



Metaficción en la literatura infantil argentina del siglo XX: el caso de “El perro sin terminar” y otros cuentos

Facundo Calabró¹  

¹ Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen

En el presente artículo estudiamos los aspectos metaficcionales del cuento “El perro sin terminar” de María Granata, autora argentina cuyos textos infantiles han sido escasamente abordados por la crítica académica. Para ello, nos valemos principalmente de la definición y el marco teórico de metaficción provisto por Patricia Waugh, así como del concepto de metalepsis desarrollado por Gérard Genette. Asimismo, incorporamos al análisis otros textos infantiles del periodo. Nuestra hipótesis indica que la metaficción se manifiesta en el cuento a través de 1) la apelación al motivo de los “mundos comunicantes”, 2) la puesta en escena del vínculo entre la obra y su autor –encarnado por el niño– y 3) el tratamiento de la “paradoja creación-descripción”. Estos recursos sirven a los propósitos de defender el papel activo del niño lector y de ofrecer una mirada optimista acerca de las posibilidades del arte en un contexto de opresión estatal

Palabras clave: María Granata, literatura infantil, literatura argentina, metaficción, postmodernidad.

Historia del artículo / Article Info

Recibido/Received
20 de abril de 2024

Aprobado/Accepted
8 de septiembre de 2024

Publicado/Published online
29 de noviembre de 2024

✉ Correspondencia/Correspondence:
Facundo Calabró
Puan 480, Ciudad de Buenos Aires,
Argentina
facundo.calabro@uba.ar

Citación/Citation: Calabró, Facundo.
“Metaficción en la literatura infantil argentina del siglo XX: el caso de ‘El perro sin terminar’ y otros cuentos”. *La Palabra*, núm. 49, 2024, e17505 <https://doi.org/10.19053/uptc.01218530.n49.2024.17505>



Metafiction in the 20th Century Argentine Children's Literature: the Case of "El perro sin terminar" and other Stories

Abstract

The aim of this paper is to investigate the metafictional issues of Argentine Maria Granata's short story "El perro sin terminar". This author has received limited attention from academic critics. To this end, the metafiction theory by Patricia Waugh is employed, alongside the concept of metalepsis developed by Gérard Genette. Additionally, we incorporate the analysis of other children's texts from the same period. The metafiction it is established in the story through: 1) the invocation of the motif of "communicating worlds," 2) the staging of the relationship between the work and its author—embodied by the child—and 3) the exploration of the "creation-description paradox." These devices advocate the active role of the child reader and present an optimistic perspective on the possibilities of art within a context of state oppression.

Keywords: María Granata, children's literature, Argentine literature, metafiction, postmodernity.

Metaficção na literatura infantil argentina do século XX: o caso de "El perro sin terminar" e outros contos

Resumo

No presente artigo, estudamos os aspectos metaficcionais do conto "El perro sin terminar" de María Granata, autora argentina cujos textos infantis têm sido escassamente abordados pela crítica acadêmica. Para isso, utilizamos principalmente a definição e o marco teórico de metaficção fornecidos por Patricia Waugh, bem como o conceito de metalepsis desenvolvido por Gérard Genette. Além disso, incorporamos à análise outros textos infantis do período. Nossa hipótese indica que a metaficção se manifesta no conto através de 1) a apelação ao motivo dos "mundos comunicantes", 2) a encenação do vínculo entre a obra e seu autor – encarnado pela criança – e 3) o tratamento da "paradoxo criação-descrição". Esses recursos servem aos propósitos de defender o papel ativo do leitor infantil e de oferecer uma visão otimista sobre as possibilidades da arte em um contexto de opressão estatal.

Palavras-chave: María Granata, literatura infantil, literatura argentina, metaficção, pós-modernidade.

Introducción¹

En este trabajo estudiaremos los aspectos metaficcionales del cuento “El perro sin terminar”, de María Granata, y de otros textos infantiles de su época. Para ello, en la siguiente sección ofrecemos un breve acercamiento al concepto de metaficción y su presencia en la literatura infantil argentina del siglo XX, añadiendo asimismo algunos datos relevantes acerca de la inserción de Granata en el campo de la literatura infantil. Posteriormente, desarrollamos el análisis textual del cuento. Nuestra hipótesis radica en que la metaficcionalidad de “El perro sin terminar” se manifiesta a través de la *tematización* y la *problematización* del asunto de la representación. Tematizar la representación no es otra cosa que hacer de ella el tema central del relato, lo cual se logra, en este caso, actualizando el motivo de los mundos comunicantes (Hahn). Problematizar es también una forma de tematizar, pero más específica, en el sentido de que implica afrontar ciertos problemas conceptuales asociados al asunto tematizado. En particular, el cuento hace eco, a partir de la imagen del niño-autor, de la paradoja creación/descripción (Waugh).

Demostrada la presencia de rasgos metaficcionales, buscaremos finalmente indagar en el significado político de dichos rasgos en el contexto histórico del cuento. En este sentido, propondremos que la imagen del niño-autor responde a una concepción de la literatura infantil que le otorga al receptor un papel activo, y que rescata la mirada del niño como fuente legítima de producción artística. Por otro lado, nos detendremos a analizar cómo la paradoja creación/descripción adquiere un sentido especial –optimista y no escéptico– en el contexto de opresión estatal en el que el cuento es publicado.

Metaficción en la literatura infantil argentina del siglo XX

En 1984, la crítica literaria Patricia Waugh observaba lo siguiente: “en los últimos veinte años, los novelistas se han vuelto mucho más conscientes de las cuestiones teóricas involucradas en el desarrollo de la ficción”, lo que ha dado lugar a un tipo de escritura que “de manera autoconsciente y sistemática traslada la atención a su status de artefacto” (2)². Esta “tendencia” era denominada por Waugh, siguiendo al ensayista William H. Gass, “metaficción”. Aunque la autorreferencialidad no era ciertamente una novedad dentro de la literatura –pensemos, sin ir más lejos, en *Don Quijote* y su diálogo paródico con las convenciones de la novela de caballería–, los escritores metaficcionales mostraron desde el comienzo una cierta inclinación a problematizar no solo la ficción, sino también la realidad (la realidad como ficción y la ficción como realidad). Podemos hallar un ejemplo de esta actitud en un breve ensayo de Borges, “Cuando la ficción vive en la ficción”:

Shakespeare, en el tercer acto de Hamlet, erige un escenario en el escenario; el hecho de que la pieza representada –el envenenamiento de un rey– espeja de algún modo la principal, basta para sugerir la posibilidad de infinitas involuciones. (En un artículo de 1840, De Quincey observa que el macizo estilo abultado de esa pieza menor hace que el drama general que la incluye parezca, por contraste, más verdadero. Yo agregaría que su propósito esencial es opuesto: hacer que la realidad nos parezca irreal) (432).

Al mismo tiempo, los narradores metaficcionales,

¹ Este trabajo se desarrolló en el marco del seminario “Literatura infantil y juvenil”, en su edición 2023, dictado por Mirta Gloria Fernández en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

² Las traducciones correspondientes a esta obra son nuestras.

como quiera que al mismo tiempo estaban convencidos de que el público se había vuelto demasiado incrédulo como para “creer” en las antiguas formas de narrar, al propio tiempo que retomaban la tradición del relato fantástico o de la novela sentimental o policíaca (...) subvertían las convenciones básicas de dichos géneros, introduciendo en sus historias un nivel “meta” en el que llamaban la atención sobre su artificialidad. No ya para anular la tensión que habían logrado crear con su ayuda, sino con el fin de tratar de obtener la complicidad del lector, haciéndole un guiño que venía a recordarle que también él debía poner algo de su parte si quería disfrutar realmente del placer de la narración, esforzándose, al igual que los propios escritores, por aprender a creer nuevamente en las ficciones (Cifre Wibrow 24)³.

Contra este telón de fondo, la literatura infantil argentina experimenta paralelamente sus propias, importantes, transformaciones. Hasta los años 50, siguiendo la historización propuesta por Vulponi, el campo estaba mayormente dominado por una producción de tipo escolar, nacionalista en cuanto a sus temáticas y conservadora desde el punto de vista artístico, en cuanto a que asumía como su principal objetivo la educación del niño y la transmisión de enseñanzas y valores. A partir de los años 30, sin embargo, se empiezan a alzar algunas voces provenientes de la “pedagogía nueva”, como la de Fryda Schultz de Mantovani, que sin desmerecer el rol educativo de la literatura infantil –más bien al contrario–, critican el “moralismo” de las producciones imperantes y abogan por una literatura de mayor calidad estética. Al mismo tiempo, dentro del mundo editorial surgen publicaciones de gran alcance como la revista *Billiken* (1925), que si bien no ofrecen en sí mismas un producto de la calidad reclamada por Mantovani, abren el camino para la aparición de una literatura más ocupada por “dar satisfacción a las cada vez mayores exigencias del lector popular que escapa, poco a poco, de las convenciones de orden y obediencia” (Díaz Rönner, *Cara y cruz*).

Así se va preparando el terreno para el surgimiento de lo que Díaz Rönner denomina literatura de “autor”, entre cuyos representantes se encuentran Javier Villafañe, José Sebastián Tallón, Conrado Nalé Roxlo, Syria Poletti y María Granata. Se trata de un grupo de escritores profesionales que escriben también para adultos, y cuyos textos se destacan por su ambición artística. Por ejemplo, un comentario de 1962 de Dora Pastoriza de Etchebarne –quien, junto a Mantovani, integra esta generación de pensadores marcada por la nueva pedagogía–, caracteriza los cuentos de Villafañe como “poéticos y llenos de honda sugestión”, y destaca su “valor estilístico que demuestra una vez más las condiciones de prosista (...) que corren parejas con otras que lo acreditan como verdadero poeta” (180). Este reconocimiento va acompañado de la crítica al prejuicio de que “que por el hecho de ser para los niños [la literatura] queda eximida de las más elementales condiciones artísticas exigidas a toda obra destinada al adulto” (47). A la camada, pues, de “escritores de autor” se integrará en 1960 María Elena Walsh, iniciando o –según sugerimos– acelerando una profunda renovación del campo. Que su escritura se construye en oposición a una concepción dominante de la literatura infantil es algo que ella misma explicita, por ejemplo, en una conferencia de 1964, titulada “Siglo XX: La poesía en la primera infancia”: “Sería importante que el maestro desterrara de su mente el prejuicio de que la poesía es útil, aplicable o alusiva a temas escolares. La poesía no alude más que a sí misma, sopla donde quiere y es preferible que no forme parte del temario sino del recreo, que se integre más en el juego que en la instrucción” (52).

³ El término metaficción es acuñado por la crítica estadounidense con el fin de caracterizar a un grupo de escritores entre los que se encuentran, por ejemplo, John Barth y Umberto Eco (Cifre Wibrow 19), pero pronto se extiende a otros autores e incluso a otras disciplinas. Sin embargo, estas tres características que mencionamos (la problematización del vínculo entre ficción y realidad, el juego con las convenciones y la apelación al lector como productor de sentido) han servido para diferenciar a la metaficción de otros términos más generales como la autorreferencialidad.

La generación que sigue a María Elena Walsh, conformada entre otros por Laura Devetach –que publica *La torre de cubos* en 1966– y Graciela Montes, es todavía más radical en sus postulados. Machado y Montes recuerdan que:

En general veníamos de la literatura, es decir que éramos lectores, y, cuando escribíamos, teníamos ilusiones de literatura y no de escuela. Hacíamos entrar en el imaginario otro tipo de historias. Nos negábamos a las moralejas. Nos gustaba urticar. No éramos solemnes. Recurríamos al humor. Y usábamos otro tipo de lenguaje. Un lenguaje cercano, menos neutro y más propio, más vital. Como éramos lectores de literatura, solía haber intertextos, un cierto diálogo con la literatura argentina y mundial que nos precedía (68).

Con este recorrido pretendemos mostrar que ya a partir de los años 50 la literatura infantil aparece atravesada por una tensión entre lo educativo y lo estético, que, de manera consciente o no, pudo haber incentivado a los referentes de esta última tendencia a producir una literatura más independiente, más volcada sobre sí misma. Así como las vanguardias, a comienzos de siglo, habían encontrado en la autorreferencialidad un medio para emanciparse de las pretensiones de “objetividad” de la literatura realista, estos nuevos autores de literatura infantil pudieron hacer uso de recursos metaficcionales para independizarse de la “intrusión” (como dice Díaz Rönner) de discursos no literarios, como los de la escuela y la pedagogía (vieja o nueva). Complementariamente, podemos pensar que si el objetivo de estas nuevas corrientes era otorgarle a la literatura para niños la misma dignidad de la que gozaba la adulta, era natural que se incorporaran procedimientos típicos de esta última –y que se hicieran referencias a ella, como explica Montes; lo cual es, *per se*, un recurso metaficcional–. De esta manera, se ponía de manifiesto la pertenencia de ambos tipos de literatura a un mismo universo, lo que esfumaba los límites entre una y otra.

María Granata como autora infantil

Nacida en 1923, Granata supo ser una de las más destacadas integrantes de la denominada “Generación del 40”, y sus libros de poesía para adultos recibieron desde muy temprano el beneplácito de sus pares (Pulfer). A fines de la década del 40 fue contratada por el diario *El Mundo*, donde publicó sus primeros cuentos infantiles. Dichos cuentos serían premiados en un concurso organizado en 1953 por la Editorial Guillermo Kraft, en el que también se destacarían los textos de Villafañe y Poletti. Los cuentos se publicarían un año más tarde en una antología titulada *Veinte cuentos infantiles: ilustrados por niños*. Quizás por este motivo es que Díaz Rönner (“Literatura infantil”) ubica a Granata dentro del grupo de quienes hacen literatura de autor, en una generación pre-walshiana.

En 1956, Ediciones Peuser reúne los cuentos de Granata en el libro *El gallo embrujado y otros cuentos*, que en la década del 70 ingresaría en la famosa “Colección Robin Hood” de la editorial Acme. Este libro es reconocido en uno de los primeros trabajos teóricos argentinos sobre literatura infantil, *El cuento en la literatura infantil*, de la ya mencionada Etchebarne. Esta autora subraya el “sentido poético” de los textos de Granata, que se manifiesta principalmente en “la marcada inclinación de la autora por las cosas mínimas de la naturaleza a las que confiere un animismo pleno de encanto y sugestión” (112).

Entre 1970 y 1990, Granata publica más de diez libros para niños, que le valen en 1988 el Premio Nacional de Literatura Infantil (Moore). Muchos de ellos son reeditados en sucesivas ocasiones. Tam-

bién *El ángel que perdió un ala y otros cuentos*, de 1976, será parte de la colección Robin Hood⁴. En 1983 Díaz Rönner le dedica una elogiosa reseña a *La ciudad que levantó vuelo*, especie de cuento largo publicado en 1980. Allí señala:

Lo literario dentro del juego polisémico que le es particular y que lo caracteriza en tanto categoría estética frente a las demás artes, se descubre más vigoroso en el territorio poético. Y María Granata, con su estilo narrativo tan fronterizo con lo lírico, exalta un peculiar tratamiento del discurso literario para los niños que no ha descuidado en ninguna de sus obras ya publicadas (*Cara y cruz* 77).

“El perro sin terminar” es el primero de los cuentos del libro homónimo publicado en 1984 por la editorial Plus Ultra en el marco de la “Colección Escalerita”. Dirigida por María Hortensia Lacau, esta colección de literatura “para chicos de ocho años en adelante” manifestaba ya en el “Mensaje para el niño o niña que lea este libro” –que hacía las veces de prólogo y llevaba la firma de la propia Lacau– la voluntad de promover un lector activo:

Hola, chicos. Aquí me tienen de nuevo dispuesta a hablar con ustedes desde un libro, y a pedirles que después de leído, regresen a la primera página y vuelvan a leerlo. (...) Esta segunda lectura va a ser para que ustedes se conviertan en algo así como ayudantes de la autora; sí, una especie de ayudantes que inventen, cambien, agreguen, imaginen personajes, cosas que pasan, lugares, etc., en fin, todo aquello que se les ocurra (...). Y ese trabajo tan lindo, significará que ustedes están ahora creando lo suyo propio; a partir de las hermosas páginas de una escritora, María Granata (Lacau 7).

No es difícil advertir en estas palabras el eco de “la distinción de Roland Barthes entre el texto ‘leíble’ y el texto ‘escribible’”, que vendría a sintetizar la idea de que “en el postmodernismo, el lector puede ocupar la posición del autor” (Silva-Díaz 9)⁵. Como veremos más tarde, esta idea reaparece ficcionalizada en “El perro sin terminar”.

El motivo de los mundos comunicantes

“El perro sin terminar” cuenta la historia de un perro dibujado que “cobra vida” y se echa a andar por el mundo⁶. A lo largo del relato, el animal deberá afrontar una serie de consecuencias derivadas de su condición de dibujo –y de dibujo incompleto, sobre todo– en un mundo tridimensional. Por lo tanto, todo el cuento se apoya sobre la base de esta inesperada comunicación entre dos planos ontológicamente distintos: el mundo “de carne y hueso”, que sirve de marco para el mundo bidimensional de la hoja o el lienzo. Así arribamos a lo que Oscar Hahn denomina “motivo de los mundos comunicantes”:

⁴ Granata es prácticamente la única autora contemporánea de la colección. En ella aparece rodeada de clásicos universales y de la literatura nacional.

⁵ Esta postura “progresista” contrasta con la decisión por parte de la editorial de definir sus colecciones de acuerdo con la edad de su destinatario. La clasificación por edades resulta un rasgo típico de la vertiente conservadora, según la tipificación de Díaz Rönner (“Literatura infantil”). Mencionemos también que varios de los libros de esta colección son blanco de reseñas muy críticas por parte de esta autora. Esto podría estar hablándonos del posicionamiento algo ambiguo de Granata dentro del campo de la literatura infantil; o en todo caso, de la insuficiencia de las categorías de “vertiente conservadora” y “vertiente popular” a la hora de trazar un panorama más preciso del campo y sus participantes.

⁶ El de los dibujos que escapan del plano es un tópico recurrente en las obras de la autora; lo hallamos, por ejemplo, en “El perro del mago” (*El ángel* 121). Y dentro de la literatura infantil argentina, se observa tempranamente en el payaso pintado de *La escuela de las hadas*, de Conrado Nalé Roxlo.

En nuestra realidad cotidiana ocurre también el fenómeno de la enmarcación. El mundo real es el marco de los orbes ficticios y autónomos creados por la fotografía, las narraciones, la pintura, las películas (...). Todas estas concreciones implican en el fondo la antinomia realidad/ficción. Las personas reales y los personajes ficticios no pueden compartir sus mundos (...). En el quiebre de estas imposibilidades se funda el fenómeno literario que denominamos motivo de los mundos comunicantes, y que al basarse en la ruptura de leyes o constantes naturales (...) emerge como motivo sobrenatural (124).

Es cierto que el mundo marco del cuento de Granata no semeja exactamente el “mundo real”: en él conviven situaciones cotidianas con hechos sobrenaturales que se aceptan sin necesidad de explicación (objetos animados, animales parlantes), como en el cuento maravilloso tradicional (según la clásica clasificación de Todorov, cf. Fernández). Sin embargo, la escena en la que el dibujo emerge del papel se narra en términos más propios del género fantástico (sucede de noche, inesperadamente, y la puntuación genera un clima de suspenso que refuerza lo inaudito), de modo que se concibe, efectivamente, como una ruptura de las “leyes naturales”, según presupone la definición de Hahn:

El viento niño se divertía, pero cuando oyó que su padre, el viento grande, lo llamaba, salió por la ventana por donde había entrado. Todo volvió a estar quieto aunque no en orden. Y hubo otro cambio: el dibujo sin terminar se había empezado a desprender ligeramente del papel.

A la noche sintió que se había desprendido del todo (“El perro” 19).

El narrador acompaña la transformación; una vez fuera del papel, el dibujo empieza a *sentir*, a tener miedo y hambre. Pero eso no supone una completa incorporación al plano tridimensional: en un sentido algo paradójico, el dibujo sigue siendo un dibujo.

—¡Un perro sin terminar! —exclamó el árbol.

—Soy un dibujo —le aclaró él.

Las hojas lo miraron con miles de miles de ojitos verdes y le dijeron:

—Así incompleto como estás corres el peligro de borrarte.

El pobre dibujo sintió de golpe más hambre y más frío, y un nuevo miedo que le sacudió las pocas líneas de que estaba formado (“El perro” 21).

Por eso, el sistema de equivalencias que conecta al “mundo real” con el plano de la representación sigue funcionando: “El dibujo se sintió feliz. Para él sentirse feliz era como estar cubierto de estrellitas” (“El perro” 29). Desprenderse del papel equivale a nacer (Zelaya y Macimiani 57), tenderse equivale a dormir (“El perro” 25), y borrarse a morir, como vemos. Pero estas equivalencias no son siempre producto de la convención (como en el caso de las estrellitas, que convencionalmente podrían representar la felicidad). Por ejemplo, sería bastante extraño pretender representar visualmente la muerte de un personaje borrando su figura (en cambio, esta condición suele indicarse con cruces sobre los ojos). Más bien, la correspondencia entre borrarse y morir se sigue del ambiguo status de “ser vivo dibujado” que caracteriza al personaje: puede morir porque vive, pero lo hace borrándose porque es un dibujo.

Así pues, los dos mundos se conectan pero no se funden, conservando cierta autonomía: “Por fin junto a un portal encontró un pequeño hueso pero no lo pudo comer porque los perros dibujados sólo pueden comer huesos dibujados” (“El perro” 21).

La idea de una dimensión existencial reservada para los dibujos está presente en varios pasajes:

Y [el niño] pensó también en las orejas: mejor grandes para que oyeran las voces de todos los dibujos que hay en el mundo (“El perro” 17).

—¿No te da miedo andar suelto? Podrías venir a vivir en esta pared. Está recién pintada —le ofreció el monigote (“El perro” 32).

Y aparece asimismo en “El pueblo dibujado”, el cuento de Laura Devetach aparecido en *La torre de cubos*. Aquí, una niña dibuja un pueblo en la pared de su cocina. Mágicamente, también durante la noche, el pueblo se llena de monigotes: “Nosotros venimos de todas partes —explican—, de las paredes donde nos dibujaron muchos chicos. Teníamos frío, ¡y tu pueblo es tan hermoso!” (*La torre* 98). El hecho de que los dibujos sean conscientes de su pertenencia a una dimensión especial podría interpretarse como una suerte de reflejo de la autoconciencia de la ficción misma. Por otro lado, la idea de la ficción como un universo que trasciende los límites del texto entendido como unidad aislada es común en las autoras del periodo: Graciela Montes y su serie de libros dedicados a los “odos”; Devetach y el personaje de Laurita —que remite, además, a la propia autora—; y Walsh y su bosque de Gulubú, sobre el que volveremos.

Podemos afirmar, entonces, que los dos planos del cuento de Granata —como los de Devetach— constituyen mundos de ficción en cierto modo autónomos, lo que nos habilitaría a repensarlos, en términos de Gérard Genette, como “diégesis” y “metadiégesis”. Dice el crítico francés: “La relación entre diégesis y metadiégesis casi siempre funciona, en el ámbito de la ficción, como relación entre un (pretendido) nivel real y un nivel (asumido como) ficcional” (29). De modo que el relato de “El perro sin terminar” bien podría considerarse un caso de metalepsis, o antimetalepsis:

Como la teoría clásica no abordaba con el nombre de metalepsis más que la transgresión ascendente, del autor que se inmiscuye en su ficción (como figura de su capacidad creativa) y no a la inversa, de una injerencia de su ficción en su vida empírica (movimiento que, en mi opinión, no ilustra ninguna idea clásica de creación literaria o artística), se podría calificar de *antimetalepsis* ese modo de transgresión (Genette 31).

Los aspectos maravillosos del mundo del cuento son parte de las convenciones del género, por lo que en cierto modo resultan “esperables” para el lector; por ejemplo, el motivo animal tótem (Zelaya y Maci-miani 56). Y sin duda no impiden la identificación de dicho lector con el niño dibujante, a quien solo vemos al principio y al final de la historia sentado a su mesa dibujando. Por eso, el mundo marco del cuento puede cumplir razonablemente este papel de “vida empírica” al que alude Genette en su caracterización.

Por otro lado, no es difícil trazar un paralelismo entre el dibujo de los niños y la escritura de los adultos. Los niños empiezan a dibujar antes que a escribir, y muy pronto son capaces de representar el mundo y expresarse creativamente a través de este medio (cf. Lowenfeld y Brittain). En este sentido, los

relatos de Granata y Devetach cumplen una condición fundamental de la metalepsis: dar cuenta de “esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación” (Genette 15).

Lo cual se vuelve especialmente manifiesto en los pasajes donde el dibujo se dirige al dibujante, reconociendo su capacidad demiúrgica. Así sucede en “El pueblo dibujado”:

De pronto, el monigote gordo que viera por primera vez, salió y empezó a hacer mil ademanes [...]. Señalaba la chimenea, juntaba las manos como implorando, hacía como que revolvió un gran caldero, luego como que comía algo muy rico, y por fin señalaba nuevamente las chimeneas.

—¡Aaatchís! —estornudó—. ¡Laurita, por favor, mañana hacenos una calesita y un kiosco de caramelos! (*La torre* 94, 100).

En “El perro sin terminar”, así como en otro texto de Devetach, “Monigote de carbón”, el anhelo del dibujo es que alguien lo complete:

—¿Vas a dormir? —le preguntó el granjero.

—No. Necesito algo más importante que el sueño —fue la respuesta.

—¿Y qué es?

—Que me termines de dibujar (“El perro” 25).

“Ah —pensaba—, si alguien me dibujara otro ojito, un puntito tan solo, un redondito negro dentro de la cara!” (Monigote 70).

En ambos casos ese anhelo es satisfecho finalmente por el niño protagonista.

La paradoja de la creación/descripción

Al actualizar el motivo de los mundos comunicantes en la variante de la metalepsis-antimetalepsis, o, en otras palabras, al superponer distintos planos de representación y explorar la manera en que estos se relacionan, Granata ya está haciendo una apuesta metaficcional. Es cierto que, a diferencia de lo que sucede en la llamada “puesta en abismo”, no tenemos aquí un relato marco y un relato enmarcado; y no porque lo que encontramos sea un mundo visual dentro de un mundo real, sino porque el perro dibujado no forma parte de un mundo diferente al mundo marco —como sí ocurre en “El pueblo dibujado”—: es apenas una representación del “mundo real”. Sin embargo, es esto precisamente lo que permite problematizar la representación, cosa que no podría suceder en el cuento de Devetach, donde se asume desde el principio que el mundo enmarcado funciona con unas reglas muy distintas.

“El perro sin terminar” también apela a otro procedimiento típico de la metaficción, que es la puesta en escena del acto creativo. Como señala Catalina Gaspar:

Frente al carácter natural del enunciado realista que, como decíamos, enmascara la enunciación que le dio origen para presentarse como enunciado a ser consumido, como producto, la metaficción pone en la escena ficcional —en la diégesis— de muy diversos modos (...) el acto de producción y recepción del relato,

su situación de enunciación y/o de recepción, e incluso puede “representar” a los sujetos de tales procesos en el acto mismo de su realización (70).

Que este sujeto sea un niño, sin embargo, no es un detalle menor. Cada vez más, las autoras y autores de esta época aspiran a escribir desde y para “el propio niño interior” (Montes, *El corral* 19), lo cual implica rescatar ni más ni menos que el potencial artístico de la mirada infantil. Un poco a la manera de los surrealistas, que intentaban “recuperar la espontaneidad y la libertad del juego infantil con el lenguaje” (Origgi 65). Pero el niño crea también en tanto lector; y este es otro de los corrimientos fundamentales promovidos por la nueva concepción de la literatura para niños que Montes supo expresar tan cabalmente. La puesta en escena del acto creativo sería entonces una forma de dar cuenta temáticamente del hecho de que “leer no es sino otro modo de escribir” (*El corral* 32), lo cual era explícitamente subrayado en el prólogo de Lacau. En el cuento, el niño-lector se descubre a sí mismo en el rol de niño-autor.

Así pues, el comienzo del relato nos muestra a un chico que dibuja y reflexiona sobre su dibujo:

El niño quiso dibujar un animal. (...) Empezó por las patas que es lo que sostiene; hizo tres ya que a la cuarta no sabía qué posición darle. (...) Y pensó también en las orejas: (...) era preferible que estuviesen levantadas y no caídas para que no terminaran cayéndose al suelo y que él se tuviera que pasar el día levantando orejas. ¿Y los ojos? (...) Se los haría un poco alargados, con una mirada que se desparramara por todo el papel y también por toda la casa (“El perro” 17).

Como se ve, en la óptica del niño está incubada la lógica que predominará en el resto del relato; es decir, el niño es el primero en extrapolar las leyes del mundo físico a las del mundo de la representación, al considerar que es necesario dibujar primero las piernas para que el dibujo se mantenga en pie. El mismo razonamiento –digamos: la incorporación al plano bidimensional de la ley de gravedad– anima su decisión de dibujar las orejas levantadas “para que no se terminen cayendo al suelo”. Al igual que la asunción de que los ojos del perro pueden rebasar los límites del papel y penetrar en la casa.

En cierto modo, esta lógica es consecuencia de una suerte de “exceso de literalidad”: la representación de una pierna o de una oreja es entendida como una pierna o una oreja “real”. Algo parecido a lo que ocurre en el cuento con los números, símbolos abstractos que aquí adquieren sin embargo una suerte de corporeidad: “Los números de las cuentas saltaron con los resultados puestos al revés; un 4 quedó sentado –mirándolo bien, el 4 siempre está sentado–, y un 0 rodó como una bolita” (“El perro” 19).

Con las palabras sucede otro tanto:

—¡Qué animal más raro! —exclamó lleno de asombro—. Lo voy a capturar.

La palabra “capturar” lo asustó al dibujo que echó a correr todo lo que pudo, todavía más. Tuvo miedo de que esa palabra horrible lo borrara (“El perro” 30).

La transformación de la parte material (el signo, el significante) en un objeto autónomo y animado será clave también en *Irulana y el ogronte*, de Graciela Montes. En esta historia, el malvado “es vencido, literalmente, por la letra erre de ‘rugido’ inserta en el significante ‘irulana’”, produciéndose de este modo “una literalización de la metáfora nombre” (Fernández 109).

Si ampliamos un poco el panorama, podemos tal vez argumentar que el recurso de la autonomización del significante (entendido este, en términos generales, como la base material de las cosas abstractas) se remonta a los orígenes del *nonsense*. Pensemos, por ejemplo, en el Gato de Cheshire o en la Liebre de Marzo⁷. Aquí, evidentemente, la base material de una cosa abstracta es otra cosa abstracta: el sentido literal funciona como el significante sobre el que se apoya el significado de un refrán, o de una metáfora⁸. La misma idea podría aplicarse a, por ejemplo, las palabras con las que un narrador crea su mundo de ficción –a veces referidas como “los ladrillos del texto” (Silva-Díaz 65)–, y el mundo de ficción en sí; relación semejante a la que se establece entre las líneas de un dibujo y el dibujo mismo; o, un escalón más arriba, entre una representación y el objeto representado. Para hacer evidentes estas relaciones, tan naturalizadas que se vuelven invisibles, la metaficción opta a menudo por sembrar interferencias en ese circuito que va de un término al otro⁹.

“El perro sin terminar” apela a una operación de este estilo –aunque de un modo alegórico, no lingüístico– desde el momento en que el vínculo entre la representación y su referente se quiebra; pues la representación del perro, como hemos visto, ingresa al mundo marco no como un perro de carne y hueso, sino como un perro de carbonilla. Y para dar cuenta de esta “metamorfosis trunca” la incompletud es fundamental, en la medida en que es esta la que delata su condición de dibujo, esto es, de artificio: solo lo que se hace puede hacerse a medias. Se descubre entonces que el dibujo no refleja a la cosa, solo *pretende* reflejarla; y al quedar incompleto la ilusión referencial se desvanece.

Así pues, no solo la trama, sino el sentido del cuento –empezando por el título– descansan en esta “contradicción”, que –en la estela de Walsh– se resuelve como disparate. Pero este “dibujo dispartado” (“El perro” 31), si aceptamos el paralelismo entre el código escrito y el código visual, remite a una inquietud fundacional de la cultura contemporánea: “La simple noción de que el lenguaje refleja pasivamente un mundo coherente, pleno de significado y ‘objetivo’ ya no se puede sostener. El lenguaje es un sistema independiente y auto-contenido que genera sus propios significados” (Waugh 3). ¿Pueden las palabras, o, para el caso, los dibujos, representar el mundo “tal cual es”? El niño del cuento es consciente de su libertad creativa, pero aspira, al mismo tiempo, a ser verosímil. En cierto modo, exhibe la actitud de los escritores realistas (Waugh 53):

El niño quiso dibujar un animal. Pensó en el ciervo, que es un caballito con la cabeza llena de palos; pensó en el zorro. Y al final se le ocurrió que lo mejor sería dibujar un perro que es un animal fácil de dibujar porque siempre está al lado de uno. (...) pensó en un hocico puntiagudo pero tuvo miedo de que le saliera un pico de pájaro; tampoco debía ser completamente chato porque entonces el perro parecería una foca (“El perro” 17).

Pese a sus intenciones, sin embargo, el resultado es un animal totalmente extraordinario, y lo será aún más luego del encuentro con el granjero:

⁷ Explica Montes en el “Estudio preliminar” de su traducción de *Alicia en el país de las maravillas*, publicada por el Centro Editor de América Latina: “*El nonsense*, respetuoso de la sintaxis, violenta la palabra y, lo que es más importante, violenta el referente. (...) la minuciosa observación de un giro, de una frase hecha, acaba por proyectar el signo sobre el mundo de los referentes: la palabra se ha convertido en cosa” (24).

⁸ En la lectura de Genette, es una operación de este tipo la que está en la base de la metalepsis: “Indagaré, entonces, algunos casos de metalepsis literalizadas ficcionalmente, como tomadas ‘en serio’ y de ese modo convertidas en verdaderos acontecimientos ficticios” (23).

⁹ Como señala Teresa Colomer, “los pequeños aprenden muy pronto que tanto la conducta humana como el lenguaje son sistemas gobernados por reglas, de manera que se dedican a explorar las normas comprobando lo que se puede hacer y lo que no, lo que se puede decir y lo que no” (20). Desde este punto de vista, la literatura infantil tendría un incentivo adicional para prestarse a los juegos metaficcionales, relacionada con las particularidades de su lector.

—Pareces un perro y yo no sé dibujar perros. Tan sólo aves.

—Por favor, inténtalo —rogó el desdichado.

El granjero tomó el carbón que había encontrado en su hornalla, le sopló el cuernito de ceniza que tenía, y en el sitio de la oreja que faltaba trazó una cresta. La cuarta pata la hizo zancuda, bastante más larga que las otras tres, delgadísima y con los dedos muy separados. El ojo que faltaba lo hizo más chico que el otro y bien redondo, con una vigilante mirada de gallo. Y después completó el hocico con medio pico entrea-bierto. Y cuando ya daba por terminado su trabajo hecho con el trocito de carbón y con una gran cantidad de buena voluntad y desacierto, el granjero reparó en que el pobre animal no tenía rabo. Y entonces le dibujó una cola emplumada (“El perro” 27).

Como el niño, el granjero es fiel a lo que conoce. Pero al pretender representar esos objetos conocidos *crea* fatalmente un objeto nuevo. Circunstancia que parece ilustrar con humor y disparate lo que Waugh denomina “paradoja de la creación-descripción”: “Las descripciones de los objetos en la ficción son simultáneamente creaciones de ese objeto” (Waugh 88)¹⁰. Como explica esta autora, para los filósofos:

primero, están las teorías de la “falsedad”, para las cuales la ficción miente. Segundo, están las teorías “no-referenciales”, que argumentan que es simplemente inapropiado hablar del status de “verdad” de la ficción. (...) Los escritores de metaficción han construido una tercera categoría (...). Los textos metaficcionales exploran la noción de “mundos alternativos” aceptando y haciendo gala de la paradoja creación/descripción (90).

Desde luego, el solo hecho de que las representaciones del cuento de Granata o “El pueblo dibujado” cobren vida puede entenderse como una toma de posición a favor de la tercera postura. Después de todo, las diferencias entre un mundo y otro podrían ser más pequeñas de lo que parece. Véase el diálogo entre el perro y el árbol:

—Lo que debes hacer —le aconsejó al dibujo— es que alguien te termine. ¿Cómo vas a andar así por el mundo?

—¿El mundo está terminado? —preguntó él.

El árbol se quedó pensativo.

—Me parece que sí —le respondió—. Aunque algunas cosas faltan hacerle: remendar los agujeros de los volcanes, rellenar con tierra los precipicios, hacer que el viento ande en bicicleta, y poner más casas por todas partes y más árboles como yo. Pero más fácil será que alguien te termine a ti y no al mundo (“El perro” 22).

Pero el cuento de Granata va un paso más allá. Cuando, sobre el final de la historia, el niño por fin completa el dibujo, sucede que:

El dibujo terminado saltó del papel amarillo moviendo la cola, los ojos muy brillantes y el hocico con la lengua afuera, una lengua que el chico no había trazado.

¹⁰ Podría reconocerse otra variante en clave de disparate de la paradoja creación/descripción en *Doña Clementina Queridita, la Achicadora* (Montes).

No; no se había convertido en un perro de carne y hueso: seguía siendo un dibujo, un dibujo que nunca se borraría y que andaría suelto todo el día junto al niño, y que además podría ladrar, y dormir en el papel amarillo cuando tuviera sueño (“El perro” 35).

Por un lado, el dibujo parece “emanciparse” de las decisiones de su creador —muestra una lengua “que el chico no había trazado”—; y por el otro, contra las expectativas del lector (“No, no se había convertido en un perro de carne y hueso”), que esperaría quizás una transformación, digamos, a lo Pinocho. En cambio, mantiene su status de dibujo. Situación ontológica que ya no se ve, entonces, como una carencia, sino, por el contrario, como una ventaja (“además podría ladrar, y dormir en el papel amarillo cuando tuviera sueño”). Ventaja a la que se une el privilegio de la “eternidad”, mencionado un poco antes: “Por suerte, el agua del charco había borrado sólo las líneas trazadas por el granjero. Al dibujo hecho por el chico lo dejó intacto porque lo que los niños hacen es imborrable” (“El perro” 34).

Podemos pensar acaso que esta suerte de defensa de la autonomía y dignidad de lo representado es en realidad una defensa de la ficción, tal como sucede en *Dailan Kifki*, de Walsh. En la novela de 1966 se da el siguiente diálogo:

—Ese bosque de Gulubú no existe —chilló el Abuelo—, muéstrémelo, ¿a ver? Señálemelo con el puntero en el mapa de la República Argentina, ¿eh? ¿A ver?

—¡Qué puntero ni qué supisiche! —rugió el enanito—. El bosque de Gulubú no figura en los mapas, señor, eso es todo.

—Ah —contestó el Abuelo—, ¿y usted me va a hacer creer que un bosque que no figura en ningún mapa es un bosque en serio? (*Dailan Kifki* 118).

Pero luego, refiriéndose a este bosque, la narradora señala: “Es bien grande y *bien de veras*, como esos bosques que sólo existen en los cuentos” (*Dailan Kifki* 127, subrayado nuestro).

El perro sin terminar, precisamente en virtud de su condición inacabada, deja de ser una representación —deja de “aparecer en el mapa”— para convertirse en una ficción, y es en tanto tal que adquiere su autonomía y su dignidad.

El significado de la metaficción

Se asume habitualmente que la metaficción emerge en la época postmoderna como el reflejo de “la pérdida de la certidumbre de que existía una realidad objetiva y objetivamente accesible para nosotros” (Gaspar 115). Así pues, según esta mirada, todo intento de representación está condenado de antemano al fracaso, debido a la inaccesibilidad del referente (toda representación deviene fatalmente ficción, diríamos). De esta suerte de descubrimiento habría derivado la “autoconciencia” que llevó a cierta literatura de los 60 a “negar no sólo el mundo sino incluso a sí misma”, como describe Cifre Wibrow (26). En esta “literatura del silencio”, de la que Beckett sería su principal precursor, la autorreferencialidad aparecía asociada a un “impulso destructivo” (Cifre Wibrow). “El perro sin terminar” recupera la premisa de este razonamiento, pero lo hace con un desenfado casi lúdico; pues en el relato, el fracaso del intento de representar el mundo es un resultado del simple azar: “Pero antes de terminarlo, [el niño] oyó

que otros chicos lo llamaban para jugar, y salió corriendo a todo correr. El dibujo quedó sin terminar” (“El perro” 19). En verdad, creemos que Granata –y el resto de las autoras infantiles de las que hemos hecho mención– no se valen de la autorreferencialidad para transmitir una visión pesimista acerca de las posibilidades de la literatura; por el contrario, la utilizan para celebrar su poder creador.

En esto, coinciden con “la nueva generación de narradores” identificada por el crítico estadounidense Robert Sholes –padre, junto a Gass, del término “metaficción”–. Según estos dos críticos, dicha generación no apelaba a la reflexión metaficcional “como una declaración de impotencia, ni como una denuncia de la propia ficción (...), sino más bien como una orgullosa reivindicación de esas capacidades narrativas que se estaban recuperando después de un largo periodo de sequía experimental” (Cifre Wibrow 25-26).

Pero lo más interesante es el significado que esta postura adquiere en el contexto concreto de la Argentina de los 70, periodo en el cual la “intrusión” estatal se vuelve especialmente acuciante. Bastaría recordar la “ilimitada fantasía” esgrimida por la última dictadura en el decreto de censura a *La torre de cubos* (citado en Montes, *El corral*). La defensa de la ficción aparece entonces como la defensa de cierta autonomía de la literatura y de los mundos que esta crea: “Durante muchos años pesó más el platillo de lo infantil; ahora está empezando a pesar el platillo de la literatura” (Montes, *El corral* 19), y por lo tanto también, aunque suene paradójico, como la opción más políticamente comprometida. Decimos “paradójico” porque cuando uno se remite a la historia literaria el compromiso fue un rasgo típicamente atribuido a las obras “realistas”, mientras que, todavía en los 70, el “narcisismo” de la literatura metaficcional era acusado de cinismo e indiferencia frente a la realidad social por la crítica marxista (Cifre Wibrow 30).

Palabras finales

Hemos visto cómo “El perro sin terminar”, al igual que otras obras del periodo, piensa la ficción –su status, su funcionamiento y su dignidad– a través del tema de la representación, asimilando mecanismos y debates típicos del arte contemporáneo, pero adoptando una forma que se adecúa a la especificidad de la literatura infantil. Esta especificidad se manifiesta a primera vista en el reemplazo de la escritura por otro código de representación: el dibujo. Así se termina dando un cruce bastante original, dado que usualmente: “Al procedimiento pictórico de insertar un cuadro en un cuadro, corresponde en las letras el de interpolar una ficción en otra ficción” (Borges 433).

Por otra parte, hemos visto también cómo la metaficción en la literatura que analizamos parece responder a motivaciones a la vez “universales” –relacionadas con el desarrollo de la literatura en general– e independientes, asociadas tanto a las particularidades de la literatura infantil como a la situación histórica del país. Esto nos pone en la necesidad de subrayar que la metaficción –o, de manera más general, la autorreferencialidad– puede tener significados distintos dependiendo del momento histórico y del contexto literario en el que aparezca, y que una cosa es identificar estos recursos y otra muy distinta explicar su función.

Por lo demás, esperamos que este artículo sirva como un primer acercamiento a la obra infantil de Granata, una autora que gozó de muchos lectores y reconocimiento institucional y editorial, pero cuyos textos no han sido abordados por la crítica académica. Creemos que un estudio del desarrollo de la obra de Granata a lo largo de las décadas podría dar cuenta de la evolución del campo literario infantil desde

un ángulo particularmente interesante, en la medida en que la obra de esta autora no nace al calor de la “revolución walshiana” pero, inevitablemente, ha de verse afectada por ella y por sus consecuencias más inmediatas, esa joven generación de “herederos” entre los que se encuentra Devetach.

La de Granata parece ser desde el comienzo una obra singular y valiosa –y así lo reconoce Díaz Rönner (*Cara y cruz*)–, pero no especialmente experimental. Por esto mismo, la novedosa presencia en ella de temas y recursos metaficcionales podría verse como una marca de época; el modo particular en

<p>Implicaciones éticas: El autor declara que no hubo implicaciones éticas de ningún tipo en la escritura y publicación del artículo.</p>	<p>Financiación: El autor declara que no recibió ningún tipo de financiación para la escritura y publicación del artículo.</p>
--	---

Conflicto de intereses: El autor declara que no hubo conflicto de intereses en la escritura y publicación del artículo.

que esta autora procesa las nuevas ideas y tendencias del campo. No casualmente, la metaficción irá ganando cada vez más peso a partir de entonces, sobre todo con la emergencia del libro-álbum (cf. Silva-Díaz), hasta el punto de llegar a caracterizar buena parte de la literatura infantil actual.

Referencias

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Emecé, 1996. Impreso.

Cifre Wibrow, Patricia. *De la autoconciencia moderna a la metaficción postmoderna*. Universidad de Salamanca, 2003. Impreso.

Colomer, Teresa. *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Síntesis, 2010. Impreso.

Devetach, Laura. *La torre de cubos*. Colihue, 1985. Impreso.

---. *Monigote en la arena*. Colihue, 1994. Impreso.

Díaz Rönner, María. “Literatura infantil: de ‘menor’ a ‘mayor’”. *Historia crítica de la literatura argentina*. Editado por Noé Jitrik. Emecé, 2000, vol. 11, pp. 511-529. Impreso.

---. *Cara y cruz de la literatura infantil*. Lugar Editorial, 2007. Impreso.

Etchebarne, Dora Pastoriza de. *El cuento en la literatura infantil: ensayo crítico*. Kapelusz, 1962. Impreso.

- Fernández, Mirta Gloria. *Malvados incansables en literatura infantil y juvenil: Un estudio de libros-álbum con devoradores*. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2021. Web. 10 de marzo de 2024. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/12348>
- Gaspar, Catalina. *Escritura y metaficción*. La Casa de Bello, 1996. Impreso.
- Genette, Gérard. *Metalepsis: De la figura a la ficción*. Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.
- Granata, María. *El ángel que perdió un ala: y otros cuentos*. Acme, 1976. Impreso.
- . “El perro sin terminar”. *El perro sin terminar*. Plus Ultra, 1984, pp. 16-35. Impreso.
- Hahn, Oscar. “El motivo de los mundos comunicantes. Sobre ‘Continuidad de los parques’ de Julio Cortázar”. *Texto Crítico*, núm. 7, 1977, pp. 123-128. Impreso.
- Lacau, María Hortensia. “Mensaje para el niño o niña que lea este libro”. *El perro sin terminar*, María Granata. Plus Ultra, 1984, pp. 7-8. Impreso.
- Lowenfeld, Viktor y Brittain, Lambert. *Desarrollo de la capacidad creadora*. Kapelusz, 1984. Impreso.
- Origi, Alicia. *Textura del disparate: estudio crítico de la obra infantil de María Elena Walsh*. Lugar Editorial, 2004. Impreso.
- Machado, Ana María y Montes, Graciela. *Literatura infantil. Creación, censura y resistencia*. Sudamericana. 2003. Impreso.
- Montes, Graciela. “Estudio preliminar.” *Alicia en el país de las maravillas*, Lewis Carroll. Centro Editor de América Latina, 1979. Impreso.
- . *Doña Clementina Queridita, la achicadora*. Colihue, 1985. Impreso.
- . *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*. Fondo de Cultura Económica, 1999. Impreso.
- . *El corral de la infancia*. Fondo de Cultura Económica, 2001. Impreso.
- . *Irulana y el ogronte: (un cuento de mucho miedo)*. Santillana, 2019. Impreso.
- Moore, Esteban. “María Granata: esencia, palabra, emoción poética”. *Letralia*, núm. 183, 2008. Web. 3 de marzo de 2024. <https://letralia.com/183/articulo05.htm>
- Pulfer, Darío. *Aproximación bio-bibliográfica a María Granata (1923-1958)*. CEDINPE, Universidad Nacional de San Martín. 2020. Web. 3 de marzo de 2024. https://cedinpe.unsam.edu.ar/sites/default/files/pdfs/aprox_a_m_granata.pdf

Roxlo, Conrado Nalé. *La escuela de las hadas*. Colihue, 1988. Impreso.

Silva-Díaz Ortega, María. *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. Web. 10 de marzo de 2024. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/4667>

Vulponi, Adriana. “Tránsitos. Enseñanza de la literatura en Argentina”. *Polinizar. Reflexiones sobre enseñanza de la literatura entre bordes y desbordes*. Editado por María Florencia Ortiz, Universidad Nacional de Córdoba, 2023, pp. 247-276. Web. 3 de marzo de 2024. <https://ffyh.unc.edu.ar/ciffyh/polinizar-reflexiones-sobre-ensenanza-de-la-literatura-entre-bordes-y-desbordes-nuevo-e-book-de-las-colecciones-del-ciffyh/>

Walsh, María Elena. “Siglo XX: La poesía en la primera infancia”. *Educación y Biblioteca*. Gredos, 2001, núm. 124, pp. 52-57. Impreso.

---. *Dailan Kifki*. Alfaguara, 2000. Impreso.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge, 1984. Impreso. <https://doi.org/10.2307/1771928>

Zelaya, Honoria y María Macimiani. “El sol, el dibujo y la libertad en la LIJ de María Granata”. *Luminosa Mirada: María Granata en la LIJ. Léeme un cuento, 2022*, pp. 39-73. Web. 10 de marzo de 2024. <https://www.leemeuncuento.com.ar/Imagenes2022/Maria-Granata-Macimiani-Nader-Homenaje.pdfz>