

Samanta Rodríguez: “Tejiendo lecturas en torno a *Los imposibles de Ema Wolf*”

Tejiendo lecturas en torno a *Los imposibles* de Ema Wolf

Más que el valor que tiene para el escritor el hecho de encontrar una historia para contar, en *Los imposibles*¹ encontramos el valor que tienen las historias para la literatura, el valor que tiene la palabra entendida como un gesto desafiante desde el cual es posible desentrañar los reversos del mundo conocido. Las historias que se despliegan en este libro no eliden muertes ni resurrecciones, ni carcajadas viscerales, ni sensaciones escandalosas; simplemente se dan a conocer, invitan al lector a la aventura de pasearse por los bordes de un lenguaje que termina expulsándolo hacia el afuera en el interior mismo del relato. Portadora de una fuerza capaz de destruir estereotipos, la palabra de *Los imposibles* se instala en la cotidianeidad para dar cuerpo al vacío, la disgregación, la dualidad, lo heterogéneo y sus reversos. Encontramos que el “afuera” es “adentro” y viceversa cuando todo lo aparentemente extraño que se hilvana en cada historia, termina por resultarnos absolutamente familiar. Punto por punto, palabra por palabra, *Los imposibles* emergen desde el entramado de una poética vital: fantasía, humor, parodia y tensiones; la narrativa de Wolf organiza el des-orden a la manera de un tejido audaz que busca calzar en lectores despiertos. Se dirige hacia una infancia desafiante, exigente y dispuesta a asumir un juicio crítico respecto de lo que lee. Para bordear, apenas, la “posición de lo infantil”² que asume la autora en el interior de sus escritos, resultan significativas sus propias palabras acerca de la relación que sostuvo con la lectura en su niñez:

Mi vocación por el afuera era tan radical entonces, que abarcaba la misma infancia. No me interesaban los libros donde intervinieran niños o niñas, a menos que enfrentaran situaciones de auténtico riesgo(...) Los niños circulaban de la mano de adultos más diestros y atrevidos, por lo tanto más interesantes. Heidi era apenas tolerable porque brincaba y olía como una cabra(...) Mis heroínas no morían en la cama, como Beth March. Al menos no sin haber hecho antes algo grande (...).

Eran libros de conocimiento. Indispensables libros de conocimiento.

Manuales para asomarse por primera vez al mundo. De cómo sacar el hocico afuera para entender un poco más el adentro. Además tenían códigos purísimos. El amor, la fraternidad, el coraje, la lealtad sin límites estaban allí(...) También yo, lectora, preparada para intervenir en caso de necesidad.³

¹ Wolf, Ema. *Los imposibles*. En: Colección pan flauta. Primera Sudamericana, Buenos Aires, 1999. Todas las citas pertenecientes al libro han sido extraídas de esta edición.

² Graciela Montes define la “posición o postura de lo infantil” que sostiene un escritor, como “la postura adoptada respecto a la infancia propia, con respecto a la idea de infancia y con respecto a los niños concretos”. Ver: Montes, Graciela. “Acerca del género”, en *La Mancha*, N° 8 marzo 1999.

Basta con ahondar en las historias de *Los imposibles* para reconocer *la intervención* como rasgo característico en la poética de Ema Wolf. Intervención por parte de la autora, con su concepción acerca de la literatura y la construcción de un narrador poderoso y desembozado, capaz de focalizar puntos de vista que descoloquen nuestra percepción de lo real; y también, intervención por parte de quien lee o escucha estas historias imposibles. Ningún lector puede permanecer estático ante la muerte y posterior resurrección del centauro indeciso, o ante la evidencia del destejido involuntario del Sr. Lanari. En un sentido más amplio, en *Los imposibles*, la escritura de Wolf asume aquella pretensión que para Roland Barthes acarrea consigo el lenguaje de la literatura, esto es, “*el desmoronamiento de los conceptos esenciales de nuestra cultura, a la cabeza de los cuales está 'lo real'*”.⁴ Podemos pensar este libro como una puesta en escritura de la poética de Ema Wolf, una escritura en cuyo interior ningún lenguaje es inocente, así como no pretende que lo sean sus receptores.

Tejer para afuera

Cuando recorremos estas historias imposibles, intuimos que hay algo que se nos escapa, un modo de decir particular que atraviesa el procedimiento de construcción de los relatos y el nivel de la historia; se nos presenta un entramado narrativo que, si en un principio nos resulta incómodo, luego coincidimos en que posee una lógica por demás razonable, una lógica en la que todo es posible. Por supuesto que no intentamos explicárnoslo, tan sólo aceptamos eso “otro” que el narrador se atreve a poner en escena.

Así es como aceptamos que un domingo, a las nueve de la mañana, el Sr. Lanari comience a destejarse, aceptamos que vaya perdiendo de sí toda materialidad solamente porque una lana de su gorro ha quedado atascada entre los dientes de su perro Firulí; así es como percibimos que su “nada” avanza a paso decidido. Por suerte —aclara el narrador— es domingo y todos los domingos el señor Lanari visita a su abuela, y por suerte —pensamos los lectores— la abuela reconoce las medias a medio destejer que aparecen ante la puerta, ensarta los puntos sueltos en sus agujas y comienza a tejerlo. De pies a cabeza, el Sr. Lanari vuelve a “ser”, con perro incluido. En este cuento, así como en el resto de *Los imposibles*, lo fantástico irrumpe *in medias res*; no existe un tiempo narrativo que prepare al lector para una revelación, ni una cadencia que nos sumerja lentamente en lo “otro”. Al abordar la poética de Wolf, encontramos que los relatos naturalizan el mundo de la ficción; dentro de ella, todo es posible. El imaginario se abre paso presentándose

³ Wolf, Ema. “Literatura y oxígeno”. Originalmente publicado en *Contratapa, revista de literatura infantil y juvenil*, Nº 8, Buenos Aires, 1997.

⁴ Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós, Buenos Aires, 1987. p.15

conciso, indiscutiblemente sólido aún cuando tematice lo intangible, la disgregación, lo inverosímil. Y en este trayecto circular en el que “adentro” y “afuera”, “realidad” e “irrealidad” se integran, es posible detectar multiplicidad de recursos narrativos que se hilvanan en la trama. Uno de ellos es el humor construido a partir de la hipérbole, la inversión del orden lógico, la convivencia de mundos dispares, el absurdo y la sátira; otro recurso es la parodia, entendida como homenaje y distanciamiento del género al que se alude. En este sentido, narrar lo imposible se hará eco de las voces y los modos de representación del fantástico; préstamos y desobediencias en torno a este género serán los “puntos sueltos” que la poética de Wolf engancha para comenzar la difícil tarea de “tejer para afuera”.

Rosemary Jackson⁵ sistematizó un recorrido teórico en torno al concepto del *fantasy*. Ubicado “entre los modos opuestos de lo maravilloso y lo mimético” y resistente a la clasificación genérica, la autora prefiere denominarlo “modo literario”. El *fantasy* se manifiesta en géneros convencionales como el cuento de hadas, el mito o el relato policial, y como concepto crítico se suele aplicar de manera indiscriminada a cualquier tipo de literatura que no dé prioridad a la representación de lo real. Sin embargo, el concepto se define específico a partir de su doble obstinación: rechazo de lo “real” y rechazo de “lo posible”. Se trata de una “función subversiva que derroca o socava las reglas consideradas normativas y, sobre todo, perturba las 'leyes' de la representación artística y las reproducciones de 'lo real' en la literatura”.⁶

Volviendo a la historia del Sr. Lanari, cualquiera sea la interpretación que le asignemos al destejido —símbolo de la muerte o del vacío, materialización de la pérdida de identidad o de la ausencia de historia en un sujeto— advertimos que, abrupta y naturalmente, algo del orden de lo real ha sido subvertido; entonces, lo imposible deja de ser el hecho de que el Sr. Lanari se desteja, sino que más inconcebible aún resulta la posibilidad de que nadie lo reconstituya. Tal como sucede en el modo del *fantasy*, *Los imposibles* confunden “elementos de lo maravilloso y de lo mimético. Afirma que es real lo que está contando (...) y entonces procede a romper ese supuesto de realismo, al introducir lo que -en esos términos- es manifiestamente irreal”⁷.

El *fantasy* reconoce como una de sus raíces a la sátira *menipea*, aquella antigua literatura cristiana y bizantina de la cual Bajtín tomó la noción de *carnevalización*, evento ritualizado y festivo que implicaba el cuestionamiento de las nociones autoritarias del orden social y la subversión temporaria de dicho orden. Sin embargo, el carácter comunal y celebratorio propio de la

⁵ Jackson, Rosemary. “El modo fantástico” y “Perspectivas psicoanalíticas”, en *Fantasy: literatura y subversión*. Catálogos, Buenos Aires, 1986.

⁶ Ibidem. p. 12

⁷ Ib. p. 32

menipea se deshace cuando nos acercamos al *fantasy* moderno⁸, el cual se manifiesta como una forma narrativa secular “desencantada”, alejada de lo maravilloso y de la fe en lo sobrenatural.

Como se señaló más arriba, la poética de Ema Wolf, coherente con su gesto desafiante, establece préstamos y desobediencias en relación a los modos o géneros literarios que funcionan de manera intertextual en sus relatos. Instala la otredad, re-emplaza un mundo “otro” dentro de un mundo establecido, pero los hechos narrados no acarrearán un gesto desencantado; por el contrario, el humor con que Wolf teje sus historias nos invita a una celebración visceral, desde adentro hacia afuera. Claro ejemplo de esto es lo que le sucedió a Matilde cuando se dispuso a contar ovejas porque no podía conciliar el sueño, y entonces “*dentro de su cabeza se figuró un cerco de alambre tendido en el medio del campo*” sobre el cual las ovejas empezaron a saltar “*todas en orden, como deportistas*”. Pero sucedió que, justo cuando Matilde estaba alcanzando el momento esperado del ensueño, la oveja 99 no pudo saltar el cerco; gorda y pesada lo intentó una y otra vez, sola o con ayuda de sus pares del rebaño, pero nada. Desde adentro hacia afuera, el atasco dio lugar a la confusión, la risa y la desesperación, tanto entre las ovejas como en los lectores, quienes celebramos la maravillosa idea que se le ocurre a una integrante del rebaño: que la oveja gorda sortee el cerco cargada en una grúa. De esta manera, lo diferente se hace presente, atasca el orden lineal, alterándolo, y nos ingresa en el imaginario generando ideas que serán disparadoras de un nuevo orden: porque a partir de allí todas las ovejas querrán cruzar con grúa, Matilde se desvelará y no tendrá más opción que empezar a contar de nuevo.

Tejer el vacío

Las teorizaciones en torno al concepto del *fantasy* coinciden, por un lado, en caracterizarlo como un modo literario que tiene como principal interés la relación problemática entre lo real y lo irreal, y que, en tanto “acción de apertura”, se encargará de tematizar abstracciones tales como la invisibilidad, la imposibilidad y la transformación, en el interior de una sociedad para la cual “*la relación que el sujeto individual tiene con el mundo, con los otros, con los objetos, deja de ser conocida y segura, y así los problemas de aprehensión (percepción) y aprensión (miedo) se vuelven fundamentales*”.⁹ Por otra parte, aquello que define al *fantasy* como *modo* literario es lo que Todorov denominó “inestabilidad narrativa”, esto significa que el narrador encontrará el espacio

⁸ Cuando hablamos de *fantasy* moderno, dejamos de lado la posibilidad de crear un orden alternativo que oscile entre el cielo y el infierno; aquí se tratará de crear la “otredad”, es decir, abrir un camino hacia las zonas ausentes de este mundo, para transformarlas en “otra” cosa. Reconocemos el *fantasy* cuando ante nosotros, lectores, se nos presenta un mundo “re-emplazado y dis-locado”.

⁹ Ib. p. 46

para manifestar no entender lo que está sucediendo, “vacilación” que resulta de un desplazamiento de la cuestión temática.

Teniendo en cuenta estos aspectos nodales que desde la teoría literaria se atribuyen al *fantasy*, podemos plantear, nuevamente, un gesto de rescate y de ruptura que se abre paso en la poética de Wolf. En el interior de cada relato, *Los imposibles* pondrán en escena situaciones de incertidumbre, dualidad, conflicto, oscuridad e inverosimilitud; así como sucede en el *fantasy*, aquí se produce “una narrativización de todo aquello que el orden dominante real sólo conoce a través de la ausencia”.¹⁰ Sin embargo, para invertir la desafortunada premisa social que sostiene que “aquello que no se ve no existe”, una de las estrategias que Wolf utiliza es la construcción de una voz narrativa que jamás vacila ni cuestiona la naturaleza de lo que registra y nos narra como “real”. Esta voz se encargará de desbaratar todo aquello que las voces sociales dominantes categorizan como “verdades”. Así, por ejemplo, para iniciar el relato de “La gallina aeronauta”, el narrador asegura: “Entre las tantas macanas que se dicen, está esa de que las gallinas no vuelan. Había una que sí volaba”.

Este modo de alzar la voz por sobre las voces de la autoridad contribuye al emplazamiento de un nuevo orden de mundo en el cual es posible ver “todo”, incluso lo que no se ve. La llegada de “La familia invisible” al barrio de Boulogne en ningún momento se percibe como amenaza, porque como bien señala el narrador “los vecinos tuvieron que acostumbrarse a algunas cosas que eran raras sólo en apariencia”. Tal como sucede en el *fantasy*, tematizar la invisibilidad contribuye a desestabilizar, desde la representación literaria, un sistema cultural en el cual se le da preponderancia a la vista sobre los otros órganos sensoriales, estableciendo que el hecho de “ver” resulta sinónimo de “comprender”. Pero mientras que en el *fantasy* moderno se crean atmósferas en cuyo interior los objetos se perciben parciales o deformados, en *Los imposibles* la invisibilidad de una familia entera se presenta tal cual es, es decir, invisible, y este hecho resulta extraño sólo en apariencia porque las estrategias para comprender el mundo circundante se reconocen múltiples: en primer lugar, la ausencia se nombra, y además, aquello que no se ve, bien puede olerse; así es como “todo el mundo reconocía a los invisibles por el perfume”.

Si en la poética de Wolf las ausencias toman cuerpo, la narración nombra al vacío, y se otorga identidad a lo imposible, es porque se relativiza permanentemente cualquier concepción del mundo que implique reduccionismos y supresión de lo heterogéneo. El permanente disloque tanto en el orden de la historia, como en el de las estrategias de construcción del relato, permite que se abra la significación más allá de lo posible y de lo conocido.

¹⁰ Ibidem

Tejer al otro

El concepto de *fantasy* abarca definiciones cambiantes de lo que puede “ser” o “no ser” en el devenir de los siglos; en este sentido, Jackson sostiene que “*en una sociedad secular, la otredad no se localiza en otra parte: se lee como una proyección de miedos y deseos meramente humanos que transforman el mundo a través de la percepción subjetiva (...) [lo cual] produce lo 'siniestro' o 'extraño'*”.¹¹ Estas áreas oscuras remiten a espacios ocultos, fuera del orden cultural, de los que cualquier cosa puede surgir; un entramado de mundos sombríos “que no construyen nada”, sino que resultan “vacíos, vaciantes, disolventes”. En el mundo de *Los imposibles* también se entiende que lo siniestro sólo existe en relación con lo conocido y lo normal, justamente por eso, mediante el uso de la parodia y de la mano del humor, las sombras ya no amedrentarán al sujeto, ni resultarán proyección de sus temores. De los lugares oscuros en donde se juntan, emergerán proyecciones inauditas, para nada vaciantes, en todo materializadas, aparejando incomodidades propias de un mundo que des-oculta y establece leyes de otro orden. Un ejemplo de esto es el caso del conejo Ricur, que tenía una sombra que adelantaba; y así, “*cuando Ricur estaba por desenterrar una planta de finucho tierno, su sombra ya se había comido la planta*”; esta sombra atrevida y desacompasada solamente logró sosegarse cuando casi se ahoga, luego de anticiparse a la carrera de su dueño y caer a un arroyo por no frenar a tiempo. Una vez rescatada y secada al sol, la sombra siguió acompañando al conejo, solo que a partir de allí, le quedó corta y estrecha de sisa.

Podemos pensar que el mundo de *Los imposibles* responde, al igual que el concepto del *fantasy*, a una “disolución” de las categorías limitadoras que impone el orden cultural y social. Pero la poética de Wolf da un paso más allá al afirmar, tanto desde la representación como desde el discurso literario, que es posible percibir lo irreal como real, racional y sustancial, desentendiéndose de aquello que Sartre identificó como la contradicción fundamental del fantástico. Para contribuir a esta inversión, el trabajo en el nivel discursivo implicará, por un lado, generar encuentros y tensiones entre lenguajes disímiles. En el relato “La cuenta de los cangrejos”, el narrador toma la palabra del discurso científico para llevar a cabo un conteo exacto de elementos aparentemente inexactos; multiplica, divide, suma y resta cangrejos rubios, pelirrojos, engripados, altos o que puedan pararse en puntas de pie, lo hace con la precisión y seguridad categórica del discurso racional, “*No se equivoquen, por favor. El resultado tiene que dar 4*”—afirma el narrador y como lectores, comenzamos a pensar que no hay manera de que la suma de cangrejos no dé 4. Así, la yuxtaposición de voces teje un discurso de imposibles generador de una lógica del des-orden en

¹¹ Ib. p.40

donde lo heterogéneo se acomoda perfectamente. Por otra parte, estas estrategias narrativas que trabajan la tensión entre lenguajes y el desplazamiento de significaciones, se hacen eco del problema de la no-significación que la literatura del *fantasy* moderno pone en escena manifestando “*la resistencia o incapacidad para presentar versiones definitivas de 'verdad' o 'realidad'*”.¹² Apuntando a su propia práctica como sistema lingüístico, el *fantasy* moderno opera en la brecha abierta e insalvable entre significado y significante, entiende que la relación entre ambos ya no es confiable y de este abismo emergen la imposibilidad de darle nombre a presencias innombrables o el hecho de percibir las palabras como signos vacíos.

Siguiendo con la lógica de inversión que ya hemos mencionado, encontramos que en la poética de Wolf es imposible concebir “cosas sin nombre” o “nombres sin cosa”. Así como la otredad se nos presenta integrada y nombrada en ese “afuera” que es “adentro” y viceversa, el desmembramiento de lo real y el ataque a las nociones de unidad de personaje o unidad de carácter, operan en el nivel de la representación mediante la presencia permanente de lo dual: convergencia de géneros discursivos, personajes y situaciones portadores de una doble naturaleza, poblarán el mundo de *Los imposibles* tendiendo puentes por sobre la brecha abierta entre significante y significado. Estos puentes, lejos de pretender instalar una realidad absoluta, textualizan el arte de narrar y “significan” las posibilidades vitales que dicho arte acarrea. Mecanismo revelador en la historia del centauro indeciso, que casi llegando a Dolores —nos cuenta el narrador— “*estaba parado a cincuenta metros de la ruta. Mitad hombre, mitad caballo. Mitad caballo, mitad hombre*”. Corporeizando la dualidad e instalado en “lo real” con su doble naturaleza, el centauro dudaba, se debatía entre comer alfalfa o choripán, entre dormir en una cama o en un establo, y cuando enfermó culpa del hambre y la falta de sueño, como también dudó entre consultar a un médico o a un veterinario, se murió. Hasta aquí, mediante el humor y con la dinámica de una estructura dialógica, la historia del centauro parodia aquello que la teoría literaria denomina “la función más transgresiva del *fantasy*”, esto es, la muerte de la unificación del yo representada en sujetos divididos que promueven el derrumbe de la unidad racional y el deseo de re-ingresar en el imaginario a partir de la ruptura del ego como unidad indivisible. Pero en el *fantasy*, estas figuras casi siempre están destinadas al fracaso, su doble pretensión los llevará a la locura, la muerte o el suicidio ya que “*el 'yo' no puede unirse al 'otro' sin dejar de ser*”.¹³ Y es en este punto, en que la narrativa de Wolf se desplaza, otra vez, más allá de la parodia para instalar su propia cosmogonía; la historia del centauro termina (o empieza) cuando la voz del narrador se debate: “—*¿Dónde van los centauros cuando mueren?—me dije entonces yo. Y como no lo sé, agarré y lo resucité*”.

¹² Ibidem.

¹³ Ib. p. 90

Así, la ficción aparece como el espacio en el cual es posible la convivencia de naturalezas múltiples que ya no tienen necesidad de debatirse entre un orden u otro, sino que están invitadas a habitar y permanecer en un espacio que se teje plural, a partir de un vacío que solamente “significa” si se lo nombra.

Tejer transformaciones

En *Los imposibles* se apela al poder transformador de lo fantástico no sólo dirigido a hacer visible lo que no se ve y articular lo que no se dice. Entendiendo “el poder transformador” en diversos sentidos, la escritura de Wolf se dispone a tramar un concepto de literatura infantil en el cual el adjetivo “infantil” deja de entenderse como destino, dando paso a significaciones que no esconden intenciones moralizantes ni pedagogizantes. Esta postura adoptada por la autora frente a las problemáticas planteadas en torno al receptor “infantil” y a la propia concepción acerca de la literatura, se halla representada en la ficción mediante la relación de amistad “interesada” que mantiene Lucio, el guardafaro, con el maldito mejillón. Relación interesada —aclara el narrador— “ya que el mejillón contaba historias apasionantes” y aunque estos amigos “no habían visto mucho mundo”, se lo imaginaban. El destino de las historias que el mejillón contaba y que Lucio escuchaba embobado estaba sujeto a las crecidas arbitrarias del mar que venían a tapan las palabras del mejillón truncando los relatos. “Como eran dos personas naturales —vuelve a aclarar el narrador— lo entendían bien”; sin embargo, Lucio “no se bancaba” que su amigo deje las historias sin terminar porque él sabía que cuando esto sucedía, lo esperaba una larga noche de insomnio tratando de resolver cuestiones que quedaban inconclusas y, muy a su pesar, también sabía que “al día siguiente el mejillón renacía brillante y tornasolado, pero no se acordaba un pito de la historia del día anterior”.

Este cuento cierra el libro de *Los imposibles* y puede pensarse como una puesta en escena de los fundamentos que, para Wolf, sostienen el arte de narrar. Es decir, una operación desafiante que no se dirige a un receptor pasivo sino a sujetos que enfurezcan o se “emboben” ante una palabra capaz de dejar blancos y silencios para activar búsquedas por fuera de los límites. Así como les sucede a los personajes de este cuento, nosotros, frente a la poética de Wolf, no podemos más que aceptar los vaivenes del mar y sumergirnos en el imaginario, “único ámbito que aún no ha sido apresado ni confinado por ningún orden simbólico”¹⁴. Además de los cruces con el modo fantástico, las historias que aquí se narran recogen tópicos que se hacen eco en una vasta tradición literaria, popular y culta, transformados en el proceso mismo de escritura mediante las estrategias del “narrar”. Así como dan por tierra todas las categorías limitadoras de lo real, la literatura se

¹⁴ Ib. p. 90-91

concibe como algo fuera del sentido común, que tergiversa perspectivas normales.

La presencia verdaderamente ominosa en *Los imposibles* es la ausencia de palabras, es la ausencia de imaginarios, la ausencia de credulidad respecto de ese mundo otro; en definitiva, es la imposibilidad de contar historias. Para abordar la escritura de Wolf resulta necesario creer de manera férrea en lo que es capaz de transformar la palabra. Si el olfato da existencia a la familia invisible, si la lana y la voluntad de la abuela tejen el relato del señor Lanari, si el narrador devuelve la vida al centauro indeciso y el maldito mejillón nos obliga a descubrir el gesto apasionante que el arte de narrar acarrea consigo, es porque desde el título del libro Wolf invita a desprendernos de miradas simples y unitarias y pone palabras a todo aquello que no puede ser, pero es.

La propia voz de la autora se abre paso en las últimas páginas y declara:

“(...) hay mucha gente incrédula en este mundo. Con este libro aspiro a convencer a los remisos. También lo escribí para los chicos aunque ellos están muy seguros de todo. Cuando preguntan cosas como: ¿existen cangrejos rubios?, es nada más que un pretexto para que les cuenten una historia”.

Bibliografía

Wolf, Ema. *Los imposibles*. En: Colección pan flauta. Primera Sudamericana, Buenos Aires, 1999.

Wolf, Ema. “Literatura y oxígeno”. Originalmente publicado en *Contratapa, revista de literatura infantil y juvenil*, N° 8, Buenos Aires, 1997.

Jackson, Rosemary. “El modo fantástico” y “Perspectivas psicoanalíticas”, en *Fantasy: literatura y subversión*. Catálogos, Buenos Aires, 1986.

Montes, Graciela. “Acerca del género”, en *La Mancha*, N° 8 marzo 1999.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós, Buenos Aires, 1987.

Nodelman, Perry. “Todos somos censores”. Originalmente publicado en *CCL Canadian Children's Literature* N° 68, 1992.

Shavit, Zohar. “La noción de niñez y la literatura para niños”, en *Criterios*, La Habana, N° 29, enero-junio de 1991.