual reproduce el contenido palabra a palabra, pero con el texto entre paréntesis.

El desvío respecto de la autobiografía más convencional también se presenta a través de la alternancia de dos tonos, incluso distinguidos tipográficamente, dado que el relato evocativo se ve suspendido por la irrupción de otra inflexión que deja de rememorar para reconstruir un archivo personal, mediante el cual Monteleone revela la perseverancia con la que ha seguido itinerarios de búsqueda para alcanzar datos, acaso alentado por un afán de exhaustividad que convierte los objetos de consumo cultural de la infancia en verdaderos centros de obsesión. Estas intercalaciones pueden incluir, además, la atinada evocación de bibliografía teórica y, así, surgen de repente ideas de Agamben o de Benjamin, entre muchos otros autores, que colaboran en la alteración de la linealidad narrativa con un entramado sólo en apariencia digresivo, en tanto se trata de otra vía posible para acechar la infancia. La apelación a recursos tipográficos –uso de fuente más pequeña y un margen mayor– insiste en el carácter diverso, aunque no por ello *menor* o prescindible, de esta otra textura presentada entre paréntesis, signo que, lejos que señalar lo accesorio de su contenido, parece una estrategia de contención para evitar el desborde, gracias a lo cual se mantiene un saludable equilibrio entre zonas dominadas por la rememoración y otras en las que se impone lo reflexivo, sin que tales tendencias resulten forzosamente excluyentes, pues son constantes las contaminaciones.

Otra tentación a la que logra escapar Monteleone es ese empeño puesto en reconocer momentos de la infancia que prefiguran al adulto notable que escribe la autobiografía: no hay en *El centro de la tierra. Lectura e infancia* recuerdos impostados capaces de anticipar con nitidez al prestigioso crítico literario del presente. No obstante, en distintos momentos del texto se deslizan observaciones vinculadas con aprendizajes, especialmente de orden teórico, que –aun cuando el niño no haya sido capaz de formular con claridad– el yo adulto puntualiza al resignificar escenas que aportaron nociones nodales para su actividad vinculada a la investigación y la enseñanza de la literatura. La evocación del abuelo materno, Costantino, trae el recuerdo de un cuento cantado con el acompañamiento rítmico de las manos por ese inmigrante italiano; pese a su anécdota reprobable –un grupo de hombres reemplaza el pago de su consumición con una tremenda paliza al dueño de la fonda–, el relato produce una profunda fascinación en el niño. Por ello, el adulto certifica la continuidad: “Desde entonces, nunca relacioné la literatura con la moral, salvo con la moral de la forma.” (p. 52). También se identifica una enseñanza decisiva a partir de uno de los relatos de la *Las mil y una noches*, titulado “El pájaro de oro”, en el cual se desafía a tres hermanos para que narren un cuento únicamente compuesto de mentiras. Esta lectura deja una marca persistente: “comprendí, de una vez para siempre, la relación entre la verdad y la literatura.” (p. 63). En este mismo sentido, se puede mencionar que la historieta *Los sueños de Tito* –que, en realidad, se trataba del gran cómic de principios del siglo XX *Little Nemo in Slumberland* de Winsor McCay, según descubre el propio Monteleone con posterioridad– produce “el primer aprendizaje de aquel nuevo orden de lo onírico” (p. 98), mientras que las adulteraciones sobre textos literarios ejercidas por una de las más importantes editoriales de los años 60 en la Argentina también dejan su enseñanza: “aprendí con esa formación en Tor que la literatura no es una propiedad, sino un invento y un robo” (p. 119).

Este conjunto de anécdotas traba una relación estrecha entre aprendizaje y consumos culturales ajenos a las expresiones consagradas: cuentos de tradición oral, historietas, editoriales populares que proveían a muy bajo costo abundantes publicaciones percederas en cuanto al soporte material. De manera que Monteleone desplaza el paso por la escuela como ámbito donde se adquieren saberes significativos, en tanto resulta un espacio que suspende la fruición de la lectura a favor de tareas

insulsas que no merecen en esta autobiografía más que alguna efímera mención, aunque resulta entrañable el recuerdo del niño acompañado por su madre para afrontar el desafío de cumplir con la exigencia de ese género intraescolar denominado “composición”, cuyo tema asignado era “La colonia”. En cambio, todos esos materiales a los que puede brindar acceso la familia de clase trabajadora suponen un estímulo capaz de suscitar inquietudes estéticas e intelectuales que van perfilando la construcción de un lector profesional y erudito, condición que el propio autor condensa en su frase autfigurativa: “un autodidacta con título universitario” (p. 179).

El lugar destacado que se asigna a esos consumos culturales, resultado de la expansión del público lector en los años 60 en Argentina y en otros países de América Latina, no entra en conflicto con el acceso a textos literarios consagrados, que eran también proveídos en su mayoría por esas editoriales de amplia difusión. En el caso de Monteleone, la lectura de esos otros títulos se produce de forma paulatina dado que el niño se autoimpone el reto de llevar a término la lectura de un libro completo. Tras el fracaso con *Robinson Crusoe*, la meta es alcanzada mediante la lectura de *Dos años de vacaciones* de Julio Verne y *Las aventuras de Tom Sawyer* de Mark Twain. Esta lista se incrementa con otros títulos y otros autores, como Julio Cortázar o Edgar Allan Poe. Este último se vuelve objeto de devoción compartida con el primo Hugo, personaje evocado con una sobria carga emotiva que lo instala como una suerte de duplicación del yo. Ambos se potencian en lo referido al infatigable afán acumulativo, que redundará en la lectura de cuantas ediciones de los cuentos de Poe pueden obtener –entre las que no se cuentan aquellas de fastuosas ediciones que sólo puede ver a través de la vidriera de una librería– y en el recorrido de bifurcadas derivas, incluida la pieza teatral *Israfel* de Abelardo Castillo, leída poco tiempo después de su estreno.

De todos modos, no parece arriesgado atribuir un rol preponderante a la figura de Julio Verne. Además de ser el autor de una novela que favoreció el triunfo de leer un libro completo y de ser aludido reiteradamente en numerosos capítulos, el escritor francés sostiene su presencia ya anunciada desde el título y confirmada hacia el final con un capítulo que lleva por título al islandés autor del manuscrito que activa la acción de *Voyage au centre de la terre*. Se condensan en esta novela decimonónica distintas claves de sentido ramificadas a través de todo el libro de Monteleone, para quien el viaje en el espacio descendente es también un desandar el tiempo, según lo prueban los animales

antidiluvianos con los que se encuentran el científico, su sobrino y el acompañante islandés. Podemos agregar que se trata además, para quienes leemos en la actualidad la novela de Verne, de un viaje al pasado de los saberes científicos o imaginarios, que ubicaban a los hongos entre las plantas y consideran el océano de una profundidad tal que bastaban unos días de caminata para quedar por debajo de una formación rocosa en la cual resonaban los golpes de las colas de las ballenas contra el fondo del mar. De algún modo Monteleone despliega ese enfoque doble dispuesto a recordar y a reinterpretar el pasado. Y no se agota aquí la productividad de Verne, porque el escritor argentino traza una analogía que emparenta el desciframiento del manuscrito con su labor de experto especializado en poesía: “el deseo de desciframiento guió, ahora que lo pienso, mi trabajo de crítica poética: el poema como criptograma, como grafía secreta que puede ser develada solo para ir todavía más allá” (p. 190).

Entonces, vayamos *más allá* para sumar a esta afinidad entre la historia de Verne y la del propio Monteleone la voluntad de incrementar el conocimiento del profesor Lidenbrock, actitud ajena a dogmáticos saberes anquilosados, como le explica a su sobrino: “La science, mon garçon, est faite d’erreurs, mais d’erreurs qu’il est bon de commettre, car elles mènent peu à peu à la vérité” [La ciencia, muchacho, está hecha de errores, pero de errores que es bueno cometer, porque poco a poco conducen a la verdad] (Verne, 2001, p. 206). Algo de esa actitud puede verse en las páginas de *El centro de la tierra. Lectura e infancia*, texto cuyo autor dialoga cómodamente con sofisticados sistemas de ideas acuñadas por grandes figuras, al tiempo que su mirada de autodidacta universitario rescata y revaloriza un amplio corpus ubicado *más allá* de los saberes académicos tradicionales (las investigaciones dedicadas a los cómics o al mundo editorial son, en definitiva, líneas de trabajo relativamente recientes). Por último, recordemos que el mentado pergamino fue hallado azarosamente como resultado de la voluntad de acopio que también rige la vida del profesor bibliófilo. Así como Lidenbrock encuentra, en forma fortuita, un libro en la tienda del judío Hevelius del que cae un inesperado documento que traza el camino a lo inexplorado, Monteleone hurga la modesta biblioteca del cuartito helado donde su padre hace algunos trabajos o los negocios que incluso venden por peso las publicaciones y, si bien no se topa con un documento valiosísimo sino todo lo contrario, lo que encuentra allí forja los cimientos de la trayectoria de un destacado lector empeñado en leerlo todo.

## Referencias bibliográficas

Verne, J. (2001) [1864]. *Voyage au fond de la terre*. París: LGR.

---

Sadobe, R. (diciembre, 2020). "Una ruta propia. Reseña sobre *Humo*, de Ramón Paéz y Ádamo Paula". En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 11 (6), pp. 340- 343.

Paula Ádamo y Ramón Paéz

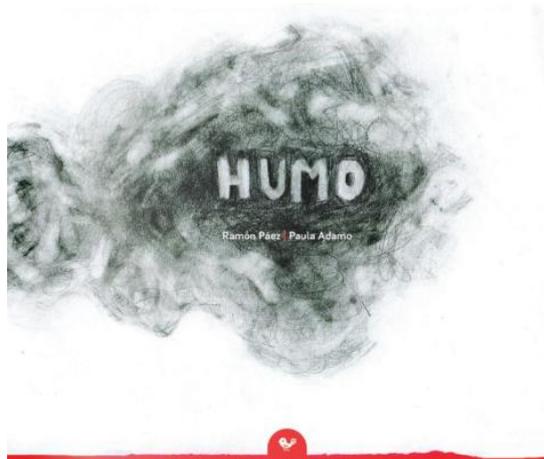
**Humo**

Córdoba

Ediciones de la Terraza

2019

36 páginas.



---

Una ruta propia. Reseña sobre *Humo*, de Ramón Paéz y Ádamo Paula

Rocío Sadobe<sup>1</sup>

*Sigo el humo como una ruta propia.*

Fernando Pessoa

*Humo* es un libro-álbum publicado en 2019 por Ediciones de la Terraza. Obtuvo una mención en los Destacados de ALIJA de ese mismo año, y en la fundamentación el jurado señaló principalmente su sencillez y su profundo mensaje; y es que en 36 intensas páginas este libro nos lleva por un recorrido de emociones diversas y sentimientos encontrados.

El autor del texto es Ramón Páez, docente de Historia y de diversos talleres en escuelas técnicas, publica cuentos y artículos. Vive en Capital Federal pero pasó buena parte de su infancia en el conurbano bonaerense. Paula Adamo es quién estuvo a cargo de la ilustración, también es de Capital, y estudió Pintura y Grabado en la Escuela

---

<sup>1</sup> Graduada en Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata, integrante del grupo de investigación Cultura y política en la Argentina. Docente en escuelas secundarias. Contacto: sadoberocio@gmail.com

Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. En este punto, resulta relevante señalar que este libro-álbum fue publicado con una licencia de Creative Commons – al igual que todos los de La Terraza – ya que la editorial busca crear nuevos puentes entre los creadores y los lectores, entendiendo de esta manera a la cultura como una construcción colectiva. Por tal motivo, se puede acceder a la web oficial de La Terraza para leer en línea o descargar esta obra de manera gratuita.

El texto está narrado en primera persona, desde una voz que atraviesa los primeros años de la infancia (si bien no hay marcas de género en el texto, si nos guiamos por las ilustraciones podemos interpretar que se trata de una niña), nos acercamos a un mundo familiar y cotidiano. Desde el inicio el humo es el elemento a partir del cual la voz narradora asocia sus recuerdos e invoca su memoria. Estos recuerdos siempre están vinculados a un familiar, y a un contexto específico: “Mi abuela dice que cuando era joven, de la chimenea de la fábrica salía humo que subía al cielo parejito y vertical” (2019; 7). Ese mismo humo que escupen las fábricas es el que se encargaba de producir su abuelo, ese era su trabajo. La ciudad, la industria, el trabajo aparecen condensados en las pocas palabras que comprenden las dos primeras páginas de este relato. Se presenta así entonces, la primera vinculación que se hace con el humo: el ámbito laboral, las fábricas y sus abuelos. Acompañan a estas frases ilustraciones que superponen diversas técnicas pero con una paleta de colores claros donde predomina el blanco, el beige, el gris (ver figura 1).

Todo es calma en las primeras páginas, hasta que el incendio de una fábrica trae el rojo furioso a esta historia. Con el rojo furioso llegan también la desilusión y desesperación de quienes trabajaban en ese lugar. Este incendio representa un quiebre en el argumento de la historia, nos deja a los personajes y a los lectores con un “antes” y un “después”.

Luego del incendio, la voz narradora nos acerca al humo del cigarro de su padre, un humo silencioso y meditativo, lleno de tristeza; al humo de los pastos quemados en verano, al humo de los asados y de las fiestas de Año Nuevo. Estos recuerdos están trabajados con diversas imágenes sensoriales que invitan a recordar “los humos” que habitaron la infancia propia.

El incendio y las fábricas paradas traen consigo al desempleo. Aquí es donde la historia particular de un niño o niña cede espacio a una historia de lucha colectiva. A

través de los ojos infantiles de la voz narradora abandonamos el ambiente seguro y familiar para conocer un nuevo humo, un humo que será determinante y cambiará todo para siempre: el humo de las gomas quemadas, de las protestas, de los piquetes.

Si hasta ahora la voz narradora había asociado el humo al silencio y a la tranquilidad, a partir de este momento lo asocia con la felicidad de su madre, de su padre y de sus compañeros de trabajo, es en este momento de la historia cuando los colores de las ilustraciones se vuelven más intensos: también lo son las situaciones que se describe. El silencio le cede espacio a la música, que acompaña a este nuevo humo lleno de esperanza y ollas populares. El humo recorre de punta a punta esta historia tanto como las ollas populares recorren las calles y rutas de nuestro país.

Nuevos espacios cobran entonces protagonismo, nos alejamos del espacio privado de la casa familiar para encontrar en la escuela un espacio público que actúa como un punto de reunión y debate; mientras tanto las rutas se transforman en un lugar de acción, de protesta, de reclamo (ver figura 2).

“Los adultos conversaban. Los niños nos pusimos a jugar” (2019, p. 26) desde la ingenuidad de la niñez este libro-álbum nos transporta a un contexto económico y político particular de nuestro país, y si bien como lectores podemos identificarlo o reponerlo, en la nota biográfica que aparece al final del libro, Ramón Pérez cuenta como la historia que escribió está inspirada en sus propias experiencias: “En los 90 viví el cambio de humo. Vi las fábricas del famoso cordón industrial convertirse en terrenos baldíos, y el humo negro a lo lejos, anunciando el piquete.” (2019; 32). Los piquetes que nacen como forma de protesta de los sectores trabajadores ante la desocupación y la desigualdad, encuentran su origen a mediados de los noventa, con los vecinos de las localidades de Cutral Có y Plaza Huincol (provincia de Neuquén). Luego fue adoptada en diferentes sectores del conurbano bonaerense, hasta expandirse en las últimas décadas a lo largo de todo el país.

El humo está en continuo movimiento, se expande y se disuelve, también los dibujos de Paula Adamo que parecen querer desplazarse de las hojas, superponerse en las carillas de una carpeta escolar, en el álbum familiar, en los recortes de periódicos. “Sigo el humo como una ruta propia” dicen los versos tomados de Fernando Pessoa, de igual manera seguimos nosotros como lectores el humo de esta historia que nos lleva a las rutas de nuestro país y nos recuerda qué necesaria que es la lucha colectiva.

## Figuras

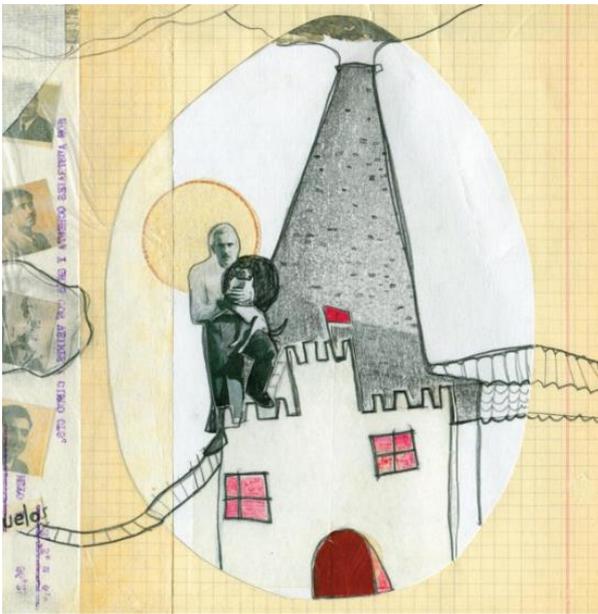


Figura 1. Ádamo Paula, 2019, p. 9.



Figura 2. Ádamo Paula, 2019, pp. 26-27.

---

Adducchio, N. (diciembre, 2020). "Nombrar el mundo. Reseña de *20p*, de Luciano Debanne". En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 11 (6), pp. 344- 349.

Luciano Debanne y Juan Pablo Bellini

**20p**

Córdoba

Ediciones De La Terraza

2018

68 páginas



---

## Nombrar el mundo. Reseña de *20p*, de Luciano Debanne

Noelia Adducchio<sup>1</sup>

*20p* es una obra editada y publicada por Ediciones de De La Terraza en el año 2018. Un libro que reúne una selección de textos difundidos en Facebook y que cuenta, además, con una versión digital que es gratuita porque, según una de las principales políticas y propuestas de la editorial: "quienes hicimos este libro creemos en una cultura cada vez más libre" (Debanne, 2018, p. 57).

En la complementación de dos artes surgió *20p*: la escritura de Luciano Debanne, quien se autopresenta como comunicador social, y los dibujos de Juan Pablo Bellini, ilustrador y diseñador gráfico.

Una primera impresión, sujeta a la porfiada necesidad de clasificar genéricamente este trabajo, nos podría hacer decir que es un poemario; lo que convertiría inmediatamente a su autor en un poeta. Y parecería encallar allí esta

---

<sup>1</sup> Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, Buenos Aires, Argentina. Actualmente ejerce la docencia en el Nivel Secundario. Correo electrónico: noelia.adducchio@hotmail.com

cuestión, a veces, un tanto ridícula: encasillar, etiquetar, catalogar las cosas que leemos. Dice Luciano Debanne en una entrevista que le realiza Soledad Sgarella (2018), donde le pregunta, justamente, sobre el tema:

Yo no digo que hago nada. Me parece en relación a lo que escribo, que son posteos. Para mí es eso, son posteos en el facebook. Algunos de esos posteos, no me hago el boludo... a ver, algunos de esos posteos tienen un tono poético, unas preguntas que están en el amplio ámbito de la poesía, si uno lo piensa con mucha generosidad, qué se yo. (s.p.)

Pensar en estas publicaciones como *posteos poéticos*, de alguna manera, nos redirige a un mundo donde es necesario volver a pensar de cuántas formas diferentes puede transmitirse, hoy, el arte, la palabra.

La cuestión es no quedarnos a mirar sólo ello porque sería como quedarnos en la orilla, en el límite, en la puerta. *20p* resulta de uno o varios reencuentros: con la cotidianeidad, con la poesía que está siempre ahí, rodeándonos, mirándonos; los objetos que a veces nos persiguen, nos miran. Esa poesía que está arriba de la mesa en un café, o a través de una ventana, en el punto fijo que miramos ni bien nos levantamos, en las sinceras palabras de un amigo, en el panorama contemplado desde un balcón. Poesía que, a veces, no sabemos ver porque pertenece al plano –perdón la expresión– de la realidad.

Los veinte textos de Debanne –¿Veinte textos por veinte pesos? – complementados con las ilustraciones de Bellini recorren y se van desplazando por diferentes temas, tan cercanos entre sí y tan cercanos a nuestro mundo, que casi son nuestros. Acá hay un escribiente que mira de cerca su entorno y es muy observador. Pero, también, es una mirada que podría ser colectiva. Una mirada a lo inmediato, al tiempo que pasa y no se detiene, al mundo que, siempre y ante todo, sigue girando. Pareciera que el gran trabajo de este escritor es hacer coincidir el mundo del texto con el del lector que, a veces, por algún motivo, están gravemente distanciados; allí, en esa lectura de viaje, nace el reencuentro con la palabra cotidiana:

Hay noches en que uno / casi / puede sentir cómo pasa el tiempo, / cómo envejece / silenciosamente / el cuerpo. / Y no hablo de edades, de estar viejo. / No. / Sino del tiempo pasando / por el tamiz del cuerpo. (p. 36)

Debanne y Bellini recorren, a través de una serpentina de palabras e imágenes, un mundo que ya creemos conocer. Los textos de *20p* se encuentran escritos en una prosa

poética que se complementan con la aparición de imágenes que no sólo se conectan con los textos. De nuevo, dialogan con los objetos que sabemos más frecuentes: una calculadora, una zapatilla, un vaso, una jarra, una planta, una computadora, un mate. No hay lugar para la abstracción: la palabra y la imagen son, en esta obra, una articulación perfecta para quien espera un colectivo, para quien espera que el agua se caliente para tomar mate. Porque, ciertamente, la escritura acá se conjuga y juega con el acaecer del tiempo: no es nada diferente lo que tenemos en el plano de las palabras con lo que sucede en nuestro entorno. Hay una preciosa dialéctica entre texto como mundo interior y contexto como mundo exterior:

Voy a escribir sobre la ropa que me cubre y el privilegio de la ausencia del hambre, el privilegio del pan; sobre la sensación esta de después de leer los diarios, sobre el imbécil ese que me crucé en la calle, y sobre el poema que leí ayer o anteayer, por primera vez. Y quizás por última. (p. 31)

Una marcada y expresa primera persona surfea por estos veinte textos que están llenos de preguntas, en algunos casos retóricas, en otros, existenciales. A veces, incluso, un texto es un gran interrogante, como un eterno pensamiento sin fin que aparece cuando cerramos los ojos intentando amigarnos con el sueño, una infinita catarata de reflexiones que se van encadenando imperecederamente –¿qué otra cosa es el pensamiento? –: las preguntas jamás cierran ideas, más bien abren abanicos de más interrogantes sin respuestas correctas. Y, de nuevo, esa sensación de que las palabras se tornan materiales y adquieren cuerpo, adquieren una realidad tan explícita que, un poco, atemoriza:

¿Qué forma tiene tu hambre? ¿Es el hambre del que vuelve de madrugada de una fiesta, mezclada de sueño y agite? / ¿Es el hambre que nace del trabajo físico, del ejercicio, ese hambre que está en todo el cuerpo? (...) ¿Es el hambre de esperar el asado y entrarle al pan? / ¿Ríe tu hambre? ¿Celebra? ¿Es una anécdota? / ¿Protesta? ¿Hace huelga? ¿Es hambre de justicia? ¿Se acaba tu hambre o es para siempre? (...) ¿Cuál es el nombre del hambre? ¿Qué comió hoy? / ¿Cuántas veces? (p. 25).

Estos versos elegidos, del principio y el final de uno de los textos, parecieran pasar por diferentes estadios: comienza con lo cotidiano festivo para luego tornarse un poco más crudo, hasta ensombrecer los versos definitivamente. Y es que la cotidianidad también tiene un poco de esto; esa mirada desde arriba de un colectivo que nos pasea por diferentes rincones de la ciudad y hace, incansablemente, que los pensamientos se

tornen infinitos e invencibles. Esos pensamientos capaces de cambiarnos el estado de ánimo en un abrir y cerrar los ojos. Algo de eso hay en las palabras de Luciano Debanne.

*20p* nos invita a observar el mundo desde un café, nos invita a jugar un poco con el lenguaje, nos invita a tener presente la historia argentina. Trae el pasado con los verbos, pero también con palabras y expresiones claves: “–Alguien abre un diario: las abuelas encontraron a otra nieta” (p. 15). El valor del significado y la referencialidad se potencia en este texto, en esa frase particularmente, pues, ¿qué podría significar esa oración tan simple en otro rincón del mundo? Se podría traducir en todos los idiomas, pero no se podría transmitir el valor cultural, no se puede poner un subtítulo a la sensación en el cuerpo.

El nacimiento de esta obra tiene un sentimiento vanguardista explícito. Dice Debanne en el texto que da inicio a su libro:

Me gustaría además que sea un libro de poesía. Poesía al paso, para ser leída en el tranvía, como decía el maestro, pero que el lector no lo sepa. Que sea un libro de poesía escrita como se escribe una receta de cocina, un horóscopo, un sudoku (p. 13).

Lo consiguió, al menos con quien reseña. Cuando *20p* llegó a mí, leí sus primeras páginas mientras viajaba en el 521. Allí leí las primeras palabras, vi las primeras imágenes mientras mantenía el equilibrio ante las frenadas un tanto bruscas de quien manejaba el colectivo. Hay un deseo latente en este libro que, por supuesto, sigue relacionándose con la vanguardia; hay ganas de romper con algo, de crear preguntas infinitas que no dispongan de respuestas correctas. Preguntas cuyas respuestas sean más preguntas. Y ahogarse –o resurgir– ahí. Hay un juego con el lenguaje, con los espacios, una intención de cambiar la dirección del tiempo y mantener al lector activo, atento, participe. También, hay un encuentro especial entre el acto de escribir y el acto de leer. Dice Debanne en la entrevista que ofrece para *La Tinta*:

La verdad que la mayor parte de lo que escribo, lo escribo en minutos. Lo escribo en la parada del colectivo, lo escribo a la noche en el teléfono, escribo a veces directamente sobre la ventana del facebook, a veces sobre un programita del google que tiene el celular, o de notas y copio y pego. Digamos, son textos medio vomitados, escribo mientras voy de viaje, escribo mientras espero el turno del médico, escribo antes de cenar... como muy rápido (Sgarella, 2018).

Ciertamente, también la lectura de este libro nos invita a ser ejercida en situaciones bien descontracturadas: leer en un colectivo, desde un celular, mientras somos usuarios de

una red social, mientras tomamos mate. La idea de aquella “escritura en minutos”, “textos medio vomitados” nos avvicina aquella noción que la vanguardia tenía sobre el arte de improvisar: un poco sacarse de encima los modelos, la mecanización, los infinitos borradores, y soltarle las riendas al arte. También esto implica conversar sobre una cultura libre. Libre de hacer y libre de consumir. Con *20p* se trata de eso: la obra encontrándonos, buscando lectores nómades. Las palabras, también, abrazándonos un poco y acompañándonos en un viaje de diez minutos.

## Referencias bibliográficas

Sgarella, S. (26 de abril de 2018). Luciano Debanne, los textos como abrazos. En *La tinta*. Recuperado de <https://latinta.com.ar/2018/04/luciano-debanne-textos-abrazos/>

---

Nicoletti, N. G. (diciembre, 2020). "Abrir la ventana para crear historias. Reseña de *Las interrupciones*, de Nicolás Schuff y Mariana Ruiz Johnson". En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 11 (6), pp. 350- 355.

Nicolás Schuff y Mariana Ruiz

Johnson

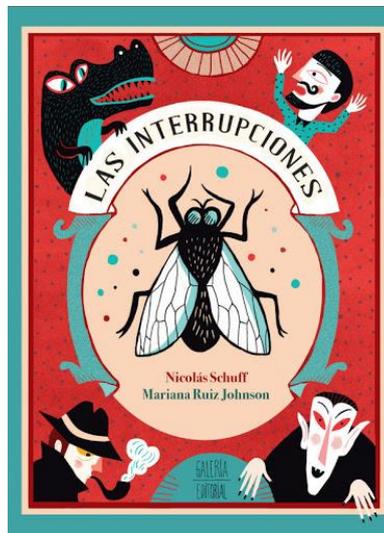
**Las interrupciones**

Buenos Aires

Galería Editorial

2019

48 páginas



---

Abrir la ventana para crear historias. Reseña de *Las interrupciones*, de  
Nicolás Schuff y Mariana Ruiz Johnson

Natalia G. Nicoletti<sup>1</sup>

¿Qué pasa cuando alguien quiere escribir una historia, pero se le ocurren otras mil más? O, ¿qué pasa cuando una mosca irrumpe en la mente de un escritor y lo distrae? Podemos bocetar una respuesta: lo que pasa es que se empiezan a trazar líneas de sentido que permiten articular géneros literarios, momentos, sentimientos, impresiones.

Nicolás Schuff, en *Las interrupciones*, publicado por Galería Editorial en 2019, se sentó a escribir un cuento fantástico, pero una mosca lo distrajo, entonces, se le ocurrió una idea para un cuento policial, y otra para un cuento romántico, y otra, y otra...

---

<sup>1</sup> Estudiante avanzada del Profesorado y la Licenciatura en Letras en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Miembro del Grupo de investigación de Literatura Siglo de Oro (G.Li.SO), Facultad de Humanidades, UNMdP. Correo electrónico: natalianicolettig@gmail.com

Isabel Cañelles plantea que “Han bastado unos cuantos siglos dedicados al ejercicio de leer novelas y cuentos para que literatura y vida se mezclen, se superpongan, y ya no seamos capaces de distinguir dónde termina una y dónde empieza la otra” (p. 13). En tal sentido, *Las interrupciones* se inicia con un personaje principal que nos abre las puertas de su intimidad para que naveguemos en ella. Así, nuestro protagonista nos presenta a su abuela, quien nos asegura que los dinosaurios ya se han extinto (aunque el dinosaurio no está de acuerdo), a Dolores, su primera novia, y a Paula, su segunda novia, que tienen una pequeña disputa de la que no vamos a formar parte, y a la editora del libro quien le da algunos consejos sobre pertinencia. Esto, por supuesto, le da un nuevo tema sobre el que escribir a nuestro despistado protagonista. ¿Será el mismo Nicolás Schuff el distraído escritor de estas historias?

Un aspecto fundamental que caracteriza a este libro es la versatilidad, por lo que a lo largo de sus páginas se introducen personajes que algunas personas catalogarían como los típicos personajes de los cuentos clásicos que responden a la demanda del género. Si bien en *Las interrupciones* nos topamos con el detective, el policía y el ladrón, o con el vampiro, los tres chanchitos y Caperucita roja, estos seres se escapan de su contexto tradicional para insertarse en otros y generar nuevos sentidos: el hada madrina está “chiflada”<sup>2</sup>, es “diminuta y disfónica”, en el “Cuento romántico” el ex novio de la ex novia es un ser con “la nariz llena de mocos”. Asimismo, también nos encontramos con personalidades que traspasan la frontera del cuento, como Paul Eluard y Roland Barthes, o con referencias a dos novelas de Mark Twain, *Las aventuras de Huckleberry Finn* y *Las aventuras de Tom Sawyer*.

La incorporación de estas figuras nos permite ver el trabajo metatextual que hay en el libro. Gérard Genette (1982), dentro de los tres tipos de trascendencia textual o transtextualidad, explica que la metatextualidad es aquella referencia con la que el texto ajeno se inserta indirectamente en el texto propio mediante un comentario o mención. De esta manera, se genera un “diálogo de varias escrituras” (Kristeva, 1981) que resuenan en la mente del lector y que introducen, en un nuevo discurso, personajes y autores canonizados para que sean resignificados.

---

<sup>2</sup> No se consignan las páginas de las citas porque el libro no explicita los números de página.

Esta forma de articular voces y relatos que propone Nicolás Schuff, se conjuga de manera exquisita con las ilustraciones de Mariana Ruiz Johnson, quien hace de cada imagen una pequeña obra de arte que, siguiendo la propuesta del libro, se transforma en una totalidad y deviene exposición artística.

Respecto al proceso creativo, Marian Ruiz Johnson, en su cuenta de Instagram (marianaruizjohnson), menciona los desafíos a los que se tuvo que enfrentar al momento de resolverlo gráficamente, “¿Había manera de transformar ese texto en un libro ilustrado?” (Ruiz Johnson, 2019). La artista eligió narrar en viñetas “cosas que nunca había dibujado, en un tono que no es el que suelo usar” (Ruiz Johnson, 2019). Y esta salida de la zona de confort, como ella misma menciona, es la que la llevó a experimentar con distintas técnicas, formas, colores, tamaños, etc. Así, en los tres años que tomó la resolución de *Las interrupciones*, el resultado es, en consonancia con la línea literaria del libro, un híbrido de varios formatos gráficos: “¿un cómic? ¿Un álbum ilustrado? ¿Una mezcla entre las dos cosas?” (Ruiz Johnson, 2019), se pregunta Ruiz Johnson. Cualquiera sea la respuesta, cuando nos sumergimos en el mundo que crea la ilustradora, podemos notar que todas las líneas narrativas están desarrolladas con mucho trabajo y detalles que cautivan tanto a niños como a adolescentes y a adultos.<sup>3</sup>

Si pensamos cada historia como una historia independiente, tenemos que reparar, entonces, en la cuidadosa elección de la paleta de colores que la ilustradora elige para darle personalidad y expresión a cada cuento: azules, amarillos, violetas, verdes, inundan cada sección para otorgarle vida. Pero si, en cambio, elegimos pensar en una historia única, entonces, estamos obligados a detenernos en aquellos detalles precisos y preciosos que se repiten a lo largo del libro: ornamentos, proporciones, formas, miradas y, por supuesto, la mosca, otorgan una unidad que se crea y recrea en la imaginación del observador. Lo cierto es que todas las ilustraciones tienen una disposición tal y una comunicación entre sí mismas que quien las observa no solo puede

---

<sup>3</sup> *Las interrupciones* ganó como mejor cuento en la categoría de Cuento infantil de la Asociación de Literatura Infantil y Juvenil de Argentina (ALIIJA), en 2020. Cabe destacar que Galería Editorial no es una editorial que se dedique exclusivamente a la edición de libros infantiles, ni ha colocado esta obra dentro de una colección infantil. Por el contrario, Galería Editorial ofrece un amplio y rico catálogo cuyo foco está puesto en aquello que sale del género específico y cerrado, privilegiando la impronta gráfica y la variedad de formatos. Lo cierto es que el galardón que ALIIJA le otorga a *Las interrupciones* amplía el público tanto del libro como de la editorial, permitiendo la incorporación de pequeños lectores que recorrerán las páginas y serán interpelados por el texto y las ilustraciones de diversas maneras.

interpretar el relato visual, sino que, además, puede modular las voces de los personajes, puede narrar su propia historia. ¿A Mariana también la habrá distraído una mosca?

Quien desee sumergirse en *Las interrupciones* debe saber que va a tener el desafío de escapar del espacio de lector tradicional para iniciarse como lector partícipe y generador de significados. Si pensamos en este libro como una obra creada no solo para ser leída, sino, también para ser vista, observada y experimentada, nos tenemos que remitir a Barthes quien además de escribir teoría literaria, es incorporado en el libro de Nicolás Schuff y Mariana Ruiz Johnson. ¿Casualidad?

En “La muerte del autor” (1984), el crítico francés sugiere una ruptura con los lugares tradicionalmente asignados al autor y al lector. Es el texto, explica Barthes, el que hace ingresar a ambos partícipes en un espacio de juego, de diálogo y de creación constante. Por tanto, una de las consecuencias de la muerte del autor es la liberación de las estructuras clásicas y el nacimiento de un lector que se encargará de dar unidad al texto. En efecto, *Las interrupciones* “invita al lector a ser partícipe de la construcción de sentido a partir de sus competencias lectoras y experiencias de mundo” (Shulevitz, 2005).

Así, el espectador se encuentra con esta creación que, en principio, parece fragmentada, y la va uniendo como quien arma un rompecabezas: cada pieza da el paso a la siguiente. De esta manera, el pasaje de una historia a la próxima se produce gracias a un recurso lúdico que resuena al cadáver exquisito de los surrealistas, quienes tanto han experimentado con las formas del arte. Esta característica intrínseca al libro nos convoca a abrir el espacio al reconocimiento, a pensarnos siendo el protagonista de la historia que podría ser cualquiera de nosotros. Todos hemos sido interrumpidos en alguna actividad por algo o por alguien, y nuestra mente es propensa a saltar de un tema a otro, y a otro, y a otro.

*Las interrupciones* implica permitirnos que nuestras percepciones deambulen de adelante para atrás, de atrás para adelante, entre el texto y la imagen, entre la imagen y el texto, mientras nos detenemos para construir nuevos planos de significación. En efecto, ingresamos en un libro lleno de aventuras que se transforman en otras aventuras definidas, pero que prometen continuar indefinidamente en próximos capítulos o, por qué no, libros. Esta metáfora del ingreso se materializa en el primer fragmento de texto y se realiza en las ilustraciones: “Me senté a escribir un cuento fantástico, pero una

mosca me distrajo. **Abrí la ventana para que saliera y entró un dinosaurio**<sup>4</sup> (2019). Entre *lo que entra* y *lo que sale* hay realidad, ficción, infancia, adultez, recuerdos, amor, miedo, creatividad.

¿Qué pasa cuando alguien quiere escribir una historia, pero se le ocurren otras mil más? Lo que pasa es *Las interrupciones* y esto implica abrir la ventana para ingresar en el libro y dar un salto hacia la incertidumbre, hacia la pregunta “¿qué vendrá después?”, hacia el enigma de lo que no conocemos, pero tenemos muchas ganas de descubrir.

---

<sup>4</sup> El destacado es nuestro.

## Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1984). "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós. [2009]
- Cañelles, I. (1999). *La construcción del personaje literario. Un camino de ida y vuelta*. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. España: Taurus Editorial.
- Kristeva, J. (1981). "La palabra, el diálogo y la novela", en *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos Editorial.
- Ruiz Johnson, M. [@marianaruizjohnson] (19 de julio 2019). *Un día @pajarofantasma me compartió algo que había escrito. Quería saber si se me ocurría una manera de resolverlo gráficamente* [Fotografía]. Instagram. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/B0GQFueAXEe/>
- Shulevitz, U. (2005). ¿Qué es un libro álbum?. En *El libro álbum, invención y evolución de un género para niños*, Parapara-clave N° 1 , 2° edic. Banco del Libro: Venezuela.

---

Giménez, F. (diciembre, 2020). “Una isla silenciosa. Reseña de *Isla* de Mariana Ruiz Johnson y Lui Mort”. En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 11 (6), pp. 356- 361.

Mariana Ruiz Johnson y Lui Mort

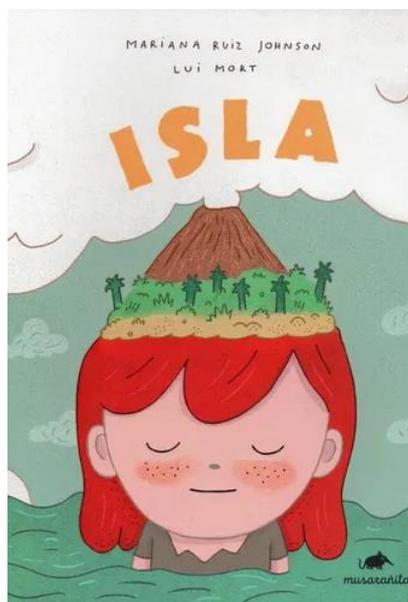
**Isla**

Buenos Aires

Musarañita

2019

48 páginas



---

Una isla silenciosa. Reseña de *Isla* de Mariana Ruiz Johnson y Lui Mort

Facundo Giménez<sup>1</sup>

Michel Foucault sostenía que la relación entre las palabras y las artes visuales es una relación infinita. Cuando la literatura quiere hacernos ver o cuando la pintura quiere hacerse legible, en efecto, se tensa una dimensión intersemiótica que pone a temblar todo un andamiaje de certezas atribuidas a cada arte y a cada lenguaje. El problema de estos acercamientos, para el autor de *Las palabras y las cosas*, no está dado necesariamente por el hecho de que el lenguaje verbal sea inferior o insuficiente respecto del universo visual. Por el contrario, ese problema radica en que estos dos cuerpos semióticos son irremediabilmente distintos, irreductibles el uno al otro, y, por lo tanto, su acercamiento –este “hacer ver” y este “volverse legible”- no hace más que

---

<sup>1</sup> Profesor y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata y becario postdoctoral de Conicet. Desarrolla actividades de docencia e investigación en el Taller de otras textualidades (Departamento de Letras, UNMdP). Correo electrónico: [facugimenez@gmail.com](mailto:facugimenez@gmail.com)

abismar la imposibilidad de que el carácter sucesivo de la sintaxis pueda reponer el desplazamiento de la vista o de que la imagen pueda trazar un recorrido lineal en el universo desbordante de la simultaneidad (Foucault, 2014, p. 26). Sin embargo, esos movimientos de captura mutua, de seducción constante y de compatibilidad repentina e intermitente entre lo enunciable y lo visible se recrean de forma incesante en la historia del arte y la literatura. A partir de diversas figuras, tropos o géneros *-ut pictura poesis*, la tradición efrástica, las teorías de las Artes Hermanas, etc.- se pone en escena, una y otra vez, este movimiento coreográfico, de atracción y repulsión entre ambos cuerpos. ¿Cuántas veces, por ejemplo, se ha caracterizado de fotográficas a ciertas descripciones y cuántas otras veces se ha hablado de la poesía de un cuadro?

La historieta es un campo donde esta compleja articulación entre palabra e imagen acaba convirtiéndose en retórica. Es precisamente en el “novenio arte” donde lectura y mirada se trenzan, combaten y se reúnen en un lenguaje híbrido. El cuerpo semiótico del cómic está hecho de interrupciones, de líneas que se transforman en imágenes y palabras, y de elementos que provocan regímenes de mirada y de lectura reconciliados, repentinamente, por las leyes del montaje. Sin embargo, ¿qué es lo que sucede cuando la palabra desaparece y se impone el dibujo en la viñeta? ¿Qué recorrido transita el silencio entre los diferentes recodos de la imagen? ¿Hasta qué punto se proyecta su alargada sombra? Esas preguntas recorren la experiencia de lectura del reciente libro *Isla* (2019) de Ruiz Johnson y Mort perteneciente a la colección “Historieta muda” que ha lanzado la editorial Musarañita (perteneciente a Musaraña Editora).

En un contexto, como el actual, en el que la palabra, en algunos casos, puede llegar a estar dominada por la subestimación del lector infantil o por la sintaxis ruidosa del mercado, esta apuesta por el silencio no deja de resultar significativa. Sus editores, Alejandro Bidegaray y Julia Bustos (2019), en este sentido, explican en una entrevista reciente, la importancia de estos libros para el público infantil que inicia sus primeros contactos con el mundo del libro. A su vez, destacan que -lejos de ser una novedad en el ámbito del cómic- las historietas mudas representan una rama muy difundida en los últimos años, inclusive para el público adulto, con obras como “*Pinocchio* de Winshluss, las obras de Jason, las de Ivan Brun, *El día más largo del futuro* de Lucas Varela, el impresionante *Frank* de Jim Woodring”. Todo este corpus -a diferencia, por ejemplo, de aquel del primer cine mudo, que emerge a partir de una limitación técnica- se instala en

la premisa de que o bien la imagen puede suplir la voz o bien su ausencia permite que la palabra funcione como un negativo, nunca revelado, pero siempre amenazante.

Volviendo al libro de Ruiz Johnson y Mort, la ilustración de tapa nos muestra, sumergida en un océano manso, a una niña durmiente cuya cabeza está rematada por una isla volcánica. Este pórtico de entrada en el texto, además de introducirnos en la trama del relato, permite inscribirlo en uno de los *topoi* más fascinantes de la literatura: el de las islas desiertas. En esos sitios ubicados en recónditos y accidentales espacios de navegación, más o menos fantasiosos e imposibles, los viajeros de la literatura deben atravesar numerosos obstáculos y modelar alternativas formas de vida. En este sentido, el filósofo francés Gilles Deleuze, en un artículo dedicado a tópicos de “La isla desierta”, explica que “soñar con las islas -con angustia o alegría, qué más da- es soñar que uno se separa, que ya está separado, lejos de los continentes, solo y perdido- o bien es soñar que partimos de cero, capaces de recrear, de recomenzar” (2005, p. 19). Entre la soledad de la ruptura y la utopía de una nueva forma de habitar el mundo, la isla desierta concilia aspiraciones distintas y contradictorias.

El sueño de la isla que aparece en la tapa del libro, entonces, habilita una dimensión conflictiva que es capitalizada a partir de dos alegorías que ponen en su centro al viaje. De este modo, *Isla* nos muestra el periplo de una niña hacia la isla de la ensoñación y la travesía del lector hacia la isla del silencio. En el primero, la niña flota en un bote de goma hacia un territorio de criaturas blandas y lejanamente familiares, donde la aventura transcurrirá en una levedad tranquilizadora. En la segunda, el lector se sumerge en un espacio acolchado en el que la voz no necesita disponerse y solo basta con señalar o indicar. Ese despliegue de rumores gráficos, que el lector capta como una presión esponjosa en su respiración, nos permite acceder a un mundo donde nadie habla y, paradójicamente, donde todos se comunican.

Parece claro que en las fibras silenciosas de *Isla* resuenan los ecos de un libro clásico como *Donde habitan los monstruos* (1963) de Maurice Sendak. Sin embargo, muy diversas son las islas y muy distintos, los viajes que propone cada libro. En el de Sendak, las travesuras del pequeño Max provocan la ira de su madre quien, luego de llamarlo “monstruo”, lo envía a su habitación sin cenar. El exilio hogareño de Max convierte su habitación en un bosque, desde el cual zarpa hacia el lugar donde viven sus nuevos congéneres, los monstruos. En esa isla, Max ve refulgir las venas del aburrimiento y la

melancolía -toda una dimensión olvidada en las aventuras infantiles- y decide volver a su mundo, donde lo espera un plato de comida aún tibio. El libro de Mariana Ruiz Johnson y Lui Mort, por otra parte, recupera el viaje infantil pero su móvil es, evidentemente, otro. La niña recorre una isla, hace amigos -pelícanos, delfines, un coco y un enorme muñeco con un cuerno sobre su cabeza- y descubre la furia de un volcán que amenaza toda esa zona afectiva. Entonces, ¿qué mejor solución para mal humor volcánico que tranquilizar su calor con un bombardeo acuático de pelícanos? El volcán, vuelto una pileta burbujeante, sonrío y, al lomo de su enorme muñeco unicornio, la niña emprende una vuelta, a través del océano, tal como lo había hecho Max, a su habitación, donde reconocemos esos objetos que han tomado vida durante el sueño y esos restos de agua que permanecen como rémoras de una transición aún no terminada (ver figura 1).

Pero, como decíamos, el viaje es doble y la isla es una superficie silenciosa que el lector -devenido observador- recorre con avidez. En *Isla*, el dibujo discurre y la palabra, entonces, se posterga indefinidamente en el sueño de la niña. Esa ausencia de texto es la que posibilita un encuentro singular entre lectores y pre-lectores, que implicará, a su vez, dos lecturas, evidentemente, diversas. Para los pre-lectores el viaje a la isla fluye y no tropieza con los accidentes de la letra; para los lectores, en cambio, esa ausencia se percibe en un repertorio indicial que no hace otra cosa que suplir -y evidenciar- esa falta. Esa tensión y esa discordancia -entre los regímenes de mirada y de lectura, entre aquellos que ven imágenes y aquellos buscan palabras- producen una experiencia sumamente sugestiva para quienes se acerquen al libro. La lectura de *Isla*, por lo tanto, implica conciliar esa ausencia y pasar del otro lado de la palabra. El viaje al silencio, en este sentido, deja al lector entre los dos mundos, el de la mirada y el de la voz, y, por lo tanto, el final transicional que describíamos previamente también conlleva el tránsito de esas dos dimensiones del lenguaje de las historietas.

Para finalizar, esta breve reseña -tan breve como *Isla*-, parece importante destacar la apuesta de esta colección por una “historieta muda” que realiza Musarañita, en la medida en que facilita, como ya dijimos antes, el encuentro de diversos lectores más allá de las palabras.

## Figuras

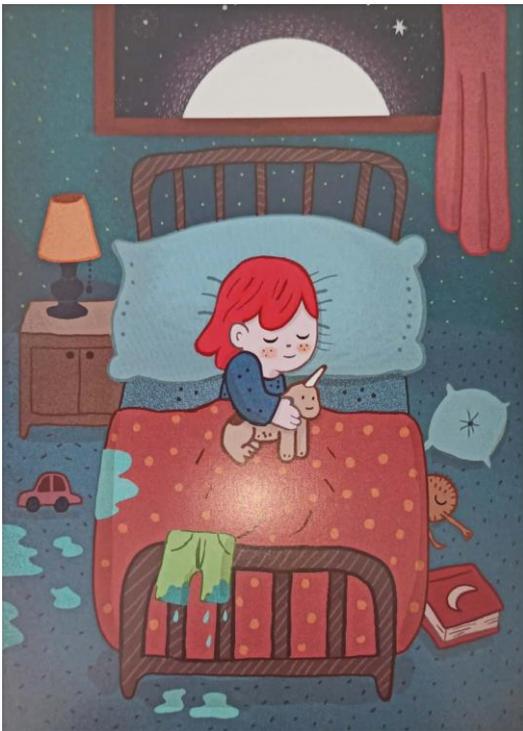


Figura 1. Viñeta final de *Isla* de Mariana Ruiz Johnson y Lui Mort.

## Referencias bibliográficas

Deleuze, G. (2005) Causas y razones de las islas desiertas. *La isla desierta y otros textos.*

*Textos y entrevistas (1953- 1974).* Valencia: Pre-Textos. Pp. 15-20.

Sendak, M. (2018) *Donde habitan los monstruos.* Pontevedra: Kalandraka Editoria.

Tentoni, V. (31 de enero de 2020). Nos gusta pensar en nuestro catálogo como una bestia gráfica mutante. Entrevista a Alejandro Bidegaray y Julia Bustos. *Eterna Cadencia.* Recuperado de

<https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/nos-gusta-pensar-en-nuestro-catalogo-como-una-bestia-grafica-mutante.html>.

---

Alix, L. (diciembre, 2020). "Ir a dormir es un ritual: *Canciones y cuentos de cuna para cantar y contar antes de ir a dormir*". En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 11 (6), pp. 362- 366.

---

Elsa Bornemann y Cynthia Orensztajn

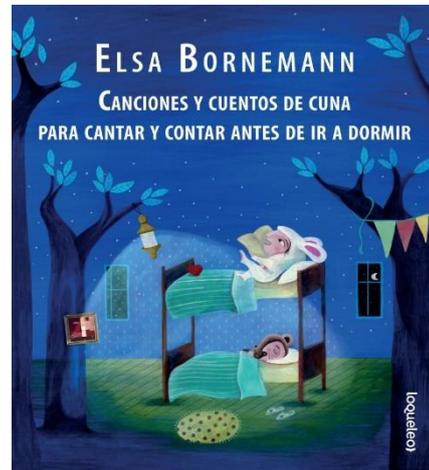
**Canciones y cuentos de cuna para  
cantar y contar  
antes de ir a dormir**

Ciudad autónoma de Buenos Aires

Loqueleo

2018

31 páginas



---

Ir a dormir es un ritual: *Canciones y cuentos de cuna para cantar y contar  
antes de ir a dormir*

Lucía Alix<sup>1</sup>

*Canciones y cuentos de cuna para cantar y contar antes de ir a dormir* es una selección de dieciséis poemas para incluir en el ritual de los más pequeños (o no tanto) al momento de acostarse. Entre arrorrós y nanas, pesadillas y sueños, entramos al mundo de los personajes inusuales y rimas melodiosas de la autora. Los poemas fueron extraídos de dos títulos de Elsa Bornemann: *A la luna en punto* y *Sol de noche*.

Sin siquiera adentrarnos en la primera lectura de los poemas podemos decir, sin miedo a equivocarnos, que el tema principal del libro va a ser el sueño. Podemos asegurarlo por el título, que nos invita a leerlo antes de ir a dormir, y por la ilustración de la tapa, donde se ve una cama cucheta con dos niños, uno durmiendo y otro leyendo.

---

<sup>1</sup> Estudiante avanzada del Profesorado en Letras en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Docente de Prácticas del Lenguaje a nivel secundario. Correo electrónico: lucia.alix@gmail.com

La ilustradora, Cynthia Orenszajn, nos regala su propia interpretación del ritual de ir a dormir al mismo tiempo que nos invita a la lectura del libro. Ella establece, así, una especie de juego entre las portadas y las guardas, con las que va a constituir un objeto para acompañar al lector al mundo de los sueños y los poemas. De este modo, sus ilustraciones, junto con el texto de Bornemann, darán vida a los personajes y juegos más irreverentes. Es necesario mencionar en este sentido que el libro se encuentra dentro de la Serie Álbum Infantil de la editorial, por lo que podemos pensar que la intención de la ilustradora es la de explotar los sentidos de la palabra a partir de la imagen.

Haciendo uso de los tonos azules para asemejar el ambiente nocturno, las ilustraciones recuerdan la temática del libro: el sueño. Gracias al uso de la luz, se juega con la fusión o la pérdida de límites entre los dos espacios que serán protagonistas en la portada: la habitación (interior) y el bosque (exterior). En la portada, todo lo que está en contacto con la luz de la lámpara, que cuelga del árbol, se mantiene en el “interior” de la habitación de los niños. Podemos saberlo por el patrón regular que funciona como empapelado de la pared. Al contacto con la luz vemos algo semejante a gotas o puntos blancos, cuyo patrón es distinguible; no obstante, una vez que salimos de la zona iluminada, podemos observar que la ubicación de dichos puntos no respeta ninguna lógica, por lo cual se sobreentiende que se trata de estrellas en el cielo. Aquello que queda por fuera de la luz de la lámpara se conforma como el espacio exterior, es decir, el bosque. Entre los árboles que lo componen, podemos vislumbrar personajes e imágenes enmarcadas que reconoceremos una vez que empecemos a leer el libro. El interior y el exterior también se confunden o se difuminan en la ilustración de la contratapa.

Tal vez lo más interesante es que, en las guardas interiores del libro, se ven a los mismos personajes que ilustran la portada, entrando y saliendo del bosque/texto. Estos personajes, al igual que el lector, ingresan a los textos en la nocturnidad. Este aspecto parece conformar una metáfora de la lectura. De esta manera, la ilustradora se ayuda de todas las partes que componen el libro como objeto, para contar su propia historia en imágenes y darnos una idea de circularidad, conectando los elementos que componen la ilustración.

Una vez dentro del bosque de poemas nocturnos, encontramos que la autora exploró la palabra desde todas sus semánticas posibles: el sueño como necesidad de

descanso, como objetivo de vida, como fantasía producida por el inconsciente. Entre siestas, pesadillas, sonámbulos y una gran variedad de canciones, exploramos las posibilidades inagotables de la palabra y sus significados.

Los personajes que encierran los versos atraviesan las problemáticas más variadas. Mientras leemos, pasaremos de un niño que no puede descansar por los problemas de sonambulismo de las hermanas, hasta animales con sueños que los transforman en antítesis de sí mismos: un gato que sueña ser pez y pajarito a la vez, un hipopótamo que sueña que es un mosquito, entre muchos otros.

Si nos volvemos a detener en el título del libro, podemos vislumbrar que la omisión al género poético (tal vez en su forma más obvia) es sorprendente. Sin embargo, se alude a la poesía a partir del canto o la canción, forma asociada a los orígenes del género lírico; recordemos que la poesía se cantaba acompañada de una lira. Pero, además, se hace referencia a la estructura del cuento, aunque éste esté asociado al género narrativo. Son interesantes estas menciones en el título por dos motivos. En primer lugar, es posible apreciar que tanto desde el título del libro que propone *Canciones y cuentos de cuna...*, como de los títulos de algunos poemas, como “Arrorró del gato siamés”, “Primera canción de cuna rockera”, “Nana de la siesta obligada”, “Canción de cuna para dormir a un colectivo”, se alude a uno de los géneros más destinados a las infancias como es la canción de cuna. En segundo lugar, resulta interesante que mencione los cuentos porque, como veremos al momento de leer los poemas, algunos tienen un carácter narrativo a pesar de estar en verso, ya que son atravesados por la descripción de personajes y los hechos o problemáticas que éstos atraviesan al momento de dormir. Por lo tanto, vemos que, desde el título, se problematiza el género de sus textos y se juega con las expectativas de sus posibles lectores.

Por ejemplo, en el poema titulado “Cuento de Pepe y sus hermanas”, el problema de género se presenta en el título. ¿Estamos ante un cuento en verso? Puede ser, debido a que tenemos cuatro estrofas, tres de las cuales son encabezadas por el verso “Este es el cuento de Pepe”; se refuerza, de esta forma, la conexión del texto con el género narrativo. Pero, además de la selección de palabras que haya hecho la autora, se presentan otras características que nos ayudan a pensar en un cuento: el breve poema, que consiste en veinticuatro versos, tiene un protagonista con una problemática: Pepe

no puede descansar de noche por sus hermanas sonámbulas. En las primeras tres estrofas, se señala la relación que él tiene con cada una de las hermanas, además de que se muestra la razón por la que el sueño de ésta no deja a Pepe tranquilo.

La invitación al canto y al juego es constante en los poemas. Un ejemplo de esto es “Canticuento con Bruno más dos elefantes”. Desde el título se propone una forma diferente de pensar el texto, como un cuento en verso, o una canción para contar. Los lectores o mediadores podrían retomar el sentido arcaico del género lírico y hacer del poema de Bornemann una canción. La misma edición propone, utilizando los signos de puntuación, una lectura menos estructurada. El poema de seis estrofas (las primeras cuatro, de ocho versos cada una) concluye con una última estrofa de sólo dos versos que repiten los primeros dos de la estrofa central: “Uno por uno / los busca Bruno...”. Así, se incluyen los tres puntos que nos permiten pensar en la tercera estrofa como un posible estribillo de la canción o canticuento de Bornemann.

Otra propuesta llamativa de la autora aparece en el texto “Nana pulganesa para cantar del derecho y del revés”. Nuevamente, el título propone una forma diferente de aproximación al texto, esta vez haciendo énfasis en el aspecto no lineal con el que puede interpretarse el poema. Gracias a las estructuras repetidas en la primera y última estrofa, a la rima de versos pares e impares en las cuartetitas que componen el cuerpo del texto, y a la falta de encabalgamiento entre dichos versos, el poema puede leerse de dos formas: de la forma tradicional, comenzando por el primer verso, o comenzando por el último e ir hacia atrás.

Como ya mencionamos, la presencia de lo musical es esencial en esta selección de poemas. Lo pudimos ver tanto en los títulos de los textos como del libro en sí. Además, destacamos la presencia de poemas que invitan a ser cantados, como es el caso de “Canticuento con Bruno más dos elefantes”. Pero, a su vez, la musicalidad, como sabemos, es central en la poesía, ya que la repetición de sonidos o juegos de palabras producen un movimiento fónico. Este aspecto rítmico es central en el libro debido a que evidencia una necesidad de hacer oral la lectura, una forma más de acercarse al género de canción de cuna.

El último poema del libro “Nana del colibrí”, a pesar de ser breve (nueve versos), nos sirve para ejemplificar el uso del ritmo y de los elementos fónicos que obligan al lector a llevar la el texto a la oralidad: “A la nana campesina, / La nana del colibrí,/ Que

enseguida se termina/ Porque es chiquitita así: / Como él,/ Breve igual;/ Breve piel;/ Aleteo musical,/ Casi cabe en un dedal.”. En este caso, la autora utiliza los versos cortos no sólo para marcar un ritmo de lectura más acelerado, que por su parte nos recuerda a la velocidad de aleteo que tienen los colibríes, sino también para ejemplificar la brevedad de la “Nana del colibrí”. Estamos ante un poema metapoético; es decir, habla sobre sí mismo a la vez que habla sobre el colibrí, que se asemeja al poema en su tamaño pequeño.

Que sean poemas, canciones o cuentos para leer al finalizar el día no quiere decir que sean por eso menos complejos o nos presenten menos desafíos. Las ilustraciones de Orensztajn le dan a la selección de poemas un carácter homogéneo con la historia que nos cuenta en las portadas, a la vez que identifica la personalidad de cada texto en particular al ilustrarlo en las páginas del libro. De igual modo, Bornemann hizo del mismo tema, el sueño, la canción de cuna, una variedad de poemas tan diferentes entre ellos pero a la vez reconocibles.

---

Pozzoni, E. O. (diciembre, 2020). "Hamlet entre emojis y pantallas, el nuevo teatro del mundo digital. Reseña de *Srsly Hamlet*". En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 11 (6), pp. 367- 374.

Courtney Carbone

**Srsly Hamlet**

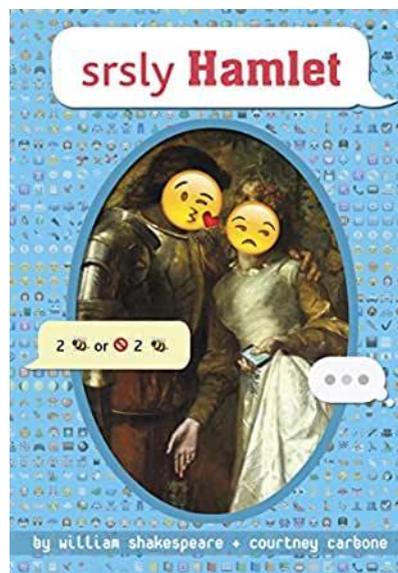
Nueva York (en su versión en inglés.

Solo disponible en español en  
formato ebook)

Penguin Random House

2015

128 páginas



---

Hamlet entre emojis y pantallas, el nuevo teatro del mundo digital.

Reseña de *Srsly Hamlet*

Emilia Oriana Pozzoni<sup>1</sup>

En tiempos de distanciamiento social, las nuevas tecnologías se han vuelto imprescindibles en nuestro día a día. Los encuentros con amigos y familiares se han reducido a conversaciones por *WhatsApp* y los festejos de cumpleaños a video-llamadas. A pesar de que el uso constante y creciente de distintas modalidades de comunicación digital no es un fenómeno exclusivo de la pandemia que atravesamos, gracias a la coyuntura actual hemos tomado conciencia de su importancia e influencia.

---

<sup>1</sup> Estudiante avanzada de Profesorado y Licenciatura en Letras. Docente en nivel secundario de Prácticas del Lenguaje y en talleres de escritura para adolescentes. Becaria y ayudante alumna en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Correo electrónico: emiliapozzoni@gmail.com

Desde principios del siglo XXI la exposición a pantallas con fines sociales y culturales ha aumentado de manera exponencial, principalmente en niños, niñas y adolescentes, también conocidos como nativos digitales.

En este contexto, la editorial Penguin Random House lanzó *OMG Shakespeare*, una original propuesta que imagina a los personajes canónicos de la dramaturgia shakesperiana utilizando teléfonos celulares. “¿Qué pasaría si Hamlet, el príncipe de Dinamarca, y la trágica Ofelia tuviesen *smartphones*?” (2015), bajo esta premisa *Srsly Hamlet*, escrito por la australiana Courtney Carbone, inaugura una serie de reescrituras de obras clásicas en clave contemporánea. Tanto este primer número, como los siguientes, adaptan el esquema tradicional del texto teatral al formato de chat que facilitan algunas de las plataformas de comunicación virtual más populares en la actualidad.

Los títulos de los libros de la colección incluyen terminología propia del *slang* angloparlante y, desde un primer momento, proponen un acercamiento distendido y cotidiano a las creaciones de William Shakespeare. *YOLO Juliet* (2015), *Macbeth #killingit* (2016), y *A midsummer night #nofilter* (2016) utilizan expresiones habituales entre los usuarios digitales, como lo son las frases encabezadas por *hashtags*, o *YOLO*, acrónimo de la expresión “*You only live once*” (“Sólo se vive una vez” en su versión hispanohablante), considerada en los últimos años el *Carpe Diem* de los *millennials* y *centennials*. Por su parte, en *Srsly Hamlet*, el libro que dio origen a esta serie de publicaciones, se advierte el uso de la abreviatura *srsly*, del adverbio *seriously*, la cual suele ser empleada en las redes para aseverar la veracidad de un contenido de manera exagerada.

Esta reversión de *Hamlet* pone en jaque los conceptos de tradición y canon no solo desde su título, sino también desde sus otros paratextos. Su portada combina una ilustración realista, que emula una pintura antigua cuyos personajes visten de época, con emoticones característicos de plataformas de mensajería instantánea. Asimismo, en los globos de diálogo que acompañan al diseño, se advierte un juego fonético con la frase “*To be or not to be*” (“Ser o no ser” en su versión española), uno de los fragmentos más difundidos de la obra original. *Srsly Hamlet* actualiza esta popular expresión utilizando *emojis* de abejas para representar fonéticamente al verbo *be*, el número dos para indicar la preposición *to*, y finalmente, el símbolo de prohibición en su

característico color rojo para reemplazar la negación *not*. Se ofrece, así, una reconstrucción gráfica en el lenguaje propio de la web de uno de los parlamentos más reconocidos de la historia del teatro universal.

Ya en el interior del libro, el apartado de personajes que acompaña a todo texto dramático es reemplazado por una lista titulada “Quién es quién” (2015, p. 6) y, cada nombre es antecedido por un *emoji* representativo. Por ejemplo, el padre de Hamlet, asesinado en manos de su propio hermano, es caracterizado a través del emoticón de fantasma, para reforzar la idea de que se encuentra muerto al momento de la representación. Asimismo, Polonio, que es descrito como un hombre mayor, es acompañado del *emoji* usualmente asociado al significado de abuelo, y Voltimand y Cornelio, miembros de la corte danesa, son asociados a un sombrero de gala, que reafirma su condición de nobleza. El componente visual ofrece un panorama general a los lectores de aquello que encontrarán en las hojas siguientes y refuerza las descripciones ofrecidas en palabras.

Por su parte, aquellos personajes que Carbone ha decidido no incluir en su reescritura son enunciados bajo el título de “Personajes que no conocerás en este libro (*a.k.a* personas sin *smartphones*)” (2015, p. 8). A diferencia de un formato clásico, el nombre elegido para encabezar la sección incluye una referencia directa a la segunda persona del singular y, por lo tanto, disminuye las distancias entre quien lee y quien escribe proporcionando un trato informal y cercano. Esto también puede advertirse en el uso de vocabulario informal como el acrónimo *a.k.a* derivado de la frase inglesa “*Also Known As*” (“También conocido como” en nuestro idioma) y frecuentemente usada en las redes para introducir aclaraciones de diversa índole. Al mismo tiempo, marca una diferencia entre *Srsly Hamlet* y la versión original del texto, advirtiendo que hay personajes que no serán incluidos en esta adaptación moderna pero que sí pueden ser recuperados al leer el texto de William Shakespeare. En efecto, se invita a los adolescentes a tomar esta primera lectura tan solo como una puerta de entrada al vasto mundo dramático.

En la reescritura de Courtney Carbone, no solo se advierten modificaciones en el contenido de los parlamentos, en los cuales los personajes utilizan abreviaturas y expresiones coloquiales, sino también en su aspecto y distribución. Así, los intercambios dialógicos se ordenan como si fuesen mensajes dentro de un chat, con forma de

burbujas que alteran su color y posición dependiendo de quién enuncie las palabras. De esta manera, aquellas escenas en donde interviene más de un personaje son enunciadas bajo el título de “Conversación Grupal” (2015, p. 10), una de las tantas formas de comunicación que nos proporcionan los sistemas de mensajería instantánea. Por el contrario, cuando se trata de monólogos se opta por un formato diferente. El soliloquio de la cuarta escena del acto tercero, en el cual Hamlet evoca su característico “Ser o no ser”, es reemplazado por el *screenshot* a una nota borrador en el celular del protagonista. De esta manera, el discurso íntimo del príncipe de Dinamarca es transformado en unas cuantas líneas de texto que se han tecleado en un momento de desahogo. Definitivamente, la idea de hablar en voz alta en soledad no resulta verosímil en la era digital y, por lo tanto, *Srsly Hamlet* convierte esta clásica escena en una interacción solitaria y privada con la tecnología, como lo es escribir en el bloc de notas de un *smartphone*.

A su vez, lejos de incorporar didascalias y acotaciones de manera parentética, el texto reversionado ofrece referencias a los sentimientos y emociones de los personajes a través del uso de *emojis*. De esta manera, un usuario frecuente de plataformas digitales reconoce que el personaje se encuentra ofuscado si utiliza el emoticón de color rojo, o enamorado si sus ojos se convierten en corazones. A pesar de ello, no se requiere de una competencia tecnológica para poder interpretar los códigos utilizados, dado que la obra incluye en sus últimas páginas un glosario para orientar a los lectores más inexpertos en lo que respecta al universo virtual.

Además, en los intercambios textuales se advierte la utilización de fotografías e hipervínculos. Por ejemplo, en la escena inicial donde Horacio, Bernardo y Marcelo debaten acerca de la presencia del espíritu del Rey Hamlet en las inmediaciones del palacio, Marcelo da fin al altercado adjuntado al chat grupal una fotografía del fantasma en cuestión. Carbone incorpora como pie de foto el *hashtag* #NoFilter, ironizando en cierto modo las expresiones típicas de las redes sociales al usarlas de forma anacrónica y asociadas a un personaje caracterizado por su evidente falta de corporalidad. Del mismo modo, los posteos de los personajes en sus perfiles en redes sociales contribuyen a representar partes cruciales de la historia. Claudio, tío de Hamlet y nuevo esposo de su madre, anuncia la muerte de su hermano a través de un *post* en donde utiliza la abreviatura RIP (equivalente al QEPD de nuestra lengua) e incorporando el nombre de

usuario del antiguo rey a modo de etiqueta: “RIP @KingHamlet. Te extrañaremos” (2015, p. 17). De esta manera, los lectores se enteran del fallecimiento a través de las interacciones virtuales de uno de sus actores principales. No obstante, también es posible conocer cómo reaccionan otros personajes ante la publicación: “A Gertrudis le gusta esto” (p. 8) evidencia que la reciente viuda está de acuerdo con los mensajes de su antiguo cuñado y ahora esposo. Por su parte, Hamlet comenta este mensaje con el “Srsly?” (p. 18) que dará título a la reescritura y dejará en claro su disconformidad. Así, extensos parlamentos se condensan en intercambios sociales similares a los que leemos todos los días en nuestras pantallas.

Simultáneamente, para informar acerca del conflicto entre el reino danés y la corte noruega, Horacio anexa en una de sus conversaciones grupales un link al ficticio diario digital *Norwegian News*. La noticia afirma que “Noruega pretende que ha ganado la guerra frente a Dinamarca” (p. 14), anticipando resumidamente el conflicto entre ambas monarquías. Sin embargo, si el lector desea conocer en mayor profundidad el enfrentamiento debe visitar el hipervínculo mencionado e ingresar desde su navegador a un sitio web especialmente diseñado para el libro. Así, tomando elementos propios de la narrativa transmedia, *Srsly Hamlet* expande sus límites de papel y se adentra en territorio puramente digital.<sup>2</sup>

De esta manera, se configura una lectura activa por parte de los jóvenes y adolescentes, en donde para complementar lo leído deben visitar enlaces, mirar fotografías, interpretar *emojis* con alta carga semántica, entre otros procedimientos que no son requeridos en un texto convencional. La colección *OMG Shakesperare* propone una nueva mirada sobre los clásicos y los adapta al contexto multimodal e hipertextual del siglo XXI. Entendiendo que los lectores que acceden a esta reescritura están acostumbrados a la velocidad de las redes sociales, un lenguaje abreviado y un entorno mayoritariamente visual, se les acerca la dramaturgia universal desde un enfoque diferente, sin que esto necesariamente implique una simplificación del mundo literario.

---

<sup>2</sup> El concepto de literatura transmedia surge en el campo de la comunicación digital a principios del siglo XXI, más precisamente en 2003, cuando Henry Jenkins lo usó por primera vez. En palabras de Francisco Albarello, la literatura transmedia nace en el entorno digital y se vincula con las nociones de multimodalidad e hipertexto. En este nuevo contexto, leer y escribir se hibridan y se presentan nuevos desafíos a los lectores, asociados al uso masivo de las nuevas tecnologías y nuestro modo de entenderlas. De esta manera, se recupera el universo audiovisual y gráfico de diferentes entornos virtuales y se lo aplica a estas propuestas literarias (2019).

El texto de Carbone ha suscitado elogios y reclamos desde su publicación. Hubo quienes lo consideraron original y divertido y, en el otro extremo, quienes lo acusaron de corromper uno de los títulos más representativos de la literatura inglesa. Quienes defendían esta última postura veían en el lenguaje de chat, el uso de emoticones y la inclusión de imágenes una reducción forzosa del complejo mensaje que encierra el teatro de William Shakespeare (Flood, 2015). No obstante, quienes aplaudían la propuesta de Penguin Random House consideraron que esta reescritura audaz encerraba en sí misma una novedosa historia que valía la pena ser leída. El hecho de adaptar viejos personajes al mundo actual implica otros conflictos y nuevas miradas sobre un relato ya conocido, apto tanto para lectores inexpertos como para conocedores del texto original (Taylor, 2015). En efecto, a pesar de las críticas, la editorial continuó apostando a este formato y en los años sucesivos no solo reversionó otros textos teatrales sino también obras de mitología griega, *Cuento de navidad* de Charles Dickens (2016), e incluso *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen (2016), en el que Mr. Darcy y Lizzy Bennet se conocen mediante una aplicación de citas similar a *Tinder*.

Desde mi punto de vista, *Srsly Hamlet* nos invita a repensar la literatura clásica y su abordaje en el aula, desde una perspectiva adecuada a los tiempos que corren. Como docentes y docentes en formación educamos estudiantes que pasan gran parte de su día frente a pantallas y se encuentran activamente comprometidos en el mundo digital; por lo tanto, es necesario proponerles nuevas posibilidades de ingreso al universo literario. Leer algunos de los libros de la serie *OMG Shakespeare* puede dar lugar a debates y conversaciones acerca de las versiones y reversiones a lo largo de la historia de la literatura (con posibilidades de extenderlos a otros campos artísticos como el cine, la música o los videojuegos), o bien ofrecer lecturas comparadas entre el texto original y la propuesta de Courtney Carbone. Asimismo habilita a actividades de escritura creativa y, por qué no, de reflexión sobre las prácticas de lectoescritura en redes sociales, plataformas de mensajería instantánea y demás entornos virtuales con los que los estudiantes se encuentran ampliamente familiarizados. Incluso, al tratarse de un texto escrito originalmente en lengua inglesa, podrían plantearse actividades integradoras y transversales con otras materias, como lo es el área de inglés y/o informática.

Entendiendo la escuela como un campo dinámico y en constante cambio, resulta impensable educar únicamente con las propuestas que integran el canon literario desde hace décadas. Las problemáticas universales enunciadas por Shakespeare en el siglo XVII se reescriben en el siglo XXI entre *emojis*, *posts* en redes sociales e hipervínculos que nos permiten alejarnos de la concepción de la lectura como una simple sucesión de palabras, oraciones y párrafos. Que el lenguaje de todos los días ingrese al ámbito escolar nos permite ofrecer nuevas miradas sobre el objeto literario, actualizar los contenidos curriculares y permitir caminos alternativos para la lectura de textos universales. Así, *Srsly Hamlet* constituye una apuesta polémica en la nueva literatura infantojuvenil y, al mismo tiempo, una poderosa herramienta para llevar al aula.

## Referencias bibliográficas

- Alberello, F. (2019) *Lectura transmedia. Leer, escribir, conversar en el ecosistema de pantallas*. Buenos Aires: Ampersand.
- Flood, A. (12 de junio de 2015) “YOLO Juliet. Srsly Hamlet. Macbeth #killingit. Shakespeare goes textspeak”. *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/culture/2015/jun/12/omg-shakespeare-penguin-random-house-yolo-juliet-srsly-hamlet-textspeak>
- Taylor, D. (23 de diciembre de 2015) “OMG Shakespeare reviews”. *Volumes and voyages*. Recuperado de: <https://volumesandvoyages.com/2015/12/23/omg-shakespeare-reviews>