Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Secretaría de Postgrado. Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales

Doctoranda
Mgter. Olga Natalia Trevisán

Modalidades de reescritura de las obras clásicas grecolatinas destinadas a niños y jóvenes de Argentina (1940-2019)

Tesis de Doctorado presentada para obtener el título de "Doctor en Ciencias Humanas y Sociales"

"Este documento es resultado del financiamiento otorgado por el Estado Nacional, por lo tanto, queda sujeto al complimiento de la Ley N° 26.899".

Directora
Dra. Gabriela Andrea Marrón
Co-Directora
Mgter. Patricia Bustamante

Posadas, septiembre 2025

Esta obra está licenciado bajo Licencia Creative Commons (CC) Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional. https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

rid.unam.edu.ar

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales

Título del proyecto: **Modalidades de reescritura de las obras clásicas grecolatinas destinadas a niños y jóvenes de Argentina (1940-2019)**

Doctoranda: **Mg. Olga Natalia TREVISÁN**

Directora y Co-Directora: **Dra. Gabriela Andrea MARRÓN y Mg. Patricia BUSTAMANTE**

Fecha: 30/09/2025

El ardid

Las ruinas vuelven a ser Troya,
el Hades devuelve el ser a la nada,
las saetas regresan el arco
y se aleja de algún escudo una espada,
la sangre se vuelve a los miembros
y vuelve el verde a la grama,
la tormenta de oro y de hierro
retoma en el tiempo a la calma.
Es que en Ítaca, el anhelo,
es de noche y ella desteje la trama.

José Ignacio Oviedo

…haud ignota loquor

Vergilius, *Aen.*, II, 91

ÍNDICE

Resumen ……... 10

INTRODUCCIÓN

1. Origen y fundamento de la investigación ……..... 12
2. Justificación y relevancia del tema de estudio ……..... 16
3. Planteamiento del problema, preguntas de investigación, hipótesis y objetivos 19
4. Delimitación del corpus ……..... 21
5. Estado de la cuestión. Estudios sobre la reescritura de obras clásicas en la literatura destinada a niños y jóvenes ……..... 24
6. Marcos teóricos que orientan la investigación ……..... 27
7. Metodología de análisis ……. 31
8. Estructura de nuestro trabajo ……..... 34

PRIMERA PARTE

Capítulo 1. Adaptaciones y renarraciones 38

1.1 Adaptaciones y renarraciones como modalidades de reescritura dominantes en las propuestas para niños y jóvenes (desde la década del 40 hasta la actualidad) ..……..... 40
1.2 Escolarización de los clásicos y consolidación de las adaptaciones en libros de texto para secundaria ……..... 43
1.3 Adaptaciones y renarraciones de la épica homérica y virgiliana. Avances y perspectivas (a partir de 2010) ……..... 48
1.3.1 Sobre las adaptaciones ……..... 48
1.3.2 Sobre las renarraciones ……..... 51
1.4 Recapitulación ……..... 69

Capítulo 2. Otras adaptaciones y renarraciones 73

2.1 Adaptaciones y renarraciones del ciclo de los argonautas ……..... 75
2.1.1 *El viaje de los argonautas* de Julián Martínez Vázquez …… 76
2.1.1.1 Estructura y narradores ……..... 77
2.1.1.2 Características de la reescritura ……..... 80
2.1.2 La saga de Jasón y los argonautas en reescrituras destinadas a niños .. 82
2.2 La novela: reescrituras del cuento sobre Psique y Cupido ……..... 87
2.2.1 Algunas consideraciones sobre el cuento de Psique y Cupido ……. 88
2.2.3 La adaptación *Psique y Eros* de Guillermo Cácharo ……... 91
2.2.4 Las renarraciones “La flecha mágica” de Gudiño Kieffer, “Psique y el amor” de Olga Drennen y “En alas de Céfiro” de Ángeles Durini 93
2.3 El drama: la tragedia griega y la comedia latina ……..... 101
2.3.1 Tragedia griega ……..... 101
2.3.1.1 Revisión histórica de la escolarización de la tragedia griega a partir de sus paratextos ……..... 103
2.3.1.2 Principales características de las traducciones y adaptaciones ……..... 113
2.3.2 Comedia latina ……..... 116
2.4 Recapitulación ……..... 121

SEGUNDA PARTE

Capítulo 3. Dramatizaciones 125

3.1 Concepto y características ……..... 126
3.1.1 La narrativización de tragedias: características generales ……. 127
3.1.2 Dramatización, teatro, texto dramático y LIJ ……. 131
3.2 Dramatización de las obras de Homero ……..... 134
3.2.1 Justificación del recorte del objeto de estudio ……. 135
3.2.2 Las *escenificaciones* de mitos ……. 136
3.2.2.1 Intenciones autorales y editoriales …….. 136
3.2.2.2 Procedimientos de reescritura ……. 141
3.2.2.3 Recursos lingüísticos ……..... 145

3.3 El teatro de Adela Basch ……..... 149
3.3.1 Contextos de producción. Paratextos textuales e icónicos ……..... 151
3.3.2 Modalidades de la dramatización ……..... 158
3.3.2.1 Selección de episodios destinados a la escenificación en *¡Que sea la Odisea!* ……... 164
3.3.2.2 Temporalidad ……..... 166
3.3.2.3 Modo de regulación de la información narrativa ……..... 171
3.3.2.4 Procedimientos dramáticos ……..... 172
3.3.2.5 Lenguaje y humor …….. 176
3.4 La figura heroica en la dramatización ……..... 180
3.5 Recapitulación ……..... 182

Capítulo 4. Tematizaciones 185

4.1 Concepto y características …….. 186
4.2 Contextos de producción de las tematizaciones ……. 187
4.3 Análisis de los paratextos ……..... 191
4.4 Análisis de las obras ……. 201
4.4.1 Estructuras externa e interna …….. 201
4.4.1.1 *Mitos y recuerdos* de Marcelo Birmajer …….. 201
4.4.1.2 *Es tan difícil volver a Ítaca* de Esteban Valentino ……. 207
4.4.2 Narradores …….. 209
4.4.3 Procedimientos de reescritura: la inserción de los hipotextos en el texto 216
4.4.4 Episodios seleccionados ……..... 217
4.5 La tematización como apropiación y difusión de las obras homéricas para jóvenes lectores ……... 218
4.6 Recapitulación ……... 222

Capítulo 5. Transfocalizaciones 225

5.1 Concepto y características …….. 226
5.2 Transfocalizaciones en la LIJ argentina ……..... 233
5.2.1 Paratextos textuales e icónicos y estructura externa ……..... 234

5.2.2 Héctor en la *Ilíada* y en la reescritura de Fabián Sevilla ……. 238
5.3 Narrador ……. 243
5.4 La figura de Héctor en la reescritura ……. 248
5.5 Recapitulación ……... 250

Capítulo 6. Transposiciones 253

6.1 Concepto y características …….. 254
6.2 Contextos de producción ……. 256
6.3 Análisis de los paratextos ……..... 260
6.4 Transposiciones ……..... 265
6.4.1 *Ardió Troya* y *¡Qué odisea!* de Olga Drennen …….. 267
6.4.1.1 Transposición de género …….. 267
6.4.1.1.1 Estructuras externa e interna ……..... 267
6.4.1.1.2 Narradores ……..... 278
6.4.1.1.3 Algunos recursos homéricos ……. 279
6.4.1.2 Transposición espacial y temporal …….. 280
6.4.1.3 Transposición actancial ……. 281
6.4.1.4 Transposición diegética y semántica …….. 302
6.4.2 *No hay más que candados para Helena* de Esteban Valentino …..... 309
6.4.2.1 Transposición de género ……..... 309
6.4.2.1.1 Estructuras externa e interna ……..... 309
6.4.2.1.1.1 Final diegético ……..... 310
6.4.2.1.1.1.1 Estructura del canto 10 ……..... 311
6.4.2.1.1.2 Final extradiegético ……. 323
6.4.2.1.2 Narradores ……..... 325
6.4.2.1.2.1 Narrador diegético ……..... 325
6.4.2.1.2.2 Narradores metadiegéticos ……..... 328
6.4.2.1.3 Recursos homéricos ……..... 331
6.4.2.2 Transposición espacial y temporal ……..... 333
6.4.2.3 Transposición actancial …… 337
6.4.2.4 Transposición diegética y semántica ……..... 353
6.5 Recapitulación ……... 356

RECAPITULACIÓN FINAL 359

CORPUS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 366

1. Corpus …….. 366
Capítulo 1 …….. 366
Manuales y libros de texto …… 367
Capítulo 2 …….. 367
Capítulo 3 …….. 369
Capítulo 4 …….. 369
Capítulo 5 …….. 369
Capítulo 6 …….. 369
Otras obras literarias referidas ……..... 370

2. Referencias bibliográficas ……... 377

RESUMEN

Esta tesis doctoral analiza las modalidades de reescritura de obras clásicas grecolatinas en la literatura destinada a niños y jóvenes en Argentina entre 1940 y 2019. Su objetivo central es demostrar que estas reescrituras no constituyen versiones simplificadas de los hipotextos clásicos, sino operaciones de resignificación que activan nuevos sentidos en función de los contextos de producción, circulación y recepción. Desde esta perspectiva, la investigación se propuso responder tres interrogantes: qué modalidades de reescritura predominan, qué continuidades y rupturas se observan respecto de los textos fuente, y qué representaciones sobre la infancia, la lectura y la cultura literaria se configuran en estas obras.

El corpus, integrado por textos de autores argentinos en circulación en el mercado editorial nacional, se organiza en seis modalidades: adaptaciones, renarraciones, dramatizaciones, tematizaciones, transfocalizaciones y transposiciones. Esta tipificación posibilita sistematizar y examinar la producción según sus particularidades. La metodología combina el análisis contextual, paratextual y textual, lo que permite reconocer cómo las reescrituras se inscriben en condicionamientos históricos, político-educativos, editoriales, pedagógicos e ideológicos.

Los resultados evidencian que estas reescrituras generan tensiones entre tradición y renovación, canon y mercado, fidelidad y disrupción, manteniendo vivo el legado clásico al transformarlo en un repertorio dinámico y significativo para los lectores infantiles y juveniles del presente.

INTRODUCCIÓN

1. Origen y fundamento de la investigación

Esta tesis, elaborada para la obtención del título de Doctora en Ciencias Humanas y Sociales por la Universidad Nacional de Misiones, retoma y amplía la investigación desarrollada en el marco de la Maestría en Enseñanza de la Lengua y la Literatura, titulada *La épica grecolatina –Ilíada, Odisea y Eneida– en la literatura infantil y juvenil argentina (1990-2009)*, defendida en diciembre de 2017 en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Este trabajo doctoral constituye, por tanto, una continuación que profundiza y actualiza los resultados obtenidos en esa primera instancia.

El proyecto de maestría surgió de inquietudes vinculadas tanto a mi experiencia como docente en los niveles medio y superior, como a mi participación en la elaboración de los diseños curriculares de Nivel Medio para la provincia del Chaco. La confluencia de estos espacios de intervención delineó el objeto de estudio: el análisis de producciones literarias destinadas a niños y jóvenes que recuperaban textos de la tradición clásica grecolatina. Desde el inicio de dicha investigación, fue evidente la presencia de obras, motivos y temas de la Antigüedad en el campo de la literatura infantil y juvenil (LIJ)[1] de Argentina, lo que nos permitió construir un fondo bibliográfico y documental integrado tanto por adaptaciones de obras clásicas como por versiones de mitos grecolatinos reescritos para esos destinatarios específicos.

A fin de delimitar un corpus representativo, optamos en aquel momento por focalizar el análisis en las reescrituras de la *Ilíada*, la *Odisea* y la *Eneida*, publicadas entre 1990 y 2009 por autores y editoriales argentinas. Este recorte respondía, por un

[1] El campo de la literatura destinada a niños y jóvenes se configura como un espacio heterogéneo y de difícil delimitación conceptual. En su interior conviven denominaciones diversas, tales como *literatura infantil*, *literatura juvenil*, *literatura para jóvenes*, *literatura infantojuvenil*; cada una presenta problemáticas particulares en torno de su definición, cuestión sobre la que la crítica ha reflexionado reiteradamente (Cf. López y Bombini, 1992; Bombini, 1998 y 2021; Bustamante, 2012, 2018; Bustamante y Bayerque, 2022; Perriconi, 2012; Cañón y Stapich, 2012; Blanco, 2013; Labeur, 2019). En los últimos años, sin embargo, la expresión *literatura infantojuvenil* y su sigla *LIJ* se han generalizado en ámbitos académicos, editoriales y críticos. Si bien este uso conlleva el riesgo de diluir las especificidades de dos tradiciones con historias y destinatarios diferenciados, optamos por emplear la sigla en este trabajo con fines prácticos: su economía expresiva permite evitar repeticiones innecesarias y facilita la legibilidad del texto, sin desconocer la complejidad conceptual que atraviesa el campo.

lado, a su riqueza y amplitud tanto cuantitativa como cualitativa; por otro, al hecho de que trabajar con reescrituras de obras de autor –y no simplemente con antologías o recopilaciones de mitos– permitía indagar los procesos de apropiación y transformación textual, incluyendo la identificación de traducciones utilizadas como hipotextos y el análisis de los procedimientos de reelaboración tanto en su forma como en sus contenidos culturales e ideológicos.

La elección del período 1990-2009 se sustentó en los hallazgos de una investigación de campo preliminar, en la que se observó que, a comienzos de los años noventa, el mercado editorial de la LIJ en Argentina había experimentado una expansión significativa, en paralelo con dos fenómenos relevantes: la reedición de las primeras adaptaciones de las obras mencionadas –algunas de las cuales databan de la década del 40–, y el surgimiento de nuevas propuestas editoriales que acompañaban el proceso de escolarización del género épico, consolidado hacia principios del siglo XXI. Esta constatación justificó, además, la inclusión de un capítulo introductorio, destinado a rastrear los antecedentes históricos del fenómeno, a través del análisis de versiones pioneras como las producidas por la Biblioteca Billiken en 1940 y los Cuentos de Polidoro, publicados por el CEAL en los años 60.

Desde un marco teórico específico, en aquella investigación identificamos y analizamos dos formas de reescritura a las que denominamos adaptaciones y renarraciones. Ambas modalidades se retoman también en este trabajo para observar qué otros géneros, autores y obras circulan en nuestro país en esos formatos. Bajo el término adaptación, agrupamos y analizamos los hipertextos resultantes de una serie de modificaciones –por lo general, cortes y simplificaciones– operadas sobre un hipotexto, con el propósito de convertirlo en un producto “adecuado” a los intereses y al grado de comprensión de la comunidad ideal de destinatarios a la que se orientaba; es decir, aquellos hipertextos que constituían un resumen, compendio y/o selección de pasajes de alguna traducción de las obras de Homero y de Virgilio, consideradas hipotextos por parte de los escritores. A su vez, denominamos renarración a aquellas reescrituras en las que las nuevas versiones castellanas de *Ilíada*, *Odisea* o *Eneida* no surgían de aplicar procedimientos de reformulación y reducción por parte del adaptador, sino como elaboración de un discurso propio. Conforman las renarraciones, por lo tanto, aquellos textos en los que el nuevo autor interviene en la

elección del vocabulario, la construcción de nuevas oraciones y la modificación de la estructura narrativa, de los tiempos verbales y de la voz del narrador; es decir, obras en las que el escritor elige, entre las múltiples opciones literarias y estilísticas de su lengua, aquellas que considera pertinentes en función del eventual lector implícito, y renarra determinadas aventuras o episodios, vinculados con los mecanismos propios de las matrices de relatos tradicionales y con su popularidad en otros discursos sociales. A diferencia de las adaptaciones, que están fundamentalmente destinadas a un lector juvenil, las renarraciones se orientan, en cambio, a un espectro más amplio que incluye tanto a niños como a jóvenes.

En los tres capítulos de la tesis propusimos un análisis comparativo del corpus seleccionado en relación con varios aspectos, entre ellos: modalidades de circulación, condiciones de producción, nociones de épica que sustentan las obras, grado de transformación genérica, dimensiones ideológicas, características paratextuales y perfil sociocultural y lingüístico de los lectores ideales. También abordamos temas que resultaron relevantes a partir del estudio desarrollado, tales como la visión del héroe, de la mujer y de la familia; la intervención de los dioses en la acción; la caracterización de la guerra; y la representación de situaciones ligadas con la muerte, la religión y la sexualidad.

La metodología de análisis desarrollada nos permitió identificar –sin pretensiones de establecer una generalización reduccionista– los siguientes aspectos en la mayoría de las producciones destinadas principalmente a los jóvenes: 1) la escolarización del género, es decir, la conservación de los clásicos, pero transformados en textos áulicos a partir de la inclusión de numerosos paratextos consignados para resaltar los valores y cualidades de las obras épicas y orientados a su consumo educativo y a su aprendizaje en tanto contenido reconocido en el *curriculum*; 2) el desplazamiento de la relevancia otorgada al género épico hacia otros relatos vinculados con el mito de la guerra de Troya; 3) la creciente didactización de los textos, como consecuencia de la escolarización, perceptible en las numerosas actividades orientadas principalmente a la constatación de lectura y a la recuperación de contenidos a ser aprendidos, que en muchos casos reflejan tanto los excesos del utilitarismo curricular como el debilitamiento de la dimensión metafórica y simbólica de las obras clásicas; 4) el uso de un marco teórico común a

todas las adaptaciones, es decir, un tratamiento similar de los conceptos transmitidos por parte del mismo grupo de productores; 5) la afirmación del género épico griego en la producción editorial argentina para su consumo escolar; 6) la consolidación de un camino propio de las adaptaciones de las obras épicas en la LIJ argentina, es decir, el inicio, afianzamiento y consumo de las adaptaciones pioneras por parte de los adaptadores posteriores, quizá ya como fuentes, cuya consulta parece reemplazar las numerosas traducciones existentes en el mercado actual; y 7) la tradicionalización de las obras épicas, entendida como una especie de sustrato perdurable, constituido por las primeras adaptaciones, a partir de las que se van entretejiendo las nuevas producciones, las innovaciones y transformaciones de las obras, y el tratamiento del género épico en su conjunto.

En cuanto a las renarraciones de episodios épicos para niños, observamos la confluencia de dos tendencias en los períodos analizados: conservadurismo y renovación. Es decir, la convivencia de relatos que no escatiman descripciones profundas de personajes y situaciones, tensión dramática y creación de expectativas –entre otras cualidades que favorecen un rol más activo por parte de los lectores– con propuestas que, o bien repiten perspectivas narrativas sobreprotectoras respecto a la infancia, tratan de mantenerse fieles al tema y estructura homéricos; o bien aproximan la narración a las pautas fijadas por otros discursos contemporáneos y extraliterarios, como el cine, la televisión y los videojuegos.

Tomando como premisa las conclusiones alcanzadas en ese trabajo, esta tesis doctoral se centra en el análisis de otras modalidades de reescritura de textos clásicos grecolatinos que circulan en el campo de la LIJ argentina, pero que habían quedado excluidas por el recorte de corpus formulado en la tesis de maestría, en función de las razones cronológicas y formales ya mencionadas.

A partir de la lectura y el análisis de las obras que componen el fondo bibliográfico relevado para esta nueva propuesta, hemos identificado cuatro nuevas modalidades de reescritura de las obras clásicas destinadas a niños y jóvenes, que se suman a las adaptaciones y renarraciones que habíamos abordado en la tesis de maestría: tematizaciones, transfocalizaciones, transposiciones y dramatizaciones. Estas seis categorías permiten abarcar distintas operaciones de reescritura, que van desde la simplificación o el resumen (adaptación), pasando por la recreación narrativa con voz

propia (renarración), hasta el traslado de los elementos míticos o épicos a otros contextos (transposición), géneros (dramatización) y formas discursivas (transfocalización y tematización).

Si bien desarrollaremos en profundidad cada uno de estos procedimientos en los capítulos siguientes, consideramos pertinente presentar también en este apartado introductorio una breve descripción de las cuatro nuevas modalidades de reescritura abordadas en la tesis. Entendemos por **dramatización** el procedimiento de convertir los poemas épicos en textos teatrales, lo cual requiere no solo una reconfiguración estructural y discursiva en función de los recursos de la escena, sino también una resignificación de los personajes y de los conflictos según el horizonte de expectativas de los lectores-espectadores actuales. La **tematización**, en cambio, no supone una actualización directa de la trama homérica, sino la conversión de la *Ilíada* y la *Odisea* en objetos de lectura dentro del texto, es decir, su transformación en temas centrales, en torno a los que se construyen nuevas narraciones ambientadas en la actualidad. Se trata de una forma extendida de intertextualidad, mediante la que los poemas homéricos son integrados de manera explícita en la diégesis y funcionan como disparadores de conflictos o revelaciones para los personajes que interactúan con ellos. La **transfocalización**, por su parte, implica un desplazamiento del punto de vista desde el que se narra la historia, y puede manifestarse a través del cambio del foco narrativo hacia personajes secundarios o escasamente desarrollados en los hipotextos. Finalmente, la **transposición** supone la reconfiguración espacial y temporal del relato épico, es decir, su inserción en contextos socioculturales contemporáneos, que permiten la resignificación de sus motivos y estructuras en función de problemáticas nuevas. Estas modalidades, que no son excluyentes entre sí, dan cuenta de las múltiples estrategias con las que las obras destinadas a niños y jóvenes reinscriben los textos clásicos en el presente, interpelando a nuevos lectores y dialogando con el sistema educativo y el mercado editorial.

2. Justificación y relevancia del tema de estudio

El florecimiento y la proliferación de la literatura destinada a niños y jóvenes lectores ha suscitado, en el ámbito académico, el examen y desarrollo de diversas

perspectivas de análisis frente a un campo que, históricamente, se había mantenido aislado e indefinido, y cuyo abordaje había quedado mayormente relegado al mercado editorial y al sistema educativo (Bustamante y Bayerque, 2021; Bustamante, 2020; Fernández, 2014; Arpes y Ricaud, 2008; Díaz Rönner, 2000). En el caso específico de Argentina, se han producido avances más que significativos en las últimas décadas, impulsados por la creación y consolidación de cátedras, maestrías y especializaciones dedicadas al tema.[2] Asimismo, existen actualmente organismos e instituciones que no solo promueven y articulan la labor de los principales actores del campo, sino que también impulsan espacios de reflexión e investigación, complementados por revistas especializadas que difunden actividades, resultados y novedades vinculadas con la producción y circulación de obras dirigidas a este público.[3]

En el ámbito de los estudios clásicos a nivel nacional, en cambio, no es tan difícil visualizar mecanismos de resistencia a esas alteridades textuales, lo que ha limitado el desarrollo de investigaciones sistemáticas orientadas a estos destinatarios específicos. Cabe destacar, sin embargo, el proyecto de investigación dirigido por la Dra. Jimena Palacios, titulado "La enseñanza de la literatura clásica en los niveles medio y superior no universitario: ESI, canon y género literario (2019-2021)" y radicado en el Instituto de Filología Clásica de la Universidad de Buenos Aires, cuyo objetivo fue revisar y replantear la transposición didáctica de los saberes propios de la filología clásica desde enfoques multidisciplinarios y transversales, con el propósito de "poner de manifiesto los aportes fundamentales que los estudios clásicos tienen para hacer a las ciencias sociales y humanas en general y, por tanto, contribuir a un debate mejor fundamentado sobre la pertinencia de estos contenidos para el *curriculum* escolar".

[2] Para mayores detalles de la evolución de la LIJ en Argentina, referimos dos trabajos ineludibles: el de Díaz Rönner (2000) y el de Fernández (2014). El primero traza una genealogía del campo, destacando el pasaje desde una literatura concebida como "menor", por estar dirigida a un destinatario infantil considerado limitado, hacia una literatura "mayor", que encuentra en la voz de la infancia y en el lenguaje lúdico una potencia transgresora; mientras que el segundo presenta un recorrido histórico y crítico sobre la incorporación de la LIJ como objeto de estudio académico en la educación superior, tanto en Argentina como en el contexto general internacional.

[3] Nos referimos a *La Mancha. Papeles de literatura infantil y juvenil*, una revista impulsada inicialmente por la Biblioteca Internacional "La Nube" y luego coeditada por la Universidad Nacional de San Martín y Comunicarte, que promovió el debate teórico sobre la LIJ en América Latina entre 1995 y 2007; a *Imaginaria*, revista en línea orientada a docentes y especialistas, que se publicó regularmente entre 1999 y 2015, manteniendo su archivo activo hasta 2019; a *Miradas y voces en la LIJ*, editada desde 2013 por la Academia Argentina de LIJ, que busca difundir y profundizar la investigación en este campo; y a *Catalejos*, revista académica de la Universidad Nacional de Mar del Plata desde 2015, que se centra en la lectura, la formación de lectores y las prácticas de mediación lectora.

Frente a la percepción tradicional de la lectura de los clásicos como una labor complicada –e incluso tediosa–, reservada a unos pocos eruditos, y a la idea generalizada de que se trata de obras “vetustas” o solo relevantes para estudios especializados (Caminos, 1999, p. 11), esta tesis sostiene, como posición crítica, la necesidad de instrumentar espacios de discusión sobre las distintas formas de reescritura de las obras clásicas de Grecia y Roma que interactúan en el espacio de la LIJ, y más específicamente de la LIJ contemporánea, interpelándonos como partícipes necesarios del campo; producciones prácticamente ignoradas por las asignaturas canónicas de nuestras carreras de nivel superior universitario y no universitario, pero presentes en ámbitos educativos propios de la educación primaria y secundaria de nuestro país.

El estudio de las reescrituras de textos clásicos en la LIJ argentina reviste un interés que trasciende la mera pervivencia de la tradición grecolatina, porque se trata de versiones que ponen en circulación referentes del acervo literario occidental, participan activamente en la construcción de lectores, y proyectan representaciones específicas de la infancia, de la juventud y de los modos legítimos de leer. Consideramos que lejos de ser versiones reducidas o simplificadas de los hipotextos, muchas de esas reescrituras configuran discursos complejos, que actualizan los textos clásicos y los ponen al alcance de lectores contemporáneos. En este sentido, las obras analizadas constituyen un espacio para pensar la reescritura como una forma de apropiación que, en su doble dimensión comunicativa de producción y recepción, resignifican tanto los textos de origen como sus modos vigentes de lectura.

Por otra parte, el análisis de estas obras permite visibilizar las tensiones inherentes a todo proyecto de reescritura: entre la fidelidad al texto fuente y la adecuación al lector contemporáneo; entre los imperativos de preservación del canon y las exigencias del mercado editorial o del sistema educativo. Como advierte De la Riva Fort (2013), “una reescritura dialoga con el género al que pertenece el texto de partida, y el mantenimiento o la modificación de sus características implica una toma de postura frente a los valores históricos asociados a él” (p. 41). Toda reescritura es, por lo tanto, también una intervención ideológica que selecciona, jerarquiza y reconfigura sentidos, en función de determinados horizontes de lectura.

Por último, es importante señalar el lugar que ocupa la reescritura de obras clásicas en el entramado de la formación lectora. En tanto dispositivo de mediación cultural, las buenas adaptaciones y reescrituras no solo facilitan el acceso al discurso literario, como sostienen varios críticos (Soriano, 2001; Sotomayor, 2005; Navarro Durán, 2006; Cerrillo, 2016), sino que además plantean desafíos interpretativos que estimulan la construcción activa de significados. En este sentido, como ya advertía María Adelia Díaz Rönner (2011), la proliferación de textos de carácter metaficcional evidencia cómo la literatura infantil del siglo XXI recupera, al menos en parte, su vínculo con las estéticas y retóricas propias de la literatura "a secas". Esta tendencia actualiza las formas de interpelar a los lectores, propiciando estrategias de lectura no lineales, no meramente argumentales, y desafiando las tradiciones normativas que desvían a la literatura de sus fines estéticos, éticos y simbólicos, subordinándola a objetivos ajenos, especialmente de tipo pedagógico, moral o ideológico.

En consecuencia, el análisis de un corpus heterogéneo pero articulado de reescrituras clásicas permite reflexionar no solo sobre la vigencia de los mitos grecolatinos en la cultura actual, sino también sobre el lugar que estos textos –y sus resignificaciones– ocupan en los procesos formativos de niños y adolescentes.

3. Planteamiento del problema, preguntas de investigación, hipótesis y objetivos

En las últimas décadas, la LIJ argentina ha incorporado de manera sostenida reescrituras de textos clásicos de la tradición grecolatina, especialmente de aquellos vinculados con el género épico. Esta tendencia pone de manifiesto no solo una voluntad de actualización cultural, sino también una compleja operación de mediación entre el canon literario occidental y los nuevos lectores. En este marco, se vuelve relevante indagar de qué manera se retoman, reconfiguran y transforman las obras clásicas en estos nuevos relatos, cuáles son las estrategias discursivas que hacen posible esa relectura y qué funciones cumplen tales reescrituras en el sistema literario, educativo y editorial contemporáneo.

Este fenómeno plantea una serie de problemas críticos y teóricos que exceden el mero traslado de una obra del pasado al presente. Por un lado, implica revisar el lugar que ocupan los textos fundacionales de la cultura occidental en la formación lectora de niños y jóvenes; por otro, requiere considerar cómo las condiciones de producción, circulación y recepción moldean estas reescrituras. Asimismo, invita a reflexionar sobre el modo en que las nuevas versiones resignifican los textos clásicos de Grecia y Roma, no solo mediante operaciones de simplificación o modernización, sino también a través de procedimientos más complejos, como la tematización, la dramatización, la transfocalización y la transposición.

La presente investigación surge, entonces, a partir de un conjunto de preguntas que orientaron el análisis del corpus seleccionado:

- ¿Qué modalidades de reescritura se manifiestan en las obras de LIJ que retoman textos clásicos?
- ¿Cómo se relacionan esas modalidades con los destinatarios específicos a los que se dirigen las reescrituras?
- ¿Qué concepción de los autores clásicos y de sus obras subyace en estas nuevas versiones?
- ¿Cuáles son los autores y obras clásicas que generan un número mayor de reescrituras?, ¿cuáles son los géneros más frecuentemente retomados y bajo qué modalidades?
- ¿Qué tipo de lector potencial construyen las reescrituras?, ¿en qué medida se articulan con los horizontes de expectativas del lector infantil o juvenil?
- ¿De qué manera atraviesa el texto fuente las reescrituras?, ¿qué aspectos se conservan?, ¿cuáles se transforman y por qué?
- ¿Se observa algún tipo de evolución, complejización o regresión en las distintas reescrituras propuestas a lo largo del tiempo?
- ¿Qué roles desempeñan el mercado editorial y las políticas educativas en la selección, producción y circulación de estas obras?

A partir de los interrogantes enunciados, orienta esta tesis la hipótesis general de que la reescritura de textos clásicos, en la literatura destinada a niños y jóvenes de Argentina: 1) no implica una mera reproducción ni simplificación de las obras originales, aun cuando esté dirigida a lectores en formación; 2) constituye una

operación compleja que, además de facilitar el acceso a los clásicos, interpela críticamente a los jóvenes lectores y los desafía a través de propuestas narrativas, estéticas e ideológicas propias; y 3) no solo actualiza los contenidos de los textos fuente, sino que responde a una red de condicionamientos histórico-sociales, discursivos, ideológicos, pedagógicos y comerciales que transforman su sentido.

En este marco, esperamos que nuestra investigación pueda aportar:

- una descripción de: 1) las distintas modalidades de reescritura de obras clásicas destinadas a niños y jóvenes en la Argentina; 2) las semejanzas y diferencias perceptibles en las estrategias compositivas de las diferentes propuestas de reescritura; 3) las particularidades recurrentes en ellas con relación al perfil cultural, estético y social de sus lectores implícitos; y 4) las redes de relaciones significativas que los textos del corpus seleccionado construyen respecto a la literatura de la antigüedad grecolatina y a la literatura contemporánea.
- una explicación sobre: 1) las posibles articulaciones existentes entre la presencia de los clásicos grecolatinos reescritos en la LIJ argentina y los modos de apropiación propuestos en las obras del corpus, a efectos de proponer categorías que permitan sistematizar su abordaje; 2) las diversas concepciones sobre literatura y texto literario que cada reescritura propone en función de los destinatarios ideales subyacentes; y 3) las transformaciones ideológicas operadas a partir de las reescrituras, que en principio parecen representar la cultura grecolatina de la Antigüedad a partir de sus vínculos con el mundo contemporáneo.

4. Delimitación del corpus

El corpus seleccionado está compuesto por reescrituras de obras clásicas grecolatinas destinadas a niños y jóvenes, escritas por autores argentinos y publicadas en el mercado editorial nacional. Esta delimitación responde al objetivo central de la tesis: analizar las modalidades de reescritura presentes en la literatura

argentina contemporánea destinada a esos lectores específicos, en relación con su circulación y su función formativa dentro del sistema literario y educativo.

No obstante, se ha incluido una excepción: el texto *Héctor el héroe de Troya* del escritor argentino Fabián Sevilla, publicado por la editorial mexicana Selector. Si bien su edición no corresponde al circuito editorial argentino, su incorporación al corpus se justifica por ser representativo de una modalidad de reescritura –la transfocalización– particularmente extendida en la LIJ actual. Esta estrategia narrativa, que desplaza el punto de vista hacia personajes secundarios o marginados del relato clásico, no ha sido documentada en las producciones nacionales relevadas hasta el momento, por lo que su inclusión permite ampliar el espectro de análisis y establecer contrastes y continuidades con las prácticas locales.

Por otra parte, no se ha considerado el cuento *El enojo de Aquiles*, de Mario Méndez (2014), dado que fue localizado con posterioridad a la finalización del capítulo dedicado a las tematizaciones. Sin embargo, su publicación refuerza la hipótesis que se sostiene a lo largo del trabajo: en la LIJ argentina contemporánea, los textos clásicos no solo son reescritos, sino que además se tematizan, es decir, se transforman en objetos de lectura dentro del propio texto literario. En estos casos, como ya señalamos, la obra clásica adquiere un estatuto diegético, se inserta explícitamente en la narración y se convierte en un elemento revelador y a la vez transformador para los personajes. En *El enojo de Aquiles*, por ejemplo, la *Ilíada* es incorporada de manera explícita al universo ficcional y funciona como catalizador de la experiencia de lectura de los protagonistas, quienes resignifican su propia realidad a partir del contacto con el texto homérico.

Quedaron excluidas del análisis también las novelas *Aprendiz de héroe* (2014) y *Escuela para héroes* (2021), de Carolina Tosi. En la primera, Aquiles –un niño del Pueblo Caracol que sueña con ser superhéroe aun sin tener poderes– decide “entrenarse” como héroe a su manera: enfrenta problemas de su comunidad, lidia con “monstruos” y busca el coraje para hablar con Violeta. En la aventura final se trasponen algunas de las aventuras de Odiseo: Aquiles se encuentra con una “Circe criolla”, una “Medusa yarará”, las “garzas brujas”, el “carpincho de Tebas” y la “Hidra-surubí”. En la segunda, Aquiles –ya reconocido por sus “hazañas”– es convocado a realizar un curso intensivo en la Escuela para Héroes del Pueblo Leyendas; para

aprobar, debe superar pruebas que van desde sumergirse en el mar o “viajar al espacio” hasta tratar con seres de mitologías de pueblos originarios y salvar a Pueblo Caracol de un villano, mientras su “mayor hazaña” es animarse a invitar a bailar a Violeta. En este caso, las obras quedan fuera del corpus porque no constituyen reescrituras directas de los textos clásicos, sino que los mitos griegos son un componente más dentro de un entramado en el que conviven referencias a universos de procedencias diversas (superhéroes, mitologías locales, vida escolar). Esta hibridez, que las vuelve textos ricos para ampliar las modalidades de reescrituras, se distancia del criterio adoptado en la presente investigación, centrado en la recuperación explícita y central de las epopeyas homéricas.

Por último, cabe mencionar que, si bien el canon clásico constituye una de las fuentes más frecuentes de reescritura en la LIJ, no todas sus obras han recibido el mismo grado de atención ni de resignificación. Las epopeyas homéricas ocupan claramente un lugar privilegiado, tanto por su estructura narrativa como por la densidad simbólica de sus personajes y episodios. Dicha centralidad en el conjunto de reescrituras destinadas a lectores infantiles y juveniles tiene su correlato en el corpus seleccionado para este estudio, en el que predominan las versiones inspiradas en las obras de Homero. A ello obedece, a su vez, la decisión de destinar el primer capítulo al análisis de las modalidades de reescritura vinculadas al género épico, focalizado especialmente en sus dos principales formas de circulación en la LIJ: la adaptación y la renarración. No obstante, esas producciones coexisten con otras reescrituras que dialogan con diferentes autores y géneros del repertorio clásico, tal como sucede, por ejemplo, con las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, con la historia de Psique y Cupido (incluida en las *Metamorfosis* de Apuleyo), y con ciertas reescrituras dramáticas que recuperan y transforman textos fundacionales de la tragedia griega y la comedia latina. Estas obras, a cuyo análisis destinamos el segundo capítulo, comparten con las reescrituras homéricas ciertas características textuales y circuitos de circulación semejantes, pero permiten observar la progresiva ampliación del corpus clásico en las versiones de la LIJ. En tal sentido, la relación entre reescritura y género literario adquiere una relevancia particular. Reconocer este vínculo permite comprender que la reescritura no constituye una operación neutra ni exclusivamente textual, sino una práctica cultural que implica decisiones estéticas, ideológicas y pedagógicas; como explica Fowler (1988), el canon de una

época también se configura, en parte, a partir de la revalorización de determinados géneros literarios y la marginación de otros.

5. Estado de la cuestión. Estudios sobre la reescritura de obras clásicas en la literatura destinada a niños y jóvenes

Como señala Soriano (2001), la reescritura de relatos clásicos no es algo nuevo: se sitúa en los inicios mismos del sistema literario para niños y jóvenes, consolidado en una dinámica de préstamos y adaptaciones, que ha nutrido y fortalecido el campo de la LIJ a partir de apropiaciones espontáneas –realizadas por los propios niños y jóvenes sobre la base del repertorio de libros que fueron escritos para adultos– y deliberadas –resultado de la tarea propia de educadores, interesados en poner al alcance de sus alumnos los clásicos de la literatura–.

Entre los estudios críticos dedicados a la literatura infantil y juvenil, el análisis de las reescrituras de textos griegos y latinos ha recibido escasa atención en el ámbito académico argentino. A pesar del lugar privilegiado que ocupan los clásicos grecolatinos en distintas colecciones destinadas a estos lectores específicos, su estudio en la LIJ continúa siendo un área de investigación poco explorada en nuestro país. En contraste, la crítica española ha desarrollado con mayor amplitud este campo en los últimos años, particularmente a través de artículos académicos y tesis doctorales que abordan tanto las estrategias de reescritura como los discursos ideológicos que emergen en estas versiones de los textos clásicos. Entre ellos, corresponde señalar el artículo “Los héroes griegos en la literatura juvenil del S. XXI” (2015), en el que Daniel Ortiz García analiza la pervivencia y resignificación de los héroes del mito clásico en obras contemporáneas destinadas a jóvenes lectores. El corpus relevado por el autor en dicho trabajo permite constatar que la reescritura de obras clásicas es un fenómeno global, que trasciende las fronteras españolas. Ortíz García distingue dos formas principales de recuperación de esos textos: las adaptaciones, que reproducen con escasos cambios los relatos originales, y las reescrituras, que reelaboran de manera creativa los personajes y tramas para construir nuevos universos narrativos. A través de ejemplos como la saga Percy Jackson, demuestra cómo estas reconfiguraciones no solo acercan el imaginario

mítico al público juvenil, sino que también contribuyen al desarrollo de competencias lectoras e intertextuales. Además, destaca el rol central de la figura heroica en tanto modelo de conducta y vehículo de valores, aspecto que refuerza su potencial formativo dentro del campo de la LIJ.

En su tesis doctoral, titulada *La Odisea en la Literatura Juvenil en español del S. XXI. Enfoque desde la Narratología y desde la Didáctica de la Lengua y la Literatura* (2018), Ortiz García examina también cómo se adaptan y reescriben, en el español del siglo XXI, las composiciones juveniles inspiradas en la *Odisea* de Homero. A partir de la comparación de esas producciones con la traducción en prosa de José Luis Calvo (2006), identifica distintas transformaciones narrativas y formales. A su vez, empleando herramientas propias de la narratología, analiza la estructura actancial de la epopeya y la contrasta con las adaptaciones y reescrituras juveniles, prestando especial atención a la evolución de personajes como Odiseo y Telémaco. Desde una perspectiva didáctica, sostiene que estas versiones facilitan el acceso de los jóvenes lectores al mundo homérico, enriqueciendo su competencia intertextual, lectora y literaria mediante recursos como la inferencia, la ironía y las referencias implícitas. En consonancia con el marco teórico y los objetivos de su investigación, el autor organiza el corpus analizado en dos grandes categorías: adaptaciones y reescrituras. Dentro de esta última incluye obras que revelan distintas modalidades de apropiación del texto homérico; entre ellas, se encuentra la novela *Es tan difícil volver a Ítaca*, de Esteban Valentino –analizada en el capítulo 4 de este trabajo–, que, en el marco de nuestra propuesta, clasificamos como un caso particular de reescritura: la tematización.

Otra línea de análisis es la desarrollada por María Soledad Muñoz Gordillo en *El mito clásico como intertexto fundamental: cómo reciben los alumnos obras que subvierten temas propios de la mitología clásica* (2016), tesis doctoral en la que propone una lectura pedagógica y estética de la recepción de reescrituras míticas en el ámbito escolar. La autora indaga cómo los jóvenes lectores interpretan las producciones literarias contemporáneas que subvierten el legado mítico grecolatino, particularmente en soportes digitales y entornos hipertextuales. A partir de una metodología cualitativa con enfoque etnográfico, que incluye entrevistas, diarios de lectura y observación participante, la investigación examina cómo se construyen sentidos a partir del diálogo intertextual con lo clásico. Sostiene que el conocimiento

de los referentes mitológicos clásicos es aún esencial y persistente para que los alumnos puedan acceder a una interpretación profunda y significativa de las obras contemporáneas que reelaboran esos mitos. Además, evidencia que la recepción de estos textos en escenarios hipertextuales de la web 2.0, caracterizados por estéticas postmodernas y minificciones, potencia la comprensión y valoración estética en el marco formativo escolar, al activar competencias múltiples e intertextuales en los lectores en formación. En este sentido, su trabajo concluye que la lectura crítica e intertextual de textos posmodernos, que subvierten la mitología clásica, requiere tanto de la familiaridad cultural con los mitos como de entornos digitales que faciliten la interacción y la construcción de sentido. Este hallazgo plantea un doble horizonte formativo: por un lado, la necesidad de mantener el mito clásico como base cognitiva; por otro, la integración de estrategias didácticas que incorporen nuevas textualidades para potenciar una recepción activa y estética.

Entre los estudios fundamentales sobre la adaptación del mito clásico en la literatura infantil, se destacan los trabajos pioneros de Gregorio Rodríguez Herrera. En “La transformación del mito clásico en el género infantil” (2002), ofrece una revisión histórica de las versiones dirigidas a ese público y analiza los criterios empleados en las adaptaciones publicadas en España. En “La *Eneida* en la literatura infantil y juvenil en España (1914-2001)” (2002-2003), estudia cuatro versiones adaptadas del poema virgiliano, al que considera una manifestación excepcional dentro de la recepción del autor latino en el ámbito peninsular. En relación con las versiones mitológicas, corresponde mencionar también el trabajo de Antonio Ramón Navarrete Orcera, quien en su artículo “100 libros de mitología para jóvenes” (2003) ofrece una reseña general de distintos títulos, junto con un análisis preliminar, aunque sin aplicar una metodología sistemática. Por último, resulta sin duda relevante el aporte de Susana González Marín (2001), quien, en *Las adaptaciones de relatos mitológicos*, estudia la permanencia de los mitos clásicos y profundiza en las dificultades y peligros de las reescrituras para niños a partir del análisis de dos ejemplos concretos: los mitos de Narciso y Hércules, en versiones publicadas por las editoriales Edelvives y SM.

6. Marcos teóricos que orientan la investigación

La consideración de las distintas formas de reescritura de clásicos destinadas a niños y jóvenes se enmarca en la noción de campo literario, que Bourdieu (1991) define como relativamente autónomo y a la vez subordinado por el campo del poder: “un campo de fuerzas que actúa sobre todos aquellos que entran, y de manera diferencial según la posición que ocupan, al mismo tiempo un campo de luchas de competición que tienden a conservar o a transformar este campo de fuerzas” (p. 4). Diversos autores, como Borda Crespo (2002) y Colomer (1998), entre otros, reconocen que la apropiación del concepto de “campo” propició la inclusión de los estudios de LIJ en el debate literario general; y, si bien coincidimos con la idea de que “la literatura es una sola” (Andruetto, 2009), no podemos desconocer que los destinatarios específicos de las producciones objeto de nuestro estudio permiten –y exigen– realizar ciertas delimitaciones y consideraciones particulares, vinculadas, por ejemplo, con el lugar ocupado por el mercado editorial en la producción y circulación de los textos, y con el papel desempeñado por el curriculum prescripto y los agentes educadores, que también contribuyen a valorar y posicionar determinadas propuestas en detrimento de otras. Nos hallamos, en consecuencia, ante un tipo de literatura que no solo presenta las características propias de un espacio artístico autónomo, sino que está explícitamente orientada a diferenciarse de la literatura en general, con el propósito de ser dirigida hacia a un público específico, regulado por la interacción de un complejo conjunto de normas propias.

En virtud de lo expuesto, el concepto de campo literario nos permite considerar las distintas formas de reescritura como un área relativamente autónoma dentro de la LIJ, configurada a partir de la posición que las distintas ediciones han ido adoptando en el escenario de la producción literaria destinada a la infancia y la juventud. Por lo tanto, no estudiamos las distintas formas de reescritura como creaciones resultantes de la individualidad de cada autor, sino como unidades concebidas e interpretadas a partir de una lógica interna que no se explica solo a partir de sí misma, sino como resultante de la interacción de agentes sociales e intereses específicos, muchas veces ligados al mercado editorial.

Dentro del campo de la LIJ, las distintas formas de reescritura de los clásicos han estado históricamente en pugna con la reducción del canon de obras clásicas a

simples hipotextos. En tal sentido, aunque la reescritura de relatos clásicos se sitúa en los inicios mismos del sistema literario para niños y jóvenes, ciertas formas de reescritura de las obras clásicas –como las adaptaciones– continúan siendo objeto de debate y controversia: sus detractores las consideran un producto fácil y complaciente, que despoja al original de sus verdaderas connotaciones; sus defensores piensan que la adecuación de lenguaje y contenido favorece el acercamiento a textos de difícil acceso, propicia la lectura posterior de la obra original y resulta más atractiva para niños y jóvenes (Sotomayor Sáez, 2005, p. 228; Cerrillo, 2016, p. 106-109). Como sostiene Bourdieu (1991):

> Cada uno intenta imponer los límites del campo, es decir, lo que entra dentro de la literatura y lo que no. Uno de los objetivos centrales de las luchas literarias es el monopolio de la legitimidad literaria, es decir, entre otras cosas, el monopolio de poder decir con autoridad, quién está autorizado a llamarse escritor; o si se prefiere, el monopolio del poder de consagración de los productores o de los productos. (p. 12)

En este sentido, los debates en torno a las reescrituras de los clásicos no son meramente estéticos o pedagógicos, sino que forman parte de luchas simbólicas más amplias en el seno del campo literario, donde se disputan los criterios de legitimación y consagración cultural.

Este trabajo se sustenta también en los aportes formulados por Gérard Genette (1989a), que resultan fundamentales para comprender el fenómeno de la reescritura de textos clásicos grecolatinos en la literatura infantil y juvenil argentina desde una perspectiva intertextual. En este marco, entendemos la reescritura como una modalidad específica de la hipotextualidad, en la que un texto nuevo –el hipertexto– se construye a partir de un texto anterior –el hipotexto–, estableciendo con él una relación que puede implicar distintos procesos de transformación.

Desde esta perspectiva, la noción de reescritura adoptada en este trabajo permite analizar de manera independiente, pero articulada, las distintas modalidades de reescritura a partir de las cuales los textos clásicos son actualizados, reinterpretados o apropiados en la LIJ contemporánea. Tal como señala Sáez (2013), numerosos estudios han subrayado la centralidad del fenómeno de la reescritura como una práctica fundacional dentro de determinadas tradiciones literarias, por

ejemplo, en el caso del teatro del Siglo de Oro español. En esta línea, el análisis de Fernández Mosquera (2005) sobre las obras de Quevedo distingue entre heteroreescritura –la reescritura de modelos ajenos– y autoreescritura –la reescritura de la propia obra–. Los textos analizados en esta tesis se inscriben en procesos de heteroreescritura, en tanto los autores abordados intervienen sobre producciones clásicas ajenas, muchas veces canonizadas, para construir nuevas versiones que las actualizan, las resignifican y las reubican en el campo de la LIJ argentina. El concepto de reescritura, que encabeza el título de esta tesis, permite, en consecuencia, poner el foco en la conciencia autoral de intervenir críticamente en la tradición literaria y de participar activamente en la circulación y transformación del canon. En tal sentido, la reescritura no es simplemente una operación formal, sino una práctica deliberada y transformadora, mediante la que el nuevo texto dialoga, polemiza, subvierte o prolonga el sentido del texto precedente, insertándolo en nuevos marcos de lectura, recepción y circulación cultural (Lefevere, 1997; Pérez Bowie, 2010).

A su vez, la noción de reescritura propuesta por Lefevere (1997) contribuye a ampliar este encuadre al entender toda reescritura como una forma de manipulación regulada por factores ideológicos y poéticos del sistema literario receptor. En tanto práctica situada, la reescritura no solo refleja la lectura que un autor hace de un texto anterior, sino también las condiciones de circulación, legitimación y apropiación que ese texto reescrito encuentra en su nuevo horizonte de lectura. En este sentido, la figura del lector es doblemente relevante: como agente que produce un nuevo texto a partir de su lectura (el escritor-lector), y como destinatario capaz de establecer conexiones intertextuales y dar sentido a las operaciones de reescritura que las obras articulan.

Como afirma Fernández Mosquera, “detrás de toda reescritura se esconde un proceso intertextual, pero no toda intertextualidad es reescritura” (2005, p. 61). Esta distinción resulta clave para los propósitos de nuestra tesis, ya que subraya que el análisis de la reescritura debe “trascender la mera identificación de fuentes” (Fernández Mosquera, 2000, p. 65) para atender a la integración activa y significativa de esos materiales en un nuevo sistema discursivo, estético e ideológico. En este mismo sentido, Pérez Bowie (2010) define la reescritura como una forma de apropiación creativa, en la que el autor de la segunda obra proyecta su

propio universo simbólico, subjetivo e ideológico sobre el texto anterior, reacentuándolo y resignificándolo desde las coordenadas de su presente histórico, cultural y estético.

En el ámbito de la LIJ, la reescritura adquiere una dimensión pedagógica y cultural adicional, pues se trata de traducir una obra canónica a un lenguaje y formato accesibles, comprensibles e incluso atractivos para el lector infantil o juvenil. Esta operación no es neutral: implica decisiones estéticas, ideológicas y culturales que determinan qué aspectos se conservan, cuáles se modifican y qué valores se privilegian. La reescritura, así entendida, es un acto de mediación que articula el pasado con el presente, el canon con la cultura popular, y el autor clásico con un nuevo lector.

Para el análisis de las obras nos resulta particularmente relevante la noción de *metalengua*, entendida, en el sentido planteado por Mignolo (1978), como el conjunto de enunciados y operaciones discursivas que determinan qué textos pueden ser reconocidos como parte de un género o de una clase textual. En el caso de la LIJ, la metalengua no se limita al plano crítico o teórico, sino que se despliega también en el interior de las obras mismas, a través de marcas narrativas, intervenciones didácticas, explicaciones etimológicas, interpelaciones al lector o finales moralizantes, que funcionan como comentarios sobre el estatuto del propio relato y sobre su pertinencia para sus potenciales destinatarios. En el análisis comparativo de las reescrituras que conforman nuestro corpus, nos interesa explorar cómo estas activan una metalengua implícita acerca de lo que es narrable y apropiado para niños y jóvenes. En este sentido, consideramos las siguientes dimensiones: la selección de episodios (omisión de escenas violentas, de muertes o de tensiones eróticas), que supone un recorte sobre el hipotexto clásico orientado por representaciones sobre la infancia; las intervenciones del narrador (explicaciones, comentarios, aclaraciones, guiños), que constituyen instancias de mediación explícita y marcan la relación pedagógica entre texto y lector; los paratextos editoriales (colecciones, prólogos, notas explicativas), que inscriben una metalengua institucional y contribuyen a la construcción de la LIJ como campo; la tensión entre narración y comentario en el interior de las obras, donde texto y metatexto se entrelazan y revelan debates actuales sobre lo que la LIJ puede o no

puede contar. De este modo, esta metalengua se constituye tanto a partir de un sistema de creencias estéticas, conceptuales y pedagógicas como de las estructuras verbales y simbólicas con que se producen los textos que circulan en este recorte. De ahí que resulte pertinente describir el metatexto teórico inscripto en muchas obras actuales de la LIJ, donde texto y comentario, obra y reflexión crítica, se presentan de manera articulada como una estrategia escrituraria consolidada.

Finalmente, este trabajo se sustenta en las teorías de la recepción, con especial atención a los aportes que, en el campo de los estudios clásicos, han reflexionado sobre la recepción de la Antigüedad en contextos contemporáneos. En esta perspectiva, las reescrituras –y, en particular, aquellas que actualizan materiales de la tradición grecolatina– suponen no solo una transformación del texto fuente, sino también una reconfiguración activa de los vínculos intertextuales por parte de dos figuras fundamentales: el autor como lector y el lector como reconfigurador de sentido.

7. Metodología de análisis

Para desarrollar el estudio de las obras, adoptamos el método ecléctico propuesto por Gemma Lluch (2004), que admite aplicar al análisis de los textos destinados a niños y jóvenes las mismas estrategias que a otras literaturas, sin desatender las particularidades de este campo específico. Dicha propuesta, que permite entender el funcionamiento de los relatos para niños y jóvenes escritos por adultos, se organiza en tres fases, que se interrelacionan y complementan entre sí: 1) análisis contextual, 2) análisis paratextual, y 3) análisis de la narración.

1) Análisis contextual

Esta instancia inicial de análisis comprende, en primer lugar, la contextualización de la narración, es decir, el abordaje del contexto comunicativo donde se recrea y recibe la obra. En segundo lugar, involucra también el estudio del tipo de comunicación literaria o paraliteraria que se establece entre el autor adulto y

el lector niño o joven. A su vez, en tercer lugar, requiere determinar el tipo de ideología que subyace tras las distintas formas de reescritura, es decir, cuál es el conjunto de conceptos, creencias e ideales que sustentan sus cosmovisiones, y cuáles son las "ideas, normas, valores, creencias, opiniones, prejuicios o actitudes próximas a la emotividad y creadas a partir de los múltiples mecanismos que permite una narración" (Lluch, 2004, p. 42) que se encuentran presentes en ellas. El tipo de análisis contextual que desarrollamos se orienta a estudiar las semejanzas y diferencias de los hipertextos con respecto a las concepciones de mundo que subyacen tras sus reformulaciones estéticas de los hipotextos clásicos. Intentamos relevar la pervivencia de valores, ideales y costumbres propios del mundo clásico en las obras adaptadas, o bien las transformaciones realizadas por los adaptadores en tal sentido, con el propósito de establecer si responden a un tipo de moralidad particular, o a ciertos imperativos vinculados con las "buenas costumbres" y con el pudor, que, si bien en determinadas épocas y contextos se perciben con mayor intensidad, continúan presentes incluso en la actualidad.

2) Análisis paratextual

Los paratextos son aquellos elementos que ayudan al lector a introducirse en la lectura; es decir, en un sentido amplio, constituyen el conjunto de elementos que facilitan las primeras instrucciones sobre el contenido de una obra y que incluyen todos los elementos integrantes de un libro, tanto en sus manifestaciones icónicas, como textuales y materiales (Genette, 1989a y 2001). Los paratextos de un relato clásico reescrito revisten, por ejemplo, la particularidad de incluir, además de información sobre el autor, la obra y la época de composición, también otros elementos complementarios –como introducciones y epílogos–, destinados a los padres y/o profesores que operan como intermediarios entre la obra y sus lectores infantiles y juveniles (Sotomayor Sáez, 2005, p. 203; Lluch, 2005). Para el desarrollo de nuestro trabajo, consideramos aquellos paratextos que nos resultaron relevantes en cada una de las reescrituras, tomando como referencia el análisis comparativo de aquellos elementos recurrentes en todas las obras del corpus analizado.

3) Análisis textual de las reescrituras

En esta tercera instancia del recorrido analítico del corpus, nos enfocamos en los procedimientos de reformulación textual que operan en las distintas modalidades de reescritura identificadas: dramatización, transposición, transfocalización y tematización. Como cada modalidad implica operaciones discursivas específicas, el análisis se estructura de manera diferenciada y atiende a las particularidades de cada caso. Por ello, cada modalidad de reescritura se aborda en un apartado específico, en el que se describen y examinan los aspectos formales y discursivos más relevantes del proceso de reformulación. Esta decisión permite observar cómo las obras seleccionadas reconfiguran los textos clásicos grecolatinos a través de estrategias diversas, vinculadas tanto con los géneros discursivos adoptados como con las intenciones comunicativas, el destinatario y el contexto de producción y circulación.

El método adoptado a partir de la propuesta de Lluch también se detiene en el análisis lingüístico y en el grado de formalidad con que cada autor reescribe los hipotextos. La perspectiva comparatista impone trasladar, en el encuentro entre textos de diferente lengua y cultura, la mirada de la influencia o desviación a la recepción de la obra y a los intereses que conlleva su reescritura. En este marco, se tendrán en cuenta las semejanzas y diferencias entre los textos, la red de relaciones en torno a las obras clásicas y las transformaciones ideológicas operadas en ellas.

Ya que esta investigación pone en diálogo dos horizontes alejados temporal y espacialmente entre sí –la literatura grecolatina y la LIJ argentina–, la perspectiva histórica permite reconocer el pasado como propio y extraño a la vez. En tal sentido, las adaptaciones son analizadas como obras integradas en su propio presente, pero a la vez ubicadas históricamente en sus relaciones. Esta vía de acceso permitirá advertir qué modificaciones se han efectuado en las adaptaciones, ya que forma parte del sentido de un texto su apertura a un número indefinido de lectores, y, por lo tanto, de interpretaciones. Desde esta perspectiva se abordarán las concepciones de mundo que subyacen en estas reformulaciones estéticas.

8. Estructura de nuestro trabajo

A continuación de este apartado introductorio, la tesis se organiza en otros seis capítulos, distribuidos en dos partes. En la Primera, se actualiza y profundiza el análisis de dos modalidades de reescritura abordadas previamente en el marco de nuestra tesis de maestría: la adaptación y la renarración de textos clásicos. En la Segunda parte, el enfoque se desplaza hacia las modalidades que constituyen el núcleo original de esta investigación: dramatización, tematización, transfocalización y transposición, abordadas como formas específicas de apropiación, actualización y resignificación del canon grecolatino en la LIJ argentina. A continuación, sintetizamos esquemáticamente el contenido de cada capítulo.

El **capítulo 1**, ***Adaptaciones y renarraciones***, se centra en las dos formas más extendidas de reescritura de los clásicos grecolatinos en la LIJ argentina. El análisis se organiza en torno a tres ejes: 1) un recorrido histórico por las ediciones dirigidas al público infantil y juvenil desde los años 40 hasta la actualidad; 2) un examen del proceso de escolarización de los clásicos mediante su inclusión en manuales y libros de texto; y 3) una revisión crítica de las renarraciones contemporáneas de la épica homérica y virgiliana. El capítulo traza así una genealogía de las prácticas editoriales, explora la relación entre canon y escuela, y caracteriza los procedimientos narrativos y paratextuales predominantes en las reescrituras actuales.

El **capítulo 2**, ***Otras adaptaciones y renarraciones***, amplía el corpus y complejiza los análisis anteriores al abordar tres nuevos conjuntos narrativos: la saga de Jasón y los argonautas, el relato de Psique y Cupido y las adaptaciones escolares de tragedias griegas y comedias latinas. El estudio se estructura en tres grandes apartados, que permiten examinar distintas estrategias de reescritura, sus contextos editoriales y sus formas de circulación escolar.

El **capítulo 3**, ***Dramatizaciones***, aborda la reescritura en clave teatral de los clásicos grecolatinos. Se propone una definición conceptual de la dramatización –siguiendo a Genette– como pasaje de lo narrativo a lo dramático, y se distingue entre la narrativización de tragedias griegas, la escenificación de mitos en el teatro infantil y la dramatización de la épica homérica. Se analizan puntualmente textos de

Amelia Allende, Graciela Repún, Patricia Suárez y Adela Basch, con particular énfasis en el humor, la parodia, los recursos metateatrales y la incorporación de elementos didácticos.

El **capítulo 4**, ***Tematizaciones***, estudia una modalidad de reescritura que no adapta directamente los textos clásicos, sino que los incorpora como eje temático central de una obra posterior. A partir del análisis de dos novelas juveniles argentinas –*Mitos y recuerdos*, de Marcelo Birmajer, y *Es tan difícil volver a Ítaca*, de Esteban Valentino– se examinan las formas en que los poemas homéricos son reinscritos en tramas contemporáneas, mediante procedimientos de intertextualidad explícita. Se analizan, a su vez, los paratextos escolares, las voces narrativas, la estructura interna de las obras y la articulación entre memoria, subjetividad e imaginario clásico.

El **capítulo 5**, ***Transfocalizaciones***, se concentra en las reescrituras que desplazan el foco narrativo hacia personajes secundarios o silenciados en los textos fuente. Se propone una tipología de variantes (vocalización, desvocalización, transvocalización) y se analiza en profundidad *Héctor el héroe de Troya* de Fabián Sevilla, novela que recrea la *Ilíada* desde la perspectiva troyana. El análisis atiende a los recursos textuales, la figura del narrador-testigo, la configuración de Héctor como héroe y los dispositivos editoriales que enmarcan la lectura escolar.

El **capítulo 6**, ***Transposiciones***, aborda finalmente aquellas reescrituras que trasladan el universo ficcional del texto clásico a contextos espaciales, temporales y sociales contemporáneos. Se analizan tres novelas: *No hay más que candados para Helena* de Esteban Valentino, *Ardió Troya* y *¡Qué odisea!* de Olga Drennen. A partir de la categoría de “transposición diegética”, se estudian las operaciones genéricas, actanciales, semánticas y simbólicas que permiten convertir el mito homérico en vehículo de problemáticas actuales como la trata de personas, la violencia de género o el conflicto adolescente.

PRIMERA PARTE

Capítulo 1
Adaptaciones y renarraciones

Estructura

1. 1. Adaptaciones y renarraciones como modalidades de reescritura dominantes en las propuestas para niños y jóvenes (desde la década del 40 hasta la actualidad)

1. 2. Escolarización de los clásicos y consolidación de las adaptaciones en libros de texto para secundaria

1. 3. Adaptaciones y renarraciones de la épica homérica y virgiliana. Avances y perspectivas (a partir de 2010)

1. 3. 1. Sobre las adaptaciones

1. 3. 2. Sobre las renarraciones

1. 4. Recapitulación

Corpus

Accame, Jorge. (2016). *Mitos griegos.* Ilustraciones de Damián Zain. Guadal (Colección La letra del Gato).

Blanco, Eduardo. (2011a). *Dido y Eneas se enamoran*. Ilustraciones de Oscar Senonez. Santillana (Colección Mis primeros clásicos de la mitología universal).

Blanco, Eduardo. (2011b). *El audaz Aquiles en la guerra de Troya*. Ilustraciones de Oscar Senonez. Santillana (Colección Mis primeros clásicos de la mitología universal).

Califa, Oche. (2012). *El caballo de Troya y otras leyendas de la Antigua Grecia.* Ilustraciones de Enrique Alcatena. Colihue (Colección Leyendas).

Califa, Oche. (2014). *Mitos griegos y romanos.* Ilustraciones de Paula de la Cruz. Atlántida.

Drennen, Olga. (2007a). *Mitos antiguos de Grecia y de Roma I.* Longseller.

Drennen, Olga. (2007b). *Mitos antiguos de Grecia y de Roma II.* Longseller.

Homero. (2006 [2015]). *Ilíada*. Selección de pasajes a cargo de Aníbal Fenoglio. Estrada (Colección Azulejos).

Homero. (2008 [2018]). *Odisea*. Selección de pasajes a cargo de Alejandro Palermo. Estrada (Colección Azulejos).

Homero. (2013). *Ilíada.* Mawis.

Homero. (2013). *Odisea.* Mawis.

Homero. (2014). *Ilíada.* Salim.

Homero. (2014). *Odisea.* Salim.

Roggio, Patricia. (2010). *Dicen que los dioses… Mitos griegos 1*. Letra impresa (Colección La puerta secreta).

Shua, Ana María. (2011 [2019]). *Dioses y héroes de la mitología griega*. Ilustraciones de Fernando Falcone. Santillana (Colección loqueleo).

Manuales y libros de texto

Avendaño, Fernando Carlos *et al*. (2006). *Lengua y Literatura*. Santillana (Colección Perspectivas).

Avendaño, Fernando Carlos *et al*. (2011a). *Lengua y Literatura*. Prácticas del lenguaje II. Santillana.

Avendaño, Fernando Carlos *et al*. (2011b) *Literatura. Las cosmovisiones mítica, épica y la mirada trágica IV*. Santillana.

Bianchi, Sandra *et al.* (2015 [2018]). *Lengua y literatura III. Prácticas del lenguaje.* Santillana.

Blanco, María Imelda *et al.* (1997). *El libro del lenguaje y la comunicación 8*. Estrada.

Bouzas, Patricia *et al.* (2010). *Logonautas. Navegantes del conocimiento. Lengua. Prácticas del lenguaje 2*. Puerto de Palos.

Calcagno, Mariana *et al*. (2012). *Literatura. Palabras míticas, épicas y trágicas*. SM (Serie Conecta 2.0).

Capítulo 1. Adaptaciones y renarraciones

1.1 Adaptaciones y renarraciones como modalidades de reescritura dominantes en las propuestas para niños y jóvenes (desde la década del 40 hasta la actualidad)

Desde la década del 40 comienzan a circular en Argentina ediciones de las obras clásicas de Grecia y Roma destinadas a niños y jóvenes lectores. Bajo la modalidad de adaptaciones y orientadas a este público específico, Biblioteca Billiken lanza al mercado las primeras versiones de la *Ilíada* (Palma, 1940a) y la *Odisea* (Palma, 1940b) de Homero y de la *Eneida* de Virgilio (Pérez Mariluz, 1941) destinadas a esos receptores específicos. Dos décadas después, Selecciones Juveniles Atlántida (Palma, 1965a; 1965b) reedita estas adaptaciones (aunque la selección ya no incluye el poema virgiliano) apuntando también hacia públicos y circuitos masivos de circulación. Las ediciones, que se vendían a bajo costo en revisterías y quioscos, estaban en consonancia con el proyecto editor que guio las publicaciones del sello Atlántida desde sus orígenes: poner en circulación, para nuevos destinatarios y con un formato distinto al de los habituales textos de estudio, obras consagradas de la literatura universal, con el propósito de consolidar un saber considerado valioso. Al mismo tiempo, el Centro Editor de América Latina (CEAL),[4] en un claro intento de ruptura con el estilo escolar imperante en la época, publica renarraciones de obras clásicas en *Mitos griegos. La tierra ya está hecha y otros cuentos* (1968),[5] que contiene, además de versiones sobre algunos mitos, las renarraciones tituladas “Las aventuras de Ulises” y “La flecha mágica” de Cristina Gudiño Kieffer y Áyax Barnes; esta última, reescritura del cuento Psique y Cupido incluido en la novela *El asno de oro* de Lucio Apuleyo. Las ediciones del CEAL buscaron formar lectores a partir de propuestas variadas que se distanciaron de posiciones editoriales y educativas orientadas a inscribir la literatura infantil en el marco de una acción “normalizadora”, que automatizaba los relatos y ritualizaba su función.

[4] Sobre la importancia del CEAL en la edición de libros para niños y jóvenes, ver Rocha Alonso (2006), Gociol (2007) y Corral (2008). En cuanto a la persecución que padeció dicho sello editorial durante las dictaduras militares, ver Invernizzi y Gociol (2005).

[5] El libro reúne los siete relatos sobre mitos griegos que se habían publicado en distintos fascículos (entre 1967 y 1968) como parte de la colección Los cuentos de Polidoro: *La tierra ya está hecha* y *El gigante y el fuego* (fascículo 41), *Teseo y el Minotauro* (fascículo 43), *Pandora* y *Eco y Narciso* (fascículo 47), *La flecha mágica* (fascículo 51) y *Las aventuras de Ulises* (fascículo 49).

Durante el periodo de la dictadura cívico-militar, cuando la literatura infantil y juvenil fue sistemática y meticulosamente vigilada por la censura represiva,[6] debido a que los militares "sentían una obligación moral de proteger a la infancia de aquellos libros que, según ellos, cuestionaban valores sagrados como la familia, la religión y la patria, y gran parte de ese control se ejercía a través de la escuela" (Scerbo Roqué, 2021, p. 90), las adaptaciones y renarraciones no fueron ajenas al encorsetamiento impuesto por el régimen. Con el regreso de la democracia, Biblioteca de oro del estudiante Anteojito publica, en 1993, *excerpta* de la *Ilíada* de Homero y una traducción de *La comedia de la olla* de Plauto. Estos textos se vendían con la revista y contaban con análisis y biografía a cargo de Ángel Rodríguez González y Eduardo Guerrero, respectivamente. A finales del siglo, en 1999, editorial Cántaro abre el camino a la edición de las tragedias griegas pensadas para la escuela, con la publicación de un libro que reúne un texto clásico y una reescritura contemporánea: *Electra* de Sófocles y *El reñidero* de Sergio De Cecco.

A partir del nuevo siglo, las adaptaciones y renarraciones de textos y autores griegos y romanos aumentan de manera vertiginosa, pero ahora de la mano de editoriales que se consolidan, cada vez con más fuerza, en la producción de material provisto para la educación literaria de los jóvenes. Surgen entonces títulos que los estudiantes pueden leer en las aulas. Encontramos, en lo que respecta a adaptaciones de obras clásicas, versiones de la *Ilíada* (Fenoglio, Estrada, 2006; Mawis, 2013 y Salim, 2014), la *Odisea* (Vaccarini, Cántaro, 2006; Palermo, Estrada, 2008; Zaidenwerg, Kapelusz/Norma, 2009; Schuff, La estación, 2009; Mawis, 2013 y Salim, 2014); *El viaje de los argonautas* (Martínez Vázquez, Estrada, 2008); *Antígona* y *Edipo rey* (Puerto de Palos/Cántaro, 2001; La estación, 2009; Longseller, 2011; Mawis, 2012 y Maipue, 2017 Salim 2018), *Edipo rey* (Sigmar, 2004), *Agamenón* (Estrada, 2006), *Prometeo encadenado* y *Una libra de carne* (Letra Impresa, 2010), *Las troyanas* (Cántaro, 2011), *Edipo Rey* y *Hamlet* (Estrada, [2006] 2018), *Medea* (Salim, 2017) y *La olla* y *Anfitrión* (Vaccarini, Cántaro, 2008). En cuanto al poema virgiliano, vuelve de la mano de *Eneas, el último troyano* (Vaccarini, Amauta, 2006).

Circulan, asimismo, numerosas ediciones para jóvenes que presentan traducciones reconocidas, aunque modificadas parcialmente; tal es el caso de *La*

[6] Sobre editoriales y autores censurados durante la última dictadura cívico-militar, consultar Guevara y Molfino (2005); sobre la LIJ en particular, ver Pesclevi (2014).

Ilíada (Blumenfeld, Longseller, 2008; Rojas, Zig-Zag, 2005) y *La Odisea* (Rojas, Zig-Zag, 2006), entre otras. Aparecen en escena también las novelas gráficas[7] con versiones de obras clásicas como *La Ilíada*, adaptada por Diego Agrimbau e ilustrada por Marcelo Zamora (Latinbook, 2016); y *La Odisea*, adaptada también por Diego Agrimbau con ilustraciones de Smilton (Latinbook, 2017).

Paralelamente, se importan muchas adaptaciones y renarraciones, sobre todo de España: *La Odisea contada a los niños* (Edebe, 2007) y *La Eneida contada a los niños*, ambas de Rosa Navarro Durán (Edebe, 2009); *Homero. La Odisea* de Rafael Mammos (Combel, 2008); *Homero. Odisea* de Javier García (Castalia, 2010); y *La leyenda de Eneas* de Vicente Cristóbal (Biblioteca Juvenil Alianza Joven, 2006), por mencionar solo algunas. Se venden en Argentina, asimismo, tres propuestas realizadas por adaptadores oriundos de Chile: *La Ilíada* (2007) y *La Odisea* (2007) de la editorial Andrés Bello (ambas reimpresiones de las primeras ediciones de 1979), y *La Ilíada* (2001) de la editorial argentina Lumen. Durante el periodo, el cuento sobre Psique y Cupido fue reescrito con títulos como *Psique y el amor* de Olga Drennen (Longseller, 2007b) y *Psique y Eros* de Guillermo Cácharo (La estación, 2009).

Estas publicaciones, sumadas a innumerables otras sobre mitos griegos y romanos, producidas tanto en Argentina[8] como en otros países hispanohablantes[9] o bien traducidas de otras lenguas,[10] muestran que, en efecto, el auge editorial de algunas obras clásicas y de los personajes mitológicos grecolatinos tuvo lugar no solo en la LIJ argentina, sino también en la de habla hispana en general. En lo que respecta a Latinoamérica y Argentina, esto parece haber sido consecuencia de la concentración editorial generada a partir de la década de 1990, cuando la gran mayoría de las editoriales escolares empezaron a depender de capitales extranjeros y

[7] Encontramos, bajo el rótulo novelas gráficas, la presentación de distintos mitos: *Los trabajos de Hércules* (adaptado por Martín Powell, ilustrado por José Alfonso Ocampo Ruiz, con traducción de María Carolina Berduque y Juan Cruz Sábato, Montevideo, Latinbook, 2011); *Teseo y el Minotauro* (adaptado por Nel Yomtov, ilustrado por Tod Smith, con traducción de María Carolina Berduque y Juan Cruz Sábato, Montevideo, Latinbook, 2011); *Jasón y los argonautas* (adaptado por Nel Yomtov, ilustrado por Gerardo Sandoval, con traducción de María Carolina Berduque y Juan Cruz Sábato, Montevideo, Latinbook, 2011) y *Perseo y Medusa* (adaptado por Blake A. Hoena, ilustrado por Daniel Pérez, con traducción de María Carolina Berduque y Juan Cruz Sábato, Montevideo, Latinbook, 2011).
[8] Ver Tabla 1, p. 52.
[9] Incluimos algunas ediciones que se consiguen en librerías de nuestro país en el anexo II.
[10] Nos referimos a títulos como los listados en el anexo III.

a regirse por políticas editoriales multinacionales y patrones globalizados.[11] En lo que respecta a España, esta tendencia refleja, lógicamente, la relación entre las lenguas y culturas clásicas y los diseños curriculares de nivel medio, puesto que los establecimientos de educación secundaria españoles mantienen, aunque en actual disputa,[12] la enseñanza del griego, del latín y de la cultura clásica en los Bachilleratos Humanistas. El mercado editorial español, por esta razón, cuenta con una mayor demanda y una producción más variada y especializada, situación que diferencia las producciones locales de las peninsulares; en estas últimas, por ejemplo, las introducciones y prólogos están a cargo de reconocidos clasicistas, como Carlos García Gual, en la traducción española de *Naves negras ante Troya. La historia de la Ilíada* de Rosemary Sutcliff (Vicens Vives, 1997), y Carlos Miralles, en el libro *Homero. La Odisea* de Rafael Mammos (Combel, 2008), e incluso a veces las obras mismas están escritas por especialistas, como Vicente Cristóbal (Alianza, 2006).

El breve recorrido antes realizado demuestra el indudable auge de la épica y de la guerra de Troya en la reescritura de obras clásicas y permite constatar, asimismo, la presencia de otros autores y textos adaptados para jóvenes y niños en nuestro país: nos referimos a distintas versiones de las obras de Esquilo, Sófocles, Eurípides, Apolonio, Plauto y Apuleyo que no habíamos incluido en nuestra tesis de maestría, defendida en 2017 y publicada en 2019. En este capítulo, por lo tanto, además de revisar el estado de situación actual de las adaptaciones y renarraciones de la épica, analizamos también otros géneros que han sido reescritos para niños y jóvenes: la tragedia griega y la comedia y la novela latinas.

1.2 Escolarización de los clásicos y consolidación de las adaptaciones en libros de texto para secundaria

A partir del año 2000, las adaptaciones dirigidas a jóvenes lectores se consolidan en el mercado editorial argentino. Este fenómeno se complementa con la

[11] Sobre la relación entre el mercado editorial y la educación, ver Seppia *et al*. (2019), Tosi (2018), Botto (2014), García Canclini (2007) y Gil y Giménez (2008).

[12] Debido a diferentes propuestas de reformas orientadas a reducir las horas de estudios clásicos, docentes, investigadores e instituciones crearon la *Escuela con clásicos*, una plataforma para la defensa del griego y del latín en la enseñanza secundaria del sistema educativo español. Fuente: https://escuelaconclasicos.org/

inclusión de esas reescrituras en los libros de texto para secundaria. En efecto, a partir de la revisión de los libros de lengua y literatura de las distintas editoriales que circularon y circulan en el país, observamos no solo una evolución en el tratamiento de temas y textos clásicos para estudiantes de nivel medio,[13] sino también la incorporación de las adaptaciones como fuente para el estudio y conocimiento de las obras clásicas.

Antes de iniciar el análisis, es importante mencionar brevemente algunas características de los libros de texto para secundaria,[14] género editorial relativamente nuevo en Argentina, que se configura y empieza a circular como producto editorial entre los años treinta y cincuenta del siglo pasado, como resultado de tres factores: el auge editorial, las reformas educativas, y la expansión del nivel medio, que conllevó un aumento de la matrícula escolar durante ese período debido a la importancia que el peronismo le asignó al sistema educativo como espacio de formación de los trabajadores (Tosi, 2018, pp. 41-42).

En relación con las formaciones discursivas en torno de la conformación del canon de la literatura nacional, Bentivegna (2017) propone una primera definición del libro de texto como "parte de una máquina letrada que convierte lo legible en un subconjunto enseñable, es decir, más limitado, más modélico y, con el tiempo, más homogéneo y menos conflictivo" (p. 12). Partiendo de este concepto, Carolina Tosi (2021), que se ha dedicado al estudio de los distintos formatos escolares, lo considera un elemento más dentro de la evolución de la denominada "literatura escolar" –dentro de la cual incluye también otros formatos como las antologías, las novelas didácticas y los libros de lectura–, constituida por secuencias explicativas (la teoría) e instructivas (las actividades) a las que se suman "diversas escenografías enunciativas (viñetas, libros de cuentos, historietas, biografías, etc.), introducidas con el objetivo principal de seducir y atraer la atención del destinatario" (p. 141).

A su vez, en *Escritos para enseñar. Los libros de texto en el aula*, a partir del análisis de los manuales que circularon en el ámbito de la enseñanza del nivel secundario de nuestro país entre 1960 y 2006, Tosi (2018) demuestra que la

[13] Si bien un estudio más profundo y detallado excedería los alcances de esta tesis, sin duda resultaría un campo fértil para futuras investigaciones.
[14] Para un estudio sobre su génesis y modalidades de circulación, ver Chartier y Hébrard (1994 y 2002), Fernández Reiris (2005) y Escolano Benito (2006).

especificidad de los libros de texto radica tanto en su dimensión enunciativa, o esencia genérica, como en los aspectos polifónico-argumentativos, a los que denomina “modos de decir pedagógicos” (p. 35). A través del recorrido histórico, en el que relaciona el rol del Estado y de las políticas editoriales en la configuración discursiva de los libros de texto, concluye que los “modos de decir pedagógicos” están impregnados por “representaciones históricas y culturales de lo que *el saber debe ser*, de lo que *la escuela debe enseñar* y de cómo *el alumno debe aprender*” (Tosi, 2018, p. 219).

En el abordaje de textos y temas clásicos en los libros escolares podemos ver también la evolución de esos modos de decir pedagógicos. En la década del 90 encontramos, en *El libro del lenguaje y la comunicación 8* (1997) editado por Estrada,[15] *excerpta* de los poemas homéricos referidos a la estancia de Odiseo en la isla de Circe y al encuentro con las sirenas. Estos episodios, incluidos en el capítulo “El relato mitológico”, retoman la narración del reconocido clasicista Robert Graves (1958); no obstante, en ellos solo se identifica al autor, sin mencionar nada respecto de la fuente.

A diferencia de la propuesta de Estrada, que selecciona fragmentos de *Los mitos griegos* del estudioso británico, en la década siguiente Santillana incluye en su edición para primer año, *Lengua y Literatura* (2006), extractos de la tragedia *Antígona* de Sófocles tomados de la traducción de Sinesio Baudilio García Fernández, publicada el mismo año por el Centro Editor de Cultura. Con igual perspectiva, la editorial SM incorpora un fragmento del canto X de la *Odisea* en el tercer capítulo (“Los viajes y los héroes”) del libro *Literatura. Palabras míticas, épicas y trágicas* (2012). Aunque la imagen de la tapa del poema homérico adaptado por Rafael Mammos[16] (Combel, 2008), incluida en el margen derecho de la hoja, pareciera

[15] La Editorial Estrada fue pionera en la producción de manuales para la escuela primaria, que comenzaron a circular en nuestro país desde comienzos de la década de 1950 (Tosi, 2018, p. 35).

[16] Con ilustraciones de Pep Montserrat, la versión incluye una presentación del autor y la obra a cargo de Carlos Miralles y un resumen sobre las causas y desarrollo de la guerra de Troya que funciona como antecedente de la narración de Mammos. La renarración se divide en 31 partes, que contienen los núcleos de la acción y que no siguen la estructura de la obra homérica tal como nos la ha legado la tradición: Los cicones; El cíclope; Eolo y los lestrigones; El palacio de Circe; La consulta de los muertos; Los consejos de Circe; El canto de las Sirenas; Escila y Caribdis; Los rebaños del Sol; La diosa de los náufragos; Nausica; El palacio de Alcínoo; El festín de los pretendientes; La asamblea de los aqueos; El viaje de Telémaco; Néstor, rey de Pilos; Menelao, rey de Esparta; Ulises abandona el país de los feacios; La llegada de Ulises a Ítaca; La casa del porquerizo; El retorno de Telémaco; Ulises reconocido por Telémaco; El mendigo entre los pretendientes; La riña entre mendigos; Ulises y

sugerir que esa reescritura es la fuente del pasaje, pudimos verificar que los *excerpta* proceden, en cambio, de la reconocida traducción de Luis Segalá y Estalella.

Como ya hemos señalado, a partir de 2010 puede constatarse no solo la escolarización de determinados géneros (como la épica, la tragedia griega y la comedia latina, de los que nos ocuparemos más adelante), sino también la consolidación de las adaptaciones en el mercado editorial de Argentina, debido a la inclusión de los clásicos en los libros de texto para secundaria,[17] pero en versiones a cargo de autores de LIJ. Afirmamos esto porque la colección *Puerto de Palos* incluye en *Logonautas. Navegantes del conocimiento. Lengua. Prácticas del lenguaje 2* (2010)[18] fragmentos de dos adaptaciones de textos clásicos como propuestas de lectura: en el capítulo 1, dedicado a la épica, encontramos una selección de los cantos X y XI de la versión de la *Odisea* de Franco Vaccarini, publicada por Cántaro en 2006; y en el capítulo 10, referido al teatro, hallamos parte del acto IV de *La olla,* también tomado de una versión de Franco Vaccarini, publicada por el mismo sello editorial en 2008.

Lo mismo sucede con la editorial Santillana, en dos libros de texto publicados en 2011 –*Lengua y Literatura. Prácticas del lenguaje II*[19] y *Lengua y Literatura. Las cosmovisiones mítica, épica y la mirada trágica IV*[20]–, incluye renarraciones de Franco Vaccarini: sobre el encuentro de Odiseo con Circe y las sirenas, en el primer

Euriclea; El último festín de los pretendientes; La prueba del arco; La matanza de los pretendientes; Ulises reconocido por Penélope; y Las paces.

[17] La Ley Federal de Educación, sancionada en 1993, reorganizó las tradicionales educación primaria y secundaria en Educación General Básica (EGB), con nueve años de educación obligatoria, y Polimodal, con tres años de duración. La EGB se dividió, a su vez, los niveles EGB 1, EGB 2 y EGB 3 de tres años cada uno. Como consecuencia de la descentralización, los gobiernos provinciales localizaron el Tercer Ciclo de la EGB tanto en las antiguas escuelas primarias como en las secundarias. Con la Ley Nacional de Educación Nacional, aprobada en 2006 y aplicada desde marzo de 2007 en varias provincias argentinas, entre ellas Buenos Aires y Santa Fe, el Tercer Ciclo de la EGB pasó a denominarse Escuela Secundaria Básica (ESB) y a ubicarse en las antiguas escuelas secundarias, junto con el nivel Polimodal. Para profundizar, ver Ruíz *et al.* (2014), Cappellacci y Miranda (2007), Viñao (2002), Fullan (2002) y Paviglianiti (1991 y 1995).

[18] La ficha técnica presenta como autora solo a Patricia Bouzas, aunque en la hoja de créditos incluye también a Facundo Nieto, Laura Isola, María Martha Lucero, Paola Pereira y Silvia Ojeda. Debido a las diferentes estructuras del sistema educativo nacional, la edición señala que la propuesta es equivalente para 2° ESB, 8° EGB y 1° año de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA).

[19] El libro está recomendado para 8° año EGB 3, 2° año ES y 1° año CABA. La ficha técnica refiere como autores a Fernando C. Avendaño, Graciela I. Ballanti, María Angélica Delgado, Alicia N. Incarnato, Leda S. Maidana, Silvia A. Pérez.

[20] Se menciona como autores de la propuesta a Fernando C. Avendaño, Leda S. Maidana, Julieta Pinasco, Claudia A. Toledo y Flavio H. Wisniacki.

caso; y de la *Eneida*[21] y la *Odisea*[22], en el segundo. Esta tendencia parece consolidarse en la editorial Santillana, puesto que en 2015 vuelve a publicar, en *Lengua y literatura III. Prácticas del lenguaje*,[23] fragmentos de *La olla* procedentes de la adaptación realizada por Vaccarini.

En función de la lectura y revisión de los distintos libros de texto de dos de las principales editoriales proveedoras de material para nivel medio que hemos realizado, observamos que ambas han operado sobre la materialidad de los textos clásicos en dos niveles: inicialmente, mediante la edición de adaptaciones vendidas en colecciones para jóvenes y, luego, con la inclusión de esas adaptaciones en los libros de texto. Esta última estrategia, que comienza a imponerse sobre otra modalidad habitual, consistente en la lectura de extractos de traducciones reconocidas, ha dado lugar a la legitimación de esta modalidad de reescritura en la formación de los jóvenes. El procedimiento descripto parece propiciar que los pasajes incluidos en los libros de texto incentiven la posterior adquisición de las obras en las versiones correspondientes a las adaptaciones y reescrituras completas, generando que los clásicos no adaptados queden cada vez más lejos como destino lector posible en esa secuencia.

Corresponde realizar, por último, una aclaración necesaria respecto a la articulación de Santillana[24] y Puerto de Palos[25] con el sistema educativo nacional, puesto que forman parte de las primeras editoriales que aplicaron la estrategia de "venta por prescripción"[26] a los libros de literatura que integraban sus colecciones, Alfaguara y Cántaro, respectivamente (Méndez, 2012, p. 123). En este sentido, resulta particularmente evidente que la edición de clásicos se produce en estrecha vinculación con las políticas estatales y editoriales, es decir, tanto con la desregulación

[21] Se retoma el episodio referido a la última noche de Troya.
[22] Se renarra el episodio con Eolo y el regreso a Ítaca.
[23] Esta edición también está recomendada para ES 3° año, CABA 2° año y 2° año EGB 3; entre sus autores figuran: Sandra Bianchi, Daniela Fernández, Guillermo Kaufman, Silvia A. Pérez, Soledad Silvestri y Laura Slutsky.
[24] Sobre la editorial Santillana, ver Bórtoli (2017 y 2018).
[25] Sobre la editorial Puerto de Palos, ver la información que el sello editorial publica en su página web: https://puertodepalos.com.ar/index.php. [Fecha de consulta: 01/12/2024]
[26] Mario Méndez, a partir de una entrevista a Fernanda Maquieira, directora del sello Alfaguara Infantil y Juvenil, retoma la expresión "venta por prescripción" de la jerga usada dentro del mundo editorial especializado para describir una estrategia de venta usada por Santillana: "el maestro elige una serie de títulos de literatura, les da a los alumnos una lista y los alumnos tienen que adquirir, comprar, conseguir estos libros, traerlos al aula y hacer con ellos una determinada tarea" (2012, p. 124).

de las funciones de producción y control de los contenidos de los libros de texto por parte del Estado, como con la concentración de capitales y polarización de la industria editorial que tuvo lugar en la década del 90. Asimismo, los Contenidos Básicos Comunes para la Educación General Básica (CBC), elaborados en consonancia con la Ley Federal de Educación, preveían, dentro del espectro de textos que debían ser leídos, la inclusión de traducciones y adaptaciones (Gerbaudo, 2006, pp. 94-95). En ese marco, las editoriales parecen haber descubierto un campo fértil y rentable en la reescritura de mitos y obras clásicas.

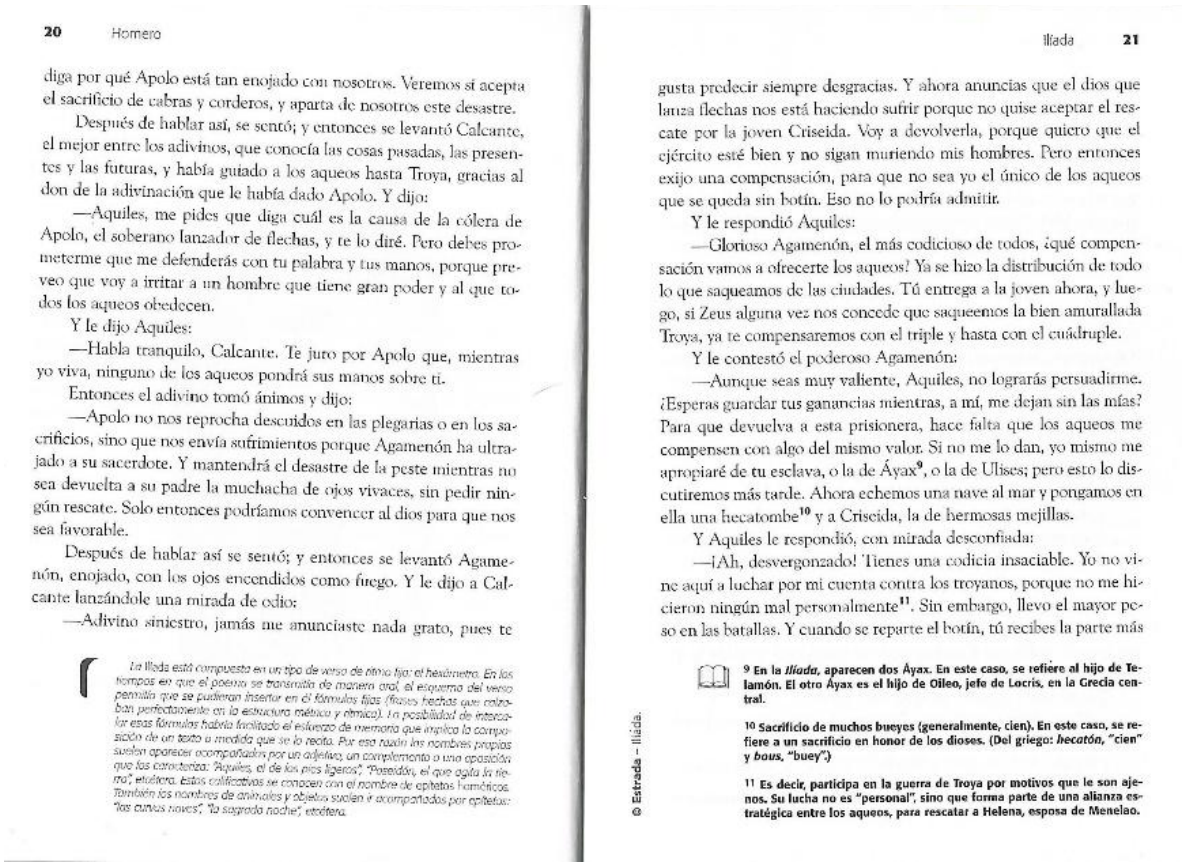
1.3 Adaptaciones y renarraciones de la épica homérica y virgiliana. Avances y perspectivas (a partir de 2010)

1.3.1 Sobre las adaptaciones

Desde la primera década del 2000, con la consolidación de las adaptaciones de la épica para jóvenes, el mercado editorial argentino ha dejado de producir nuevas versiones de los textos homéricos, limitándose a reeditar las ya publicadas, aunque incluyendo cambios en las imágenes de las tapas y en el diseño interior de los libros, tales como el tipo y tamaño de las letras, o la disposición del texto en la página.

Dos de las reediciones descriptas resultan particularmente relevantes, porque de alguna manera indican cierta reconfiguración del fenómeno que denominamos escolarización del género épico (Trevisán, 2019, p. 153). Se trata de las adaptaciones de la *Ilíada* (a cargo de Aníbal Fenoglio, 2006) y de la *Odisea* (elaborada por Alejandro Palermo, 2008), que integran la Colección Azulejos de Estrada y fueron reeditadas, respectivamente, en 2015 y 2018.

En relación con sus antecesoras, si bien estas versiones conservan las introducciones y todas las notas a pie de página, eliminan los profusos comentarios que, como “notas de profesor” o “fuentes de información” (Bombini, 2004, p. 171), se incluían en las primeras versiones y estaban destinadas a la formación de los destinatarios (Fig. 1 y 2):



20 Homero

diga por qué Apolo está tan enojado con nosotros. Veremos si acepta el sacrificio de cabras y corderos, y aparta de nosotros este desastre.

Después de hablar así, se sentó; y entonces se levantó Calcante, el mejor entre los adivinos, que conocía las cosas pasadas, las presentes y las futuras, y había guiado a los aqueos hasta Troya, gracias al don de la adivinación que le había dado Apolo. Y dijo:

—Aquiles, me pides que diga cuál es la causa de la cólera de Apolo, el soberano lanzador de flechas, y te lo diré. Pero debes prometerme que me defenderás con tu palabra y tus manos, porque preveo que voy a irritar a un hombre que tiene gran poder y al que todos los aqueos obedecen.

Y le dijo Aquiles:

—Habla tranquilo, Calcante. Te juro por Apolo que, mientras yo viva, ninguno de los aqueos pondrá sus manos sobre ti.

Entonces el adivino tomó ánimos y dijo:

—Apolo no nos reprocha descuidos en las plegarias o en los sacrificios, sino que nos envía sufrimientos porque Agamenón ha ultrajado a su sacerdote. Y mantendrá el desastre de la peste mientras no sea devuelta a su padre la muchacha de ojos vivaces, sin pedir ningún rescate. Solo entonces podríamos convencer al dios para que nos sea favorable.

Después de hablar así se sentó; y entonces se levantó Agamenón, enojado, con los ojos encendidos como fuego. Y le dijo a Calcante lanzándole una mirada de odio:

—Adivino siniestro, jamás me anunciaste nada grato, pues te

La Ilíada está compuesta en un tipo de verso de ritmo fijo: el hexámetro. En los tiempos en que el poema se transmitía de manera oral, el esquema del verso permitía que se pudieran insertar en él fórmulas fijas (frases hechas que colaboran perfectamente en la estructura métrica y rítmica). La posibilidad de intercalar esas fórmulas había facilitado el esfuerzo de memoria que implica la composición de un texto a medida que se lo recita. Por esa razón los nombres propios suelen aparecer acompañados por un adjetivo, un complemento o una aposición que los caracteriza: "Aquiles, el de los pies ligeros", "Poseidón, el que agita la tierra", etcétera. Estas calificativas se conocen con el nombre de epítetos homéricos. También los nombres de animales y objetos suelen ir acompañados por epítetos: "las curvas naves", "la sagrada noche", etcétera.

Ilíada 21

gusta predecir siempre desgracias. Y ahora anuncias que el dios que lanza flechas nos está haciendo sufrir porque no quise aceptar el rescate por la joven Criseida. Voy a devolverla, porque quiero que el ejército esté bien y no sigan muriendo mis hombres. Pero entonces exijo una compensación, para que no sea yo el único de los aqueos que se queda sin botín. Eso no lo podría admitir.

Y le respondió Aquiles:

—Glorioso Agamenón, el más codicioso de todos, ¿qué compensación vamos a ofrecerte los aqueos? Ya se hizo la distribución de todo lo que saqueamos de las ciudades. Tú entrega a la joven ahora, y luego, si Zeus alguna vez nos concede que saqueemos la bien amurallada Troya, ya te compensaremos con el triple y hasta con el cuádruple.

Y le contestó el poderoso Agamenón:

—Aunque seas muy valiente, Aquiles, no lograrás persuadirme. ¿Esperas guardar tus ganancias mientras, a mí, me dejan sin las mías? Para que devuelva a esta prisionera, hace falta que los aqueos me compensen con algo del mismo valor. Si no me lo dan, yo mismo me apropiaré de tu esclava, o la de Áyax[9], o la de Ulises; pero esto lo discutiremos más tarde. Ahora echemos una nave al mar y pongamos en ella una hecatombe[10] y a Criseida, la de hermosas mejillas.

Y Aquiles le respondió, con mirada desconfiada:

—¡Ah, desvergonzado! Tienes una codicia insaciable. Yo no vine aquí a luchar por mi cuenta contra los troyanos, porque no me hicieron ningún mal personalmente[11]. Sin embargo, llevo el mayor peso en las batallas. Y cuando se reparte el botín, tú recibes la parte más

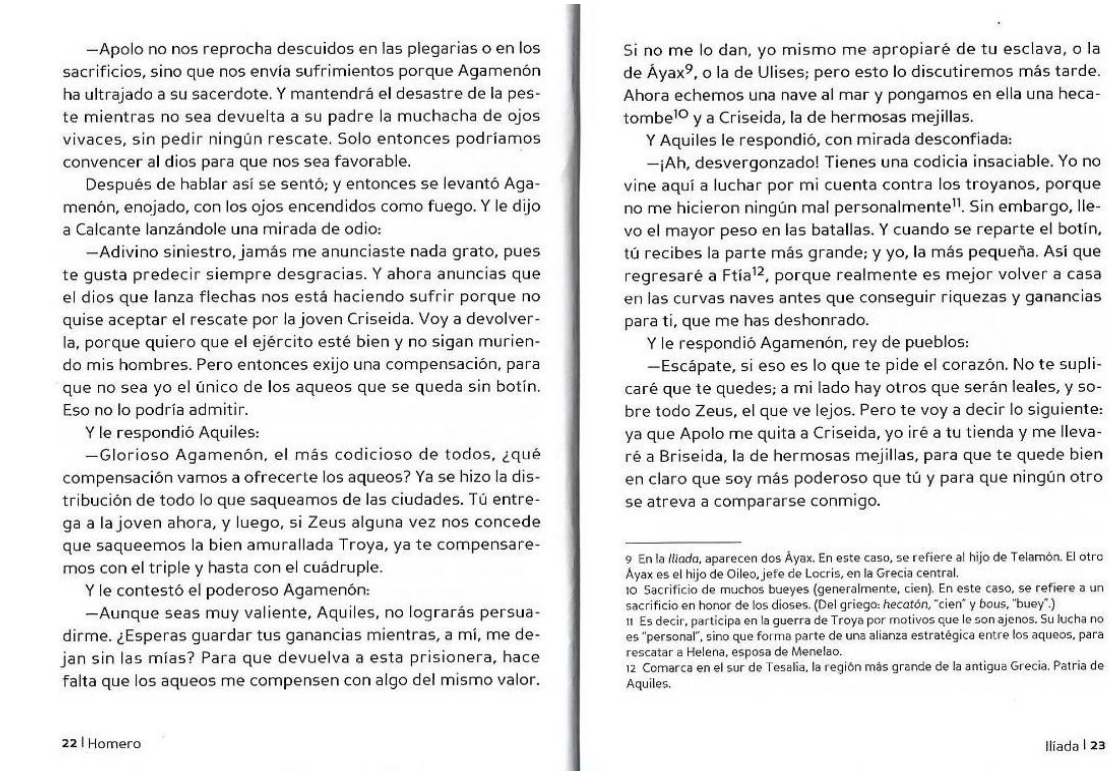
9 En la *Ilíada*, aparecen dos Áyax. En este caso, se refiere al hijo de Telamón. El otro Áyax es el hijo de Oileo, jefe de Locris, en la Grecia central.

10 Sacrificio de muchos bueyes (generalmente, cien). En este caso, se refiere a un sacrificio en honor de los dioses. (Del griego: *hecatón*, "cien" y *bous*, "buey".)

11 Es decir, participa en la guerra de Troya por motivos que le son ajenos. Su lucha no es "personal", sino que forma parte de una alianza estratégica entre los aqueos, para rescatar a Helena, esposa de Menelao.

© Estrada – Ilíada.

Figura 1. Paratextos textuales. Fuente: *Ilíada*, Estrada, 2006, pp. 20-21.



—Apolo no nos reprocha descuidos en las plegarias o en los sacrificios, sino que nos envía sufrimientos porque Agamenón ha ultrajado a su sacerdote. Y mantendrá el desastre de la peste mientras no sea devuelta a su padre la muchacha de ojos vivaces, sin pedir ningún rescate. Solo entonces podríamos convencer al dios para que nos sea favorable.

Después de hablar así se sentó; y entonces se levantó Agamenón, enojado, con los ojos encendidos como fuego. Y le dijo a Calcante lanzándole una mirada de odio:

—Adivino siniestro, jamás me anunciaste nada grato, pues te gusta predecir siempre desgracias. Y ahora anuncias que el dios que lanza flechas nos está haciendo sufrir porque no quise aceptar el rescate por la joven Criseida. Voy a devolverla, porque quiero que el ejército esté bien y no sigan muriendo mis hombres. Pero entonces exijo una compensación, para que no sea yo el único de los aqueos que se queda sin botín. Eso no lo podría admitir.

Y le respondió Aquiles:

—Glorioso Agamenón, el más codicioso de todos, ¿qué compensación vamos a ofrecerte los aqueos? Ya se hizo la distribución de todo lo que saqueamos de las ciudades. Tú entrega a la joven ahora, y luego, si Zeus alguna vez nos concede que saqueemos la bien amurallada Troya, ya te compensaremos con el triple y hasta con el cuádruple.

Y le contestó el poderoso Agamenón:

—Aunque seas muy valiente, Aquiles, no lograrás persuadirme. ¿Esperas guardar tus ganancias mientras, a mí, me dejan sin las mías? Para que devuelva a esta prisionera, hace falta que los aqueos me compensen con algo del mismo valor.

22 | Homero

Si no me lo dan, yo mismo me apropiaré de tu esclava, o la de Áyax[9], o la de Ulises; pero esto lo discutiremos más tarde. Ahora echemos una nave al mar y pongamos en ella una hecatombe[10] y a Criseida, la de hermosas mejillas.

Y Aquiles le respondió, con mirada desconfiada:

—¡Ah, desvergonzado! Tienes una codicia insaciable. Yo no vine aquí a luchar por mi cuenta contra los troyanos, porque no me hicieron ningún mal personalmente[11]. Sin embargo, llevo el mayor peso en las batallas. Y cuando se reparte el botín, tú recibes la parte más grande; y yo, la más pequeña. Así que regresaré a Ftía[12], porque realmente es mejor volver a casa en las curvas naves antes que conseguir riquezas y ganancias para ti, que me has deshonrado.

Y le respondió Agamenón, rey de pueblos:

—Escápate, si eso es lo que te pide el corazón. No te suplicaré que te quedes; a mi lado hay otros que serán leales, y sobre todo Zeus, el que ve lejos. Pero te voy a decir lo siguiente: ya que Apolo me quita a Criseida, yo iré a tu tienda y me llevaré a Briseida, la de hermosas mejillas, para que te quede bien en claro que soy más poderoso que tú y para que ningún otro se atreva a compararse conmigo.

9 En la *Ilíada*, aparecen dos Áyax. En este caso, se refiere al hijo de Telamón. El otro Áyax es el hijo de Oileo, jefe de Locris, en la Grecia central.
10 Sacrificio de muchos bueyes (generalmente, cien). En este caso, se refiere a un sacrificio en honor de los dioses. (Del griego: *hecatón*, "cien" y *bous*, "buey".)
11 Es decir, participa en la guerra de Troya por motivos que le son ajenos. Su lucha no es "personal", sino que forma parte de una alianza estratégica entre los aqueos, para rescatar a Helena, esposa de Menelao.
12 Comarca en el sur de Tesalia, la región más grande de la antigua Grecia. Patria de Aquiles.

Ilíada | 23

Figura 2. Paratextos textuales. Fuente: *Ilíada*, Estrada, 2015, pp. 22-23.

De acuerdo con la estructura habitual en las colecciones de literatura escolar en Argentina –conformada por el texto literario, el marco teórico y las actividades–, la reedición de la *Ilíada* mantiene las mismas propuestas didácticas (“para comprender la lectura”, “de producción de escritura” y “relación con otras disciplinas”). En cambio, en la nueva edición de la *Odisea*, se eliminan tanto la biografía de Homero, colocada antes al comienzo del libro, como las actividades que se encontraban al final, que ahora pasan a formar parte de los libros que la editorial elabora para los docentes.[27] La eliminación de los copiosos elementos paratextuales en la edición de estos textos podría representar un avance en la consideración de las reescrituras de tema clásico destinadas a niños y jóvenes, obras que, creemos, deberían concebirse como artefactos culturales y no tan solo como un recurso pedagógico.

A la par de la publicación de estas reediciones, otras dos editoriales nacionales, Salim[28] y Mawis[29], editan a su vez versiones de la *Ilíada* y la *Odisea* con propuestas sustancialmente diferentes entre sí. En las tapas de la *Ilíada* y la *Odisea* de la editorial Salim, publicadas en 2014, se señala que son adaptaciones en prosa de los poemas homéricos realizadas por Mónica Melo; a su vez, en las contratapas se resumen los argumentos de las obras y se incluye una breve biografía del autor. Por su parte, las contracubiertas de la *Ilíada* y la *Odisea* de Mawis, publicadas en 2013, contienen un sumario de los distintos elementos que componen cada libro, en el siguiente orden: biografía de Homero, contextos literario e histórico del autor, texto completo de la obra (con notas aclaratorias), sinopsis estructural, breves consideraciones respecto del estilo literario del escritor, cuadro analítico y actividades de integración para trabajar en el aula. Este listado, junto con la comparativamente mayor cantidad de páginas destinadas a ambos volúmenes (474 para la *Ilíada*, 360 para la *Odisea*) respecto a las dos versiones de la propuesta editorial de Salim (de 192 páginas cada una), permite inferir la visión enciclopedista

[27] En las últimas décadas, los distintos sellos editoriales empezaron a producir (tanto de manera digital como impresa), a la par de los libros y manuales destinados a los estudiantes, diferentes materiales para los docentes, tales como guías de actividades y solucionarios, planificaciones de clases y fundamentaciones teóricas. La confección de estos recursos, desarrollados para orientar el abordaje de los diferentes temas y textos, proporcionando pautas y guías para su desarrollo, favoreció que se eliminaran en las ediciones de los textos literarios los apartados destinados al estudio de la obra; cambio que, obviamente, generó también nuevos ingresos económicos a las editoriales.

[28] Sobre Salim Ediciones, consultar: https://salimediciones.com.ar/new/nosotros/

[29] Sobre la editorial Mawis, consultar: https://www.el-libro.org.ar/expositor/grupo-mawis/; y https://www.pressreader.com/argentina/pymes/20160704/281526520367709

de las versiones de la editorial Mawis. Nótese que, en cambio, las adaptaciones de la editorial Salim no incluyen notas a pie de página ni actividades; tal como se explica en los prefacios, estas se encuentran en la página web de la revista: “para que este poema entre en diálogo con el mundo actual y el ámbito educativo, se acompaña la edición con ejercicios didácticos accesibles desde nuestro sitio web” (*Ilíada*, p. 10; *Odisea*, p. 11).

Como es posible observar, en el mercado editorial argentino perdura la convivencia de dos visiones diferentes sobre la lectura de los clásicos: la primera parece considerar que los jóvenes deben leer las obras completas, a través de traducciones reconocidas, como la de Luis Segalá y Estalella; la segunda parece concebir las adaptaciones como la puerta de entrada más accesible para la lectura posterior de las obras clásicas en versiones para adultos, o bien como la única modalidad de acceso a esos textos.

1.3.2 Sobre las renarraciones

En cuanto a las renarraciones de los poemas homéricos producidas en nuestro país y destinadas a niños, consideraremos a continuación algunas propuestas que revelan nuevos modos de apropiación no solo de los hipotextos homéricos sino también de la guerra de Troya como ciclo épico, distintos de los que analizamos en *La épica grecolatina* –Ilíada, Odisea *y* Eneida– *en la literatura destinada a niños y jóvenes de Argentina* (2019). Todo parece indicar que se trata de propuestas relacionadas con el ingreso al país de una gran cantidad de editoriales extranjeras, con la creación de nuevos grupos editores y con la función del Estado en las políticas educativas, hechos que favorecieron la elaboración de una gran cantidad y variedad de productos, como los registrados en el siguiente cuadro (Tabla 1).[30] Cabe aclarar que solo incluimos en el listado aquellas obras que aluden a las nociones de “mito” o “leyenda” en sus títulos, publicadas hasta el año 2020:

[30] Los títulos resaltados en negrita incluyen versiones de los textos de Homero y Virgilio que analizamos en los dos capítulos de la primera parte.

Título	Año	Autor/es	Editorial
Zeus, Odiseo, Atenea y otras historias de la mitología griega	2000	Diana Paris	Planeta
Mitos y leyendas de los terribles dioses griegos (4 vols)	2005	Iris Rivera. Ilustraciones de Leo Arias	El gato de hojalata
Mitos antiguos de Grecia y de Roma I y II	2007	Olga Drennen. Ilustraciones de Mónica Pironio	Longseller
Mitología para chicos	2007	Daniel Catalano	Andrómeda
Lluvia de astros. Los inagotables mitos griegos	2008	Enrique M. Butti. Ilustraciones de Marcelo Tomé	Homo Sapiens
¿Quién es quién en el Olimpo?	2009	Roxana Ratinoff y Lola de Lucca. Ilustraciones de Ale Firszt	Unaluna
Dicen que los dioses… Mitos griegos 1	2010	Patricia Roggio. Ilustraciones de Fernando Baldó	Letra Impresa
Dioses y héroes de la mitología griega	2011	Ana María Shua. Ilustraciones de Fernando Falcone	Santillana
Colección ***Mis primeros clásicos de la mitología universal***	2011	Eduardo Blanco	Santillana
Mitos griegos contados para niños	2011	Diego Remussi. Ilustraciones de Fernando Martínez Ruppel	Lea
Los libros sagrados. Mitología griega	2011	Patricia Roggio	Letra Impresa
El caballo de Troya y otras leyendas de la Antigua Grecia	2012	Oche Califa. Ilustraciones de Enrique Alcatena	Colihue
Los mitos griegos. Contados para vos	2012	Julián Martínez Vázquez	Estrada
Mitos griegos de amor y aventura	2013	Nicolás Schuff	Grupo Editorial Norma
Mitos griegos y romanos	2014	Oche Califa. Ilustraciones de Paula de la Cruz	Atlántida
Mitos griegos	2016	Jorge Accame. Ilustraciones de Damián Zain	Guadal
Pequeñas historias de grandes mitos griegos	2017	Cecilia Blanco. Ilustraciones de Roberto Cubillas	La letra del gato
De la tierra al Olimpo. Héroes, dioses y simples mortales	2018	Franco Vaccarini, et al. Ilustraciones de Federico Combi	SM
Mitos griegos. Los opuestos	2019	Graciela Repún y Enrique Melantoni. Ilustraciones de Lea Caballero	Salim

Mitos griegos. Tan heroicas como heroicos	2019	Graciela Repún y Enrique Melantoni. Ilustraciones de Paula Ventimiglia	Salim

Tabla 1. Libros sobre mitos griegos y romanos publicados en Argentina hasta 2020. Fuente: elaboración propia.

Aunque formaran parte de colecciones, los textos publicados entre 1940 y 2010 se editaban, mayoritariamente, como obras independientes; tal es el caso, por ejemplo, de *Las aventuras de Ulises* de Cristina Gudiño Kieffer (CEAL, 1967),[31] *El caballo de Troya* y *El largo viaje de Ulises* de Graciela Montes (Colihue, 1996a y 1996b), *Historias de la guerra de Troya* de Nicolás Schuff (Estrada, 2004), *Las aventuras de Ulises* de Núria Ochoa (Alfaguara, 2007) y *Las aventuras de Ulises* de Eduardo Blanco (Santillana, 2011e); este último sigue la misma tendencia, aunque fue publicado con posterioridad. En la actualidad, en cambio, las versiones de los hipotextos homéricos y virgiliano se incluyen en libros sobre mitología griega y romana que, en algunos casos, soslayan la fuente literaria de esos mitos. Además del innegable trasfondo económico que condiciona la publicación de varias historias en un solo volumen, el acento puesto más en la edición de libros sobre mitos que en la reescritura de obras literarias puede atribuirse también a la complejidad que supone adaptar esos textos para estos potenciales destinatarios.

En consonancia con ello, hemos observado la existencia de tres modalidades de circulación diferente de los hipotextos: 1) como narraciones integradas al mito de la guerra de Troya, fundamentalmente debido a que la mayor parte de la literatura clásica se nutre de los mitos; 2) como narración de un episodio de los hipotextos construido como relato independiente; o bien 3) como un relato centrado en la vida de un héroe. En los tres casos, aunque se trate de estrategias que favorecen el conocimiento de los textos, también pueden cambiar sustancialmente su contenido o incluso borrar la particular perspectiva que cada autor clásico le imprimió a la historia mítica como parte del argumento de su relato. La narración del mito de Aquiles y Odiseo, por ejemplo, está ligada a un género literario particular, en este caso la épica, que ha moldeado sus figuras con características particulares derivadas de ese género.

[31] *Las aventuras de Ulises* de Cristina Gudiño Kieffer se publicó en el fascículo 49 de la colección los Cuentos de Polidoro, publicados entre 1967 y 1985, y fue compilado en el libro *Mitos Griegos. La Tierra ya está hecha y otros cuentos* en 1968 junto con los siguientes relatos: *La tierra ya está hecha*, *El gigante y el fuego*, *Teseo y el Minotauro*, *Pandora*, *Eco y Narciso* y *La flecha mágica*.

Para dar cuenta de este triple mecanismo de reescritura analizamos, en primer lugar, tres versiones paradigmáticas de renarraciones de los hipotextos integradas al ciclo de Troya, producidas en nuestro país durante la segunda década del siglo XXI y elaboradas por dos reconocidos autores en el campo de la literatura destinada a niños, Ana María Shua y Oche Califa.

Shua incluye en su libro *Dioses y héroes de la mitología griega* (2011) el mito de la guerra de Troya, desde sus orígenes hasta el regreso de Odiseo a Ítaca, en dos relatos titulados "Una guerra de diez años" y "Odiseo, el regreso".[32] En ambos casos, la narración se organiza en diferentes núcleos temáticos resumidos a partir de subtítulos. El primero contiene los siguientes apartados:

1. La manzana de la discordia
2. El rapto de Helena
3. La expedición de los aliados
4. El sacrificio de Ifigenia
5. El sitio de Troya
6. El noveno año de la guerra
7. La muerte de los héroes
8. El caballo de madera

Como puede observarse, la autora retoma episodios tanto de Homero como de otros autores clásicos –por ejemplo, la historia de Ifigenia, que conocemos por Eurípides y que no había sido considerada en otras renarraciones para niños, o el ardid del caballo de madera, que debemos sobre todo a Virgilio y al canto del aedo Demódoco en la rapsodia VIII de la *Odisea*–. La fuente homérica, por su parte, se hace evidente en la narración del conflicto entre Agamenón y Aquiles y sus consecuencias, tema central de la *Ilíada*, incluido en el apartado "El noveno año de la guerra" (Shua, 2011, pp. 171-174).

A su vez, "Odiseo, el regreso", cuya fuente es netamente homérica, se estructura en los siguientes apartados:

[32] *Dioses y héroes de la mitología griega* (Loqueleo, Santillana, 2011), con ilustraciones de Fernando Falcone, está dividida en cuatro partes. La primera incluye versiones de distintos mitos: "Así comenzó el universo"; "Los hijos de Cronos"; "La Guerra de los Inmortales"; "Tifón, el horror"; "Prometeo enfrenta a Zeus"; "La caja de Pandora" y "Deucalión y Pirra, los sobrevivientes del diluvio". La segunda, denominada "Historias de héroes y heroínas", además del relato sobre Jasón, contiene: "Las aventuras de Perseo"; "Heracles y sus trabajos"; "Teseo, el vencedor de Minotauro"; "Ícaro y Dédalo, los fugitivos del laberinto" y "Belerofonte y Quimera". La tercera centrada en "La guerra de Troya" contiene dos relatos: "Una guerra de diez años" y "Odiseo, el regreso". En la última sección "Los dioses del Olimpo", se describen los atributos de los siguientes dioses: Zeus, Afrodita, Poseidón, Hades, Hera, Deméter, Hestia, Atenea, Hefesto, Ares, Artemisa, Apolo, Hermes y Dioniso. Cabe aclarar que, entre paréntesis, se indican los nombres correspondientes a las distintas divinidades griegas en la mitología latina.

1. Cicones y lotófagos
2. Polifemo, el cíclope
3. La expedición de los aliados
4. Circe, la hechicera
5. Sirenas y otros monstruos
6. Calipso, la ninfa
7. Nausicaa, la princesa
8. Odiseo en Ítaca

En este caso, la autora selecciona algunas de las aventuras más famosas del héroe homérico, con las expurgaciones que encontramos habitualmente en las reescrituras para estos destinatarios específicos, como por ejemplo el castigo a las esclavas desleales cuando Odiseo regresa a Ítaca; observamos además que, si bien el relato se ciñe al hipotexto, las peripecias se organizan de manera cronológica, siguiendo el esquema tripartito de las narraciones para niños.

El mismo procedimiento hallamos en el libro *El caballo de Troya y otras leyendas de la antigua Grecia* (2012), obra en la que Oche Califa propone también una versión del mito de la guerra de Troya dividida en tres relatos.[33] En la parte inicial, titulada "El talón de Aquiles", renarra, cronológicamente, además del nacimiento y la infancia del héroe al cuidado del centauro Quirón, los inicios de la guerra de Troya, la disputa entre Aquiles y Agamenón, las muertes de Patroclo y Héctor, y, finalmente, la muerte del Pelida. Luego, en la sección llamada "El caballo de Troya", se centra en narrar la estratagema ideada por Odiseo y la destrucción de la ciudad. Finalmente, en el apartado correspondiente a "El largo regreso de Odiseo", resume el viaje del héroe hasta su llegada a Ítaca.

En cuanto a las renarraciones episódicas, es decir, a la producción de un texto que, siguiendo las particulares características de un hipotexto –muchas veces sin referirlo ni explicitarlo– narra un suceso concreto, presentado como un mito, puede observarse un ejemplo también en otra obra de Oche Califa y, aunque con notables diferencias, en la producción de otra reconocida autora en el ámbito de la literatura destinada a niños, Olga Drennen.

[33] *El caballo de Troya y otras leyendas de la antigua Grecia* (2012), publicado por Colihue, cuenta con ilustraciones de Paula de la Cruz y se organiza en dos secciones. La primera, "Junto a los dioses", contiene las historias de dos personajes míticos: "Prometeo, ladrón del fuego" y "Los doce trabajos de Hércules". La segunda, "Guerras y viajes", incluye los relatos: "Jasón y los argonautas" (que trataremos en el apartado siguiente, 1.4.2); "Dédalo, Ícaro y todo el cielo"; "El talón de Aquiles"; "El corredor de Maratón" y "Batalla de las Termópilas".

Califa retoma, en el libro titulado *Mitos griegos y romanos* (2014),[34] algunos episodios de las obras clásicas, principalmente de Homero y Virgilio, bajo el formato de renarraciones. Las reescrituras, que tienen como tema el ciclo de Troya, se organizan en cinco relatos denominados: “El talón de Aquiles”, “El caballo de Troya”, “Odiseo engaña a Polifemo”, “Odiseo se salva de las sirenas” y “Penélope teje y desteje”. De los cinco relatos, revisamos dos narraciones que resultan ilustrativas de esta modalidad: “El caballo de Troya” y “Odiseo engaña a Polifemo”. Como puede apreciarse en los pasajes que transcribimos a continuación, mientras que en el primero se renarra de modo general el final de la guerra y la estratagema del caballo, en el segundo la renarración se construye a partir de la estructura y la particular versión que Homero ofrece sobre la llegada de Odiseo y sus hombres a la isla de los cíclopes:

> El caballo de Troya
>
> Cuando los griegos sitiaron la ciudad de Troya, no imaginaron que sería una guerra larga y casi imposible de concluir con éxito, debido a la tenaz defensa troyana.
>
> Y estaban a punto de abandonarla cuando a Odiseo –uno de los generales griegos y rey de Ítaca– se le ocurrió mandar a construir un enorme caballo de madera, que dejarían en las puertas de Troya como obsequio de despedida. Solo que dentro del “regalo” se ocultaría a un grupo de guerreros griegos.
>
> Los troyanos vieron retirarse a sus enemigos después de dejar el caballo y lo entraron. Por la noche, los griegos ocultos en su interior salieron y abrieron las puertas de la ciudad al resto de sus compañeros, que atacaron por sorpresa.
>
> Y entonces, sí, Troya cayó en manos griegas.
>
> ***Para saber más****:*
>
> *Por este suceso, cuando un obsequio oculta una mala intención se dice que es un “caballo de Troya” o un “regalo troyano”*. (Califa, 2014, p. 20)[35]

[34] De acuerdo con el título, el libro, publicado por Atlántida en 2014, distribuye los relatos en dos secciones: “Los griegos”: “Zeus, rey de los dioses”; “Prometeo, ladrón del fuego”; “Heracles, creador de los Juegos Olímpicos”; “Dafne y el amor de Apolo”; “Dédalo e Ícaro, a volar”; “El talón de Aquiles”; “Filípides, corredor incansable”; y “Los romanos”: “Rómulo y Remo”; “El rapto de las sabinas” y “Cupido enamora”.

[35] Todas las versiones incluyen al final una sección “Para saber más” que funciona como disparadora de la lectura de otras obras o bien como aclaratoria de algún aspecto del mito o de la manera en que permanece en la actualidad. Las referidas a la guerra de Troya son: en “Odiseo se salva de las sirenas”: “Por eso se dice que ‘oír un canto de sirenas’ es hacer caso a palabras engañosas. Además, el término ‘sirena’ se usa para las bocinas de alerta de ambulancias, bomberos o la policía, ya que indica que ante su aparición hay que alejarse y dejar que circulen” (Oche Califa, 2014, p. 24); y en “Penélope teje y desteje”: “La figura de Penélope ha sido utilizada por la literatura como ejemplo de la mujer fiel” (Oche Califa, 2014, p. 26).

Odiseo engaña a Polifemo

Terminada la guerra de Troya, Odiseo se embarcó de regreso a Ítaca con sus hombres. La nave tuvo varios inconvenientes en el mar porque se extravió o se detuvo a buscar provisiones en islas habitadas por monstruos.

En una de esas vivía Polifemo, que era un cíclope; es decir, un gigante con un solo ojo.

Odiseo y sus hombres entraron a la cueva que era su vivienda. Allí había ovejas enormes y comida en abundancia, de la que se sirvieron.

Cuando Polifemo entró y los vio, enfureció y devoró a algunos griegos, mientras le preguntaba a Odiseo por su nombre. El héroe astutamente le contestó:

–Me llamo Nadie.

Luego Odiseo le sirvió vino al Cíclope, lo emborrachó y cuando este se durmió, le clavó un palo encendido en el ojo y lo dejó ciego.

El monstruo salió gritando de dolor por toda la isla. Pero cuando los otros cíclopes le preguntaron quién le había hecho daño, Polifemo contestó:

–¡Nadie! ¡Nadie fue!

Entonces, los que lo oyeron, no le hicieron caso al pensar que estaba loco.

Así y todo, Odiseo y sus hombres no lograron escapar de la cueva. Por eso, a la mañana siguiente, se ataron ocultos en las barrigas de las ovejas. Cuando estas salieron a pastar, Polifemo ciego, acarició sus lomos para contarlas y evitar la fuga de los griegos. Pero no advirtió nada.

Fue de esta manera como Odiseo y sus hombres lograron fugarse.

***Para saber más*:**

Odiseo se convirtió en modelo del héroe que utiliza la astucia antes que la fuerza. (Califa, 2014, pp. 22-23)

En los pasajes citados, especialmente en el relato del encuentro entre Odiseo y sus hombres con el cíclope Polifemo, se observa cómo el hipotexto de la reescritura tiende a desdibujarse, lo que genera la impresión de que la literatura se subordina al mito, otorgándole un protagonismo que opaca su vínculo con las fuentes originales. Un ejemplo ilustrativo de esta tendencia lo encontramos en la edición de Ana María Shua, que analizamos antes y que comienza con la provocadora pregunta: “¿Otra vez los mitos griegos?”. La respuesta que ofrece apunta a la necesidad de cada época “de volver a contar, a su manera, de acuerdo

con su sensibilidad estas historias en las que parece concentrarse al mismo tiempo todo el poder de la fantasía y todas las contradicciones de la razón y la sensibilidad humanas" (2011, p. 8). Este planteo, que legitima la constante resignificación de los mitos y destaca su capacidad para conectar con las inquietudes de cada generación, al mismo tiempo tiende a simplificar el complejo proceso de recrear los mitos antiguos para un público infantil o juvenil a partir de fuentes literarias. No pretendemos que las reescrituras se transformen en tratados sobre las relaciones entre literatura y mito, pero consideramos que una clara referencia a las fuentes podría contribuir no solo al acrecentamiento del acervo cultural sino al fomento de la formación literaria de los potenciales destinatarios.

Olga Drennen, por su parte, publica también versiones de los mitos griegos y romanos en dos libros titulados *Mitos antiguos de Grecia y de Roma* (2007a) y *Mitos antiguos de Grecia y de Roma II* (2007b), en los que reescribe las historias de sus distintos dioses, héroes y personajes.[36] En cuanto al ciclo de la guerra de Troya, el tema es abordado tanto en "Odiseo y el monstruo", relato incluido en el primer tomo, como en "Odiseo escucha a las sirenas", que forma parte del segundo. Si bien en ambos textos la autora sigue el hilo argumental presentado por Homero, resulta ingeniosa la perspectiva narrativa adoptada por Drennen en cada caso. En el primer relato es el rey Alcinoo quien les cuenta a sus súbditos el encuentro de Odiseo con el cíclope, a partir de la historia que el propio héroe le había referido cuando estuvo en su palacio:

> Un día, hace siglos, el poderoso Alcinoo, rey de Esqueria, relató algunas aventuras de Odiseo a un grupo de súbditos que encontró en la playa. Contó que Odiseo estuvo en su palacio y que le refirió algunas de sus hazañas.

[36] Ambos textos fueron publicados por la editorial Longseller. *Mitos antiguos de Grecia y de Roma* contiene los siguientes relatos: "Prometeo el protector"; "Apolo y el árbol de la gloria"; "La promesa de Febo"; "Osa mayor, la constelación del amor"; "Narciso, un bello reflejo"; "Aracne, la tejedora"; "Teseo y el laberinto"; "La esperanza de Baucis y Filemón"; "Orfeo, la sombra del amor"; "Pigmalión, el escultor"; "Atalanta e Hipómenes, un desafío de amor"; "La codicia de Midas"; "El secreto de Midas"; "Rómulo, Hersilia y los sueños de Roma"; "Teseo y la niña más bella"; "La manzana de la de la discordia" y "Odiseo y el monstruo". A su vez *Mitos antiguos de Grecia y de Roma II* está conformado por los siguientes relatos: "Zeus y la cabra Amaltea"; "La caja prohibida de Pandora"; "Las tres manzanas de oro"; "Cadmo y Harmonía"; "Apolo y la pastora"; "Ariadna coronada de estrellas"; "Riendas mágicas para Pegaso"; "Eos y Titono"; "Hipnos y Pasíte"; "Penélope teje su velo de novia"; "Odiseo escucha a las sirenas"; "Los hijos de Latona"; "El cinturón de flores de Proserpina"; "Jasón y la piel del carnero" (que analizamos en el apartado 1.4.2); y "Psique y el amor" (que consideramos en el apartado 1.5).

> –Cuando la guerra de Troya terminó, él y sus hombres regresaron a Ítaca, su patria. En el viaje, enfrentaron terribles tormentas que, muchas veces, les hicieron perder el rumbo. Vivieron distintas aventuras y, cierto día, el mar los arrastró, hambrientos, hasta una isla donde descubrieron una cueva. (Drennen, 2007a, p. 93)

En el segundo, a su vez, el narrador es el hijo de Odiseo. A partir del relato de su madre Penélope, Telémaco narra el momento en que el héroe es convocado por otros guerreros y debe partir hacia la guerra de Troya; y, según lo que le contó su padre al reencontrarse en Ítaca, refiere también el episodio del encuentro con las sirenas:

> Muchos dijeron que Odiseo fue un gran navegante; otros lo llamaron héroe o protegido de Atenea, la diosa de la sabiduría. Ha sido eso y mucho más, porque Odiseo es mi padre.
>
> Yo conozco su vida, sé todas sus hazañas. Y cuando las menciono, mi voz se convierte en redoble de campanas. Puedo contar muchas de sus aventuras.
>
> En casi todas ellas resultó victorioso, pero en alguna otra su buena estrella se opacó. Como, por ejemplo, en la historia que mi madre, Penélope, me contó y que sucedió poco después de mi nacimiento. (Drennen, 2007b, p. 69)

> Por eso la guerra lo arrancó de nuestro lado. Se vio obligado a partir y estuvo ausente durante mucho tiempo. Cuando volvió ya me había convertido en hombre.
>
> Y de hombre a hombre, nos sentamos a conversar. Entonces supe por la propia boca de mi padre cada una de las peripecias que vivió en el transcurso de esos años. Pude valorar su gran astucia y enorme lucidez por el modo en que las superó.
>
> Hay una historia en la que mi padre demuestra de manera muy especial toda la prudencia y la sagacidad de que es capaz. (Drennen, 2007b, pp. 70-71)

A diferencia de las renarraciones de Shua y Califa consideradas hasta aquí, Drennen retoma algunos episodios de los hipotextos, pero quienes hablan sobre Odiseo y sus aventuras desde sus particulares perspectivas no son narradores omniscientes sino dos personajes homéricos: el rey Alcinoo y Telémaco. Además de esta estrategia narrativa, otro elemento distingue su propuesta de las anteriores: en las breves presentaciones que abren los libros no solo se destaca el valor cultural de los mitos griegos, sino que se distingue entre estos y los textos y autores que los

transmitieron, tal como puede leerse en la introducción de *Mitos antiguos de Grecia y de Roma*:

> Los mitos no deben pensarse como el trabajo de un solo genio imaginativo. En realidad, son creación de incontables narradores que los mejoraron y los transmitieron oralmente de generación en generación.
>
> Sin embargo, algunos autores de gran talento dejaron por escrito, con su propio sello, muchos de estos relatos como legado a la humanidad.
>
> Tal es el caso del poeta griego Homero, a quien se le atribuye la composición de la *Ilíada*, que detalla el último año de la guerra entre griegos y troyanos, y la *Odisea*, que cuenta el regreso de Odiseo al fin de esa guerra. (Drennen, 2007a, pp. 7-8)

A su vez, en la introducción a *Mitos antiguos de Grecia y de Roma II* se insiste en el reconocimiento de la magistralidad de las obras clásicas a la vez que se señalan las fuentes de las renarraciones y los motivos que sustentan la reescritura:

> El griego Homero y los romanos Apuleyo, Virgilio y Ovidio son algunos de los creadores de la antigüedad que se apropian de esas narraciones anónimas y las transmitieron de manera magistral.
>
> En este volumen se recopilaron y se adaptaron algunos textos de los autores mencionados, que son, en realidad, una herencia compartida por todos. (…)
>
> Estos relatos son tan variados y originales que resistieron la prueba del tiempo y, al despojarse de la carga religiosa con que nacieron, entraron en la historia de la literatura para simbolizar los ideales más elevados de la humanidad. (Drennen, 2007b, pp. 7-8)

En la tercera modalidad de reescritura, la narración se centra en un héroe como personaje principal. Este enfoque es evidente en *El audaz Aquiles en la guerra de Troya* (2011b) de Eduardo Blanco,[37] donde el título mismo adelanta la perspectiva narrativa y el interés por destacar la figura heroica. Esta estrategia literaria está presente en otros relatos que tienen como protagonistas a figuras

[37] El libro es uno de los relatos que integra la colección Mis primeros clásicos de la mitología universal, publicada por Santillana. Los otros títulos que tienen como personaje a un héroe son: *Teseo y el Minotauro: aventuras en el laberinto* (2011g); *Hércules: la fuerza de un héroe* (Blanco, 2011d); *Perseo y la cabeza de Medusa* (2011f) y *Las aventuras de Ulises* (Blanco, 2011e). Forman parte de la colección también *Dido y Eneas se enamoran* (Blanco, 2011a), al que nos referiremos más adelante y *Jasón y los argonautas* (Blanco, 2011c), que analizamos en el capítulo 2.

míticas tales como Hércules,[38] Jasón,[39] Perseo y Teseo,[40] muchos de ellos publicados de manera autónoma o incluidos en las antologías de mitos que reseñamos en la Tabla 1. Es importante señalar que en las reescrituras de Blanco publicadas por Santillana se advierte una constante exaltación de las figuras masculinas en detrimento de los personajes femeninos. Este sesgo se hace especialmente notorio en relatos como los de Dido y Eneas (cuya interpretación analizamos en secciones posteriores), y en la historia de Jasón (abordada en el capítulo 2). La tendencia a priorizar la visión heroica masculina sobre la femenina en las adaptaciones de mitos clásicos va acompañada de un discurso tradicional sobre la heroicidad, donde las gestas y el coraje son atributos predominantemente resaltados por los narradores.

En la reescritura de Blanco, la narración no se limita únicamente a las hazañas de Aquiles, sino que incluye acontecimientos previos a su nacimiento que resultan determinantes en su destino, tales como las bodas de sus padres y el juicio de Paris con la manzana de la discordia, eventos que marcan el inicio de la guerra de Troya. Aunque la historia se articula exclusivamente desde la perspectiva de Aquiles, el trasfondo del conflicto troyano y la influencia de los hipotextos homéricos desempeñan un papel fundamental en la construcción narrativa. En este sentido, el narrador introduce una aclaración sobre la fuente de su relato destinada a que los potenciales lectores conozcan tanto al autor como la obra de la que parte su reescritura:

> (A propósito, la historia de la guerra que estamos a punto de narrar fue contada hace miles de años por el más grande de los poetas griegos, el inspirado Homero, en un

[38] Particularmente, la figura de Hércules ha sido objeto de numerosas reescrituras dentro de la literatura infantil y juvenil. En Argentina, se registran diversas ediciones que reinterpretan el mito de los doce trabajos del héroe, entre ellas: *Los doce trabajos de Hércules* de Amalia Drago (Mawis, 2006), *Los doce trabajos de Hércules. Una versión para chicos del mito clásico* de Julián Martínez Vázquez (Estrada, 2009) y *Hércules: la fuerza de un héroe* de Eduardo Blanco (Santillana, 2011a). A estas versiones argentinas se suman ediciones publicadas en otros países y que circulan en el ámbito local, como *Los doce trabajos de Heracles* de James Ford (Panamericana, 2005) en Colombia y las españolas *Los trabajos de Hércules* de Ricardo Gómez (Edelvives, 2016) y *Los trabajos de Hércules* de Anne-Catherine Vivet Rémy (Akal, 2004).

[39] Analizamos esta figura en particular en el punto 2.1 del segundo capítulo.

[40] Un examen en detalle sobre las representaciones de estos héroes en la literatura destinada a niños y jóvenes de Argentina excedería los objetivos de nuestro trabajo. Sobre la figura de Perseo puede consultarse el artículo *La mitología convertida en literatura juvenil: lecturas e imágenes del héroe Perseo en el siglo XXI* de García Manso (2019).

> libro llamado la *Ilíada*, nombre que deriva de Ilión, como ya te habrás dado cuenta). (Blanco, 2011b, p. 21)

A pesar de que esta es la única fuente explícitamente mencionada, el autor no se limita a relatar los episodios en los que Aquiles participa activamente dentro del conflicto bélico. En cambio, expande su alcance narrativo al incluir eventos posteriores a la muerte del héroe, como la estratagema del caballo de Troya y el regreso de algunos héroes, lo que permite ofrecer una visión más amplia del ciclo épico en el que su historia se inscribe. De este modo, la obra no solo recrea la perspectiva individual de Aquiles, sino que también integra elementos que enriquecen y complejizan la representación del universo mítico troyano.

Finalmente, en este recorrido por las renarraciones de los poemas épicos y del mito de la guerra de Troya producidas a partir de 2010, nos detendremos en dos relatos de Jorge Accame, titulados “Troya” y “Odiseo”[41] y publicados en el libro *Mitos griegos* (2016, Guadal) de la colección La letra del gato.

En ambos, desde una particular mirada, el autor hilvana los sucesos referidos a la guerra de Troya y al regreso de Odiseo con una prosa poética que invita a la reflexión sobre la guerra, la heroicidad y el regreso. En el primer relato, el narrador, situado en el décimo año de la contienda, observa los sucesos y los evalúa desde una perspectiva que no supone la mera descripción del mito. En el segundo, luego de la narración de las distintas peripecias de Odiseo hasta llegar a Ítaca, reflexiona sobre el sentido del viaje. Lo que se destaca en las versiones de Accame es, precisamente, la elección de las voces que cuentan los hechos, voces que personalizan la narración y tratan de eliminar el distanciamiento cultural y literario, no solo para reflexionar sobre la obra homérica, sino también para conectar la historia con el sistema de creencias del lector contemporáneo:

> Troya
>
> Hace diez años que griegos y troyanos disputan una guerra interminable bajo el sol y las estrellas; sin embargo, a muchos les parece que ha sido solo un día, un largo día que extiende sus bordes hacia la eternidad, como el mar se desliza hacia las costas. Un día grueso, preñado de batallas, muerte y desgracias.

[41] El libro, con ilustraciones de Damián Zain, incluye tres relatos más: “Perseo”, “Edipo” y “Orfeo”.

> Hace diez años, el príncipe Paris robó a Helena, la mujer más hermosa de la Tierra, de los brazos de su marido Menelao, y la condujo a Troya, atravesando el mar. Quizá, loco de amor, lo hizo sin pensar en lo que acontecería. Menelao, rey de Esparta, enfurecido, llamó a su hermano Agamenón, rey de reyes, y juntos convocaron a un inmenso ejército de hombres griegos para rescatar a Helena. Desembarcaron en las costas de Troya, levantaron su campamento, y allí están desde entonces. Pelean casi todos los días, a veces ganan los troyanos; otras, los griegos. A veces, los troyanos, empujados por Héctor, hermano mayor de Paris, aplastan a los griegos contra sus tiendas; otras, los griegos, conducidos por Aquiles y Diomedes, sus héroes más fuertes, parecidos a los dioses, acorralan a los troyanos contra los muros de la ciudad. Están cansados griegos y troyanos, pero siguen hiriéndose y matándose por Helena. Unos para recuperarla, otros para conservarla. (Accame, 2016, p. 7)

En el anterior pasaje, como en el siguiente, la renarración de la *Ilíada* parece subordinarse a la reflexión sobre la obra homérica y, en este sentido, la versión de Accame presenta la misma historia, pero variada y transformada gracias a su recepción:

> Odiseo, el héroe mutante, el ingenioso, el que ha debido cambiar para sobrevivir a la edad heroica, donde los combates eran francos y las espadas golpeaban brutalmente contra los escudos; el que tiene muchas formas, demasiadas, y es Nadie, llega a su patria Ítaca, luego de un largo viaje y una ausencia de dos décadas. Solo desea abrazar a su esposa Penélope y a su hijo Telémaco. No sabe todavía que deberá luchar contra decenas de pretendientes que se han acumulado en su reino durante años y que giran alrededor de Penélope como buitres, cortejándola.
>
> Odiseo salta del barco de Alcinoo y pisa la arena de la orilla. En vez de alegría, tiene de pronto un presentimiento oscuro: se pregunta si ha regresado; si, en realidad, es posible regresar a alguna parte. Si es el mismo hombre que vuelve al mismo lugar. Y si la nostalgia, esa angustia incesante del regreso, no es acaso infinita. (Accame, 2016, pp. 28-29)

Los poemas homéricos, como hemos podido observar hasta aquí, se transmiten a los niños en dos modalidades: como narraciones integradas al mito de la guerra de Troya, o como narraciones episódicas rotuladas como mitos (como sucede, por ejemplo, con los encuentros de Odiseo con las sirenas o el cíclope). En

cuanto a la perspectiva narrativa adoptada en cada reescritura, puede recurrirse a un narrador omnisciente –como en las versiones de Shua y Califa–; a una voz en primera persona –tal es el caso de Telémaco, en la reescritura de Drennen–; o a un narrador que describe los hechos, pero reflexiona sobre los mismos desde una perspectiva que lo aleja del relato omnisciente –modalidad observada en Accame.

En cuanto al poema virgiliano, cuya única reescritura integral se debe a Franco Vaccarini,[42] es retomado también en otras dos propuestas narrativas centradas en mitos: "Eneas y el origen de la ciudad eterna" (2007b) de Olga Drennen y *Dido y Eneas se enamoran* (2011a) de Eduardo Blanco.[43]

La primera reescritura forma parte del libro *Mitos antiguos de Grecia y de Roma II* y se centra en el héroe y su destino. La narración, de apenas cuatro carillas, comienza con una brevísima alusión a la caída de Troya –contenida en el Libro II de la *Eneida*– y al periplo del héroe hasta llegar a Italia –que forma parte de los seis primeros libros. En la condensación se suprimen, como es usual, los episodios cruentos: la estancia con Dido y su suicidio, y el descenso a los infiernos. La narración se concentra, entonces, en el momento de la llegada al Lacio, en el amor que despierta en Eneas la princesa Lavinia, en el enfrentamiento con Turno y en la victoria de Eneas. En consonancia con el título de la reescritura, en dos momentos del relato el narrador se refiere al *fatum* del héroe en relación con el origen de Roma, tema del poema virgiliano. De las numerosas profecías que Eneas y los troyanos reciben en la *Eneida*, Drennen selecciona dos: la de su madre Venus y la del río Tíber. En la primera, la diosa no solo le anuncia que debe partir de Troya para fundar una nueva ciudad sino también que ha muerto su esposa:

> –Hijo querido –le dijo con cariño–, no pierdas tiempo. Ella ya no está. Tienen que irse rápido porque sus vidas corren peligro. Por otra parte, una tarea muy importante los espera lejos de aquí. Debes levantar la nueva Troya. Y tus descendientes harán lo mismo que tú. Serán los fundadores de una ciudad que se convertirá en imperio. (Drennen, 2007b, p. 90)

[42] Nos referimos a *Eneas, el último troyano*, publicado en 2006 por la editorial Amauta.
[43] El libro integra la colección Mis primeros clásicos de la mitología universal, publicada por Santillana. Otros relatos de parejas famosas incluidas en la selección son "Orfeo y Eurídice, una sinfonía de amor" y "Deucalión y Pirra en el diluvio".

En la segunda profecía, el dios Tíber, tal como en la *Eneida*, le indica dónde deberá fundar la ciudad de Lavinia a la vez que le revela parte de su propio destino y del de sus descendientes:

> –Hijo de dioses, estás cansado y lo comprendo –dijo con voz suave– pero no te preocupes, pronto podrás cumplir tu misión y todos los contratiempos terminarán. Voy a darte una señal de que no miento. Al despertar, encontrarás una cerda blanca con treinta cerditos. Cuando se vayan de la orilla del río debes seguirlos. En el lugar que se detengan, como cada una de las crías representa doce meses, dentro de treinta años tu hijo Ascanio sentará las bases de la ciudad de Alba Longa. Por lo demás, no te aflijas. Resultarás victorioso de esta guerra sin sentido. Después los nietos de los nietos de Ascanio fundarán otra ciudad que será bella e importante. Muchas generaciones hablarán de ella. (Drennen, 2007b, p. 93)

Las profecías integradas por Drennen en su reescritura buscan capturar la esencia de la particular composición de la *Eneida*, destacando el peso del destino como eje central de la narrativa épica de Virgilio. No obstante, una vez que muere Turno –hecho que en el poema épico no solo pone fin a la guerra entre Eneas y sus adversarios, sino que además simboliza la realización del *fatum* que dará origen a los romanos– el narrador confirma que el destino se ha cumplido y enlaza también ese pasado mítico con el presente de la ciudad de Roma:

> Al fin fundó una nueva Troya, ciudad a la que llamó Lavinia en honor a su bella mujer. La pareja tuvo un hijo y los tres vivieron felices durante mucho tiempo.
>
> Por su parte, tal como predijo el dios, treinta años después del encuentro de Eneas y Tiberino, Ascanio fundó Alba Longa. También él fue feliz, tuvo una hermosa familia y vio crecer a sus descendientes.
>
> Dos de los nietos de sus nietos, Rómulo y Remo, fundaron Roma. Y así, trescientos años después de la derrota de Troya, se cumplió la profecía de Venus, la diosa romana del amor y la belleza. Los descendientes del capitán troyano fueron fundadores de una ciudad que se convirtió en capital de un imperio. El Imperio Romano.
>
> Hoy, Roma es uno de los lugares más atractivos del mundo. Una ciudad legendaria que, gracias a la riqueza de su historia, entró en la eternidad. (Drennen, 2007b, p. 94)

En todo el pasaje se advierte, además, una marcada voluntad de reproducir los desenlaces felices propios de los cuentos de hadas, en estrecha relación con las

representaciones sobre la infancia y la literatura destinada a ese público a las que aludimos en la introducción. Se configura así un final dichoso no solo para el héroe Eneas, sino también para toda su descendencia, cuyo porvenir aparece augurado de manera positiva.

Por su parte, el título *Dido y Eneas se enamoran*, de Eduardo Blanco, parece anunciar como tema central la historia amorosa del héroe troyano y la reina cartaginesa, que se desarrolla principalmente en el libro IV de la *Eneida*. Sin embargo, esa relación abarca apenas 8 de las 34 páginas en las que se despliega la narración. A continuación, resumimos brevemente los núcleos narrativos de esta reescritura.

Al comienzo de la obra, el lector se encuentra con un narrador omnisciente que abre el relato con la descripción de la participación de Eneas en la guerra de Troya; en concreto, se refiere el enfrentamiento entre Diomedes y el héroe troyano, episodio contenido en el canto V de la *Ilíada*. La presencia de la diosa Venus en la contienda le permite al narrador introducir una analepsis para presentar la genealogía del troyano; se recrean entonces los amores entre la diosa y el mortal Anquises.

La narración avanza con referencias a la caída de Troya, la huida de los vencidos y la navegación hasta llegar a Cartago, episodios que forman parte de los libros segundo y tercero de la *Eneida*. Recién entonces aparece la relación amorosa entre Dido y Eneas y la posterior partida del héroe, temática que, como dijimos, parecería constituir el eje central de acuerdo con el título de la obra. La historia continúa con los juegos en honor a Anquises, la llegada a Cumas y el descenso al reino de los muertos, fragmentos retomados de los libros V y VI del poema virgiliano. En el Hades, Eneas encuentra a Dido, confirma las noticias sobre su suicidio y se disculpa con la reina por el abandono.

Observamos, entonces, que el título de la reescritura intenta captar la atención de los potenciales lectores anunciando como tema una historia de amor, pero que, por el contrario, la reescritura se centra en la figura masculina y, en consonancia con esa perspectiva, finaliza con una exaltación del héroe y su misión, tal como se lee en el pasaje que cierra la obra:

> De este modo, Eneas, apenado por conocer el destino de su amada Dido, se marchó para cumplir su misión: ser el padre de las generaciones que fundarían la ciudad de Roma. ¡Bravo, Eneas! Pero mucha atención, pues su llegada a Italia solo sería el comienzo de otra gran historia que ya conocerás en otra oportunidad… (Blanco, 2011a, p. 48)

En sintonía con ese final, en esta reescritura de la *Eneida* nos encontramos con un narrador activo, que intenta establecer una comunicación directa con los lectores para mantenerlos interesados y comprometidos con la historia. Esta estrategia narrativa se hace evidente desde el inicio de la obra, particularmente en el relato de la aparición de la diosa Venus en el campo de batalla:

> La mirada de Diomedes producía verdadero terror. Sus gritos, parecidos al rugido de un león, volvían cobarde al más valiente, excepto a Eneas, quien lo esperaba espada en mano.
>
> Frente a las murallas de la ciudad de Troya, tenía lugar una de las batallas que se sucedieron en aquel sitio. Del suelo reseco surgía el polvo, que se mezclaba con el sudor de los combatientes y manchaba sus rostros, mientras el sonido metálico de las espadas que chocaban entre sí aturdía a todos.
>
> Cuando el griego Diomedes vio que su adversario era Eneas, no dudó un instante en arrojarse sobre él: si lo mataba, sería una gran victoria, puesto que habría vencido al yerno de Príamo, rey de Troya. Sin embargo, no contaba con que la ayuda de una diosa, la más bella de todas, cambiaría sus planes.
>
> En efecto, Venus apareció en ese instante y tomó entre sus brazos a Eneas para sacarlo del campo de batalla.
>
> Cuando Diomedes la vio, quedó paralizado ante su belleza; pero tan feroz era en la lucha que el encantamiento duró muy poco tiempo. Volvió en sí inmediatamente e hirió a la diosa con su espada. Sorprendida, Venus soltó al joven guerrero, pero afortunadamente Apolo surgió de la nada, la envolvió en una nube plateada y lo llevó volando para que curasen sus heridas.
>
> ¿Imaginás por qué razón la misma diosa en persona había acudido a rescatar a Eneas? ¿Y si te dijera que era su madre? ¡Ahora se entiende! ¿Verdad? (Blanco, 2011a, pp. 7-8)

Además de buscar complicidad y de ofrecer detalles del mito que el lector podría desconocer, el narrador interrumpe el relato en otros momentos para explicar, como en el siguiente caso, una etimología:

> (Abro un paréntesis para contarte que el prefijo *omni* significa “todo”. Ahora, sabrás que omnipresente quiere decir que “está presente a la vez en todas partes”. Pero ¡sigamos con la historia!). (Blanco, 2011a, p. 11)

Este tipo de intervención excede la mera aclaración lingüística: se trata de una estrategia narrativa que pone en primer plano la función didáctica, íntimamente relacionada con las representaciones que suelen construirse en torno a la literatura infantil y juvenil. La pausa explicativa se legitima en la medida en que combina la dimensión lúdica del relato con una operación pedagógica que aproxima al lector a un conocimiento lingüístico o cultural.

En otra oportunidad, el narrador explica el simbolismo que acarrea la imagen de Eneas huyendo de Troya con su padre en hombros y su hijo Ascanio de la mano:

> Juntó coraje y pronto se repuso de tan profundo dolor y ayudó al ciego Anquises, que ya era un anciano. Lo subió sobre sus fuertes hombros, tomó de la mano a su pequeño hijo y se marchó fuera de los muros de la ciudad.
> Era extraño… los dos extremos de la vida dependían del héroe: la niñez en la persona de Ascanio y la vejez representada por Anquises… (Blanco, 2011a, pp. 18-19)

Si bien esta reescritura pretende acercar a los niños a la obra de Virgilio, tal como se enuncia en la presentación, cabe preguntarse si todas estas intrusiones contribuyen a que los lectores reflexionen y deduzcan por sí mismos los distintos aspectos que pueden derivarse de la lectura o si, por el contrario, obturan su capacidad de inferencia y su participación activa en el proceso de interpretación.

Las dos obras analizadas, “Eneas y el origen de la ciudad eterna” de Olga Drennen y *Dido y Eneas se enamoran* de Eduardo Blanco, reinterpretan parcialmente distintos aspectos del poema virgiliano desde perspectivas singulares. En el caso de la primera, se omiten episodios fundamentales del texto clásico, como la estancia con Dido, el descenso al reino de los muertos o los enfrentamientos bélicos, todos ellos cargados de dramatismo. Esta selección parece responder a una intención de suavizar los aspectos más cruentos del relato, para privilegiar en cambio la dimensión épica y fundacional de la historia de Eneas. Al mismo tiempo, estas decisiones narrativas evidencian representaciones sobre la infancia y la adultez vinculadas con el protectorado adulto y con lo que Montes (1990) denomina

una LIJ “de corral”. Por su parte, la obra de Blanco, aunque anuncia como eje central la relación amorosa entre el héroe troyano y la reina cartaginesa, desplaza este vínculo como tema principal de la narración para culminar con la exaltación de la figura heroica y de su misión fundacional. En conjunto, y a pesar de sus diferencias, ambas obras coinciden en el propósito de revalorizar, mediante estrategias narrativas propias, el mito del origen de Roma.

Nos hemos referido hasta aquí a las distintas modalidades de reescritura de los textos de Homero –como relatos integrados al mito de la guerra de Troya, como relatos episódicos o como relatos heroicos–, y de Virgilio –en tanto renarraciones sobre el origen de Roma–; hemos revisado también el lugar otorgado a los hipotextos como fuentes de esas reescrituras. Para cerrar esta sección, consideramos pertinente mencionar brevemente un último aspecto relacionado con la dimensión paratextual de estas propuestas. Como en muchas otras ediciones de mitos y leyendas, ninguna de las renarraciones analizadas en este apartado incluye actividades o elementos paratextuales destinados al estudio. Este hecho nos permite concluir que las aúna la intención de propiciar el acercamiento a la cultura y literatura clásicas en sí mismas, sin subsumir los textos a un papel pedagógico, intención evidente, sobre todo, en la ausencia de componentes que las asimilen, como dijimos, a materiales escolares.

1.4 Recapitulación

En este capítulo abordamos dos de las modalidades de reescritura más extendidas en la literatura infantil y juvenil argentina: las adaptaciones y las renarraciones de obras clásicas grecolatinas. El análisis se organizó en torno a tres grandes ejes: un recorrido histórico por las ediciones destinadas a jóvenes desde la década de 1940 hasta la actualidad; un examen del proceso de escolarización de los clásicos a través de su inclusión en libros de texto; y una revisión crítica de las propuestas contemporáneas de reescritura de la épica homérica y virgiliana.

En primer lugar, pudimos observar que las adaptaciones y renarraciones de las obras clásicas de Grecia y Roma en la literatura infantil y juvenil en Argentina revelan un proceso dinámico y en constante evolución desde 1940 hasta la actualidad. Este recorrido nos permitió constatar no solo la centralidad de la épica homérica y de los mitos grecolatinos en el repertorio canónico reescrito para niños y jóvenes. A lo largo de décadas, hemos visto cómo las editoriales han respondido a las demandas del mercado y a las condiciones sociopolíticas, desde la censura de la dictadura hasta la democratización del acceso a la literatura con el regreso de la democracia. La estrecha relación que los sellos editoriales construyen con las políticas educativas nacionales y la circulación de los clásicos literarios se evidencia no solo en la producción de obras destinadas al ámbito escolar sino en las distintas dinámicas de consumo que promueven entre los diferentes actores involucrados: docentes, padres y lectores.

En segundo lugar, examinamos la consolidación de las adaptaciones como materiales pedagógicos en el ámbito escolar. A partir del análisis de los libros de texto de dos de las principales editoriales proveedoras de material para el nivel medio, observamos que ambas han intervenido en los textos clásicos en dos niveles: primero, mediante la edición de adaptaciones incluidas en colecciones dirigidas a jóvenes, y luego, con su integración en los libros de texto escolares. Esta estrategia, que tiende a desplazar la tradicional lectura de extractos de traducciones reconocidas, ha consolidado la legitimación de las adaptaciones.

En cuanto al tratamiento de las obras épicas, el mercado editorial argentino refleja dos perspectivas en torno a la lectura de los clásicos: una que sostiene la necesidad de acceder a las obras completas mediante traducciones consagradas y otra que considera las adaptaciones como una puerta de entrada accesible, o incluso como el único medio de acercamiento a estos textos. A pesar de estas diferencias, notamos que la mayoría de las editoriales ha reducido, en las reediciones de los clásicos, el aparato crítico que formaba parte de las primeras publicaciones, disminuyendo así el enciclopedismo que las caracterizaba y favoreciendo la lectura del texto literario y las reescrituras como una modalidad formativa para los jóvenes.

En el último apartado, centrado en las renarraciones contemporáneas de la épica homérica y virgiliana publicadas en Argentina a partir del año 2000,

identificamos tres formatos dominantes: narraciones integradas al mito de la guerra de Troya, episodios autónomos rotulados como mitos y relatos heroicos centrados en un personaje. En los tres casos parecen combinarse y confundirse dos intenciones: divulgar la mitología clásica y favorecer la lectura de los textos literarios de la antigüedad grecolatina.

Al tratarse de propuestas que podríamos llamar “de autor”, las perspectivas narrativas varían entre narradores omniscientes, narradores en primera persona y narradores que combinan la descripción de los hechos con reflexiones que los alejan de la omnisciencia de los hipotextos. En relación con el poema virgiliano, las obras analizadas reinterpretan aspectos específicos del texto desde perspectivas únicas, pero comparten el propósito de exaltar, mediante estrategias narrativas propias, el mito fundacional de Roma. En todas las renarraciones analizadas es destacable que ninguna incluya elementos paratextuales destinados al estudio, lo que indica una intención clara de acercar a los lectores niños y jóvenes a la cultura y literatura clásicas desde un enfoque autónomo y no pedagógico.

Capítulo 2
Otras adaptaciones y renarraciones

Estructura

2.1 Adaptaciones y renarraciones del ciclo de los argonautas
2.1.1 "El viaje de los argonautas" de Julián Martínez Vázquez
2.1.1.1 Estructura y narradores
2.1.1.2 Características de la reescritura
2.1.2 La saga de Jasón y los argonautas en reescrituras destinadas a niños
2.2 La novela: reescrituras del cuento sobre "Psique y Cupido"
2.2.1 Algunas consideraciones sobre el cuento de "Psique y Cupido "
2.2.2 La adaptación Psique y Eros de Guillermo Cácharo
2.2.3 Las renarraciones "La flecha mágica" de Gudiño Kieffer, "Psique y el amor" de Olga Drennen y "En alas de Céfiro" de Ángeles Durini
2.3 El drama: la tragedia griega y la comedia latina
2.3.1 Tragedia griega
2.3.1.1 Revisión histórica de la escolarización de la tragedia griega a partir de sus paratextos
2.3.1.2 Principales características de las traducciones y adaptaciones
2.3.2 Comedia latina
2.4 Recapitulación

Corpus

Blanco, Eduardo. (2011c). *Jasón y los argonautas*. Ilustraciones de Oscar Senonez. Santillana (Colección Mis primeros clásicos de la mitología universal).

Cácharo, Guillermo. (2009). *Mitos en acción 2. Amor y aventura*. Ilustraciones de Juan Manuel Tumburus. La estación.

de Cecco, Sergio y Sófocles. (1999). *El reñidero. Electra.* Cántaro (Colección Del Mirador).

Durini, Ángeles. (2014 [2018]). "En alas de Céfiro". En Franco Vaccarini *et al.*, *De la tierra al Olimpo. Héroes, dioses y simples mortales* (pp. 51-65). Ilustraciones de Federico Combi. SM.

Esquilo. (2006). *Agamenón.* Traducción de Tabaré J. Freire. Estrada (Colección Azulejos).

Esquilo y Cuzzani, Agustin. (2010). *Prometeo encadenado + Una libra de carne.* Letra impresa (Colección Generación Z).

Eurípides. (2011). *Las troyanas*. Traducción de Gustavo Daujotas y Jimena Paula Palacios. Cántaro (Colección Del Mirador).

Eurípides. (2017). *Medea*. Salim.

Gudiño Kieffer, Cristina. (1968). *Mitos Griegos. La Tierra ya está hecha y otros cuentos.* Ilustraciones de Áyax Barnes. Centro Editor de América Latina.

Guerrero, Eduardo. (1993). *Plauto. Teatro Latino. Resúmenes, análisis y biografía.* Editorial Lord Cochrane (Colección Biblioteca de oro del estudiante Anteojito).

Martínez Vázquez, Julián. (2008). *La casa de Atreo. Los grandes relatos de la mitología griega I*. Estrada (Colección Azulejos).

Martínez Vázquez, Julián. (2009a). *El viaje de los argonautas. Los grandes relatos de la mitología II.* Estrada (Colección Azulejos Verde).

Roggio, Patricia. (2010). *Dicen que los dioses… Mitos griegos 1*. Letra impresa (Colección La puerta secreta).

Shua, Ana María. (2011 [2019]). *Dioses y héroes de la mitología griega*. Ilustraciones de Fernando Falcone. Santillana (Colección Loqueleo).

Sófocles. (2001 [2022]). *Antígona. Edipo rey*. Puerto de Palos/Cántaro (Colección Del Mirador).

Sófocles. (2004). *Edipo rey.* Sigmar (Colección Clásicos Juveniles).

Sófocles. (2009). *Edipo rey. Antígona*. Traducción de Alejandro Palermo. La estación.

Sófocles. (2011). *Edipo rey. Antígona.* Ilustraciones de Vladimiro Merino. Longseller (Colección Esenciales).

Sófocles. (2012). *Edipo Rey. Antígona.* Mawis (Colección Abrazo literario).

Sófocles. (2017). *Edipo rey. Antígona.* Ilustraciones de Rodrigo Folgueira. Maipue (Colección Paila Clásicos).

Sófocles. (2018). *Edipo Rey. Antígona.* Salim (Colección Grandes Lecturas).

Sófocles y Shakespeare, William. (2006 [2018]). *Edipo rey* / *Hamlet*. Traducción de Julián Martínez Vázquez y Beatriz Vignoli. Estrada (Colección Azulejos. Serie Roja).

Vaccarini, Franco. (2008). Plauto*. La olla/Anfitrión*. Cántaro.

Capítulo 2. Otras adaptaciones y renarraciones

2.1 Adaptaciones y renarraciones del ciclo de los argonautas

El viaje de Jasón y los argonautas a bordo de la nave Argo para obtener el vellocino de oro es, quizá, la historia sobre viajes más importante después de la *Odisea*. Una de las versiones más completas de la expedición se encuentra en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas; en tanto que otras obras, como la *Biblioteca histórica* (Libro IV, 40-55) de Diodoro Sículo, las *Argonáuticas* de Valerio Flaco, la *Biblioteca mitológica* (I, 16-29) de Apolodoro y las *Fábulas* (29-36) de Higino, ofrecen relatos detallados acerca de algunos aspectos del mito.

La literatura destinada a niños y jóvenes de Argentina no ha sido ajena al influjo de Apolonio y de la historia de Jasón y Medea, quizá como respuesta a los tres grandes principios que, según Fanuel Hanán Díaz,[44] se conjugan en este tipo de literatura: el héroe, el viaje –la aventura–, y la sombra. Precisamente, las *Argonáuticas* de Apolonio, obra deudora de la tradición literaria anterior, en especial de las epopeyas homéricas, y única conservada de este autor helenístico, narra en cuatro cantos: 1) el viaje de los argonautas hacia el norte de la Cólquide a través de la Propóntide y del mar Negro (cantos I–II); 2) la obtención del vellocino de oro con la ayuda de Medea (canto III); y 3) el regreso a Yolcos a través del Danubio, el Po, el Mediterráneo y el norte de África (canto IV).

La historia, susceptible de convertirse en novela de aventuras, fue adaptada por Julián Martínez Vázquez en *El viaje de los argonautas* (2008) y renarrada en “Jasón y la piel del carnero” de Olga Drennen (2007b), en “Jasón y los argonautas” de Oche Califa (2012), en “El viaje de Jasón y los Argonautas” de Patricia Roggio (2010) y en *Jasón, los argonautas y el vellocino de oro* de Ana María Shua (2019), textos que integran distintas ediciones sobre mitos griegos, algunas de las cuales mencionamos en el apartado anterior.

[44] El texto, sin fechar, publicado por la Fundación Cuatro Gatos, está disponible en https://bitly.cx/qFok

2.1.1 *El viaje de los argonautas* de Julián Martínez Vázquez

El viaje de los argonautas de Julián Martínez Vázquez,[45] obra que figura en el listado de recomendaciones de la página oficial del Ministerio de Educación de la Nación,[46] se publica en 2009a como parte de la serie *Los grandes relatos de la mitología griega*, editada por Estrada en la colección Azulejos Verde y pensada para estudiantes de nivel medio.[47] El hipotexto, tal como se señala el adaptador en la contratapa, es la obra de Apolonio:

> La vía más importante a través de la cual nos llegaron esos relatos es la obra de Apolonio de Rodas, las *Argonáuticas*. En ella se basa la presente versión novelada, en la que vibra el espíritu de aventura de los antiguos viajeros que se hacían a la mar, rumbo a tierras desconocidas. (2009a)

Además de esta referencia, en el apartado "Las fuentes literarias", se especifica que Apolonio omite "el final dramático de Pelias y el conocido desenlace de la historia de Jasón y Medea, cuando ella, al sentirse traicionada, mata a los hijos que tuvieron en común" (Martínez Vázquez, 2009a, p. 9), suceso que tampoco refiere Martínez Vázquez y que nos ha llegado, principalmente, a través de la *Medea* de Eurípides.

La propuesta, al igual que la de las obras homéricas que integran la colección Azulejos Verde de Estrada, contiene una introducción referida a los mitos griegos, a las características de los relatos mitológicos y a las fuentes literarias de este mito en particular; cierra la presentación un mapa con el recorrido realizado por los argonautas. Al final se encuentran las típicas actividades destinadas al consumo escolar, características de su contexto de producción. Las notas a pie de página, que no son excesivas y tampoco llegan al enciclopedismo que encontramos en las

[45] Julián Martínez Vázquez es también autor de otras reescrituras de tema clásico, como *Los mitos griegos. Contados para vos* (Estrada, 2012) y *Los doce trabajos de Hércules. Una versión del mito clásico* (Estrada, 2009).

[46] De acuerdo con lo relevado por Bustamante (2020) se recomiendan también otras dos obras de tema clásico para trabajar en las aulas: *Teseo. Cómo nacen las leyendas* de Yvan Pommaux (Continente, 2013) y *Es tan difícil volver a Ítaca* de Esteban Valentino (SM, 2013).

[47] Además de esta versión sobre la expedición argonáutica, Martínez Vázquez escribió, para la misma colección, *La casa de Atreo. Los grandes relatos de la mitología griega I* (Estrada, 2008b), obra que renarra, a partir de distintas fuentes, la historia de la familia de los Atridas, entre ellos, Tántalo, Atreo, Agamenón, Menelao y Orestes.

ediciones de la *Ilíada* y la *Odisea* publicadas por el mismo sello editorial,[48] contienen información sobre prácticas antiguas, relaciones entre personajes, e identificación de lugares y objetos.

2.1.1.1 Estructura y narradores

Como mencionamos antes, la obra de Apolonio está conformada por cuatro cantos. Copiamos, a continuación, los núcleos narrativos de cada uno, resumidos en la edición crítica de Mariano Valverde Sánchez (en Apolonio de Rodas, 1996, pp. 32-33), para cotejarlos con la selección de episodios incluidos en la reescritura de Martínez Vázquez:

> Canto I: Proemio; catálogo de argonautas; preparativos para la partida; partida y navegación; Lemnos, Jasón e Hipsípila; navegación; Cicico, muerte del rey Cicico; navegación; Misia, rapto de Hilas; navegación, disputa por el abandono de Heracles.
> Canto II: Bebricia; combate de Ámico y Polideuces; navegación; Fineo y las Harpías; navegación, paso de las Simplégades; navegación, escala en la isla de Tinia; Lico y los mariandinos, muerte de Idmón y Tifis; navegación, digresión sobre Heracles y las Amazonas; isla de Ares, encuentro con los hijos de Frixo; navegación hasta la Cólquide.
> Canto III: Preludio; en el Olimpo, Hera y Atenea, Afrodita y Eros; embajada al palacio de Eetes, intervención de Eros; pedido de ayuda a Medea; angustia de Medea, Medea y Calcíope; encuentro de Jasón y Medea; preparativos para las pruebas; pruebas de Jasón.
> Canto IV: Preludio; huida de Medea y rescate del vellocino; navegación de regreso, persecución de los colcos; asesinato de Apsirto, hermano de Medea; navegación del Mar de Crono al Mar Ausonio; encuentro con Circe, purificación de Medea y Jasón; navegación, paso de las Planetas; Drépane (isla de los feacios), boda de Jasón y Medea; navegación y tempestad; llegada a Libia, transporte de la nave, muerte de Canto y Mopso; navegación, Creta: el gigante Talos; navegación, escala en Anafe, sueño de Eufemo (Tera) y epílogo.

Si bien Martínez Vázquez selecciona la obra de Apolonio como principal fuente de su reescritura, como veremos en el siguiente cuadro (Tabla 2) con la secuencia narrativa del hipertexto, suprime tanto los proemios como las numerosas digresiones que suponen un desvío del tema de la expedición y que Apolonio había

[48] Cf. Trevisán (2019, pp. 153-187).

incorporado en su obra a partir de un vasto material de carácter tanto mitológico como geográfico y etnográfico. Asimismo, en consonancia con la novelización a la que adscribe su reescritura, el autor incluye otros episodios que le permiten reponer elementos ausentes en el hipotexto, como los oráculos que recibe el rey Pelias sobre su destino y el nacimiento e infancia de Jasón:

Hipotextos	Títulos de los capítulos	Contenido
Ante-argonáutica (fuentes sin especificar)	Los dos oráculos del rey	-Disputa por el trono, Pelias encierra a Esón, nacimiento de Jasón, entrega del niño al centauro Quirón
	Las dos pieles	-Crianza de Jasón -Relato enmarcado sobre el vellocino de oro -Descubrimiento del origen y partida a Yolco
	Jasón en Yolcos	-Acontecimientos en el Olimpo -Encuentro entre Jasón y Pelias
Apolonio de Rodas	-La nave de los héroes -La isla de las mujeres -En las tierras del rey Cícico -El remo roto Ámico -Fineo y las Harpías -Destinos trágicos -La isla de Ares -La llegada a la Cólquide -Los toros de bronce -Un robo y un crimen -La boda -El desierto	-**Adaptación de la obra de Apolonio**. Los subtítulos indican el contenido de cada apartado
Pos-argonáuticas (fuentes sin especificar)	-El fin de Pelias	-Diálogo de Quirón con los niños, entre los cuales se encuentra Aquiles

Tabla 2. Estructura y contenido. Fuente: elaboración propia.

Para integrar la historia sobre la niñez y juventud del héroe al relato de Apolonio, Martínez Vázquez recurre a una original estrategia narrativa que el lector descubre recién en el último capítulo de la obra: toda la historia de Jasón, desde su infancia hasta su regreso a Yolco, es un relato que el centauro Quirón narra a los inquietos niños que están a su cargo. Efectivamente, en el capítulo “El fin de Pelias”, el narrador omnisciente describe una típica escena alrededor del fuego en la que el

famoso maestro les cuenta a sus discípulos, entre ellos a Aquiles, las aventuras de su también discípulo Jasón:

> Es agradable escuchar una historia junto a una hoguera, porque el fuego da luz y a la vez entibia los cuerpos en medio del frío del invierno, mientras las palabras del narrador se apoderan del silencio.
>
> Del fuego parecían surgir los personajes y los peligros, que se proyectaban en efímeras sombras sobre las paredes de la caverna. Los niños ya habían escuchado hablar acerca de las mujeres lemnias, de los bebrices y su insolente rey, del travieso hijo de Afrodita y sus flechas. También se habían asustado con la inmensa ola y se habían lamentado por la muerte de Canto, en pleno desierto de Libia.
>
> Quirón estaba feliz por haber llegado finalmente, con su relato, al puerto de Págasas. Sin embargo, los niños siempre quieren saber un poco más.
>
> –¿Pelias cumplió con su promesa?
>
> –En realidad…
>
> –¿Y Jasón llegó a ser rey de Yolco? –interrumpió el mismo niño.
>
> Los demás se rieron de la pregunta, porque ya sabían que el héroe había fracasado al volver a Tesalia.
>
> (…)
>
> Era tarde, y algunos ya entrecerraban los ojos. El pequeño Aquiles, pese a estar cansadísimo, no quería dormirse por nada del mundo. Se sentía orgulloso de ser hijo de Peleo, uno de los navegantes de la *Argo*. (Martínez Vázquez, 2009a, pp. 151-152)

En este episodio final, en el que se recrea una escena de narración oral, podemos observar dos cuestiones relevantes, vinculadas, una, con la particular macroestructura de la obra y, la otra, con la transmisión de los textos clásicos. Respecto de la primera, la figura de Quirón resulta vertebradora del relato, pues es el centauro quien narra a Jasón la historia del vellocino de oro y, en el episodio final, vemos que es también él quien les cuenta a otros niños la historia del héroe y los argonautas. Si bien el relato de Quirón, como el texto de Apolonio, finaliza con la llegada a Yolcos, debido al requerimiento de los infantes a su cargo, el centauro resume luego, en pocas palabras, el destino de Medea y Jasón: “Tuvieron que huir de Tesalia, perseguidos por Acasto y sus soldados. Lograron escapar. Se dirigieron a la rica ciudad de Corinto, donde, según sabemos, viven aún hoy” (Martínez Vázquez, 2009a, p. 154). Este final feliz, habitual en la LIJ, cumple, como señala

Bruno Bettelheim (1977, p. 14) una función tranquilizadora después de la narración de tantas aventuras y sucesos cruentos.

En lo que respecta a la transmisión de los mitos, Martínez Vázquez recrea una de las tradiciones más antiguas de la humanidad y un elemento central en el desarrollo de la cultura y la preservación de conocimientos: la práctica de contar historias alrededor del fuego. En esta reescritura, el narrador describe las distintas reacciones de los oyentes, como el temor o la curiosidad: “Uno de los pequeños se tapó los oídos, porque le daban miedo las historias de brujas. Los demás se rieron de él, aunque esta parte del relato también los intranquilizaba un poco” (Martínez Vázquez, 2009a, p. 152). Este recurso permite al autor capturar la esencia de las tradiciones orales, evocando la magia de las palabras habladas y generando efectos significativos tanto en los personajes dentro de la historia como en los potenciales lectores.

Asimismo, este pasaje remite a una dimensión muy propia de la literatura infantil y juvenil: la figura del mediador. El mediador puede ser quien cuenta, lee en voz alta o facilita el acceso a los textos, y constituye una presencia recurrente en las escenas de lectura representadas en la LIJ. En este sentido, el adulto mediador –docente, familiar o narrador– no solo vehiculiza el encuentro entre la obra y los niños, sino que también modela la interpretación, ofrece claves de comprensión y, en muchos casos, legitima la experiencia lectora (Colomer, 1999 y 2002; Chambers, 2007, Munita 2014). Por eso, la reescritura de Martínez Vázquez no solo recupera la dimensión mítica y oral de los relatos, sino que también pone en primer plano la mediación como práctica constitutiva de la LIJ, en tanto literatura que suele pensarse en vínculo con un adulto que acompaña, guía o introduce a los jóvenes lectores en el universo literario.

2.1.1.2 Características de la reescritura

Al tratarse de una adaptación, se pierden, obviamente, los elementos característicos del género épico. No obstante, Martínez Vázquez mantiene la distinción entre los planos humano y divino, la *heroscopía* de los navegantes (central en el primer

canto de la obra de Apolonio), y algunos símiles, elemento característico de la épica desde Homero, como puede apreciarse en los siguientes pasajes:

> El viento arrastró la nave todo el día y toda la noche. Los ánimos se apaciguaron y la alegría regresó a los argonautas, como cuando en el cielo se disipan las nubes y aparece el sol, después de una tormenta. (Martínez Vázquez, 2009a, p. 76)

> Nunca antes se habían visto tantos barcos lanzándose al Ponto Euxino. Como una jauría que sale detrás de la presa una vez que el cazador ha disparado, así se embarcaron miles de colcos en persecución de los fugitivos. (Martínez Vázquez, 2009a, p. 129)

> Medea tomó la antorcha y la levantó lo más alto posible, para dar la señal convenida. Entonces los argonautas hicieron avanzar la Argo en silencio hasta ponerla a la par del navío que había traído a Apsirto. Como un águila que baja del cielo y atrapa a su presa sin que esta se entere de su muerte, así se arrojaron los argonautas sobre la infeliz tripulación. Ninguno pudo salir con vida, y tan rápido fue el exterminio que, cuando llegó Jasón con ánimos de ayudarlos, ya se estaban preocupando por su tardanza. (Martínez Vázquez, 2009a, p. 132)

Considerando que se trata de una novelización del hipotexto, el proceso de formación del héroe resulta central en la reescritura, y por ello encontramos, tanto al inicio como al final de la obra, referencias a la relación entre Quirón y su discípulo Jasón. Pese a que, como mencionamos, el centauro cierra su relato con un desenlace feliz para los niños que escuchan la historia de Jasón y Medea, el narrador omnisciente sugiere que esa versión omite la complejidad y oscuridad inherentes a los mitos:

> –Los años pasan… cada vez me cuesta más contar esta historia –le respondió Quirón, con una sonrisa.
> Pese a las sombras, ella vislumbró cierta tristeza en el fondo de los ojos de su esposo.
> –Vamos a dormir, viejo centauro -le propuso, como si creyese que solamente el sueño podría apartar a Quirón de semejante pena. (Martínez Vázquez, 2009a, p. 154)

Este final permite apreciar una tensión narrativa entre el relato de Quirón y el papel del narrador omnisciente. Por un lado, el centauro adapta la historia de Jasón y Medea para ofrecer un desenlace feliz y apropiado para los niños que lo escuchan,

siguiendo una tradición de la literatura infantil que prioriza la protección emocional y la transmisión de valores edificantes. Por otro, el narrador omnisciente introduce una perspectiva crítica, que problematiza esa versión idealizada al insinuar la imposibilidad de neutralizar la carga trágica y los dilemas éticos propios del mito.

Creemos que esta estrategia puede leerse como una forma de metatexto teórico: la narración no solo cuenta la historia, sino que también reflexiona implícitamente sobre las posibilidades y límites de la reescritura en el marco de la LIJ. En este sentido, la tensión entre la voz de Quirón y la del narrador omnisciente pone en evidencia que todo texto literario es a la vez producción estética y reflexión sobre sus condiciones de posibilidad. La obra se convierte, así, en un espacio de autorreflexión que evidencia los debates del campo de la LIJ contemporánea acerca de qué contenidos son "narrables" y cuáles deben ser suavizados o silenciados.

2.1.2 La saga de Jasón y los argonautas en reescrituras destinadas a niños

En cuanto a las renarraciones, las cinco versiones que registramos de la saga argonáutica para niños forman parte de distintas ediciones sobre mitos griegos y romanos, al igual que las previamente analizadas sobre la épica homérica y virgiliana. Estas versiones presentan historias abreviadas, que organizamos en dos grupos según su extensión y el tipo de relación que establecen con el hipotexto.

"El viaje de Jasón y los Argonautas" (2010)[49] de Patricia Roggio, *Jasón y los argonautas* de Eduardo Blanco (2011e)[50] y "Jasón, los argonautas y el vellocino de oro" (2011) de Ana María Shua,[51] retoman algunos episodios de la obra de Apolonio, aunque con una notable diferencia en la extensión: 40 páginas en el primer caso, 34 en el segundo y 26 en el tercero. Cabe aclarar, además, que mientras que Roggio presenta el mito del vellocino de oro en un relato homónimo independiente, que

[49] La obra, publicada por Letra impresa, contiene los siguientes relatos: "El dios Apolo y la hermosa Dafne", "Las hazañas de Teseo", "El ingenioso Dédalo y su hijo Ícaro", "Faetón y el carro del Sol", "El valiente Perseo" y "El vellocino de oro", que anticipa y se conecta con la historia sobre Jasón y los argonautas.
[50] La obra integra la colección *Mis primeros clásicos de la mitología universal* publicada por Santillana y a la que nos hemos referido antes.
[51] La renarración está incluida en *Dioses y héroes de la mitología griega* (2011), que ya analizamos. Ver nota 29 del capítulo 1.

antecede a la historia de los argonautas y anticipa los hechos, Shua lo incorpora como parte de su narración. Blanco, por su parte, abre el relato con la llegada de Jasón al reino de Pelias, tal como se anuncia en el Proemio de Apolonio, e intercala el episodio del vellocino como una analepsis. Una diferencia notable entre las tres producciones radica, asimismo, en que Blanco propone una historia continua, sin apartados o secciones, que abarca desde la llegada de Jasón a Yolco hasta la recuperación del trono con la ayuda de Medea. Con el mismo estilo que en las otras reescrituras que integran la colección, el narrador busca mantener atento e interesado al lector a partir de la inclusión de comentarios sobre los hechos que se describen y apelaciones directas, por ejemplo: “Bastante misterioso, ¿verdad?” (p. 8) o “¡Claro, por eso Pelias se desmayó al ver al joven!” (p. 14). Otra estrategia recurrente es la incorporación de etimologías, tales como las referidas a los nombres Argos (p. 17) y Amico (p. 25) y las explicaciones sobre los términos “nauta” (p. 19) y “pugilato” (p. 24).

En esta versión resulta llamativa la referencia a Ariadna como antítesis de Medea. Mientras que la primera es recordada a partir de una descripción en el relato “Teseo y el Minotauro en el laberinto” de la misma colección, como una joven enamorada que auxilia a Teseo de manera desinteresada, Medea es retratada con un carácter más calculador y peligroso. Así lo evidencia la narración cuando se describe el momento en que el héroe llega a la Cólquide y conoce a la princesa:

> En efecto, la princesa había quedado enamorada del valeroso muchacho y, tal como había sucedido en Creta con Ariadna (¿recordás la historia de Teseo y el Minotauro?), le ofrecía ayuda a Jasón.
>
> Sin embargo, Medea no era como Ariadna, pues todo lo que hacía era por interés: primero le hizo prometer a Jasón que se casaría con ella, y luego, que la llevaría a Grecia para reinar a su lado. Claro que sus recursos iban más allá de un simple hilo dorado, pues la princesa era sobrina de Circe y, por ello, una maga poderosísima. También, por cierto, bastante peligrosa. (Blanco, 2011c, p. 36)

La reescritura del mito enfatiza el rol de Medea como una hechicera que no solo ayuda a Jasón a completar las pruebas impuestas por Eetes, sino que también engaña a las hijas de Pelias para que asesinen al rey. Su intervención, que permite que Jasón obtenga el vellocino y recupere el trono, resulta crucial, pero el narrador

insiste en su carácter oscuro y en sus métodos despiadados, actitudes que marcan una diferencia fundamental con la figura masculina. Uno de los episodios en los que más se percibe esta reinterpretación es el asesinato de Apsirto. En este punto, Blanco se aparta de la versión de Apolonio de Rodas, en la que es Jasón quien mata al joven, y parece seguir la narración de Apolodoro (*Biblioteca mitológica* I, 9, 23-24), donde es Medea quien asesina a su hermano para facilitar la huida de los argonautas:

> A partir de esto, todo fue una locura; los soldados de Eetes se lanzaron sobre los argonautas para detener su escape, pero Medea hizo algo inesperado y cruel: mientras huía junto a los marinos, se llevó consigo a su hermano Apsirto y, cuando subieron al Argo, lo mató y arrojó su cadáver al agua. (…)
>
> Ya en alta mar, el joven héroe se preguntaba hasta dónde podría llegar Medea por amor a él, pues que matara a su hermano le había parecido tan espantoso que, desde ese momento, comenzó a tener por ella sentimientos encontrados, entre el agradecimiento y el temor. (Blanco, 2011c, pp. 39-42)

A lo largo de la narración, el interés por exaltar la figura heroica de Jasón es evidente. El relato no solo destaca su valentía y liderazgo, sino que además deposita sobre Medea la responsabilidad de los actos más cuestionables. Así, su magia se presenta como un recurso fundamental para la conquista del vellocino de oro y la recuperación del trono, pero su carácter siniestro la opone a la construcción idealizada del héroe. Esta intención se ve reflejada en el cierre del relato, donde el narrador refuerza la gloria de Jasón y relega a Medea a un papel instrumental: “Así, después de tantas aventuras, con el apoyo de los argonautas y la oscura magia de Medea, nuestro héroe recuperó por fin su trono injustamente arrebatado. ¡Larga vida a Jasón, rey de Yolco, héroe inmortal!” (Blanco, 2011c, p. 48).

Las reescrituras de Patricia Roggio y Ana María Shua, como puede apreciarse en el siguiente listado, incluyen numerosos subtítulos que anticipan los núcleos narrativos de cada reescritura y condensan las principales acciones del hipotexto:

“El viaje de Jasón y los Argonautas” de Patricia Roggio	“Jasón, los argonautas y el vellocino de oro” de Ana María Shua
1. El trono de Jasón	1. El vellocino de oro
2. El Argo y los Argonautas	2. Jasón y los argonautas

3. Un viaje sin igual	3. En la isla de Lemnos
4. La ayuda de Fineo	4. Los doliones
5. El cruce las Rocas Chocantes	5. Heracles deja el Argos
6. La isla de los pájaros	6. En el país de los bébrices
7. En el reino de Eetes	7. Fineo y las Harpías
8. Medea y Jasón	8. Las rocas Simplégades
9. Las pruebas de Eetes,	9. En el Mar Negro
10. La recuperación del vellocino y	10. En la Cólquide
11. Un regreso accidentado	11. Circe y las Sirenas
	12. Escila y Caribdis
	13. En la isla de Corfú
	14. En el desierto africano
	15. El gigante de bronce
	16. La noche terrible y
	17. El regreso a Yolcos

En ambos casos se suprimen los sucesos cruentos que podrían resultar negativos para la imagen idealizada del héroe que transmiten las dos obras, como el engaño de Medea a su hermano Apsirto para que Jasón pueda matarlo. Roggio finaliza la historia con el regreso a Yolco; Shua, en cambio, adopta una perspectiva edulcorada del mito y cierra el relato resumiendo la historia de la pareja, pero sin aludir al posterior filicidio realizado por Medea:

> Lo único seguro es que Jasón nunca cumplió con la promesa de amar para siempre a Medea, y la abandonó después de haber tenido con ella dos hijos. El héroe, que no temía a ningún monstruo, tuvo miedo, quizás, de las artes hechiceras de su propia mujer. Un tiempo después, Medea se casó con Egeo, el rey de Atenas. (Shua, 2011, p. 125)

Por su parte, los textos “Jasón y la piel del carnero” de Olga Drennen (2007b) y “Jasón y los argonautas” de Oche Califa (2012) resumen el mito de Jasón en 4 y 6 carillas, respectivamente. En la obra de Drennen, la narración condensa la llegada del héroe a Yolco, el reclamo del reino, la propuesta de Pelias para devolverle el trono, la fabricación de la nave *Argos*, el viaje a la Cólquide, el encuentro con Medea, el robo del vellocino y el regreso; es decir, resume aún más la historia hasta transformarla en un

digest.[52] En esta versión, el desenlace feliz planteado por Drennen resulta, cuanto menos, cuestionable, pues simplifica no solo las características del mito griego sino también la complejidad de los personajes:

> Una vez a salvo, los dos jóvenes se miraron. Pelias no tendría pretextos para seguir en el trono. Gracias a la piel del carnero, Jasón sería el nuevo rey. Yolco lo esperaba. Pero antes de llegar, iban a casarse. Los esperaban muchos años de felicidad. (Drennen, 2007b, p. 35)

Califa también reduce al máximo el número de detalles del texto para retener solo la significación global y, si bien no señala las fuentes de su historia,[53] invita al lector a considerar el mito como un constructo cultural dinámico, moldeado por las manos de diferentes narradores a lo largo de los siglos:

> Difícil fue la vida de Jasón, como la de tantos en esos años. Dejemos a un lado quién fue su madre, ya que tal vez se trató de alguien que él conoció, aunque no quienes contaron su historia (o al menos, los datos no coinciden). Su padre se sabe, sí, que fue Esón, rey de Yolco, ciudad que supo de esplendor y ruina.
>
> Tampoco el relato puede confiarnos con seguridad si Esón dejó el trono por propia voluntad u obligado por su hermano Pelias, que lo reemplazó. De todos modos, Jasón fue educado por el centauro Quirón, con la idea de que al llegar a la mayoría de edad podría reclamar la corona de rey (Califa, 2012, p. 27)

> No fueron las únicas dificultades que vivieron Jasón y sus argonautas hasta pisar nuevamente el suelo de Yolco. Pero el sostenido apoyo de la diosa Hera fue la garantía del exitoso regreso. Y si después las cosas volvieron a complicarse para el héroe, ya es, como expresa el dicho, harina de otro costal. (Califa, 2012, p. 33)

Nótese, además, que el narrador busca generar en los lectores curiosidad sobre las otras dificultades que debió afrontar el héroe y, con ello, incentivar la lectura de otras versiones del mito.

---

[52] Entendemos por *digest* un relato breve y autónomo, que condensa los aspectos centrales de una obra, no hace referencia al hipotexto y se presenta como si fuera en sí mismo una historia original, cf. Genette (1989a, p. 313).

[53] Marc Soriano (2001) propone una Deontología de las adaptaciones que incluye tres criterios básicos: 1) la adaptación debe anunciarse explícitamente en tapa y estar firmada, con una breve justificación del adaptador; 2) debe regirse por principios pedagógicos, a cargo de un adaptador competente, y evitar tanto textos ya concebidos para niños como obras de calidad artística excepcional; 3) debe excluir la reescritura, y en caso de cortes o resúmenes estos han de diferenciarse tipográficamente del texto original (p. 45).

Las obras analizadas en este apartado presentan dos modos diferentes de apropiación de las *Argonáuticas* de Apolonio: como renarraciones, en las producciones de Roggio, Blanco y Shua, o como *digest*, en las versiones de Drennen y Califa. No obstante, estas cinco reescrituras forman parte de libros que buscan actualizar el mito para audiencias contemporáneas, adaptándolo tanto en contenido como en forma según las características del público al que se dirigen y las colecciones de las que forman parte, reforzando, en la mayoría de los casos, un patrón de exaltación de la heroicidad masculina dentro del marco de la mitología clásica.

2.2 La novela: reescrituras del cuento sobre Psique y Cupido

Desde época temprana, la historia de Psique y Cupido –quizá el más comentado de los episodios secundarios narrados en *Metamorfosis* o *El asno de oro* de Lucio Apuleyo,[54] escritor romano del II siglo de nuestra era– ha sido materia tanto de interpretaciones y estudios variados, como de numerosas reescrituras y representaciones en las artes plásticas.[55]

La literatura destinada a niños y jóvenes no permaneció ajena a la fascinación despertada por esta historia, clasificada como un "cuento maravilloso, de hadas o de viejas" (Álvarez García, 1999, p. 411); como "un relato aventuresco o fantástico desarrollado en un mundo irreal o por lo menos, no localizado en el tiempo ni en el espacio" (p. 411) o bien como un relato fantástico sobre "personajes con poderes sobrenaturales, desarrollado en un mundo irreal ilocalizado en tiempo y espacio concretos y donde imperan la magia y/o los encantamientos" (Álvarez García, 2002, p. 168).

En nuestro país, autores reconocidos en el campo de la LIJ escribieron distintas versiones de la historia, desde la década del 60 hasta la actualidad, con presentaciones que varían de acuerdo con los destinatarios, niños o jóvenes, y con

[54] Dado el tema de esta tesis, no dedicaremos un espacio a la obra en su conjunto. Sin embargo, para profundizar su estudio, pueden consultarse los trabajos de Harrison (1996), Walsh (1994), Hofmann (2004), Zimmerman (2004) y James (2014); en español, García Gual (1972).

[55] Sobre la extensión de las versiones de este mito en la literatura española e hispanoamericana, ver Lida de Malkiel (1976), Cortés Ibáñez (2004) y Escobar Borrego (2000, 2002, 2011 y 2018).

el tipo de propuesta editorial en la que se incluyen. En este apartado proponemos analizar las cuatro versiones que registramos en publicaciones de Argentina: la adaptación “Psique y Eros” de Guillermo Cácharo (2009) y las renarraciones “La flecha mágica” con texto de Cristina Gudiño Kieffer e ilustraciones de Ayax Barnes (1968), “Psique y el amor” (2007b) de Olga Drennen y “En alas de Céfiro” (2018) de Ángeles Durini.

El cuento “El viborón del río”[56] (2011) de Graciela Montes se inscribe claramente dentro del ámbito de la reescritura, pero no lo incluimos en nuestro análisis porque la autora realiza una transposición de la diégesis apuleyana, trasladando el relato clásico a un contexto regional específico: la historia es narrada desde la perspectiva de un pescador que vive a orillas del Paraná, en la provincia de Corrientes. Este cambio de escenario no solo reinterpreta la trama original, sino que también la resignifica al integrarla en las tradiciones orales y culturales tanto del nordeste como del noroeste y centro de nuestro país.

2.2.1 Algunas consideraciones sobre el cuento de Psique y Cupido

En general, los estudiosos de la obra de Apuleyo señalan que el cuento de Psique y Cupido es una creación del autor, aunque reconocen la existencia de múltiples y variados materiales que pudieron servirle de fuente. Kenney (1990, p. 17) los categoriza en cuatro tipos: el cuento popular y el mito,[57] los textos literarios, la filosofía platónica y la iconografía. Del análisis de cada uno concluye que la unión artística de estos elementos, en un todo integrado, representa una asombrosa proeza de originalidad que merece más reconocimiento del que generalmente se le ha dado (pp. 21-22).

La publicación, en 1812, de *Los cuentos para la infancia y el hogar* (*Kinder- und Hausmärchen*) por parte de los hermanos Grimm posibilitó el reconocimiento de los motivos y patrones que se repiten en los cuentos populares y que se relacionan, en

[56] El cuento está incluido en el libro *Cuentos de maravilla*, ilustrado por Alberto Pez y publicado por Sudamericana en 2011. Integran la obra, además de “El viborón del río”, los siguientes relatos: “El pozo de la alegría”, “Los siete pares de zapatos rotos”, “La ranita encantada” y “La muchacha de la estrella”.
[57] Un análisis detallado de la relación entre la mitología clásica y los cuentos populares puede leerse en Cristóbal (1985).

distinto grado y de diversa manera, con la historia de Psique y Cupido. Las explicaciones sobre estas relaciones pueden resumirse en dos grandes teorías: 1) que los motivos utilizados por Apuleyo provienen de la narración oral (es decir, de un arquetipo mental común) que, a partir de lugares y períodos alejados, ramificándose, produjo resultados semejantes pero autónomos entre sí; y 2) que los motivos posteriores se remontan a la formulación literaria de Apuleyo (Cristóbal, 1985, p. 126).

En 1884, el folclorista escocés Andrew Lang relacionó el argumento de Psique y Cupido con la leyenda oriental de Purûvaras y Urvasi, cuya forma literaria más antigua se remonta a un relato del *Satapatha-Brâhmana* (XI, 5, 1), derivado de una interpretación de un himno del *Rig-Veda* (X, 95) referido al sacrificio sagrado de los indios (Escobar Borrego, 2018, p. 22). El drama en cinco actos titulado *Vikramorvasi*, del poeta Kalidasa (s. I a.C.), que narra la leyenda de Purûvaras y Urvasi, es el precedente literario más antiguo del mito. Esta fuente ha sido especialmente considerada entre estudiosos del folclore y la LIJ, como Bonilla y San Martín (1908, p. 109), Cortés Ibáñez (2004, p. 347), Rubio Torres (2007, p. 94-95) y Janer (2015, p. 117).

Siguiendo la clasificación de Aarne y Thompson (s/f)[58] el cuento de Psique y Cupido se incluye entre las historias del esposo encantado (ATU 425 y sus variantes). Propp (2008) incluye el relato dentro de los cuentos folclóricos ordinarios y, a su vez, entre los cuentos de magia (300-749), con adversarios sobrenaturales (300-399) y un(a) esposo(a) u otro pariente sobrenatural encantado (400-459).

En cuanto a los personajes, se pueden clasificar en tres grupos: humanos (Psique, su padre, las hermanas, los mortales), divinidades (Cupido, Venus, Proserpina, Júpiter) y seres no humanos que hablan y piensan como humanos, que pueden ser animales (hormigas, águila), plantas (caña) y objetos (torre); estos últimos desempeñan la función de auxiliares, pues ayudan a Psique a superar las arduas pruebas que Venus le impone.

En cuanto a la estructura, se distingue una organización tripartita: presentación, nudo y desenlace, con los siguientes elementos:

[58] La sigla ATU designa el sistema de clasificación de los cuentos elaborado inicialmente por los folcloristas Antti Aarne y Stith Thompson, y ampliado en 2004 por Hans-Jörg Uther.

1. En la primera parte del cuento se presentan los personajes, el lugar, la situación y el enlace del dios Cupido con la mortal Psique, una joven de belleza sin igual y venerada, como Venus, tanto por su pueblo como por extranjeros. Esta adoración acarrea la ira de la diosa, quien, para vengarse, le pide a su hijo Cupido que la entregue al peor de los hombres. Por mandato de Apolo, la joven, que sufría en soledad, se casa con un horrible ser (*El asno de oro* 4, 33, 1-2). Psique es llevada a la cima de un acantilado, desde donde el viento Céfiro la conduce hacia la morada de su nuevo marido, en la que se celebrarán sus bodas, asimiladas a la muerte.

2. La prohibición de ver al esposo, impuesta por el dios; la curiosidad de Psique por conocer a su marido, motivada sobre todo por sus hermanas; el quebrantamiento de la prohibición, el abandono de Cupido, la partida de Psique en su búsqueda y la venganza de sus malvadas hermanas tienen lugar en la segunda parte del relato, a lo largo del libro V (1-31).

3. La tercera y última parte del cuento se desarrolla en el libro VI (1-24). Psique, tras deambular por distintas regiones, se encuentra con Venus. La diosa hace lo posible para que la heroína sufra y le propone cuatro pruebas a superar: la primera consiste en separar varias clases de semillas mezcladas; la segunda, en conseguir lana dorada de unas ovejas salvajes; la tercera, en recoger agua de una fuente inaccesible para un mortal; la cuarta, en bajar al reino de los muertos y pedirle a Proserpina un poco de su belleza. Como todas las pruebas son casi imposibles de realizar para un ser humano, Psique recibe la ayuda de animales y seres inanimados. Finalmente, logra recuperar el amor de Cupido y de esa unión nace su hija, Placer (*Voluptas*).

De acuerdo con Cortez Ibáñez (2004, p. 353), en el cuento sobresalen tres motivos: 1) la prohibición, el esposo no debe mostrarse ante su esposa; 2) la curiosidad que sienten las hermanas de la heroína y que a su vez despiertan en esta; y 3) la desgracia que sigue al quebrantamiento de la prohibición. Ello motiva que Cupido huya de Psique y que luego ella lo busque afanosamente.

2.2.3 La adaptación *Psique y Eros* de Guillermo Cácharo

La adaptación “Psique y Eros” forma parte de la propuesta *Mitos en acción 2. Amor y aventura*, publicada en 2009 por la editorial La estación. El libro contiene tres historias más: la de Dido y Eneas,[59] la de Ariadna y Teseo, y la de Orfeo y Eurídice. El relato, ubicado en tercer lugar, presenta un subtítulo –”El esposo secreto”– que, de cierta forma, relaciona esta historia con los cuentos maravillosos: la denominación se centra en el personaje masculino, ocupa el segundo lugar en la enunciación del título y remite a las clasificaciones propuestas por Propp (2008, p. 145) y por Aarne y Thompson (ATU 425 y sus variantes), es decir, al motivo en torno al cual gira la historia.

En la introducción, titulada “Parejas famosas”, se presenta la historia de Psique y Eros a partir de su fuente literaria: “Es a través de una novela latina del siglo II de nuestra era, la *Metamorfosis* de Apuleyo (también conocida como *El asno de oro*) que ha llegado hasta nuestros días la versión más conocida de esta narración mitológica” (Cácharo, 2009, p. 17).

Aunque en el subtítulo parece establecerse una relación con los cuentos folclóricos, el apartado dedicado a esta pareja retoma, de manera general, el complejo problema de las fuentes, concluyendo que “tanto Apuleyo como quienes trataron esta historia en las artes plásticas no hicieron sino adaptar un antiguo mito cargándolo de diferentes significaciones de acuerdo con el propio pensamiento” (Cácharo, 2009, p. 17).

Siguiendo las características del sello editorial, se propone también una interpretación de la historia a partir de una cita del clasicista francés Pierre Grimal (1981, p. 188), para quien la versión de Apuleyo trata, de manera alegórica, los padecimientos del alma, reflejo de la belleza pura encadenada a la tierra por sus pasiones malas –en especial la curiosidad– en su intento por alcanzar la belleza divina, tarea que no puede realizar sin la ayuda del amor, que le da acceso al mundo de los dioses y la vuelve inmortal.

[59] Un análisis de este relato puede leerse en Trevisán (2019, pp. 203-207).

Desde el punto de vista formal, resulta difícil establecer cuál es la traducción sobre la que opera esta adaptación. No obstante, Cácharo sigue la secuencia de la historia apuleyana, ya que las acciones están distribuidas en veinte carillas[60] y diecinueve parágrafos que se corresponden con el tratamiento de este episodio en *Metamorfosis*. Sin embargo, el narrador omnisciente introduce algunas variantes ya desde el principio del relato, que comienza de la siguiente manera:

> Un poderoso rey tenía tres hijas. Las dos mayores eran hermosísimas. Pero Psique, la menor, era más hermosa aún. Su belleza era superior a cualquier hermosura creada por la imaginación humana. (Cácharo, 2009, p. 74)

El inicio característico de los cuentos maravillosos, con el que Apuleyo abre la historia (*Erant in quadam civitate rex et regina. Hi tres numero filias forma conspicuas habuere*, "Había una vez en cierta ciudad un rey y una reina; con tres hijas que atraían las miradas por su belleza")[61] es suprimido por Cácharo. La decisión podría deberse a que el relato está incluido en una colección sobre mitos clásicos, filiación que se establece en la presentación. Sin embargo, las descripciones de Venus y los dioses olímpicos son mínimas, apenas las necesarias para la comprensión de la historia. Además, el nombre de la joven aparece ya al principio, como ocurre en todas las versiones publicadas; de esta manera, se elimina el suspenso y se da a conocer a la heroína desde el comienzo de la narración.

En lo que respecta a los personajes, todos los elementos centrales de la trama del hipotexto intervienen, aunque, al igual que la de los dioses, la participación de las hermanas de Psique es limitada. En cuanto a la estructura, se preservan la presentación, el nudo y el desenlace, como así también episodios que podrían considerarse polémicos, como la venganza y muerte de las hermanas mayores. Asimismo, se describen brevemente los castigos físicos infligidos por las sirvientas de Venus, pero no aquellos realizados directamente por la diosa. Se mantienen, además, los tres motivos principales: la prohibición, la curiosidad y las desventuras derivadas de desobedecer las órdenes del esposo.

---

[60] La extensión del relato es inferior a la del de Dido y Eneas, con veinticuatro carillas, pero superior a las diecinueve del de Ariadna y Teseo y a las dieciséis del de Eurídice y Orfeo. Suponemos que la mayor extensión está vinculada con el origen literario de las historias de Dido y Eneas y de Psique y Cupido; es decir, con la relevancia de estas historias en relación con los hipotextos.

[61] Seguimos la edición y traducción de María Luisa Acuña (1988).

En relación con las pruebas, Cácharo conserva las cuatro tareas impuestas por Venus, que Psique logra superar con la ayuda de distintos animales y seres inanimados. Finalmente, entre los principales recursos de reescritura se destacan la eliminación de descripciones extensas y la incorporación de diálogos para hacer la narración más ágil.

2.2.4 Las renarraciones "La flecha mágica" de Gudiño Kieffer, "Psique y el amor" de Olga Drennen y "En alas de Céfiro" de Ángeles Durini

Estas tres renarraciones del cuento de Psique y Cupido, dirigidas al público infantil, fueron publicadas con una amplia separación temporal: una en la década de 1960 y las otras dos en la primera y segunda décadas del siglo XXI. "La flecha mágica" (1968), con ilustraciones de Ayax Barnes y texto de Cristina Gudiño Kieffer, formó parte de la colección Los cuentos de Polidoro, mencionada en el capítulo 1 (véanse las notas 1 y 2), reunida en la serie titulada *Mitos griegos*, lanzada por el Centro Editor de América Latina en 1968. La compilación incluía cinco relatos mitológicos[62] y dos renarraciones[63] de obras literarias presentadas como cuentos. "Psique y el amor" de Olga Drennen, por su parte, integra el libro *Mitos antiguos de Grecia y de Roma II* (2007b), al que ya nos hemos referido también (véase la nota 33 del capítulo 1). A su vez, "En alas de Céfiro" de Ángeles Durini forma parte del libro *De la tierra al Olimpo* publicado por SM en 2014.[64] Las tres versiones condensan el texto de Apuleyo en 15, 5 y 14 carillas respectivamente, con notables diferencias entre sí, no solo en lo que respecta a la extensión de los relatos, sino también al estilo narrativo.

Gudiño Kieffer busca, como en el resto de la colección, recrear clásicos de la literatura universal para niños de 5 a 8 años, con un enfoque original en los textos, en la ilustración y en el diseño. La propuesta de Drennen, al igual que las demás

[62] "La tierra ya está hecha", "El gigante y el fuego", "Teseo y el Minotauro", "Pandora", y "Eco y Narciso".
[63] "Las aventuras de Ulises" –basado en *Odisea* de Homero– y "La flecha mágica".
[64] El libro está compuesto por otros siete relatos: "El color del amor" de Verónica Sukaczer, "Belerofonte" de Sebastián Vargas, "El enojo de Aquiles" de Mario Méndez, "La felicidad de Dafne" de Verónica Bayona, "Heracles y la guerra contra los gigantes" de Franco Vaccarini (encargado también de la presentación del libro), "El eco y el reflejo: la historia de Narciso" de María Florencia Gattari y "Perseo y la cabeza de Medusa" de Nicolás Schuff.

versiones de la autora ya analizadas, condensa la historia de Psique y Cupido en sus líneas esenciales. Por su parte, la reescritura de Durini, dirigida a lectores a partir de los 9 años, pretende generar en su audiencia las mismas emociones e impresiones que ella experimentó al leer el relato de Apuleyo. Esta intención queda explícita en la sección titulada “Ángeles nos cuenta”, incluida al final de su narración, donde la autora comparte las razones que la llevaron a elegir esta historia como tema central de su reescritura. Entre sus motivaciones destaca la profunda fascinación que el relato despertó en ella, así como su deseo de transmitir esa misma magia narrativa a los lectores contemporáneos:

> Descubrí el mito de Cupido y Psique gracias a Apuleyo, que nació cerca de Cartago cuando se encontraba bajo el dominio del Imperio Romano, y que vivió en el siglo II de nuestra era. En su novela *El asno de oro*, además de contar las desventuras de Lucio, un joven transformado en asno, intercala este precioso relato. Enseguida me sentí atraída por el roquedal y su precipicio, donde la bella Psique tiene que aguardar no sabe muy bien qué. Y que Céfiro, el viento de la primavera, fuera el medio de transporte, me maravilló y me llenó de envidia; quién no envidiaría el hecho de no tener que esperar el colectivo, el subte o el tren, o no quedar atrapado en medio del tráfico…
>
> Pero lo que más me atrajo de esta historia fue el parentesco que tiene con los cuentos maravillosos. Al igual que en “La Bella y la Bestia”, Psique llega a un palacio desconocido donde es atendida por voces que no ve, y se ha casado con un ser que desconoce. Y ella, como en “La bella durmiente”, repara en el sueño de alguien y se enamora de él. Me pregunto qué mujer no se sentiría atraída por el mismísimo Cupido. Yo, al igual que Psique, no pude escapar de sus encantos. (Durini, 2014, p. 67)

En su presentación, Durini no solo menciona el hipotexto de su reescritura, sino que también establece conexiones entre la obra de Apuleyo y diversos cuentos de hadas tradicionales, como *La Bella y la Bestia* y *La Bella Durmiente*, relatos con los que comparte las características a las que nos referimos en las consideraciones sobre el cuento de Psique y Cupido.

Los inicios de los tres relatos reflejan el estilo que predominará en cada versión, definiendo la construcción de los personajes y la atmósfera narrativa. En el caso de Gudiño Kieffer, la introducción se distingue por un tono cercano al cuento maravilloso, con descripciones hiperbólicas y comparaciones poéticas que exaltan la

belleza y bondad de Psique. Además, la relación entre la joven y su entorno refuerza su carácter idealizado: la muchacha es amada tanto por los ricos como por los pobres, a quienes responde con gratitud y generosidad. Esta imagen de Psique como símbolo de pureza y equilibrio moral contrasta con la figura de Venus, cuya furia se presenta de manera casi caricaturesca. La diosa es representada como una entidad caprichosa y violenta, cuyos estallidos de ira infunden temor incluso entre los demás dioses:

> Todos los habitantes de aquel país decían que las hijas del rey eran muy hermosas.
> La mayor parecía un rayo de Luna.
> La segunda parecía un rayo de Sol.
> Pero la tercera era mucho más linda que el Sol y la Luna juntos.
> Mucho más buena que el agua fresca. Mucho más cariñosa que un cervatillo. Y era, además, inteligente y graciosa.
> Por eso la gente la adoraba.
> Acudían de lejos para verla. Iban con ramas de mirto y coronas de laurel para regalárselas. y le decían:
> –Psique, te queremos porque eres hermosa, pero más todavía porque eres tan buena.
> Psique, que en griego quiere decir alma y también mariposa, sonreía y aceptaba complacida los obsequios que le hacían. Tenía palomas, corderos, faisanes, que le llevaban los pobres, y perfumes y joyas que le regalaban los ricos.
> A los pobres los recompensaba con monedas de oro y a los ricos les agradecía con sus mejores sonrisas.
> Tanto querían todos a Psique, que decidieron poner su estatua en los altares de Venus, la diosa de la belleza.
> La diosa Venus tenía su templo principal en la colina más alta de la ciudad.
> Ejercía una influencia sobre todos, por eso cuando supo que en lugar de su estatua habían puesto allí la de Psique, se puso furiosa.
> Empezó a gritar y a romper cosas. Todos los dioses se callaron, porque sabían que cuando Venus estaba enojada era capaz de cometer cualquier barbaridad.
> –¡Yo castigaré a esa infeliz mortal! –gritaba–. ¡La castigaré por atreverse a ser más linda que yo!
> Y para que el castigo fuera terrible, llamó a su hijo Cupido, pidiéndole que la ayudase. (Gudiño Kieffer, 1968, s/p)

Esta construcción inicial no solo enfatiza el carácter excepcional de Psique, sino que además introduce el conflicto central: su perfección provoca la admiración

del pueblo, pero también la envidia de Venus. A través de frases breves y repetitivas, el relato adquiere un ritmo casi musical, evocando la tradición oral y reforzando su función como herramienta para la educación moral.

Las presentaciones de Drennen y Durini, por su parte, destacan la extraordinaria belleza de Psique en relación con Venus, deidad cuyo único atributo mencionado es precisamente la belleza, omitiéndose en todos los casos su condición de diosa del amor. Esta elección puede responder tanto a la ya señalada tendencia a reducir la caracterización de los personajes a aquellos rasgos funcionales al desarrollo narrativo, como al propósito de evitar confusiones con el rol de Cupido. Asimismo, ambos relatos destacan solo los elementos esenciales para la trama, sin profundizar en el desarrollo del personaje femenino más allá de su apariencia física y su impacto en los dioses:

> Había, hace mucho tiempo, un rey que tenía tres hijas. Psique, la menor, era tan pero tan hermosa que la confundían con Venus, la diosa de la belleza.
> –Es la diosa de la belleza –decían quienes se cruzaban con ella, y le dejaban ofrendas que antes destinaban a Venus.
> Estos comentarios terminaron por despertar los celos de la diosa, que decidió pedir ayuda a su hijo Cupido, cuyas flechas enamoran en lugar de matar. (Drennen, 2007b, p. 74)

> Había unos reyes que tenían tres hijas. Las dos mayores eran muy lindas, pero la tercera, llamada Psique, era tan pero tan hermosa, que llegaban de todos lados para conocerla. Y apenas la veían, quedaban impactados por tanta perfección y la llenaban de flores y guirnaldas.
> A Venus, la diosa de la belleza, no le causaba gracia que se quedaran pasmados frente a una simple mortal. Y cuando la gente, en vez de llevarle ofrendas a ella, se las daba a la joven, se ponía furiosa. Con el tiempo nadie se acordaba de dejar, aunque más no fuera, una miserable flor a los pies de su estatua. En cambio, a esa muchacha, la gente la llenaba de riquezas de la cabeza a los pies. La diosa decidió que tenía que hacer algo urgente para reparar esta situación. Entonces llamó a su hijo. (Durini, 2014, p. 52)

Es importante señalar, además, que la reescritura de Drennen es la única que utiliza el característico inicio de los cuentos de hadas, recurso narrativo que conecta

su relato con la tradición oral y literaria de este género, tal como la autora señala en la introducción: “Cuando no existía la escritura, los primeros griegos y romanos transmitieron esas creencias en forma oral, las cantaron, las grabaron en cerámicas y, por último, las escribieron” (Drennen, 2007b, p. 7).

En cuanto a la estructura, las tres versiones mantienen los elementos fundamentales de la narrativa clásica: presentación, nudo y desenlace, así como los tres motivos fundamentales a los que nos hemos referido antes: la prohibición de ver al esposo, la curiosidad de Psique y la desgracia que se desencadena al quebrantar dicha orden. Sin embargo, introducen, a su vez, modificaciones significativas que afectan la percepción del relato y de sus personajes. Por ejemplo, en todas las versiones se borran los sucesivos intentos de suicidio de Psique. Además, tanto Gudiño Kieffer como Drennen excluyen la muerte de las hermanas, transformándolas en figuras más cercanas a la curiosidad y menos asociadas con la maldad pura que las caracteriza en Apuleyo. En este mismo marco, ambas obras subrayan la confianza como elemento central en la relación amorosa entre los protagonistas. Sin embargo, cada versión adopta una perspectiva distinta con respecto a las convenciones del género. En la de Gudiño Kieffer, el vínculo aparece jerarquizado: Cupido, figura masculina y divina, reprende a Psique por su desobediencia, atribuyendo su sufrimiento a la falta de confianza en él. La voz del dios se impone sobre la de la joven, reforzando un modelo tradicional en el que la mujer es castigada por su curiosidad y falta de sumisión:

> Al ver lo que había ocurrido, a Cupido se le llenaron los ojos de lágrimas.
> –¡Ah, Psique! ¿Por qué me desobedeciste? Fuiste curiosa… Desconfiaste de mí… Y el amor no puede vivir en la desconfianza… Tengo que irme ahora, y ya nunca me volverás a ver más.
> Dicho lo cual, Cupido desapareció, volando por la ventana.
> Psique se dio cuenta de que lo había perdido para siempre. (Gudiño Kieffer, 1968, s/p)

Por el contrario, en la versión de Drennen, el foco se desplaza hacia Psique, quien, en un acto de introspección, asume la responsabilidad de su dolor. Su reflexión refuerza la idea de que la culpa es exclusivamente suya, producto de su propia curiosidad:

> –¿Qué hiciste, alma mía? ¿Así pagas mi amor?

> Y al instante dio un grito de pena y se alejó con un doloroso batir de alas. De pronto Psique se encontró sola y sin techo en la cumbre de la montaña. Con el dios también había desaparecido el palacio. Así comprendió lo que había hecho, y lloró desconsolada y corrió a casa de sus padres.
>
> –Ahora sí arruiné mi vida. Yo lo quería igual, no me importaba si era horrible o no, y miren qué pasó… Todo por culpa de mi curiosidad. Si no lo recupero nunca volveré a ser feliz. (Drennen, 2007b, pp. 77-78)

Ambas reescrituras reproducen patrones de conducta asociados tradicionalmente a lo masculino y lo femenino: la autoridad y la reprimenda en la voz de Cupido en Gudiño Kieffer, y la resignación y el sufrimiento autoimpuesto en la Psique de Drennen. Así, mientras que en la primera versión se evidencia una estructura jerárquica en la relación entre los esposos, en la segunda se refuerza la idea de la culpa femenina como consecuencia de la transgresión. Ambas perspectivas reflejan y reproducen valores y construcciones de género propios de los contextos en que fueron producidas.

Por el contrario, Durini, al igual que Apuleyo, enfatiza la relación de Psique con sus hermanas, otorgándoles un papel central en el desarrollo del conflicto. En su reescritura, sus encuentros, junto con el castigo de estas últimas, ocupan una parte significativa de la narración –8 de las 14 carillas– lo que permite explorar con mayor profundidad las tensiones familiares. A diferencia de las otras versiones, que simplifican este aspecto, Durini desarrolla la envidia y la rivalidad entre las hermanas como un eje fundamental de su relato, mostrando cómo la fortuna de Psique despierta en ellas resentimiento y deseos de venganza. Esto se aprecia claramente en el siguiente pasaje:

> Psique las hizo pasar y les mostró la casa con todas sus riquezas. Luego las invitó a la mesa y las voces les sirvieron un almuerzo exquisito. Las hermanas, empalagadas de tanta abundancia, empezaron a incubar una honda envidia. Se interesaron con malsana curiosidad por el dueño de todas aquellas riquezas y comenzaron a preguntarle sobre el marido. Querían saber quién era y de dónde venía. Psique no quería romper el pacto que había hecho con él, así que inventó que era un muchacho muy joven y apuesto al que le gustaba mucho ir de caza. Y para que no siguieran preguntando, las cargó de oro y de piedras preciosas, y volvió a llamar a Céfiro para que las llevara de regreso.

Por el camino, las dos envidiosas se decían una a la otra:

–¿Cómo puede ser que hijas del mismo padre hayan tenido tan distinta suerte? A nosotras, las mayores, nos casaron con extranjeros para ser sus criadas y hemos vivido lejos de nuestra patria. En cambio, a la más pequeña le ha correspondido un dios por marido y tantas riquezas que no sabe qué hacer con ellas. Y si el marido es tan atractivo como dice, no debe haber nadie más feliz que ella. Hasta puede llegar a ser diosa, ¿te das cuenta? Tiene voces como sirvientes y manda hasta a los propios vientos. Qué desgracia. A mí me ha tocado un marido más viejo que mi padre, más calvo que una calabaza y más menudo que un enano. Y como si esto fuera poco, es un tacaño que guarda todo bajo llave.

–Pues yo tengo que soportar a un marido lleno de achaques, jorobado y quejoso. Me paso el día haciéndole masajes, parezco más una curandera que una esposa... No sé tú, pero yo no aguantaré más la suerte de la que menos se la merece. Recuerda con cuánta soberbia nos trató y cómo nos quiso comprar con su riqueza. Y después, cuando se cansó de nosotras, nos echó con viento fresco. Mejor no mostremos lo que nos ha dado ni digamos que está con vida, ni siquiera a nuestros padres. Lo único que falta es que andemos divulgando lo bien que está. No somos sus criadas sino sus hermanas mayores. Vayamos ahora a nuestras casas con nuestros maridos mientras pensamos en un plan. Ya volveremos para castigar a la muy soberbia.

Primero pasaron por la casa de sus padres y se pusieron a llorar, dejándolos aún más tristes que antes. Luego marchó cada una a la ciudad donde vivía con el marido. (Durini, 2014, pp. 57-58)

A pesar de las diferencias, las tres reescrituras omiten los castigos físicos infligidos por la diosa Venus a Psique, un recurso que no solo aligera la dureza de la narrativa, sino que también adapta la historia a sensibilidades modernas, donde estos episodios, relacionados con la figura de la madrastra, podrían resultar demasiado crudos o perturbadores. En la versión de Gudiño Kieffer, la confrontación entre ambas se describe de manera concisa y sin profundizar en el estado emocional de Psique, pero resaltando el carácter de Venus: “Se enfrentaron las dos y la vengativa diosa le dijo: –¡Al fin te tengo! ¡Tendrás que hacer lo que yo te ordene!” (s/p). En consonancia con el papel asignado a Psique, en la versión de Drennen se enfatiza en la necesidad de expiación a través del esfuerzo, una idea recurrente en la literatura moralizante: “En lugar de sentir compasión, se enfureció con la joven. –Si de verdad estás arrepentida, tendrás que trabajar para mí –contestó de mala manera. Después sometió a la hermosa jovencita a una serie de

duras pruebas" (Drennen, 2007b, p. 78). Durini, que había descripto con crudeza la relación con las hermanas, suaviza rápidamente el accionar de la diosa, presentándola menos despiadada y más estratégica, puesto que su propósito no es solo castigar, sino también deshacerse de Psique:

> Cuando la vio, la primera reacción de la diosa fue abalanzarse sobre ella y tirarle de los cabellos. Pero luego se calmó e ideó un plan para sacarse de encima a la joven.
> –Para que yo te acepte tendrás que pasar por una serie de pruebas. Veremos si lo logras. (Durini, 2014, p. 64)

En lo que respecta a las pruebas impuestas por Venus, Durini es la única que resume las cuatro tareas asignadas a la joven. Gudiño Kieffer solo menciona dos de ellas: la primera, separar semillas mezcladas, y la última, descender al reino de los muertos para conseguir un frasco con un poco de la belleza de Proserpina, prueba necesaria para el reencuentro entre los esposos. Drennen, por su parte, prescinde por completo de las tareas que la joven debe superar para obtener el perdón de su suegra, limitándose a señalar que "Psique se sintió sorprendida porque, por más difícil que fuera el desafío que debía enfrentar, siempre algo o alguien la ayudaba a resolverlo" (Drennen, 2007b, p. 78). Esta omisión reduce la dimensión heroica de Psique, pues las pruebas constituyen una parte esencial de su desarrollo como personaje y simbolizan su fortaleza y resistencia. Al eliminar los desafíos, el relato pierde un componente fundamental del mito original de Apuleyo, en el que cada tarea representa un peldaño en el camino de transformación de Psique hasta alcanzar su divinización.

Otro aspecto significativo en estas versiones sobre el cuento de Psique y Cupido es el tratamiento de la dimensión sexual en cada caso. Mientras que Gudiño Kieffer y Drennen evitan cualquier referencia explícita a la relación conyugal, Durini incorpora un elemento crucial: el embarazo de la protagonista y el posterior nacimiento de una hija, "a la que llamaron Voluptuosidad" (2014, p. 65). De este modo, la maternidad de Psique se convierte en un punto clave dentro de la narración, como puede observarse en el siguiente pasaje, cuando Cupido le advierte sobre la amenaza que representan sus hermanas y le recuerda que su hijo nacerá dios solo si ella no rompe el pacto de no verlo:

> En la casa de Psique, su esposo le seguía advirtiendo que tuviera mucho cuidado con las hermanas, que mejor no las recibiera más. Pero Psique se ponía muy mal de solo pensarlo y le rogaba que las dejara entrar, en caso de que volvieran. Ella prometió una y otra vez que no caería en las trampas que le tendieran.
>
> –Volverán –le dijo él–, claro que volverán. Pero no les contestes. Y menos ahora, que estamos esperando un hijo. Nuestro hijo nacerá dios, salvo que alguna vez intentes verme; entonces no nacerá dios sino humano, y no me verás más.
>
> Psique se puso feliz de pensar que estaba embarazada. Y entre abrazos y besos le rogó nuevamente a su marido que la dejara ver a sus hermanas, y volvió a repetirle la promesa de que sabría cuidarse de la curiosidad de ellas. El marido se enterneció y por fin accedió a las súplicas de su esposa. (Durini, 2014, p. 58)

Como se ha señalado, a pesar de la distancia temporal entre las publicaciones, las tres renarraciones conservan la estructura general del relato de Apuleyo, aunque introducen notables variaciones en el estilo narrativo y en la construcción de los personajes. En todas se destaca la belleza de Psique, pero solo Gudiño Kieffer resalta también sus cualidades morales. Por su parte, Drennen omite las pruebas impuestas por Venus, lo que reduce el desarrollo del personaje y su dimensión heroica. El tratamiento de las hermanas también varía: mientras Durini profundiza en la envidia y rivalidad que sienten hacia Psique, otorgándoles un papel central en el conflicto, en las otras dos versiones su participación resulta más breve y simplificada.

Entre las similitudes, además de la estructura narrativa, puede destacarse la omisión de los castigos físicos infligidos por Venus, los sucesivos intentos de suicidio de Psique y, en las versiones de Gudiño Kieffer y Drennen, la muerte de sus hermanas. Estas omisiones suavizan el relato y lo adaptan a las sensibilidades del público infantil al que se dirige cada propuesta.

2.3 El drama: la tragedia griega y la comedia latina

2.3.1 Tragedia griega

Junto con la épica homérica, la tragedia griega ha sido el género más adaptado en ediciones destinadas a niños y jóvenes, ya sea porque se la considera

parte esencial de los itinerarios lectores o bien por la importancia que estas obras revisten en sí mismas, en tanto referentes de la literatura universal. En cualquier caso, encontramos trece ediciones para estos destinatarios específicos, detallados en el siguiente cuadro (Tabla 3), junto con el año de publicación y de reedición, cuando corresponde:

Obra y autor	Año de publicación	Editorial
Electra de Sófocles y *El reñidero* de Sergio De Cecco	1999	Cántaro
Antígona y *Edipo rey* de Sófocles	2001 [2009, 2022]	Cántaro
Edipo rey de Sófocles	2004	Sigmar
Agamenón de Esquilo	2006	Estrada
Edipo rey de Sófocles y *Hamlet* de Shakespeare	2006 [2018]	Estrada
Edipo rey y *Antígona* de Sófocles	2009	La estación
Prometeo encadenado de Esquilo y *Una libra de carne* de Agustín Cuzzani	2010 [2015]	Letra impresa
Edipo rey y Antígona de Sófocles	2011	Longseller
Las troyanas de Eurípides	2011	Cántaro
Edipo Rey y Antígona de Sófocles	2012	Mawis
Medea de Eurípides	2017	Salim
Edipo rey y Antígona de Sófocles	2017	Maipue
Edipo Rey y Antígona de Sófocles	2018	Salim

Tabla 3. Ediciones de la tragedia griega para jóvenes. Fuente: elaboración propia.

Como puede observarse, las editoriales seleccionan, principalmente, tres de las siete tragedias de Sófocles que se conservan completas,[65] dos de las siete piezas reconocidas de Esquilo[66] e igual número de las diecinueve tragedias no fragmentarias atribuidas a Eurípides.[67] A su vez, *Edipo rey* es la obra más adaptada, con ocho ediciones, de las trece registradas.

De acuerdo con las versiones relevadas, las adaptaciones de las tragedias griegas irrumpen en el mercado a fines de la década del noventa, publicadas por

[65] *Edipo rey*, *Edipo en Colono*, *Antígona*, *Áyax*, *Las traquinias*, *Electra* y *Filoctetes*.
[66] *Los persas*, *Los siete contra Tebas*, *Las suplicantes*, la trilogía de la Orestíada comprendida por *Agamenón*, *Las coéforas* y *Las euménides*, y *Prometeo encadenado*.
[67] *Alcestis*, *Medea*, *Los heraclidas*, *Hipólito*, *Andrómaca*, *Hécuba*, *Las suplicantes*, *Electra*, *Heracles*, *Las troyanas*, *Ifigenia entre los Tauros*, *Ion*, *Helena*, *Fenicias*, *Orestes*, *Las bacantes*, *Ifigenia en Áulide*, *El cíclope* y *Reso*.

editoriales de amplia difusión y trayectoria en la Argentina. Entre ellas se encuentran las colecciones Azulejos de Estrada y Del Mirador de Cántaro, que actualmente integran el Grupo Macmillan Argentina; la colección La estación de Ediciones Mandioca, un sello genuinamente nacional, que reúne a fundadores y co-fundadores de las editoriales Asís, Cántaro y Puerto de Palos; la colección Esenciales de Longseller, nacida con capitales cien por ciento argentinos y orientada a la cultura general; y la colección Clásicos juveniles de la editorial Sigmar. A estas propuestas se suman publicaciones más recientes, de editoriales fundadas en el nuevo siglo, en colecciones como Generación Z de Letra impresa, Grandes Lecturas de Salim, Abrazo literario de Mawis y Paila Clásicos de Maipue.

Si bien en el mercado editorial argentino circulan otras ediciones, todas las aquí consideradas están destinadas específicamente al consumo escolar. Por esa razón, para el desarrollo de nuestro análisis hemos recortado el estudio de aquellos aspectos que dan cuenta de la escolarización de la tragedia, en el marco del particular acercamiento que cada editorial propone sobre las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides en relación con sus hipotextos. A partir de este recorte, revisamos, en primer lugar, los distintos paratextos textuales –en especial, las secuencias explicativas e instructivas–, que nos permiten conocer la evolución histórica que la escolarización de la tragedia griega ha tenido en el ámbito editorial y educativo nacional; y, a continuación, las particularidades de este género literario que las editoriales consideran relevante transmitir a estudiantes de nivel medio.

2.3.1.1 Revisión histórica de la escolarización de la tragedia griega a partir de sus paratextos

La colección Del Mirador de la editorial Cántaro fue pionera en la edición de las tragedias griegas para el consumo escolar y ha sido la serie que más títulos ha publicado. En 1999 inicia este recorrido con un libro que reúne las tragedias *Electra* de Sófocles y *El reñidero* de Sergio De Cecco; dos años después publica un volumen dedicado solamente a otras dos obras de Sófocles, *Antígona* y *Edipo rey*, y diez años más tarde, una tragedia de Eurípides, *Las troyanas.*

Consideramos conveniente resaltar que la escolarización de la tragedia griega comienza a fines de la década del noventa, etapa en la que, como ya hemos señalado en relación con la edición de los libros de texto de lengua y literatura para estudiantes de nivel medio, el Estado argentino había delegado las funciones de producción y control de los materiales educativos a las empresas editoriales. Como señala Tosi (2018), la descentralización supuso "la constitución de un mercado de servicios educativos mediante la lógica de oferta y demanda, y los libros de texto comenzaron a regirse por la ley de la 'novedad'" (p. 89); lógica que, sin dudas, también se siguió en la producción de las distintas colecciones de textos literarios destinados al consumo escolar.

Como todos los textos que integran la colección, el libro que reúne *Electra* de Sófocles y *El reñidero* de Sergio De Cecco cuenta con las dos clásicas secciones destinadas al estudio de las obras, elaboradas, en este caso, por María Elvira Burlando de Meyer y Sylvia Nogueira. La primera sección, titulada "Puertas de acceso", consiste en una introducción a los textos literarios que se organiza, a su vez, en los siguientes apartados: 1) *Electra* y *El reñidero*; 2) *Electra*, de Sófocles; 3) La historia de la familia Pelópida o Átrida; 4) La estructura de la tragedia griega; 5) La historia de los Atridas en la tragedia griega; 6) *El reñidero*, de Sergio De Cecco; y 7) La estructura de la obra. La segunda sección, ubicada al final, se divide en: 1) "Manos a la obra", destinada a las actividades; y 2) "Cuarto de herramientas", una miscelánea que incluye distintas imágenes, la biografía de De Cecco –la de Sófocles se había desarrollado en la primera sección–, un vocabulario sobre *El reñidero* y recomendaciones bibliográficas que, en este caso, se centran en Sófocles y su teatro. De acuerdo con la concepción sobre la enseñanza de la literatura imperante en ese periodo, los paratextos presentan la típica "caja de herramientas" en la que se desarrollan los preceptos sobre "qué" y "cómo enseñar", modalidad que persiste, como veremos, incluso hasta hoy en algunas colecciones para jóvenes.

En cuanto a las notas a pie de página, recurso clave en la escolarización y el abordaje de los géneros clásicos –al tratarse de otro tipo textual orientado al estudio de las obras literarias–, encontramos 22 en el caso de la tragedia griega y únicamente 5 en la reescritura de De Cecco. Las notas, en ambos casos, están mayormente ubicadas al inicio de los textos literarios y tienen como propósito

principal explicar las relaciones entre los personajes o aclarar el significado de ciertos términos. La marcada diferencia en la cantidad puede atribuirse a diversos factores. Por un lado, la proximidad temporal de la reescritura de De Cecco respecto al lector contemporáneo posiblemente reduzca la necesidad de explicaciones detalladas. Por otro lado, el mayor número de notas en la tragedia griega podría responder a la tradición enciclopédica asociada a los clásicos, que exige un aparato crítico más robusto para abordar la complejidad histórica, cultural y lingüística de estas obras.

En la tapa, la reescritura de De Cecco ocupa el primer lugar y se destaca con letras más grandes, pero en la primera hoja y en los créditos editoriales ese orden se invierte y la obra de Sófocles se antepone; con esta misma disposición encontramos los textos en el libro: a *Electra* sigue *El reñidero*. A partir de esto y de la información suministrada en la introducción, podemos deducir que la edición parece tener como principal objetivo la lectura del texto clásico, pero puesto en diálogo con la transposición realizada por un autor contemporáneo, tal como se señala en la contratapa:

> *Electra* y *El reñidero* son dos obras distintas para una misma historia trágica. Han cambiado el lugar y el tiempo pero no los personajes. Los dioses o las leyes no escritas le señalan a Orestes que debe tomar venganza contra los asesinos de su padre. Su hermana Electra lo impulsa a cumplir con su destino.
> *Poder, querer* y *deber* son palabras que se entrecruzan alocadamente en las vidas de estos seres, que se debaten entre la razón y la pasión, el odio y el amor, el orden y el desorden. Movidos por fuerzas irremediablemente ciegas, no dejan de ser plenamente humanos. Quizá por eso, también, atemporales. (*El reñidero* y *Electra*, 1999, contratapa)

De esta manera, la tragedia griega,[68] género poco abordado en los libros de texto de nivel medio, aparece publicada por primera vez para destinatarios específicos, junto con otra tragedia escrita por un autor argentino. La decisión parece fundamentarse en la didáctica de la literatura desarrollada durante la década del noventa, que promovía: 1) la ampliación del repertorio literario, 2) el abordaje intertextual de las obras, en el que se destacaba la relación entre los textos clásicos y

[68] Cf. con el análisis realizado en el punto 5.2.

los contemporáneos, y 3) la exploración de conexiones entre diferentes géneros y autores (Gerbaudo, 2006 y 2008; Cuesta, 2016).

La relevancia otorgada al teatro de Sófocles por este sello editorial se hará evidente con la publicación de *Antígona* y *Edipo rey,* propuesta que contó con diferentes tiradas en su primera edición y que fue reimpresa en 2009 y 2022. Las "Puertas de acceso", sección escrita por Mónica Boggero de Paz, con mayor número de páginas que la edición dedicada a las tragedias *Electra* y *El reñidero* –22 frente a 17–, contienen la información que se considera relevante, organizada en los siguientes apartados: 1) Brevísimas referencias al origen y al desarrollo del teatro griego; 2) A sala llena; 3) Acerca de los actores; 4) ¿Cómo era el local teatral?; 5) La estructura de las obras del teatro griego; 6) Hablemos de la tragedia; 7) Sobre héroes y dioses; 8) Un hombre, todos los hombres; y 9) Antígona y su prehistoria o quién es quién. En este caso, las notas a pie de página son más abundantes, 51 en *Edipo rey* y 33 en *Antígona* y presentan, como en la edición dedicada a *Electra* de Sófocles y *El reñidero* de De Cecco, información sobre los personajes de ambas tramas, descripciones de prácticas y creencias antiguas y aclaraciones sobre el vocabulario. También en este caso reflejan una visión enciclopedista en el abordaje de los textos dramáticos para jóvenes.

En la última reimpresión, realizada en 2022, se eliminan las actividades, que pasan a formar parte de las guías elaboradas exclusivamente para los docentes, pero se mantienen las recomendaciones bibliográficas destinadas a los interesados en obtener información sobre "el teatro desde los orígenes hasta nuestros días", "la cultura griega" y la "teoría del texto teatral", con referencias a textos como *Paideia* de Jaeger (1969), *Introducción al estudio de Grecia* de Petrie (1963), *Los griegos* de Kitto (1966), *Teoría del teatro* de Castagnino (1959), *Historia del teatro* de Pignarre (1962) e *Historia social de la literatura y el arte* de Hausser (1969), títulos que bien podrían formar parte de programas universitarios.

Las troyanas de Eurípides, por su parte, mantiene la sección "Puertas de acceso", organizada por Maricel Radiminsky en dos secciones: El ciclo troyano y El teatro griego. La primera se subdivide, a su vez, en: 1) Los pueblos antiguos y la guerra; 2) La importancia de ser un buen guerrero; 3) Las mujeres y la guerra; 4) La guerra de Troya; 5) Los personajes; y 6) Los dioses. La segunda contiene información

sobre el teatro relativa a: 1) Los orígenes; 2) Las fiestas de Dioniso en Atenas; 3) Aspectos formales de la tragedia; 4) Personajes; 5) La arquitectura de teatro, que incluye la única imagen de esta edición: un esquema de la estructura de un teatro griego; 6) La puesta en escena; 7) El público; y 8) En torno a *Las troyanas*.

La edición, con mínimas notas a pie de página, apenas 23 para presentar la genealogía de los personajes y aclarar algún término, se publica sin la sección dedicada a las actividades, aunque mantiene al final del libro las sugerencias de lectura que encontramos en la edición de Sófocles. En este caso, se organizan en tres apartados: 1) “Para profundizar en la cultura clásica”, con textos y autores como *La literatura griega clásica* de Cantarella (1971) y *El universo, los dioses, los hombres* de Vernant (2000), y diccionarios o textos de mitología como los de Grimal (1981) o Graves (1985); 2) “Para conocer mejor a Eurípides”, donde se promueve la lectura del libro *Eurípides y su época* de Murray (1946); y “Para leer otros mitos del ciclo troyano”, sección en la que se recomienda la lectura de *Mitos clasificados 1* (2001), una obra de la misma colección que recoge varias historias de la mitología griega –Orfeo y Eurídice, Filemón y Baucis, Teseo y Ariadna, Edipo y Antígona– y de la guerra de Troya. De esta manera, la editorial promueve, a la par de lecturas “formadoras” o “enciclopedistas”, el acercamiento a otros textos de la literatura clásica, pero en versiones adaptadas.

En cuanto a la elección de *Las troyanas* de Eurípides como parte de la colección Del Mirador, dos razones resultan centrales: por un lado, que la tragedia aborda la situación de las mujeres y de los vencidos luego de la toma de Troya, tema que no suele incluirse en las adaptaciones y renarraciones destinadas a niños y jóvenes; por otro, la relación temática de esta tragedia con las obras de Homero. El mismo sello editorial había publicado dos versiones de los poemas homéricos: la *Odisea*, adaptación a cargo de Franco Vaccarini (2006), y *La guerra de Troya,* renarración incluida en el libro *Mitos clasificados 1*, texto cuya lectura, como señalamos, se recomienda en la sección “leer otros mitos del ciclo troyano”. Estos dos aspectos, precisamente, se usan como argumento para promocionar el libro en la contratapa:

> *Las troyanas* de Eurípides no es una obra más en el ciclo troyano. El protagonismo que su autor da a las mujeres –ya desde el título– y principalmente a los vencidos nos permite pensarla como un contrapunto de los poemas épicos de Homero.
> Es el último día de Troya que, tras perder la guerra con el ejército aqueo, queda a disposición de este. Hécuba, Andrómaca, Casandra, y hasta la misma Helena exponen a través del lamento las vicisitudes de su destino. Se acerca el final de la mítica ciudad y Eurípides lo expone a través de este coro de voces femeninas. (*Las troyanas*, 2011, contratapa)

La editorial Estrada, por su parte, publica dos tragedias griegas en 2006, ambas dentro de la colección Azulejos Verde: *Agamenón* de Esquilo, de manera individual, y *Edipo Rey* de Sófocles, en un mismo volumen junto con *Hamlet* de Shakespeare. Este último libro, el único que en 2018 se reedita en la colección Azulejos Roja, propone, al igual que la edición de *Electra* y *El reñidero* publicada por Cántaro, la lectura comparada de dos obras. Sin embargo, en este caso las relaciones intertextuales se establecen ya no con la obra de un autor nacional, sino con la de Shakespeare, un referente de la literatura universal. La selección se fundamenta en la contratapa, en los siguientes términos:

> Edipo y Hamlet son seguramente los dos héroes trágicos más representativos en la historia de la literatura. En *Edipo rey*, Sófocles nos muestra la historia de un hombre que, arrastrado por la fuerza del destino, se busca a sí mismo y se atreve a enfrentarse a la verdad. *Hamlet*, de Shakespeare, es el más alto ejemplo de la tragedia moderna. En ella se desarrolla una nueva concepción de héroe: aquel que, con sus acciones, con sus aciertos y con sus errores, construye su propio destino. (*Edipo rey* y *Hamlet*, 2006, contratapa)

Ambas ediciones presentan versiones escolarizadas de las tragedias, cuyos paratextos incluyen tanto introducciones, como actividades destinadas al estudio de los autores y las obras. De manera semejante a todos los textos de la serie sobre clásicos, *Agamenón* de Esquilo se organiza en las tres consabidas partes: presentación, texto literario y actividades. La introducción, a cargo de María Eugenia Crogliano, consta de los siguientes temas: 1) La historia de Agamenón; 2) La tragedia griega; 3) El espacio teatral y la estructura de la obra; 4) Esquilo y su época, 5) El mito; 6) La *Orestíada*; 7) La ambigüedad de *Agamenón*; y 8) Cuadro cronológico. Cierra el libro la propuesta didáctica, organizada en tres apartados: 1)

“Actividades de comprensión de la lectura”, 2) “Actividades de producción de escritura”, y 3) “Actividades de relación con otras disciplinas”. La edición presenta, además, numerosas imágenes desplegadas a carilla completa: 1) una panorámica del teatro de Delfos; 2) “la máscara de Agamenón” y la tumba de principios del siglo XIII a. C. conocida como Tesoro de Atreo; 3) un bajorrelieve del siglo VII a. C. sobre el asesinato de Agamenón a manos de Clitemnestra y Egisto; 4) la pintura de John Collier “Clitemnestra después del crimen”; 5) un plano del teatro de Dioniso Eleuterio, en Atenas; 6) un mapa de los reinos griegos; y 7) el dibujo de la reconstrucción de un teatro griego. En consonancia con la adaptación de la *Ilíada* publicada por esta editorial también en 2006, acompañan al texto literario 227 notas a pie de página, orientadas al análisis e interpretación de la obra. El ciclo sobre la guerra de Troya pareciera ser también en este caso el motivo que sustenta la publicación de esta obra de Eurípides que, como mencionamos, no ha vuelto a reeditarse.

La introducción a *Edipo Rey* de Sófocles y *Hamlet* de Shakespeare, por su parte, está a cargo de Diego Bentivegna y se abre con un apartado denominado “El autor y la obra”, organizado en tres secciones. La inicial, titulada “Sobre el responsable de esta edición”, presenta, a diferencia de las demás ediciones analizadas en este apartado, una biografía del compilador y encargado de organización del libro; las dos secciones restantes están destinadas específicamente a la presentación de las tragedias: “De la tragedia clásica a la tragedia moderna” y “El héroe trágico”. Además de esa introducción general, cada obra se encuentra precedida por una introducción propia. La de *Edipo rey* abarca 12 páginas y cuenta con los siguientes apartados: 1) El Siglo de Pericles; 2) Rito y tragedia; 3) El edificio teatral; 4) El espectáculo teatral; 5) La concepción del hombre en la tragedia; 6) La tragedia, según Aristóteles; 7) La estructura de la tragedia; y 8) Sófocles y *Edipo rey*. La de *Hamlet* ocupa solo 8 carillas y se organiza a partir de los siguientes subtítulos: 1) La Inglaterra isabelina; 2) El teatro inglés durante el reinado de Isabel; 3) El espectáculo teatral en tiempos de Shakespeare; 4) William Shakespeare; y 5) *Hamlet*. La edición se cierra con el apartado destinado a las actividades.

En la colección La estación, como mencionamos, solo se publica una edición dedicada a la tragedia griega en 2009: *Edipo Rey* y *Antígona* de Sófocles. La

introducción, titulada “La estación de Sófocles” y elaborada por María Silvia Chozas, se divide en nueve apartados, distribuidos en 12 carillas y destinados al conocimiento del autor y los textos: 1) El origen de la tragedia; 2) El teatro en la Atenas del Siglo V; 3) El espacio teatral; 4) La puesta en escena; 5) La estructura de la tragedia; 6) La tragedia, según Aristóteles; 7) El teatro de Sófocles; 8) El mito de Edipo; y 9) El conflicto de Antígona. Numerosos dibujos e imágenes acompañan el desarrollo teórico de los distintos temas. Remarcando su función didáctica, cada paratexto icónico contiene descripciones aclaratorias o especificadoras, tales como: “máscara del siglo II a. C. de Dionisos en terracota” (p. 8); “sarcófago de mármol del periodo helenístico que representa una procesión en honor a Dionisos” (p. 9); “vista del teatro de Dionisos en Atenas, tal como se conserva en la actualidad” (p. 10); foto de un busto de Pericles con la leyenda “Durante el gobierno de Pericles, vivieron en Atenas las personalidades más destacadas de la cultura griega clásica” (p. 11); “el anfiteatro de Epidauro, tal como se conserva en la actualidad”, “cerámica del siglo I que reproduce la *skené* de un teatro” y una imagen de una “reconstrucción que permite imaginar cómo pudo haberse visto un anfiteatro ateniense en el siglo V a. C.” (p. 13); “estatua que representa un actor trágico” (p. 14); “reconstrucción de una máscara trágica” (p. 15); reproducción de un fragmento de “un parlamento de *Edipo rey* en el texto griego, donde se observa la distribución en versos” (p. 16); foto de un busto de Aristóteles con la leyenda “el filósofo griego Aristóteles vivió entre el 384 y el 322 a. C.” y tapa de una edición de la *Poética* con la aclaración “expone las ideas acerca de la tragedia” (p. 17); busto de Sófocles (p. 18); reproducción del detalle de un vaso griego de “Edipo y la Esfinge” (p. 19); cuadro del pintor francés Charles Jalabeat “Antígona conduce a Edipo fuera de Tebas” (p. 21). Todos los elementos paratextuales icónicos ilustran el desarrollo teórico y parecen transmitir la misma rigurosidad, en términos de funcionalidad informativa, que los paratextos textuales.

El apartado titulado “Trabajos en la estación” reúne actividades diseñadas en función tanto del marco teórico expuesto en la presentación de las obras como del análisis de las tragedias.

En el mismo período, y marcando una cierta distancia con las propuestas anteriores, apareció la edición de Sigmar, publicada en 2004, que solo incluye una tragedia de Sófocles: *Edipo rey*. El libro comienza con el texto literario e incorpora un

breve comentario al final, de apenas 7 carillas, junto con la biografía del trágico griego. En la misma línea, el libro *Edipo rey* y *Antígona*, publicado en 2011 como parte de la colección Esenciales de Longseller, se abre con una presentación de 11 carillas, a la que le siguen los textos literarios. La introducción que corresponde a *Edipo rey* está a cargo de Antonio Tulián y retoma tres aspectos diferenciados: la tragedia de Edipo, el mito de Edipo y el *Edipo* de Sófocles; en tanto que la referida a Antígona es una producción de Guadalupe de la Torre y, en un tono más ensayístico, se titula "Antígona o la digna ley del corazón".

A la par de estos grandes sellos editoriales, que concentraron desde la década del 90 la publicación de reescrituras de obras clásicas destinadas a jóvenes y al consumo escolar, el grupo editor Letra impresa apuesta, en 2010, a una obra que no había sido considerada en las producciones anteriores: el *Prometeo encadenado* de Esquilo, publicado en espejo con *Una libra de carne* de Agustín Cuzzani. En esta selección, al igual que en las ediciones de Cántaro y Estrada, el acento parece estar puesto en la continua actualización de ciertos temas y motivos clásicos. Precisamente, como puerta de entrada a los textos, la contratapa, además de intentar atraer a los jóvenes lectores, revela las conexiones entre ambas propuestas:

> ¿Qué pueden tener en común un dios griego y un oficinista porteño? Ambos fueron condenados por lo que hicieron. Pero… ¿son culpables? En estas obras de teatro escritas una por Esquilo y otra por Agustín Cuzzani, la Justicia es puesta en tela de juicio. Y desafían a sus lectores a dar un veredicto: ¿se hizo justicia? (*Prometeo encadenado* + *Una libra de carne*, 2010, contratapa)

El volumen sigue la estructura tripartita: introducción, texto literario y actividades. La primera, denominada "Aquí y ahora", se organiza en dos secciones: 1) En busca del equilibrio, y 2) La justicia: una señora ciega ¿y sorda? El texto no incluye imágenes, pero sí numerosas notas a pie de página, 63 para la obra de Esquilo y 61 para la de Cuzzani, que, como en los casos ya analizados, amplían la información sobre los personajes y explican el significado de algunos términos.

Por su parte, la casa editora Mawis, dedicada exclusivamente al ámbito educativo, publica en 2012 –un año antes que las versiones de la *Ilíada* y la *Odisea*

analizadas en el apartado 1.3–, una edición dedicada a *Edipo rey* y *Antígona.* El análisis y comentario, a cargo de Amalia Drago, se organiza en 9 carillas con los siguientes apartados: 1) ¿Quién fue Sófocles?; 2) Contexto literario de Sófocles; 3) Contexto histórico de Sófocles; y 4) Breve análisis del estilo de Sófocles. Las notas a los textos literarios, 62 en la primera y 42 en la segunda, son, en su gran mayoría, aclaraciones sobre el vocabulario. Como se señala en la tapa, la edición incluye al final actividades de integración y un cuadro analítico de ambas tragedias. Esta aclaración, que se replica en la contratapa bajo el rótulo “Ordenamiento de la edición”, está orientada –más que a captar la atención e interés de los jóvenes lectores– a los docentes o profesores, quienes encuentran en el mismo libro la propuesta de actividades, sin necesidad de adquirirlas, por ejemplo, en ediciones independientes o a través de suscripciones a portales editoriales.

En la colección Paila Clásicos de la editorial Maipue se publica también, en 2017, una versión de *Edipo rey* y *Antígona*. A diferencia de las anteriores, la introducción a las obras se presenta bajo la clásica denominación “Estudio preliminar” organizado en dos secciones tituladas, respectivamente, El autor y Las obras; esta última se subdivide, a su vez, en once apartados: 1) Edipo rey; 2) Edipo en Colono; 3) Antígona; 4) Cómo llega a nosotros la literatura griega; 5) Interés por la literatura griega para el alumno de hoy; 6) Culto a Dionisos y origen de la tragedia; 7) Elementos propios de las tragedias: las máscaras, las representaciones, el coro; 8) Elementos caracterizadores y partes de la tragedia; 9) ¿Quiénes fueron los protagonistas de estas grandes tragedias?: los Labdácidas y los Atridas; 10) La tragedia en el periodo ático (siglos VI-IV a. C.); y 11) Burguesía y lucha. Las notas a pie de página, 28 en la primera tragedia y 54 en la segunda, contienen aclaraciones sobre dioses y personajes de la mitología y el vocabulario. A las actividades incluidas al final le sigue una sección denominada “Bibliografía”, que parece sustentar tanto el estudio preliminar como las actividades; allí se refieren, junto a obras como *La literatura griega* de Bowra (1953) y *Literatura y representación: el discurso dramático* de Bravo y Aduriz (1999), el artículo “El origen de la tragedia griega y sus autores”, publicado por Donángelo (2005) en la *Revista Digital de Cultura Sitio al Margen*, y el material de cátedra *Literatura griega* elaborado por M. A. Vaccarini para el Instituto Superior del Profesorado N° 807.

Finalmente, en este recorrido por las ediciones de las tragedias clásicas, el sello editorial Salim publica, en la colección Grandes lecturas, *Medea* de Eurípides (2017) y *Edipo rey y Antígona* de Sófocles (2018). En ambos casos, las tapas y contratapas especifican que las obras están “completas” e incluyen breves prólogos de 5 carillas cada uno, realizados por Mario Marín, director teatral, dramaturgo y docente. Cabe señalar que Salim es el único sello editorial en el que la presentación de las tragedias está a cargo de un profesional del teatro y no de un especialista en el mundo clásico o en la didáctica de la literatura. En la hoja de presentación, los nombres de las tragedias griegas están referidos también en su lengua original. Y llama la atención que esta editorial publique precisamente una tragedia como *Medea*, cuya historia, como hemos visto en las renarraciones sobre el mito de Jasón y los argonautas, suele eludirse. Por otra parte, el objetivo de los paratextos descriptos es doble: por un lado, educar a través de un profuso aparato crítico; por otro, paliar el desconocimiento que los destinatarios de las adaptaciones podrían tener respecto a los distintos mitos abordados en las tragedias.

Como también es posible observar a partir de la descripción anterior, las editoriales no solo estipulan qué autores y obras forman parte del canon escolar, sino que también señalan modos de leer y de concebir la tragedia griega clásica. Se trata de direccionamientos presentes en la materialidad misma de las colecciones, es decir, en las operaciones efectuadas por las casas editoras sobre todo en los paratextos textuales iniciales y en las actividades. La selección de las obras parece responder, en este sentido, a tres factores: 1) la posibilidad de conectarlas con otras producciones contemporáneas y propiciar un abordaje intertextual; 2) la proximidad temática con otros textos publicados por los mismos sellos editoriales; y 3) la relevancia otorgada por la crítica especializada a determinadas obras y autores.

2.3.1.2 Principales características de las traducciones y adaptaciones

A partir del análisis de las obras incluidas en este apartado, hemos observado la existencia de dos modalidades en la escolarización de las tragedias griegas: las traducciones y las adaptaciones. En ambos casos, no se especifica de qué textos críticos parten las traducciones o las adaptaciones, omisión que resulta

comprensible al tratarse de publicaciones destinadas a lectores no especializados. En el siguiente cuadro hemos indicado, cuando la información se especifica en las obras, a quiénes corresponde la autoría de la traducción:

Obra y autor	Traductor	Adaptador
Electra de Sófocles y *El reñidero* de Sergio De Cecco [Cántaro]	Agustín Blánquez	
Antígona y *Edipo rey* de Sófocles [Cántaro]	----	----
Edipo rey de Sófocles [Sigmar]	----	----
Agamenón de Esquilo [Estrada]	Tabaré J. Freire	
Edipo Rey de Sófocles y *Hamlet* de Shakespeare [Estrada]	Julián Martínez Vázquez	
Edipo Rey y *Antígona* de Sófocles [La estación]	Alejandro Palermo	
Prometeo encadenado de Esquilo y *Una libra de carne* de Agustín Cuzzani [Letra impresa]	----	----
Edipo rey y Antígona de Sófocles [Longseller]	----	----
Las troyanas de Eurípides [Cántaro]	Gustavo Daujotas y Jimena Palacios	
Edipo rey y Antígona de Sófocles [Mawis]	----	----
Medea de Eurípides [Salim]	----	----
Edipo rey y Antígona de Sófocles [Maipue]	----	----
Edipo Rey y Antígona de Sófocles [Salim]	----	----

Tabla 4. Registro de traductores y adaptadores. Fuente: elaboración propia.

Como se puede apreciar, la filiación de las traducciones se encuentra registrada únicamente en cinco de las trece ediciones analizadas. Lamentablemente, realizar un examen exhaustivo para identificar las posibles fuentes de aquellas ediciones que no brindan información al respecto implicaría el desarrollo de una investigación mucho más detallada, que excedería el alcance de este trabajo.

En cuanto a las características de las distintas publicaciones, la composición en verso de los originales griegos desaparece, en favor de los diálogos en prosa, a excepción de la edición de la tragedia *Agamenón* de Esquilo, que sigue la traducción en metro libre realizada por Tabaré Freire. La particular estructura de las tragedias griegas se mantiene en algunas propuestas, en función de la perspectiva adoptada por cada sello: las ediciones escolarizadas conservan y distinguen las partes básicas; mientras que aquellas que ponen en diálogo dos textos (*Electra* de Sófocles

y *El reñidero* de Sergio De Cecco; *Edipo Rey* de Sófocles y *Hamlet* de Shakespeare) eliminan las distinciones o las reducen, en consonancia con lo abordado en los paratextos iniciales:

Obra y autor	Estructura
Electra de Sófocles y *El reñidero* de Sergio De Cecco [Cántaro]	No se divide en partes, pero se mantienen las intervenciones del coro
Antígona y *Edipo rey* de Sófocles [Cántaro]	Prólogo, párodos (estrofas y antistrofas), episodios y agones, estásimos (estrofas y antistrofas) y éxodo
Edipo rey de Sófocles [Sigmar]	No se divide en partes, pero se mantienen las intervenciones del coro
Agamenón de Esquilo [Estrada]	Prólogo, párodos, episodios y escenas, estásimos, kommós
Edipo Rey de Sófocles y *Hamlet* de Shakespeare [Estrada]	No se divide en partes pero se mantienen las intervenciones del coro
Edipo Rey y *Antígona* de Sófocles [La estación]	Prólogo, párodos, episodios, estásimos y éxodo
Prometeo encadenado de Esquilo y *Una libra de carne* de Agustín Cuzzani [Letra impresa]	Prólogo, commós, episodios (estrofas y antistrofas), estásimos (estrofas y antistrofas), épodo
Edipo rey y Antígona de Sófocles [Longseller]	*Edipo rey*: no se divide en partes *Antígona*: episodios y escenas, éxodo
Las troyanas de Eurípides [Cántaro]	Prólogo, párodos, episodios, estásimos y éxodo
Edipo rey y Antígona de Sófocles [Mawis]	No se divide en partes, pero se mantienen diferenciadas, las intervenciones del coro (estrofa y antistrofa)
Medea de Eurípides [Salim]	Actos y escenas
Edipo rey y Antígona de Sófocles [Maipue]	Prólogo, párodos (estrofas y antistrofas), episodios y agones, éxodo
Edipo Rey y Antígona de Sófocles [Salim]	No se divide en partes pero mantiene el coro, se señalan entre paréntesis las estrofas y antistrofas

Tabla 5. Estructura de las tragedias. Fuente: elaboración propia.

En el curso de este breve recorrido por el desarrollo histórico de las ediciones de las tragedias griegas que circularon y circulan actualmente en colecciones pensadas para el consumo escolar en nuestro país, hemos relevado la convivencia de las dos visiones diferentes sobre la lectura de los clásicos –señaladas anteriormente en relación con la épica–: la que parece considerar que los jóvenes

deben leer las obras completas, a través de traducciones reconocidas; y la que parece concebir las adaptaciones como la puerta de entrada para la posterior lectura de las tragedias griegas en versiones para adultos, o bien como la única modalidad posible de acceso a esas obras. En tal sentido, si bien consideramos que las adaptaciones del drama clásico para jóvenes lectores resultan necesarias y esenciales –no solo para familiarizarlos con textos fundamentales de nuestra cultura, sino también para suscitar en ellos el interés por la obra original y promover su lectura–, también creemos que las versiones excesivamente escolarizadas podrían provocar precisamente el efecto contrario: alejarlos del interés por los clásicos. En todo caso, insistimos en la necesidad de que las versiones informen, aunque sin agobiar al lector, sobre las fuentes.

2.3.2 Comedia latina

La comedia griega y latina no ha tenido la misma suerte que la épica, e incluso tampoco que la tragedia griega clásica. Las ediciones de las comedias antiguas de todos los tiempos son casi inexistentes en el campo de la LIJ argentina, donde solo se existen dos versiones de Plauto:[69] 1) el volumen de la Biblioteca de oro del estudiante Anteojito (1993) que reúne *La comedia de la olla* (*Aulularia*) y *Los dos mellizos* (*Menaechmi*), únicos textos de la antigüedad grecolatina que, junto con la *Ilíada* de Homero, integran esa colección; y 2) la edición que contiene *La olla* y *Anfitrión*, en versión de Franco Vaccarini, para la Colección Del Mirador de la Editorial Cántaro (2008). Como veremos, cada propuesta implica un modo distinto de transmisión del texto clásico (versión completa *vs*. adaptación), vinculado con sus particulares contextos de producción y con la expresión de diversas concepciones sobre las obras literarias para jóvenes.

Las comedias de Plauto, incluidas en el volumen 34 de la colección y publicadas en 1993 con el número 1493 de la revista *Anteojito*, circularon de manera gratuita y, tal como se anunciaba en la contratapa, su venta estaba prohibida por

[69] Si bien se le atribuyeron hasta 130 obras, ya Varrón, en el siglo I, redujo su número a las 21 consideradas auténticas, separando de este grupo otras que se debían a distintos imitadores; ellas son: *Amphitruo, Asinaria, Aulularia, Bacchides, Captivi, Casina, Cistellaria, Curculio, Epidicus, Menaechmi, Mercator, Miles Gloriosus, Mostellaria, Persa, Poenulus, Pseudolus, Rudens, Stichus, Trinummus* y *Truculentus*.

separado. Consideramos que la selección de las dos comedias plautinas y de la *Ilíada*, el poema épico de Homero, responde a una vertiente tradicionalista, que valoraba ambos tipos de producciones como representativas de sus culturas y las consideraba valiosas para la formación literaria de los jóvenes lectores. Dicha elección, por otra parte, reproducía también algunos conocimientos, ideas y valores sobre lo literario existentes en ese contexto social, manifiestas en la conformación de un canon con obras reconocidas como clásicos para jóvenes, y con textos orientados al desarrollo de la cultura literaria juvenil.

De acuerdo con las características de los textos de esta colección, la tapa señala que las obras están completas y que la edición incluye resúmenes, análisis y la biografía del autor, a cargo de Eduardo Guerrero. Aunque nada se indica sobre el traductor, en las actividades se menciona la traducción de Martin Robles, publicada primero por la editorial española Librería y Casa Editorial Hernando (1945) y luego por la editorial argentina El Ateneo (1947). A partir del cotejo de ambas ediciones, verificamos que en la colección de La Biblioteca de Oro del estudiante Anteojito se incluyen las versiones completas de las traducciones de Martín Robles reproducidas en esas dos ediciones.

Como ya hemos mencionado, la versión publicada en *Anteojito* se presenta explícitamente como una propuesta de uso escolar, tal como se observa de manera notable en los paratextos textuales incluidos al final del libro. La sección titulada “Análisis de la obra” incluye los siguientes aspectos: 1) caracterización global del teatro en Roma; 2) temas y motivos; 3) personajes; 4) ambiente: espacio y tiempo; 5) estructura interna; 6) lenguaje; 7) resumen del argumento de *Los dos mellizos*; y 8) un comentario sobre esta última obra, puesto que todo el análisis anterior sobre Plauto y la *palliata* se fundamenta y ejemplifica a partir de *La comedia de la olla*. Por su parte, en la sección titulada “El autor y su contexto” encontramos tres apartados que completan la información considerada relevante para el estudio y conocimiento de los textos: 1) Rasgos biográficos, 2) Obra literaria, y 3) Significación histórico-literaria.

De las 21 comedias conservadas de Plauto, la edición de Anteojito selecciona precisamente aquellas que la crítica ha considerado como las más representativas

de su producción teatral. La elección de *Aulularia* se justifica, en particular, por la creación del tipo universal del avaro:

> En este contexto, una obra como **La comedia de la olla** es un valedero ejemplo para aproximarnos al mundo dramático de Plauto. Dentro de su sencillez formal y de la elementalidad de las situaciones dramáticas, emerge la presencia de personajes que seguirán sirviendo de modelo posteriormente, sobre todo el caso de Euclión, prototipo de la avaricia. (Guerrero, 1993, p. 82)

Cabe aclarar que, a través de estos argumentos, Guerrero retoma, de manera simplificada, los aspectos más relevantes incluidos en la introducción a la edición que acompaña la traducción de Robles tomada como punto de partida. En cuanto a *Los dos mellizos*, la única de las dos obras cuyo título en latín aparece incorporado –en consonancia con lo que ocurre en la traducción de referencia–, el criterio de selección se fundamenta en relación con el uso de la técnica del enredo, tan característica de la comedia plautina:

> Por la misma estructura de la comedia –enredos, confusiones, donde un personaje se dirige a otro tomándolo por quien no es en realidad– el valor de esta radica, fundamentalmente en su capacidad para generar situaciones de un cierto grado de comicidad; sin duda, esto se sustenta por la calidad de mellizos de los dos personajes protagónicos y, más aún, por llevar los mismos nombres. (Guerrero, 1993, p. 90)

En el apartado titulado “Significación histórico-literaria”, a su vez, Guerrero destaca el contraste entre la importancia histórica de Plauto y el relativo desconocimiento actual acerca de su obra, incluso entre aquellas personas de alguna manera vinculadas con el fenómeno teatral:

> En la actualidad el nombre de Plauto es casi desconocido por el término medio de las personas vinculadas –de una u otra forma– con el fenómeno teatral. Esto se complementa con la inexistencia de montajes de sus comedias.
>
> Independientemente de lo anterior, no se puede soslayar la importancia de este comediógrafo romano en la historia del teatro (en sus orígenes) y en su posterior desarrollo, ya que los personajes-tipo sirvieron de modelo para las creaciones de otros dramaturgos; a manera de ejemplo, dentro de las incontables imitaciones plautinas, vale citar al célebre “avaro” de Molière. (Guerrero, 1993, p. 95)

No obstante este reconocimiento, Plauto y la comedia latina tuvieron que esperar hasta 2008 para que surgiera una nueva edición destinada a jóvenes, esta vez de la mano de la Colección Del Mirador de la Editorial Puerto de Palos. Franco Vaccarini, quien ya había adaptado en 2006 la *Odisea* para la misma colección, adapta en este caso dos comedias: *La olla* y *Anfitrión*. Aunque en ningún momento se explicitan los criterios que guiaron la selección de estas dos comedias, consideramos que los editores probablemente tuvieron en cuenta –antes que la edición antecesora de Anteojito, que incluye *La olla* y *Los dos mellizos*– la relevancia otorgada a *Anfitrión* en la propuesta española de Vicens Vives, publicada en 1994 por Jaime Velázquez. En esta edición, destinada a jóvenes lectores, se destaca que *Anfitrión* es "la única pieza de asunto mitológico de su autor por cuanto en ella intervienen personajes divinos que, en divertida mescolanza con los humanos, muestran mayores debilidades y flaquezas que estos" (Velázquez, 1994, contratapa).

María Inés Indart, la directora de la colección Del Mirador, justifica la publicación de las obras de Plauto en la contratapa, destacando su vigencia y valor en el ámbito contemporáneo:

> Entre Plauto y nosotros, la distancia histórica y cultural es inmensa, sin embargo, los recursos humorísticos que recorren sus obras son los mismos que vemos en el teatro, el cine y la televisión contemporáneos. Los tiempos cambian pero la comedia es una aliada atemporal, cuando se trata de vivir con alegría los defectos propios y ajenos.
>
> El lenguaje actual de estas versiones permite acercar a los jóvenes lectores a uno de los grandes comediógrafos del teatro clásico. (Vaccarini, 2008, contratapa)

La importancia atribuida tanto a la comicidad como a la atemporalidad de la obra se retoma en los otros elementos paratextuales, que presentan los mismos componentes que los de toda la colección. En este caso, se organizan en una sección informativa, elaborada por Patricia Bouzas, dividida en siete apartados: 1) El teatro: un ojo por donde mirar; 2) Plauto, el especialista; 3) La sociedad en la antigua Roma; 4) Griegos, romanos y comedia; 5) Los procedimientos del humor; 6) La supervivencia de los textos clásicos; y 7) La risa compartida. En ellos, se plantean cuestiones centrales tanto sobre el teatro en la antigüedad, como sobre la relevancia

de Plauto y de las comedias incluidas en la edición. La introducción, planteada en un lenguaje ameno, pero no por ello exento de rigurosidad, parece estar orientada a destacar la importancia de la relación entre comedia y humor, perspectiva con la que cierra el análisis de la obra:

> Las comedias que van a leer a continuación explotan de manera particular esa capacidad de divertir al espectador y, a pesar de que hayan transcurrido muchos siglos desde que fueron creadas, tienen la actualidad que se desprende de poner en primer plano las obsesiones, las ridiculeces y los defectos de los otros, de los que siempre es más fácil reírse. (2008, p. 21)

En cuanto a las características de las reescrituras, corresponde señalar que, a diferencia de lo que ocurre en la edición de Anteojito, en la de Vaccarini se eliminan los acrósticos o argumentos iniciales atribuidos a Prisciano. A pesar del cotejo de cinco traducciones al español de circulación corriente en la época –la de Martin Robles (Hernando, 1945), la de Pedro Voltes, (Espasa Calpe, 1967), la de Mercedes González-Habas (Gredos, 1982), la de Germán Viveros (UNAM, 1978) y la de José Ramón Bravo (Cátedra, 2000)– nos ha resultado difícil determinar con precisión cuál o cuáles han sido tomadas como base para la adaptación, aspecto que no aparece explicitado ni en los paratextos a cargo de la editorial ni en los elaborados por el autor. No obstante, hemos relevado algunas semejanzas con el fragmento final reconstruido en la traducción de José Román Bravo, cuya lectura se recomienda al final del libro, con la siguiente aclaración: “Para quienes quieran seguir leyendo las obras de Plauto, estos volúmenes incorporan a los textos anotaciones que permiten comprender mejor las referencias al contexto y los juegos de palabras que se pierden en la traducción” (Vaccarini, 2008, p. 186). Tanto las coincidencias textuales como la referencia explícita a la edición de la editorial Cátedra, nos permiten suponer que probablemente haya sido esa la traducción adoptada como hipotexto de la adaptación:

> Estróbilo. –Espectadores: Euclión ya no es el mismo. Se ha vuelto noble y generoso. Sedlo también vosotros con los actores, y, si os ha complacido esta obra, aplaudid con sonoras palabras. (Román Bravo, 2000, p. 201)

> Estróbilo. Queridos espectadores: Euclión ya no es el mismo. Se ha vuelto noble y generoso. Yo he sacado provecho de todos estos enredos. Si les ha complacido la

> obra, sean tan generosos como el viejo Euclión y aplaudan a los actores con sonora palmada. ¡Vamos, se lo dice un hombre libre! (Vaccarini, 2008, p. 82)

En este volumen de la editorial Puerto de Palos, ambas comedias se presentan completas y los procedimientos de reescritura tienen que ver, fundamentalmente, con la adecuación del lenguaje y de la sintaxis, para lograr que los textos resulten más accesibles y comprensibles para el lector actual.

2.4 Recapitulación

En este capítulo ampliamos el análisis de las adaptaciones y renarraciones de textos clásicos grecolatinos en la literatura infantil y juvenil argentina. Las historias de Jasón y los argonautas, así como la de Cupido y Psique, han perdurado a lo largo del tiempo, adaptándose a distintos contextos y públicos, y reflejando un enfoque moderno en la literatura destinada a estos lectores que privilegia géneros narrativos cercanos a la novela de aventuras o de amor. Su presencia en ediciones tanto escolarizadas como no escolarizadas reafirma la vigencia de los clásicos como fuente de inspiración, actualizados y adaptados para nuevas generaciones.

En primer lugar, observamos cómo la influencia de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas y otras fuentes del mito heroico se refleja en diversas reescrituras, siempre con la intención de actualizarlo. A través del examen comparado de adaptaciones y renarraciones, destacamos procedimientos como la supresión de episodios cruentos, la exaltación del héroe masculino y el uso de estructuras narrativas enmarcadas (como la figura de Quirón narrador en la versión de Martínez Vázquez). Identificamos, a su vez, diferentes formatos (novela, relato episódico, resumen o *digest*) y una tendencia a simplificar o edulcorar los conflictos, especialmente en torno a la figura ambigua de Medea.

El segundo apartado se centró en reescrituras del relato de Psique y Cupido, incluido originalmente en las *Metamorfosis* de Apuleyo. El corpus analizado incluyó una adaptación y tres renarraciones, que permiten observar la hibridez genérica del relato –entre mito clásico y cuento maravilloso– y las formas en que los autores

suavizan o eliminan los elementos más perturbadores del original (como los castigos de Venus o los intentos de suicidio).

Como hemos observado, la fascinación por el relato de Apuleyo y la saga de Jasón y los argonautas ha motivado múltiples versiones que han variado según el público al que se dirigen y el enfoque narrativo adoptado. Sin embargo, estas propuestas no solo transmiten el legado de la mitología clásica, sino que también reflejan y reproducen ciertos valores dominantes en sus respectivos contextos de producción. En particular, se observa cómo muchas de las renarraciones refuerzan la exaltación de la heroicidad masculina, destacando a personajes como Jasón en su rol protagónico, mientras que figuras femeninas como Medea o Psique suelen estar representadas dentro de marcos narrativos tradicionales que privilegian su función como ayudantes o víctimas, a pesar de ser los personajes principales de sus respectivas historias.

En lo que respecta al tratamiento de la tragedia griega y la comedia latina en la literatura infantil y juvenil argentina, el corpus relevado evidencia amplias diferencias tanto en su producción como en el espacio que ocupan en el mercado editorial. Las obras trágicas han alcanzado mayor difusión, con diversidad de autores y textos publicados, en algunos casos incluso acompañadas de otras obras escritas en contextos de producción distantes, pero más cercanos al público lector. Sus ediciones, destinadas a la escolarización, incluyen elementos paratextuales que orientan la lectura y acompañan los procesos pedagógicos. La comedia latina, en cambio, ha tenido una circulación acotada y centrada en las principales obras de Plauto, único autor considerado. Sus ediciones también incluyen material didáctico, a la vez que reconocen su valor histórico-literario y vigencia. Así, mientras la tragedia mantiene su estatuto de clásico ejemplar, la comedia es relegada y su difusión, marginal, depende en mayor medida de la intención de reivindicar su importancia cultural en los procesos formativos.

SEGUNDA PARTE

Capítulo 3
Dramatizaciones

Estructura

3.1 Concepto y características
3.1.1 La narrativización de tragedias: características generales
3.1.2 Dramatización, teatro, texto dramático y LIJ
3.2 Dramatización de las obras de Homero
3.2 Justificación del recorte del objeto de estudio
3.2.1 Las escenificaciones de mitos
3.2.1.1 Intenciones autorales y editoriales
3.2.1.2 Procedimientos de reescritura
3.2.1.3 Recursos lingüísticos
3.3 El teatro de Adela Basch
3.3.1 Contextos de producción. Paratextos textuales e icónicos
3.3.2 Modalidades de la dramatización
3.3.2.1 Selección de episodios destinados a la escenificación en "¡Que sea la Odisea!"
3.3.2.2 Temporalidad
3.3.2.3 Modo de regulación de la información narrativa
3.3.2.4 Procedimientos dramáticos
3.3.2.5 Lenguaje y humor
3.4 La figura heroica en la dramatización
3.5 Recapitulación

Corpus

Allende, Amelia. (2010). *Cuentos mitológicos griegos*. Andrés Bello.

Basch, Adela. (2000). *Ulises, por favor no me pises.* Editora Estelar (Colección Ser y contar).

Basch, Adela. (2005). *Un nombre que asombre.* Ilustraciones de Pez. Grupo Editorial Norma (Colección Torre de papel).

Basch, Adela. (2006). *¡Que sea la Odisea!* Ilustraciones de Douglas Wright. Alfaguara Infantil.

Repún, Graciela y Suárez, Patricia. (2004). *Monstruos al teatro.* Santillana (Colección Leer es genial).

Repún, Graciela. (2012) *Una historia petrificante y otras obras de teatro.* Ilustraciones de Mariano Epelbaum. Uranito (Colección Teatralmente).

SEGUNDA PARTE

Capítulo 3. Dramatizaciones

3.1 Concepto y características

Abordamos en este capítulo el estudio de una modalidad de reescritura que llamamos dramatización, siguiendo a Genette (1989a, p. 356),[70] y que implica la reescritura de una obra clásica en un género diferente al inicial. De acuerdo con este autor, el origen de esta transformación se encuentra "en las raíces mismas de nuestro teatro, en la tragedia griega, que toma casi sistemáticamente sus asuntos de la tradición mítico-épica" (p. 356).

Esta práctica, mantenida a lo largo de la historia y extendida incluso al cine, medio que por lo general realiza una "adaptación dramática" de las novelas de éxito (Genette, 1989a, p. 356), no es frecuente en la reescritura de textos clásicos destinada a niños y jóvenes. Por el contrario, la modalidad inversa, es decir, la narrativización de tragedias griegas, sí es un fenómeno muy habitual en la LIJ. Basta con un par de ejemplos para demostrarlo. *La casa de Atreo. Los grandes relatos de la mitología griega* de Julián Martínez Vázquez, obra publicada en 2008 en la Colección Azulejos Verde de la editorial Estrada, narra en dieciséis capítulos la historia de la familia de Atreo, que abarca varias generaciones, desde sus antepasados (Tántalo y Pélope) hasta sus descendientes (Agamenón y Menelao, y sus respectivos hijos). Como es posible observar, el subtítulo del volumen (*Los grandes relatos de la mitología griega*) da cuenta de la operación discursiva que guía la reescritura, al mismo tiempo que los nombres de algunos capítulos hacen referencia a los hipotextos: *Ifigenia en Áulide*, *Electra* y *Orestes en Táuride*, e incluso *El regreso de Agamenón*. En la introducción del libro se especifican, a su vez, las fuentes de la operación de reescritura: los poemas épicos de Homero (la *Ilíada* y la *Odisea*), dos de las tragedias de Esquilo (*Agamenón* y *Coéforas*), una tragedia de Sófocles (*Electra*), dos tragedias de Eurípides (*Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia en*

[70] Genette incluye la dramatización dentro de las transformaciones modales, que pueden ser de dos tipos: intermodales (paso de un modo a otro) o intramodales (cambio que afecta al funcionamiento interno del modo). Esta doble distinción proporciona a su vez cuatro variedades, dos intermodales: paso del narrativo al dramático o dramatización y paso inverso del dramático al narrativo o narrativización; y dos intramodales: las variaciones del modo narrativo y las del modo dramático (Genette, 1989a, p. 356).

Táuride), y varios pasajes de *Las metamorfosis* del poeta romano Ovidio (Martínez Vázquez, 2008, p. 11). Los *Cuentos mitológicos griegos*, que contienen una selección de mitos realizada por Amelia Allende y publicada en 2010 por la editorial Andrés Bello, ofrece otro ejemplo de narrativización, ya que entre sus "cuentos" se incluye el relato titulado "La tragedia de Edipo". También en este caso el título no solo es referencial, al dar señales sobre el género del hipotexto, sino a la vez temático, al anunciar un contenido especialmente vinculado con la fuente dramática. Además de estas versiones más o menos literarias, la narrativización de las tragedias griegas es también una práctica extendida en los libros de texto o manuales para los niveles de educación primaria y secundaria, en los que se combinan muchas veces fragmentos de las tragedias con narraciones cronológicas de los hechos.

En las referencias a las fuentes es innegable la preeminencia de las tragedias griegas por sobre las obras épicas o narrativas; no obstante, dado que el teatro es uno de los géneros que, en la literatura destinada a niños y jóvenes, mayor abandono ha experimentado siempre (Miretti, 2004, p. 42), cabe preguntarse si la narrativización de las tragedias, relacionada muchas veces con las preferencias de niños y jóvenes por escuchar historias, no pudo haber contribuido también a este fenómeno.

3.1.1 La narrativización de tragedias: características generales

Si bien el estudio de la narrativización de obras dramáticas no forma parte de los objetivos específicos de nuestra investigación, revisaremos a continuación este mecanismo de reescritura, en el que la narración se combina con diálogos. Procuraremos identificar las principales características de esta modalidad, tan frecuente en la presentación de temáticas y obras clásicas para niños y jóvenes, a efectos de establecer relaciones con las de otras producciones pensadas para los mismos destinatarios.

Para el análisis, partiremos del siguiente fragmento de *La tragedia de Edipo,* a la que ya hemos hecho referencia, en el que puede observarse cómo el relato sobre

la vida de Edipo comienza con los sucesos ocurridos antes de su nacimiento (el vaticinio del oráculo sobre su destino) y continúa, en orden cronológico, con otros hechos relevantes de su vida. Quizá para mitigar de alguna manera el desenlace de la historia, o bien porque la autora, como señala Rose (1998), construye un niño ideal y proyecta esa imagen en su producción, la infancia del héroe se describe como "feliz". El pequeño Edipo es "extremadamente" amado por sus padres adoptivos y por el pueblo de Corinto, tal como ocurre con frecuencia en muchas producciones destinadas a niños, en las que la etapa de la niñez es presentada como la más dichosa de la vida:

> Había transcurrido ya un tiempo desde la celebración de la boda de Layo, rey de Tebas, con Yocasta y como aún no tenían descendencia, el rey acudió al oráculo de Delfos para preguntar si tendría un heredero.
>
> La respuesta del oráculo fue aterradora:
>
> –Será mejor que renuncies a esa aspiración, pues si llegas a tener un hijo, éste te dará muerte y se casará con su madre.
>
> Amargado con esa predicción, Layo quiso separarse de Yocasta y no verla más, pero no pudo concretar su decisión: ella le anunció que esperaba a ese hijo que tanto había deseado. Ante la fatalidad, el rey se estremeció de horror y concibió un terrible proyecto.
>
> Apenas nacido el niño, encargó a uno de sus criados que lo llevase al monte Citerón y allí lo abandonara luego de perforarle los pies. Así lo hizo el criado: con su espada, atravesó los pies del niño y lo colgó de un árbol.
>
> Sucedió que Forbas, pastor de Pólibo, rey de Corinto, condujo casualmente sus rebaños hasta aquellos parajes, oyó el llanto de la criatura, y corrió al lugar donde el niño se encontraba. Se apiadó de él, lo descolgó y lo llevó consigo a Corinto. Le dio el nombre de Edipo, que quiere decir "pies perforados".
>
> Pólibo y Peribea, reyes de Corinto, que no tenían descendencia, adoptaron al niño y lo criaron y educaron como un hijo. Edipo creció feliz en aquel reino. Era el príncipe heredero y tanto aquellos a quienes él suponía sus padres como el pueblo y los nobles lo amaban extremadamente. Vivía dichoso y respetado en aquella providencial situación.
>
> Sin embargo, cierto día, hallándose en una fiesta popular, un borracho le contó la triste historia de su abandono, su hallazgo en el monte y su llegada a Corinto. Edipo se sintió apesadumbrado, pero pensó también que todo aquello era solo una mentira, que ese hombre no sabía de qué estaba hablando. No quiso decir nada a sus padres,

> decidido a olvidarse del asunto, pero la duda comenzó a atormentar su pensamiento. No pudo soportar su inquietud, al día siguiente se apresuró a pedir a Pólibo y Peribea que le dijeran la verdad. Ellos le juraron que eran sus padres y prometieron castigar a aquel borracho por el ultraje cometido. (Allende, 2010, pp. 47-48)

Nótese, a partir del pasaje citado, que en el orden discursivo predominan la narración en tercera persona y los discursos referidos indirectos, a excepción del vaticinio del oráculo. Debido a que conocemos las hazañas de Edipo especialmente por las tragedias, pues no se conservan los poemas épicos que dieron origen a su historia (Grimal, 1981, p. 146), este tipo de descripciones son también frecuentes en los diccionarios o mitografías. Por el contrario, cuando llega el momento de referir los episodios abarcados por la trama de la tragedia de Sófocles, la narración da paso al diálogo:

> Había pasado mucho tiempo cuando una peste cruel desoló el reino. Las plantas se secaron, el ganado murió y los habitantes de Tebas cada vez más debilitados morían por miles, incluso muchas veces en las calles.
>
> El pueblo acudió entonces a Edipo para pedirle que los salvara nuevamente.
>
> –Les aseguro que estoy sufriendo igual que ustedes y que he llorado muchas lágrimas al ver tanta muerte y desolación. Ya he mandado a consultar el oráculo para saber qué debo hacer y estoy esperando la respuesta.
>
> El oráculo volvió a anunciar una profecía:
>
> –La peste terminará solamente cuando Tebas haya vengado el asesinato de Layo –fueron las palabras del oráculo.
>
> –Tú fuiste nuestro libertador cuando nos amenazaba la Esfinge –insistían los tebanos–. Sálvanos ahora de la peste. Busca a los que mataron a Layo.
>
> Edipo ignoraba absolutamente las circunstancias de la muerte del antiguo rey. No tenía la menor sospecha de que él lo había matado, pues en ese fatal momento, Layo no llevaba ningún atributo de su realeza que hubiera podido revelar su condición. Por eso preguntó a los ancianos:
>
> –¿Cómo podemos encontrar las huellas de un crimen tan antiguo? ¿Dónde ocurrió? ¿Fue en la ciudad, en el campo o en tierra extranjera?
>
> Contestaron los ancianos:
>
> –Fue, según dicen, un día en el que él iba a consultar al oráculo. Pero salió ese día y ya no regresó a palacio.
>
> Volvió a preguntar Edipo:

–¿Y no hay nadie que presenciara el asesinato y cuyo testimonio pudiera servirnos para esclarecer el hecho?

–Han muerto todos menos uno –replicaron los ancianos– que huyó tan amedrentado de cuanto vio, que sólo sabe decir que lo asaltaron unos ladrones y, como eran muchos, dieron muerte a Layo y a los que lo acompañaban.

–¿Y cómo no apareció nadie como vengador de la muerte de Layo? Cuando el rey murió, ¿qué pasó con ustedes? ¿Qué desgraciadas circunstancias les impidieron descubrir a los asesinos? –preguntó Edipo.

Y los ancianos contestaron:

–Todo eso sucedió en los tiempos de la Esfinge, que luchaba contra nosotros con sus enigmas. Nos obligó a pensar en el medio de librarnos de ella y de todos los males que nos acarreaba, haciéndonos olvidar tan misterioso crimen. (Allende, 2010, pp. 53-54)

Como puede observarse, estos diálogos corresponden al texto dramático; pero una vez finalizados los acontecimientos ocurridos en Tebas, el narrador retoma la palabra y cuenta aquellos que refieren al desarrollo argumental de otras dos tragedias de Sófocles: *Edipo en Colono* y *Antígona*. Quizá por tratar temas de obras menos conocidas (como *Edipo en Colono*, centrada en la historia de sus hijos) o bien porque la narración se separa de la versión de Sófocles, en la que Creonte ordena sepultar a Etéocles y dejar insepulto al traidor Polinices, en la versión de Julián Martínez Vázquez la historia de Edipo finaliza con la narración sobre el destino de su hija Antígona:

Cuenta Sófocles que tembló entonces la tierra y que se entreabrió suavemente para tragar a Edipo, sin violencia y sin dolor, ante los atónitos ojos de Teseo, el único que supo el secreto de su muerte y conoció el lugar de su sepultura.

Tal fue el fin de Edipo Rey, el más desdichado entre los hombres.

Su raza, cumpliéndose la predicción del oráculo, se extinguió: Etéocles y Polinice, sus hijos, a fin de evitar mayor derramamiento de sangre entre los pueblos, pidieron pelear en singular combate en presencia de los dos ejércitos, y se mataron el uno al otro. Se dice que el rencor que se tenían los dos hermanos era tan grande, que hasta las llamas de la hoguera en que juntos se quemaron sus cuerpos se separaban, para no ir ellos unidos ni en la muerte. (Allende, 2010, p. 68)

En los distintos pasajes citados hemos observado también otras particularidades. En primer lugar, que, en este caso, como suele suceder en textos

similares, no se le ofrece al lector información sobre los hipotextos ni sobre sus características, ocultando, a partir de denominaciones tales como “selección de” o “compilación de”, los distintos procesos de reescritura a los que las obras han sido expuestas. No obstante, al combinar la narración con el diálogo, la narrativización de las tragedias griegas parece tener la intención de acercar a los jóvenes lectores, en alguna medida, a los hipotextos dramáticos. Es probable que la particular combinación de tipologías textuales a la que hemos aludido refleje la importancia otorgada a la obra de Sófocles en el canon editorial para la educación secundaria, tal como puede inferirse del análisis de las tragedias adaptadas que realizamos en el capítulo 2.3.1.[71]

Podemos concluir, entonces, que la valoración sobre este tipo de producción dramática interviene, quizá indirectamente, en la selección de qué narrar y cómo; es decir, jerarquiza no solo los diferentes géneros de los hipotextos sino también la articulación en la nueva producción textual.

3.1.2 Dramatización, teatro, texto dramático y LIJ

La dramatización en la LIJ, a diferencia de lo que ocurre con la narrativización de las tragedias clásicas, está vinculada con una aproximación lúdica a la literatura antes que con un acercamiento intelectual, entendido en términos del comentario y estudio de los textos (Cervera Borrás, 1983). Consiste, esencialmente, en la aproximación a las obras a partir de lecturas dramatizadas, o bien a partir de la puesta en escena de canciones o textos literarios breves, seleccionados de acuerdo con las características del grupo al que se destina la actividad. En este sentido, numerosos autores (Cervera Borrás, 1983 y 1994; García del Toro, 1995; Cabo Martínez, 2003; Tejerina Lobo, 1994, 1997, 1998, 2007; Llamazares Prieto, 2002; Sormani, 2004; Durán, 2007; Baldwin, 2014; De Queiroz y Fortkamp, 2015; González García, 2015; Palacios, 2017; Borda Crespo, 2022) han señalado ya las potencialidades de la dramatización como estrategia de educación integral (tanto

[71] Registramos allí trece adaptaciones de Sófocles: ocho de *Edipo rey* (La estación, Cántaro, Longseller, Sigmar, Estrada, Mawis, Maipue y Salim), cinco de *Antígona* (La estación, Cántaro, Mawis, Maipue y Salim) y una de *Electra* (Cántaro); dos de Esquilo: *Agamenón* (Estrada) y *Prometeo encadenado* (Letra impresa); y dos de Eurípides, *Las troyanas* (Cántaro) y *Medea* (Salim).

lingüística como corporal y rítmico-musical), sobre todo en la primera infancia. Selfa Sastre y Llamazares Prieto (2016) resumen, en los siguientes términos, las principales características de la dramatización y sus diferencias con el teatro:

> a) Respecto a los participantes, en la dramatización no hay actores sino que los niños juegan a hacer *como si…*; por eso se dice que hay jugadores, una de cuyas características más singulares es que se van alternando con los observadores. En el teatro, en cambio, encontramos actores bien diferenciados del público.
>
> b) En cuanto al texto, habitualmente en el teatro hay un texto fijado de antemano mientras que en la dramatización no lo hay, sino que se parte de un esquema de acción, con la improvisación y las aportaciones personales como procedimientos fundamentales. En nuestra propuesta, esta diferencia desaparece en parte ya que sí partimos de un texto (el texto poético que hayamos escogido para ser dramatizado), pero permanecen las aportaciones personales presentes en la interpretación que cada educando hace del texto.
>
> c) La tercera diferencia es que hay que concebir la dramatización como un proceso mientras que el teatro es un resultado. En la dramatización interesa el proceso que se lleva a cabo en el aula, incluida la construcción de decorados y la caracterización de los personajes (muy simples e imaginativos, en general). Con suerte, estaría bien contar con un aula específica de dimensiones amplias. En el teatro se busca el espectáculo que exige una cuidada puesta en escena en un espacio *ad hoc*. (p. 4)

Aunque la dramatización en la LIJ ha tenido un nutrido desarrollo como recurso didáctico de exploración a partir del juego, la creatividad y la espontaneidad, por los objetivos de nuestro trabajo procuramos abordarla específicamente como proceso de reescritura de una obra clásica. En este sentido María Victoria Sotomayor Sáez (2014) plantea que el teatro infantil y juvenil ha sido mayoritariamente estudiado desde su dimensión educativa y expresiva, privilegiando la figura del niño como emisor (actor) y el componente representacional, en detrimento del análisis del texto dramático y de la recepción del niño como lector o espectador. Por ello, subraya la necesidad de reconsiderar el teatro infantil como una forma literaria legítima, con rasgos propios, condicionados por la competencia del receptor; entre ellos: diálogos breves, estructuras influenciadas por el cuento popular, escenografías simples y un lenguaje marcado por el humor y la oralidad. Sotomayor destaca también la especificidad del teatro de títeres, caracterizado por su doble intermediación (muñeco y titiritero) y su cercanía al universo simbólico infantil. En este marco, defiende una concepción

integral del teatro para niños que considere tanto el valor artístico de los textos como su potencial educativo, reivindicando su estudio dentro de los marcos teóricos de la literatura y la teoría dramática.

Por lo tanto, en este capítulo revisaremos solo textos dramáticos o textos teatrales que recreen obras clásicas. A su vez, entre los distintos tipos posibles de textos dramáticos,[72] privilegiamos el estudio de aquellos considerados de autor, es decir, creados "en un escritorio, antes de la puesta en escena" (Sormani, 2004, p. 14). Esa es la razón por la que no tendremos en cuenta las representaciones que distintas compañías o grupos teatrales pudieran haber llegado a realizar de esos textos escritos para su representación o lectura dramática ante el público. Es decir, no nos ocupamos del estudio de las reescrituras en términos de representación o espectáculo, sino de los textos dramáticos en sí. No obstante, consideramos relevante mencionar que hemos identificado más de diez puestas en escena destinadas a niños y basadas en los poemas homéricos, entre las que se destacan las siguientes:

-*La Ilíada, historia de la Guerra de Troya* de Lorena Vázquez. Puestas en escena: 2018, 2020.

-*La Odisea, historia de un viaje casi imposible* también de Lorena Vázquez. Puestas en escena: 2018, 2020, 2023.

-*La Odisea* de Araceli Flores, montaje de teatro de objetos, ópera y multimedia, para niños y niñas. Puestas en escena: 2016, 2017.

-*La Odisea contada como sea* de Francisco Chocho Pedreira, obra que narra las peripecias de una profesora ante la ausencia de otra maestra. Ana, que se había preparado durante toda la noche para dar la clase sobre los mamíferos, descubre al llegar a la escuela, con cierto desagrado, que la clase que tocaba ese día era sobre mitología griega, tema sobre el cual solo recuerda el poema de *La Odisea*. Ahora debe forzar su memoria y contar esta historia usando solo unas pocas notas del temario del curso y los elementos que puede encontrar en el aula. La música y la fantasía irrumpen en la seriedad del salón haciendo aparecer a los personajes homéricos para contar la *Odisea* como sea. Puestas en escena: 2018, 2019, 2021, 2022, 2023.

-*La Odisea* de Alfredo Badalamenti, versión libre para niños a partir de los 5 años que

[72] Sormani distingue cuatro tipos de textos dramáticos: de autor, de actor, de director y grupal (2004, pp. 14-16).

cuenta las desventuras de Ulises para llegar a su tierra, Ítaca, luego de ganar la guerra de Troya. Puesta en escena: 2009.

Hemos registrado, además, la existencia de una obra sin texto, para títeres y ballet, titulada *El sueño de Ulises* y creada por el reconocido dramaturgo Eduardo Rovner a partir del texto homérico. Este rastreo, que no pretende ser exhaustivo –sabemos que muchas producciones tienen apenas un alcance local y no llegan a los medios masivos de comunicación–, da cuenta del interés por acercar a los niños las obras homéricas a través de la experiencia teatral.

3.2 Dramatización de las obras de Homero

Como ya hemos explicado, no es nuestro interés ocuparnos del potencial o de los posibles efectos de la representación y puesta en escena de obras originalmente narrativas, sino analizar –sin pretender compararlas en términos de desviación del hipertexto dramático respecto del hipotexto narrativo– algunos mecanismos de reescritura de las obras clásicas destinadas a niños en Argentina. Para ello, hemos seleccionado dos obras de Adela Basch: *Ulises, por favor no me pises* (2000) y *¡Que sea la Odisea!* (2003). En ambas, aunque en grados diferentes y con matices variados, Basch traspone las aventuras del héroe griego al terreno de la comedia, realizando a su vez una apropiación en clave humorística de la épica homérica para niños.

A continuación, estudiaremos, además de los juegos del lenguaje y de los paratextos textuales e icónicos –que nos ofrecen las primeras claves de interpretación de ambas obras–, las distintas modalidades de dramatización propuestas en ambas piezas teatrales, la selección de episodios del hipotexto homérico destinados a la escenificación, la adecuación de la temporalidad del relato a las características del drama y el modo de regulación de la información narrativa (Genette, 1989a, p. 357). Por lo tanto, no solo trataremos de describir de qué modo la dramatización transforma las modalidades de un discurso originariamente narrativo, sino también de reconocer las características de esta modalidad de reescritura en dos obras destinadas a niños, procedimiento que parece estar fuertemente vinculado con la particular estética autoral de Adela Basch.

Resulta pertinente realizar tres aclaraciones antes de desarrollar el análisis. En primer lugar, que ambas propuestas están orientadas a primeros lectores: *a partir de los ocho años*, sugieren las contratapas de las ediciones. En tal sentido, resulta plausible que la falta de dramatizaciones de obras épicas destinadas a jóvenes se deba a que entre las propuestas lectoras para ellos figuran tanto adaptaciones de las epopeyas homérica y virgiliana como de las tragedias griegas, analizadas en el capítulo precedente 2.3.1. En segundo lugar, que ambas ediciones están destinadas a primeros lectores; es decir, que están pensadas para la representación, pero también para la lectura, como se observa a partir de las características textuales y de la información suministrada por los paratextos. Los textos apuntan, en consecuencia, a formar lectores al mismo tiempo que espectadores de obras de teatro. En tercer y último lugar, dado que el teatro es una "performance volátil, una pura ocasión, algo que se deshace en el mismo momento en que se realiza, algo de lo que no queda nada" (Bartís, 2003, p. 116), hemos optado por no considerar las distintas puestas en escena de *Ulises, por favor no me pises* y *¡Que sea la Odisea!* (como por ejemplo las realizadas por distintas compañías y grupos teatrales: Dimes y diretes, 2015; The Jumping Frijoles, 2009, 2012; Rubinstein [dir.] 2006; o el radioteatro *¡Que sea la Odisea!*, adaptación libre de la obra teatral de Basch),[73] ni los textos espectaculares,[74] sino solo los textos escritos por Basch.

3.2.1 Justificación del recorte del objeto de estudio

Además de Adela Basch, otras dos reconocidas autoras en el campo de la literatura destinada a niños y jóvenes han incursionado en la escritura de obras teatrales a partir de textos o mitos griegos; nos referimos a Graciela Repún y Patricia Suárez. Ambas publican, en la colección Leer es genial de Santillana, *Monstruos al teatro* (2004), libro que contiene seis obras cuyos personajes principales son héroes, dioses y seres monstruosos de la mitología griega, tal como anticipan los títulos: "La esfinge que no finge"; "Narciso el modesto"; "¡Una historia petrificante!"; "Hefesto";

[73] Este radioteatro fue realizado por la Biblioteca de la Secundaria N° 2, a partir del Proyecto Técnicas Dramáticas No Convencionales de la Dirección de Cultura de Benito Juárez. Una emisión se encuentra disponible en: https://www.facebook.com/watch/?v=704313770421855.

[74] Entendemos por texto espectacular "el texto de la puesta en escena que, a diferencia del texto dramático –hecho de palabras–, consta de un 'espesor de signos' –en términos de Roland Barthes– verbales y no verbales" (Sormani, 2004, p. 15).

“Teseo, Teseo, ¡qué laberinto más feo!” y “Polifemo”. En *Una historia petrificante y otras obras de teatro* (2012), publicada en Uranito, Repún reúne las piezas de su autoría publicadas con Suárez (“Teseo, Teseo, ¡qué laberinto más feo!”, “¡Una historia petrificante!”, “Hefesto” y “La esfinge que no finge”), a las que suma tres nuevos guiones: “Hermes”; “Aracne, la tejedora vanidosa” y “Melampo, el hombre que entendía el lenguaje de los animales”.

Caracteriza a estas piezas teatrales la representación de un asunto concreto, encuadrado en el marco general del mito que sirve de base a cada historia. Se distinguen de las propuestas de Basch debido a que, en su mayoría, no presentan la reescritura en clave dramática de un hipotexto clásico; por el contrario, muchas de las piezas no son más que escenificaciones de situaciones generadas a partir de un mito. Puesto que las obras de Basch, en cambio, constituyen las primeras producciones publicadas que trasladan las acciones de un texto clásico al género dramático, hemos adoptado la decisión de privilegiar su estudio como hitos en la dramatización de la épica para niños.

3.2.2 Las *escenificaciones* de mitos

La elaboración de un corpus es el resultado de una combinación de intenciones y decisiones tanto autorales como editoriales. Por lo tanto, al analizar a continuación algunos elementos claves de las producciones teatrales seleccionadas –que, de manera amplia, podríamos denominar *escenificaciones de mitos*–, consideraremos primero las intenciones autorales y editoriales que pueden inferirse a partir de la lectura de los paratextos, y luego revisaremos los aspectos relacionados con la estructura, la extensión, el vocabulario y el tratamiento que los relatos mitológicos reciben en cada pieza teatral.

3.2.1.1 Intenciones autorales y editoriales

La contratapa de *Monstruos al teatro* está destinada, sobre todo, al adulto que intermedia entre el texto y el niño, ya que en ella se insiste en la función lúdica de las

propuestas: “*Monstruos al teatro* es ideal para conocer, reflexionar y animarse a subir al escenario para divertirse un rato”; en tanto que, en la contraportada de *Una historia petrificante y otras obras de teatro*, los editores intentan atraer especialmente a los niños, dirigiéndose expresamente a ellos:

> Disfruta esta aventura de ingresar en el mundo del teatro interpretando personajes, jugando, armando tus propios escenarios y caracterizando a los protagonistas a través de vestuarios extraños. Comparte esta experiencia junto a tus amigos o a tus compañeros de escuela; con tu familia o con quien quieras. Únete a esta aventura y ¡no te la pierdas! (Repún, 2012, contratapa)

La dimensión lúdica de esta última propuesta se explicita también en la introducción:

> Con estas seis obras que pueden ser leídas en el colegio, representadas en un escenario y recreadas en el teatro para armar que viene con el libro, podemos recobrar antiguos saberes y conectarnos con el juego que propone el teatro, un juego que nace con el ser humano. (Repún, 2012, p. 7)

Las propuestas de actividades incluidas al final del libro materializan esta concepción, entre ellas: un teatro para recortar y armar que incluye personajes y escenarios; instrucciones para crear obras propias, no ya teatrales sino de títeres; e indicaciones para confeccionar máscaras.

Los paratextos, además de destacar la novedad que supone la representación de temas mitológicos y la intención de acercar a los niños a la experiencia teatral a través de la exploración y el juego, promocionan las obras señalando la presencia de diversos valores. Precisamente, las preguntas que abren la contratapa de *Monstruos al teatro* (“¿Cómo sobrellevó Polifemo el desaire de la ninfa Galatea? ¿Qué hizo la Esfinge luego de ser derrotada por Edipo? ¿Era tan maligno el Minotauro?” y “qué define a un monstruo: ¿su apariencia física o su comportamiento hacia los otros?”) señalan las claves de escritura y de lectura de las obras. Este discurso, promovido tanto por las autoras como por los mediadores editoriales, se manifiesta en diversas lecciones moralizantes sobre la amistad, la defensa de la libertad, la solidaridad y la diversidad, entre otros valores. A continuación, presentamos un fragmento que ejemplifica la ideología transmitida por estas obras:

PERSEO.

¡No sabes lo que sucedió cuando acabé con la vida de Medusa! ¡De su cuerpo surgió un caballo blanco, de un blanco purísimo, con alas enormes que batió al instante para emprender vuelo!

HERMES.

Lo vi surcar el cielo. Era Pegaso.

PERSEO.

Pero ¿cómo puede ser que algo tan lindo brote de alguien tan horrible?

HERMES.

Es muy típico de la mitología griega. A los dioses nos gustan estas transformaciones. Por eso convertimos en pájaros a personas atrapadas en dramas personales. Y metamorfoseamos en árboles o plantas, a los que se escapan de sus problemas… Así nos divertimos… *(Se sienta en la roca y le señala a Perseo las sandalias aladas. Perseo se las quita y Hermes vuelve a calzárselas. Mientras tanto continúa hablando)*. En el Olimpo nos gusta transformar lo feo en bello. De todos modos, sería hora de que nos preguntáramos qué determina quién es lindo o quién es feo.

PERSEO.

¿La apariencia física?

HERMES.

No lo creo, hay gustos para todo y tú, más que nadie, sabes sobre el tema… *(Perseo lo mira con cara de comprender)*. La belleza o la fealdad no siempre aparecen en la superficie, a la vista, ¿no? Tiene que ver con la mirada de cada uno, ¿no? ¡Pero no puedo seguir haciendo filosofía barata, me esperan en el Olimpo! ¡Hasta pronto, héroe Perseo! (Repún y Suárez, 2004, pp. 66-67)

En esta escena, además de la mirada moralizante, es posible encontrar una fuerte edulcoración de los mitos que, en su mayoría, tienen componentes narrativos estrechamente relacionados con situaciones violentas. Vemos esto en distintas obras: Hermes señala que en el Olimpo solo se transforma lo feo en bello, y no a la inversa, como ocurre en muchos relatos de la mitología griega;[75] en la misma línea, la Esfinge no se arroja al abismo luego de ser derrotada, sino que se toma vacaciones; y el Minotauro no devora a quienes ingresan al laberinto, sencillamente porque no los encuentra.

[75] Como ocurre con Medusa, Escila y Caribdis.

Todas las obras comienzan con una “Presentación”[76] que narra el mito y sirve de marco a la historia que se va a dramatizar. Reproducimos, para ilustrar el procedimiento, la introducción a “La esfinge que no finge”, pieza que abre el libro de Repún y Suárez:

> Edipo fue criado por el rey de Corinto y su esposa, sin saber que era hijo adoptivo. Había sido abandonado poco después de nacer, en la cima de un monte, donde lo encontró un pastor. Como tenía los pies atados e hinchados y nunca pudo caminar bien lo llamaron Edipo (pie hinchado).
>
> Algo raro debió de sospechar cuando sus amigos le hacían burla, diciéndole que no se parecía en nada al rey, ni a la reina. Y cuando fue a consultar al oráculo, la pitonisa, que era quien develaba el futuro, sólo le dijo que traería la desgracia a sus padres. (Porque en este mito griego, el problema es que hubo demasiados adivinos y todos adelantaban las cosas por la mitad).
>
> Edipo se alejó rápidamente de Corinto tratando de evitarles cualquier sufrimiento a los reyes. Y se marchó a Tebas, donde reinaba Layo junto con su esposa Yocasta. En el camino, una discusión que mantuvo con un desconocido acabó con la muerte de ese hombre, quien fue arrastrado por sus propios caballos. Edipo no podía saber que el hombre era Layo, y mucho menos imaginar que se trataba de su verdadero padre, el mismo que lo había abandonado siendo bebé. ¡A Layo también le habían adivinado el futuro, diciéndole que su hijo acabaría con su vida!
>
> Por ese entonces, en Tebas estaban aterrados por una criatura llegada de Etiopía: la Esfinge. Con cabeza de mujer, cuerpo de león, cola de serpiente y alas de águila, la Esfinge se había apostado en el monte Ficio. Por orden de los dioses, no dejaba pasar a nadie sin hacerle la famosa pregunta: “¿Qué ser, con una sola voz, tiene a veces dos pies, a veces tres y a veces cuatro, y es más débil cuantos más pies tiene?”. Había que responder bien para no convertirse en su comida. Edipo encontró la respuesta y la Esfinge, derrotada, se arrojó al abismo. El joven fue aclamado al llegar a Tebas y nombrado rey en lugar de Layo. Correspondía que se casara con la viuda, Yocasta, y lo hizo, sin saber que ella era su madre.
>
> Al tiempo cayó sobre Tebas una peste. Edipo, tratando de averiguar la causa, supo la verdad de su origen. Algunos dicen que se quitó la vista y que dejó Tebas avergonzado, y vagó como mendigo durante años. Ya anciano, murió en la ciudad de Colona, donde enterró a su hija Antígona con la ayuda del héroe Teseo, de quien se

[76] La extensión de cada una es aproximadamente de una carilla cuando se trata de personajes como Narciso, Hefesto y Polifemo; en tanto que la de las correspondientes a héroes famosos (como Edipo o Teseo) o a personajes menos conocidos (como Melampo) llega a abarcar dos, e incluso tres carillas.

> habla en este mismo libro. Otros dicen –el poeta Homero, por ejemplo– que Edipo siguió reinando en Tebas hasta que murió en una batalla.
>
> Los historiadores tienen su propia versión. Explican que Edipo fue realmente un rey de Corinto que invadió Tebas, destronó a Layo y se casó con su sacerdotisa. Reinó por un tiempo, hasta que tuvo una idea antipopular: reformar leyes sobre la maternidad. Entonces lo destronaron y como ya había conocedores de la propaganda negativa, inventaron la trágica historia.
>
> Un investigador muy famoso de nombre Robert Graves escribió que en unos dibujos muy antiguos se ve a un bebé, un soldado y un anciano venerando a la diosa Luna. Graves sostiene que en ellos deben de haberse inspirado para inventar la historia de la pregunta de la Esfinge. En esos dibujos, la Luna era representada con cuerpo de león y con cola de serpiente. (Repún y Suárez, 2004, pp. 11-13)

La fuente de esta síntesis no parecen ser los textos literarios de la antigüedad, sino algún tipo de diccionario o libro sobre mitología griega, como el de Robert Graves mencionado puntualmente en este pasaje. Resulta particularmente interesante, por otra parte, que la narración mitológica se centre en Edipo y no en el personaje principal, la Esfinge, que ha desempeñado ya un papel protagónico en otras obras infantojuveniles, como *Bestiario* de Gustavo Roldán (2005), e incluso en textos destinados al público adulto en general, como *El libro de los seres imaginarios* de Jorge Luis Borges (1967) y el *Manual de zoología fantástica* el mismo autor, escrito en colaboración con Margarita Guerrero (1957).

Un aspecto que llama nuestra atención es la inclusión de Homero entre las *dramatis personae* en la primera edición de “La esfinge que no finge” –junto con los personajes Ariadna, Teseo, Dédalo, Ícaro y el Minotauro–, a pesar de que no forma parte de la obra teatral. Consideramos que esta referencia está en consonancia con la importancia asignada al género épico en los paratextos, cuyo propósito es claramente formativo. En contraste, no se menciona a Sófocles, aun cuando Edipo ocupa un lugar central en la obra de este autor. Esta omisión, frente a la presencia destacada de Homero, pone de relieve el peso simbólico de la épica y de la figura homérica, incluso en producciones que se inscriben en otros géneros. En este sentido, la elección de Homero refuerza dicha valoración y confirma su posición como referente privilegiado en las reescrituras de tema clásico.

3.2.2.2 Procedimientos de reescritura

A partir del análisis de las obras incluidas en *Monstruos al teatro* de Graciela Repún y Patricia Suárez y en *Una historia petrificante y otras obras de teatro* de Graciela Repún, hemos identificado tres procedimientos en la reescritura de los mitos. Por un lado, hay un grupo de obras que presentan las hazañas de un héroe o la vida de personajes de la mitología, como “Teseo, Teseo, ¡qué laberinto más feo!”; “Una historia petrificante”; y “Melampo, el hombre que entendía el lenguaje de los animales”. Luego, hay otro tipo de comedias que desarrollan un único asunto, como por ejemplo el conflicto del niño Hefesto, en la obra homónima, o los acertijos que propone la Esfinge a varios personajes que quieren atravesar el estrecho, en “La Esfinge que no finge”. Finalmente, hay piezas que escenifican un relato, con una marcada preferencia por la producción ovidiana, como “Polifemo”, “Narciso el modesto” y “Aracne, la tejedora vanidosa”. En el caso de “Hermes”, la escenificación se aparta de la tradición de dicho autor para inspirarse en el *Himno homérico a Hermes (IV)*, una composición que celebra el ingenio, la astucia y las hazañas iniciales del dios mensajero en la mitología griega. No obstante, la presencia de Sileno y del sátiro permite considerar también como posible hipotexto *Los sabuesos* o *Los rastreadores*, drama satírico conservado solo de manera fragmentaria. A continuación, describiremos cada una de las comedias para ilustrar los procedimientos de escritura presentes en ellas.

“Teseo, Teseo, ¡qué laberinto más feo!” es una obra que desarrolla, en un único acto, tres situaciones: por un lado, el encuentro entre la enamoradiza Ariadna y el olvidadizo Teseo en la entrada del laberinto; por otro, los intentos que realizan Dédalo e Ícaro para salir del laberinto; y, en tercer lugar, las reflexiones del Minotauro sobre su condición y su posterior encuentro con el héroe. Al final, padre e hijo salen volando con un paracaídas y el Minotauro, aconsejado por el propio Teseo, se escapa del laberinto mientras Ariadna le propone al héroe irse juntos a Grecia.

“¡Una historia petrificante!”, a su vez, se organiza en tres escenas: en la primera, el héroe Perseo se encuentra con Hermes, quien lo estaba esperando por indicación de los dioses y le ofrece ayuda para vencer a Medusa; en la segunda, el héroe se encuentra con las tres Grayas, una de las cuales se enamora de él y decide ayudarlo; en la última se produce, fuera de escena, el enfrentamiento con

Medusa y el reencuentro del héroe con Hermes, con quien reflexiona sobre los sucesos, devolviéndole luego el alado calzado que el dios le había prestado.

La última comedia referida a la vida de un personaje de la mitología griega se titula “Melampo, el hombre que entendía el lenguaje de los animales” y se estructura en tres actos que escenifican el momento en el que el personaje recibe el don de comprender el lenguaje de las aves y los insectos, con las consecuencias que ello conlleva. En la escena inicial del primer acto, Melampo y sus ayudantes contemplan un nido de serpientes destruido por las ruedas de un carro. En la segunda, Melampo nota que ha desarrollado la habilidad de escuchar a mayor distancia de la habitual. En la tercera, mientras escucha las conversaciones de abejas y pulgas, su hermano Biante le confiesa su amor por su prima llamada *Pero*, nombre que genera confusiones y comicidad. En el acto tercero, Melampo escucha a las grullas vaticinar su futuro y el de su hermano, por lo cual decide hacerse cargo del robo de unas vacas; en la escena segunda, ambientada en la celda en la que cumple condena, Melampo se reencuentra con sus antiguos sirvientes. En las dos siguientes, ya libre y gracias a las indicaciones de dos buitres, ayuda a su carcelero a sanar a su hijo enfermo. En las dos partes del último acto, se escenifica, en primer lugar, la cura del niño y, en segundo término, el casamiento de su hermano Biante con su prima Pero.

Entre las comedias que desarrollan un asunto concreto, “Hefesto” pone en escena, en un solo acto, a un “Hefestito” –como lo llama su tía Tetis– aturdido por los pedidos de la ninfa para que le fabrique alhajas, mientras él monologa sobre su vida y las permanentes discusiones de sus padres, nada menos que los olímpicos Juno y Júpiter. En tanto que “La esfinge que no finge”, “evocando el famoso episodio de la ‘Payada de la Vaca’ de *Les Luthiers*” (Marrón, 2011, párr. 2), presenta en un único acto a la Esfinge de Tebas proponiendo acertijos, primero a Zenón y luego al propio Edipo.

Las tres piezas que escenifican un relato –“Aracne, la tejedora vanidosa”, “Narciso, el modesto” y “Polifemo”– tienen su fuente en *Metamorfosis* III 318-510, VI 1-141 y XIII 740-897, respectivamente, y trasladan a la escena los nudos narrativos de cada hipotexto.

“Aracne, la tejedora” presenta en un único acto, dividido a su vez en cuatro escenas, los elementos básicos del mito narrado por Ovidio. En la primera escena, la ninfa Cilene dialoga con la diosa Atenea, transfigurada en una anciana, sobre los tejidos de Aracne; en la segunda, tiene lugar el encuentro entre Aracne y la diosa con apariencia de anciana, momento en que la joven se ufana de su labor, mientras la diosa, tras intentar disuadirla y aconsejarle que reconozca la superioridad de Atenea, finalmente revela su verdadera identidad. En la siguiente escena, las dos competidoras describen sus respectivos trabajos y Atenea, enojada por la superioridad artística y la soberbia de la muchacha, la castiga. En la cuarta y última escena tiene lugar la metamorfosis de Aracne; posteriormente, la ninfa Cilene cierra la historia con una reflexión. Corresponde señalar que Repún ya había escrito previamente una versión para niños sobre la tejedora Aracne,[77] en la que se encuentran los elementos básicos del mito narrado por Ovidio, y que pudo haber funcionado como el cuento a partir del cual se construye la escenificación de la última obra a la que nos hemos referido. De hecho, esa reescritura parece construida en función de las dos posibles modalidades de dramatización de un cuento desarrolladas por Cervera (1983, p. 116). Este autor propone, precisamente, la dramatización de cuentos como una estrategia para trabajar el teatro en las aulas y distingue, a su vez, entre dos posibilidades diferentes: la de cuentos semiescenificados y la de cuentos totalmente dramatizados. En el primer caso se dramatizan situaciones dotadas de diálogo y los personajes verbalizan aquellos aspectos narrativos que resultan necesarios a la vez que se eliminan los que suponen mayor dificultad para la representación. Los cuentos totalmente dramatizados, en cambio, si bien presentan las características propias del género, requieren un estudio más profundo, tanto del texto narrativo como de las características de la representación, para poder condensarlo y adecuarlo a las características del drama. En este sentido, consideramos que la propuesta de Repún y Suárez responde, más que a una intención dramatizadora, a esa segunda práctica de escenificación de los mitos que se condice con lo señalado en los paratextos de las obras.

Un procedimiento semejante a la dramatización total es el adoptado en las dos obras restantes (“Narciso, el modesto” y “Polifemo”), que proponen teatralizar las

[77] El relato forma parte del *Libro de los dioses, héroes y mitos* de Graciela Repún y Enrique Melantoni, publicado por la Editorial El Ateneo en 2003.

siguientes situaciones. En la primera escena de “Narciso, el modesto”, Tiresias les cuenta a los espectadores, como si fuera un narrador, que la madre de Narciso le había consultado sobre el destino de su hijo; en la segunda, llega la ninfa Eco y le confiesa al adivino su amor por el muchacho; en la tercera, Narciso rechaza a la joven; y, en la cuarta y última, ya enamorado de su reflejo, Narciso dialoga con su imagen en el estanque y se sumerge para abrazarla. “Polifemo”, por su parte, está organizada en tres escenas y gira en torno al amor no correspondido del pastor por la caprichosa e inconstante Galatea. En las dos primeras escenas, la joven ninfa cambia continuamente su posición frente a los reclamos amorosos del cíclope; mientras que en la última Polifemo canta, ya resignado, un fragmento adaptado del huapango “La morena” de la agrupación mexicana Tlen-Huicani.[78]

Finalmente, en “Hermes”, cuya fuente principal, como mencionamos, pareciera ser el *Himno homérico* dedicado a este dios, presenta toda la vida de su protagonista en cuatro actos. El primero, dividido en dos partes, pone en escena el crecimiento acelerado del dios y sus cavilaciones para robar las vacas de Apolo. En las tres escenas del acto segundo, Sileno y un sátiro buscan inicialmente el ganado sin poder hallar siquiera huellas; luego, atraídos por la música, llegan a una cueva y la ninfa Cilene les informa que Hermes ha inventado un instrumento musical con el caparazón de una tortuga y con las tripas de las vacas robadas; finalmente, llega Apolo y descubre la fechoría del niño, que ha crecido de manera acelerada. En la primera escena del acto tercero, Hermes dialoga con su padre Zeus y reflexiona sobre su conducta; en la siguiente, mediante un cómico trueque, el joven dios le devuelve el ganado a Apolo, le obsequia la zampoña y crea las notas musicales. En el cuarto y último acto, se encadenan vertiginosamente, a partir del encuentro con distintos dioses, otras creaciones de Hermes, transformado ya en mensajero, tales como la regla para medir, la astronomía, el sistema de pesos y medidas, el alfabeto, la gimnasia, las matemáticas y el pugilato. Cierra la obra una reflexión compartida entre Zeus y su hijo sobre algunas acciones reprochables del joven Hermes: robar, mentir y canjear favores.

Cabe resaltar que la presencia de Sileno y del sátiro en el segundo acto permite considerar también como posible hipotexto *Los sabuesos* o *Los*

[78] “Una morena me dijo que por feo no me quería; Al instante le hice ver que la culpa no era mía; Me hubiera mandado hacer y a su gusto me tendría”.

rastreadores[79] de Sófocles, drama satírico conservado fragmentariamente. Si bien es probable que la fuente provenga de algún diccionario de mitología, la impronta cómica que se imprime en estas escenas parece vinculada con el carácter propio del drama satírico sofocleo y, en este sentido, el caso resulta novedoso y singular, ya que supone la dramatización de un texto clásico fragmentario, algo excepcional en el marco de la reescritura de la tradición grecolatina, y que enriquece la interpretación de la obra más allá del evidente influjo del *Himno homérico a Hermes*.

A partir de las descripciones anteriores, es posible observar cómo todas las obras condensan en escena la vida de un dios o héroe de la mitología, o bien plantean una única situación dramática. En ambos casos, el desarrollo es casi lineal y los personajes se caracterizan por su sencillez. La brevedad de los asuntos –la gran mayoría de las piezas no excede las quince páginas, que se corresponden con unos pocos minutos en la representación– se encuentra, a su vez, en consonancia con el desarrollo de intrigas poco complejas.

3.2.2.3 Recursos lingüísticos

La sencillez de los argumentos y de los personajes de las obras se equilibra con la impronta de un discurso metalingüístico que busca constantemente generar comicidad; como por ejemplo en el siguiente fragmento, que transcribimos para ilustrar algunos de los diversos recursos usados por las autoras para provocar la risa:

> **ESFINGE**
> Tengo que practicar mis versos, del derecho y del reve... rso. Practicar muy bien mis rimas, como decía mi prima. Cabeza... sorpresa... simpleza. Soldado... hado... alado... ¡pescado! Pasión... corazón... ¡flemón!
> *(Levanta la cabeza y escucha).*
> Oigo los pasos de un hombre
> que viene por el camino.
> ¿Contestará mis preguntas,

[79] Circulan principalmente dos ediciones de este drama satírico: *Los sabuesos*, edición bilingüe (español-griego) a cargo de Delia Argentina Deli, publicada por Eudeba en 1973; y *Los rastreadores*, incluida en el tomo *Fragmentos* de Sófocles, publicado el número 62 de la Biblioteca Clásica Gredos en 1983, con introducción, traducción y notas de José María Lucas de Dios.

o se irá por donde vino?
¿Y cuando vea mi aspecto,
no correrá dando voces?
Cara de bella mujer,
garras de león atroces,
alas de águila, cola de ofidio...

ZENÓN *(la ve y grita)*

¡Por todos los dioses...!

(La Esfinge también grita, pero enseguida se repone).

ESFINGE

¿Adónde vas, caminante,
con el rostro colorado?
¿Por qué tanta prisa llevas?
¿Vas a ver a un ser amado?

(El hombre se acomoda la túnica).

ZENÓN

Unos parientes de Tebas
me invitaron a un asado,
me desperté un poco tarde
y estoy bastante atrasado.

(La Esfinge comienza a recitar, impostando la voz).

ESFINGE

Nadie sigue este sendero
de rocas, viento y arena,
sin caer bajo el hechizo
de mi canto de sirena...

ZENÓN

¡¿Cómo sirena?! ¿No eras la Esfinge?

ESFINGE

Sssiiií, pero... le estoy componiendo versos a una amiga con cola de pescado. ¿Verdad que suena bien como canción, o te parece un poco complicado?

ZENÓN

¡Irresistible! ¡Muy pegadiza! Bueno... Permisito, que tengo prisa.

(Zenón intenta dar unos pasos, pero la zarpa de la Esfinge lo detiene).

ESFINGE

Moooomentito. Primero lo primero.

(Aclarándose la voz). Soy la Esfinge poderosa, la tebana,
y de este angosto paso soy guardiana.
Sólo pasarás, mortal, si me contestas,
una pregunta, rimando la respuesta.
Contesta pronto, viajero,
con rima que me estremezca:
¿cuál es el colmo de un carpintero
que un día se va de pesca?

ZENÓN *(pensando en voz alta y dándole la espalda al monstruo)*

¡Caramba! Esto se complica. Yo nunca fui bueno para la poesía, y mucho menos para las adivinanzas rimadas. Veré si la puedo convencer con halagos…

(Mira a la Esfinge y mueve las manos ampulosamente)

ZENÓN

¡Oh, poderosa…!
tu belleza esfíngida…

ESFINGE *(interrumpiendo y tirándole un zarpazo)*

¡Cómo! ¿Así que mi belleza es fingida?

ZENÓN

¡Noooo…! "Esfíngida", todo junto y con acento en la "i". Trataba de elogiarte a ti.

ESFINGE

Ah, bueno. Siendo así, sigue nomás.

ZENÓN

Es que… no puedo. Tu presencia me inhibe.

ESFINGE

¡Ja! Cómo estamos hoy, ¿eh? ¿Así que te inhibo? Entonces vuelve por donde viniste, hasta que se te pasen las inhibiciones.

ZENÓN *(suplicando)*

Pero Esfingita, déjame pasar. Me están esperando en Tebas para almorzar. ¿Por qué no me cobras un peaje o algo así? ¿Con cuánto arreglamos? *(Metiendo la mano en el zurrón).* Tenía unas monedas por aquí…

(Repún y Suárez, 2004, pp. 15-18)

Del mismo modo, en todas las obras del volumen abundan los diálogos en verso o rimados, los juegos con lenguaje (como el calambur generado por la separación del adjetivo "esfíngida"), y la búsqueda del humor a través de situaciones equívocas o inesperadas (como la resolución del acertijo en forma de payada o la sugerencia de sobornar a la esfinge pagando "un peaje").

Otro recurso común en estas comedias es la presencia de monólogos, que los personajes realizan para sí mismos o, en su gran mayoría, de cara a los espectadores/lectores con quienes reflexionan o se comunican directamente:

> **HEFESTO**
> Permítanme que me presente. Yo soy Hefesto, algunos me conocen por el nombre de Vulcano. Todavía tengo nueve años, pero ya me sucedieron un montón de cosas. Por ejemplo esto. *(Camina y muestra su renguera)*. Vivo en esta isla, al cuidado de las Nereidas. Sí, Nereidas dije, aunque yo las llamo tías: la tía Tetis y la tía Eurínome. Las Nereidas son como sardinas pero con cara de mujeres; las tías, en cambio, son mujeres pesadas que siempre están besuqueándolo a uno y preguntando: "¿A quién quieres más? ¿a tu mamá o a tu papá?". Sí, son un poco fastidiosas. ¡Uf! No me hagan hablar, no me hagan hablar. Pasa que yo soy aprendiz de orfebrería: fabrico pulseras, aros, collares; y ellas están todo el día cargoseándome con: "Hefestito, tengo un baile esta noche; a ver si me haces unos pendientes con piedritas rojas…" o "Hefestito, necesito un brazalete de esmeraldas para ir de compras al agua marina…". Todo el santo día. Tengo ya una mochila repleta de artesanías y en cuanto pueda me voy un domingo a la feria y las vendo. Quiero ahorrar para irme de vacaciones bien lejos y además tengo que comprarme una fragua completa, porque cuando sea grande quiero ser herrero. *(Pausa)*. ¿Qué? *(Pausa)*. Ah, sí. Tengo un pasito como bailado, ¿no les parece? ¡Esto tiene una historia! (Rapún y Suárez, 2004, p. 73)

Como puede observarse a través de la presentación de Hefesto, los personajes de los mitos suelen estar caracterizados como niños o jóvenes con problemas semejantes a los de sus potenciales espectadores o lectores, facilitando así la identificación. En "Narciso, el modesto", por ejemplo, se destaca la siguiente recreación del diálogo del joven con su propia imagen reflejada en el estanque:

> **NARCISO** *(contemplándose en el estanque, va a beber y se detiene de repente)*
> Ah, disculpe. No lo vi, qué torpe soy. Discúlpeme por favor. ¿Tiene sed usted también? En este bosque está caluroso… Se le pegan a uno las hojitas de los árboles, los bichos, las ninfas… *(Ríe)*. ¡Perdón, era un chiste! Yo me entiendo. ¿Usted es de por acá? Qué sed que tiene. Yo vivo allá atrás del pinar. Ahora justo estoy cazando mariposas para mi colección… Tengo una gran colección. Debería venir a verla. ¿Quiere? venga, lo invito. Usted me cae muy bien. Sí, apenas lo vi me dije: "Qué bien me cae ese muchacho". Qué hermosos ojos tiene usted: son

verdosos como los míos, ¿no? Sí, casi el mismo verde. A ver: déjeme ver bien. *(Extasiado).* ¡Ah, pero qué hermosura! Su nariz también es muy linda. Recta, fina. Póngase de perfil así la contemplo bien. ¿No entiende qué es "de perfil"? *(Narciso se pone de perfil)*. Así. Ah… *(Extasiado)*. Excepto la mía, y lo digo con modestia, nunca vi una nariz tan perfecta. *(Ríe)*. ¡Qué dientes! Sonría. Así, así. *(Hace la mueca de la sonrisa)*. Esto es una sonrisa. Se nota que usted se cepilla todos los días… Usted no habla griego, ¿verdad? Es de otro país. Su voz debe ser preciosa… Es tímido. Yo también. ¡Ah, yo tengo muchos defectos! Sí, sí. No me mire sorprendido. ¡Yo soy defectuosísimo! Para empezar, soy muy modesto, tímido, silencioso, soy tan tierno que nunca he herido a otro ser, ¡hasta me creo feo, fíjese usted qué horror! Porque todo el mundo alaba mi hermosura aunque no se compare con la suya. *(Feliz)*. ¡¡Usted tiene una hermosura exagerada!! *(Pausa)*. La verdad es que justo ahora estaba ocupado… pero bueno, por un momento puede ser… ¿Esta es la puerta?... Me da un poco de frío…, pero no se preocupe, porque yo soy muy valiente y no le temo al frío ni a nada… *(Narciso mete el brazo en el agua)*. Brr… también, ¿le había contado? No soy cobarde, ni haragán, ni vanidoso… vanidoso no soy para nada. Nada, nada, ni una pizca… Bueno, permiso.

(Narciso se tira al agua).

APAGÓN (Repún y Suárez, 2004, pp. 43-44)

En todos los casos analizados, tanto en los diálogos como en los monólogos, la comicidad se presenta como un recurso fundamental para estas autoras, quienes buscan establecer una conexión emocional más cercana y accesible con los espectadores/lectores. A través del humor, logran despojar a los dioses y héroes de la mitología griega de su aura solemne y distante, humanizándolos y adaptándolos a contextos modernos o a temas más acordes con la representación que subyace sobre su público.

3.3 El teatro de Adela Basch

Puesto que Adela Basch es una autora que "sintetiza y representa los logros más destacados en lo que a dramaturgia infantil se refiere" (Sormani, 2004, p. 45), antes de iniciar el análisis de las dos dramatizaciones de su autoría resulta pertinente referirnos brevemente a los aspectos propios de su estilo teatral. En tal

sentido, queremos presentar inicialmente un panorama general de las características de su poética, sobre todo en lo que se refiere a la reescritura de textos clásicos.

Oscar Montenegro (2004), que ha estudiado en detalle su producción, describe a Basch como una autora profundamente comprometida con cuestiones sociales, que combina el aspecto lúdico de la escritura con una visión del teatro infantil alejada de criterios puramente pedagogizantes; y como una escritora que no solo demuestra un sólido conocimiento de los imperativos de la representación escénica, sino que también domina las reglas fundamentales del arte teatral, lo que le permite crear propuestas innovadoras. Montenegro sostiene que la renovación generada por Basch debe entenderse en el marco de un movimiento transformador en la educación, de las nuevas concepciones del niño como persona con derechos inalienables, y de la nueva estética literaria inaugurada en nuestro país por María Elena Walsh, de la cual es heredera. El objetivo de la autora ha sido que la lectura –y, en el caso del teatro, la transformación del texto en espectáculo– constituya un acto placentero y desinteresado, para que el lector o el espectador pueda experimentar el goce estético del material y reconocerse en él.

Con respecto a la producción de Basch, Montenegro distingue, en función de la temática y del estilo, tres tipos de obras, a las que agrupa en las siguientes categorías:

> -Teatro intertextual: compuesto por obras generadas a partir de un diálogo intertextual y paródico con algunos clásicos de la literatura, entre ellas: *Abran cancha que aquí viene don Quijote de la Mancha*; *Oiga, chamigo Aguará* y *¡Que sea la Odisea!* Precisamente, la primera obra de teatro que Adela Basch escribió fue *Abran cancha que aquí viene Don Quijote de la Mancha*, estrenada en 1979 en el teatro Santa María del Buen Ayre, pero publicada recién en 1991. Dicha primera obra resulta “fundante y da muestras de las características que se mantendrán en toda su dramaturgia: la intertextualidad, la apelación a otros discursos circulantes para resemantizarlos desde una óptica diferente” (Montenegro, 2004, p. 20).
>
> -Teatro histórico: incluye obras que retoman la figura de un personaje histórico que domina en el imaginario social, como por ejemplo, *Colón agarra viaje a*

toda costa; *José de San Martín, caballero de principio a fin* y *Belgrano hace bandera y le sale de primera* (Montenegro, 2004, p. 98).

-Piezas breves: presentan distintas situaciones disparatadas, en no más de tres páginas, con un número reducido de personajes esencialmente urbanos, y se destacan por su sencillez y su esquematismo, con un discurso metalingüístico que se enmaraña en el interior de sí mismo y despierta la comicidad, como por ejemplo *A todas luces*; *Una cebolla a la olla*; *Aquí, la Tierra; Abordar el camaleón*; *Hasta la vista* y *Ulises, por favor no me pises* (Montenegro, 2004, p. 98).

Las dos obras analizadas en este capítulo corresponden al primer grupo, en la medida en que ambas parten de un hipotexto: la *Odisea* de Homero. Si bien Montenegro incluye *Ulises, por favor no me pises* entre las piezas breves, de acuerdo con la extensión y el asunto, podríamos considerar que, en este caso, se trata de una pieza corta que simultáneamente responde a la dinámica general de sus composiciones de teatro intertextual.

Como veremos a continuación, a diferencia de las obras de Repún y Suárez, que no generan una conversión a la intriga dramática y que por lo tanto resultan una escenificación de los mitos o de los textos clásicos, Basch –a través de distintos procedimientos que analizaremos aquí después de considerar los respectivos contextos de producción y sus paratextos– produce dos textos literarios nuevos que surgen de una revisión crítica del hipotexto y constituyen, al mismo tiempo, una propuesta renovadora en sus formas y recursos.

3.3.1 Contextos de producción. Paratextos textuales e icónicos

Adela Basch publica, en el año 2000, *Ulises, por favor no me pises* en la colección Ser y contar de la desaparecida Editora Estelar, dedicada a la producción de material para docentes. En 2005, la comedia pasa a integrar *Un nombre que asombre*, obra que reúne doce piezas teatrales de Basch, publicada por el grupo

editor Norma.[80] La contratapa, además de incluir una breve biografía de la autora, señala que la obra está compuesta por "doce piezas teatrales divertidísimas, colmadas de situaciones desopilantes, extraños personajes y originales malentendidos"; a su vez, aclara que la autora "nos invita a reflexionar sobre la guerra, la paz, la ecología y la tolerancia, a través del humor más ingenioso". Ambas ediciones están despojadas de las características introducciones que resultan frecuentes en las obras para niños y jóvenes.

¡Que sea la Odisea!, publicada en 2003[81] por Alfaguara Infantil, se enmarca en cambio en una propuesta destinada al consumo escolar. Así lo evidencian los paratextos textuales de la contratapa, que informan sobre el contenido de la obra ("Al finalizar la Guerra de Troya, Ulises emprende el regreso a Ítaca, donde lo espera Penélope, su fiel esposa"); intentan persuadir al lector para retenerlo ("Durante esta travesía nuestro héroe deberá enfrentar monstruos, sirenas y mil peligros que harán de esta historia uno de los más increíbles relatos de aventuras") y cumplen una función pedagógica ("Con la maestría de Adela Basch, esta divertida versión teatral de *La Odisea* acercará a los chicos a la obra del genial poeta griego Homero"). En la misma línea, la obra contiene, en las primeras páginas, una breve introducción y el listado de personajes. Al final del libro se incluyen tres apartados más: *Acerca de Homero y la* Odisea; un Glosario con los nombres de los personajes que aparecen en la obra, tanto dioses y hombres como seres mitológicos (Atenea, Calipso, Caribdis, Cicones, Circe, Eolo, Escila, Hermes, Musas, Penélope, Polifemo, Poseidón, Telémaco, Ulises, Zeus); y la biografía de Adela Basch.

La introducción, referida en particular a la famosa guerra de Troya, combina elementos históricos y datos arqueológicos con el contenido de los relatos sobre la guerra. El apartado contextualiza los hechos a desarrollarse en el drama, que tal vez no podrían recuperarse a partir de la representación. En él, llama particularmente la atención el interés por destacar el posible trasfondo histórico de la guerra de Troya:

[80] Se recopilan en este libro "Un nombre que asombre"; "La paz, la guerra y la vida en la Tierra"; "Una cebolla a la olla"; "Una vacuna como ninguna"; "Y verá en Iberá"; "Aquí, la tierra"; "Un desatino con el destino"; "Un restorán para comer buen pan"; "Grandes, ¡ellos!, los sellos"; "Agencia de viajes 'Bellos paisajes'", "Abordar el camaleón" y "Ulises, por favor no me pises".
[81] Seguimos para el análisis la segunda edición, publicada en 2006.

Acerca de la Guerra de Troya

Se cree que la Guerra de Troya se produjo entre los griegos y los habitantes de esa ciudad en el año 1240 antes de la era cristiana aproximadamente. Durante mucho tiempo se la consideró sólo una leyenda, tal vez construida a partir de algunos datos reales. Pero en 1870 el alemán Heinrich Schliemann comenzó a realizar excavaciones que permitieron descubrir la verdadera ciudad de los troyanos, ubicada en lo que hoy es Turquía.

Los antiguos relatos hablan de dioses y diosas que, al intervenir directamente en cuestiones humanas, provocan esta guerra. Todo se inició cuando Paris, hijo de Príamo, rey de Troya, deslumbrado por la belleza de Helena, esposa de Menelao, rey de Esparta, ciudad griega, se la llevó a Troya. Entonces los griegos, al mando de Agamenón, se comprometieron a rescatarla. Algunos miembros de su ejército fueron héroes de gran fama, como Aquiles y Ulises. Al parecer la guerra duró diez años. Los griegos lograron vencer gracias a una idea de Ulises: entrar en la ciudad escondidos dentro de un enorme caballo de madera. (Basch, 2006, p. 7)

Al final del libro, encontramos también elementos propios de la escolarización del género épico y de la figura de Homero, incorporada a través de datos sobre el autor y las obras, como así también de algunas claves de interpretación especialmente centradas en el hipotexto:

Acerca de Homero y *La Odisea*

Homero es el nombre del escritor más famoso de la Grecia antigua. Escribió dos larguísimos poemas, *La Ilíada* y *La Odisea*, que narran hechos ocurridos muchísimo antes de que naciera y que, gracias a él, hoy son muy conocidos en todo el mundo. Nadie sabe bien dónde y cuándo vivió, pero es mucho lo que siempre se ha contado de Homero. Algunos dicen que vivió ocho siglos antes del nacimiento de Cristo, y que andaba siempre de un lado al otro cantando sus historias. Porque entonces la poesía no sólo se recitaba, también se cantaba.

En esa época eran muy pocos los que sabían leer y escribir. Había rapsodas, que eran cantantes populares ambulantes. Iban de pueblo en pueblo y reunían a mucha gente a la que le encantaba escucharlos y así revivir famosas hazañas del pasado o de la mitología, protagonizadas por grandes héroes.

Uno de esos héroes fue Ulises, a quienes los griegos llamaban “Odiseo”. Este nombre viene de la palabra *odós* que en la antigua Grecia significaba “camino”. De allí “odisea”, que se refiere a un viaje largo, durante el cual tiene lugar toda clase de aventuras, que aunque son muy difíciles, resultan favorables para que el viajero

> llegue adonde se propone. Ulises es el nombre que los romanos dieron a este héroe, y así lo conocemos hoy.
>
> Homero cuenta en *La Ilíada* que Ulises había combatido en la Guerra de Troya junto con otros reyes y príncipes griegos. Después de triunfar y tras diez años de lucha, emprendieron el regreso a sus hogares.
>
> *La Odisea* es el relato del viaje, lleno de fantásticas aventuras, que durante otros diez años realizó Ulises para volver a su hogar.
>
> Es una travesía impulsada por el amor. Y sostenida por la paciencia, el ingenio, la capacidad de enfrentar los peligros y la confianza en el poder de la voluntad humana. (Basch, 2006, p. 106)

Estas presentaciones son similares a las que acompañan a las distintas ediciones de los mitos clásicos que analizamos en el capítulo 1, con las que se pretende, además de una aproximación a la historia narrada (o, en este caso representada), ofrecer a los destinatarios un panorama adecuado tanto respecto de las fuentes que se han tomado para la recreación, como acerca de los contextos de producción originales de las obras.

En lo que respecta a los paratextos icónicos, el fascículo de *Ulises, por favor no me pises,* de tan solo seis páginas, cuenta con ilustraciones de Roberto Fernández Morán (Legal). En ellas, las figuras de la Actriz y del Actor visten atuendos elegantes y formales, tal como se señala en las escasas acotaciones para la representación de la obra (Fig. 1, 2 y 3). El contraste entre los fondos y los personajes establece una distancia entre el mundo representado y la situación propia de la representación y señala, ya desde las imágenes, los dos planos en los que se desplegará la representación:

Figura 1. Tapa de la edición del 2000. Fuente: Basch, 2000.

Figura 2. Ilustración de Legal. Fuente: Basch, 2000, p. 6.

Figura 3. Ilustración de Legal. Fuente: Basch, 2000, p. 9.

A diferencia de las ilustraciones de la edición de Legal, el único dibujo de Pez que acompaña a esta obra teatral en la edición del Grupo Editor Norma es un detalle de Penélope (identificable por el hilo de tejer), visiblemente enojada y regañando a Odiseo, que parece disculparse por la demora desde la nave (Fig. 4). Como puede observarse, la imagen sitúa a los lectores en el tema de la obra antes que, como su antecesora, en el contexto de la representación:

Figura 4. Ilustración de Pez. Fuente: Basch, 2005, p. 129.

Las ilustraciones de Douglas Wright (Fig. 5, 6 y 7), que acompañan la edición de *¡Que sea la Odisea!* en la colección Alfaguara Infantil, tienen un estilo propio del cómic, aportan su cuota de comicidad y perfilan a su destinatario específico. Las imágenes, además de sumarse al sentido lúdico y humorístico del texto, distienden al lector y parecen seguir la misma lógica de las que acompañan normalmente las renarraciones de obras y de mitos clásicos destinados a niños. En tal sentido, los dibujos, referidos al argumento de la obra, parecen orientarse más a contribuir a la interpretación y reinterpretación del hipotexto que a relacionarse con el hecho concreto de la representación teatral:

Figura 5. Ilustración de Wright. Fuente: Basch, 2006, p. 37.

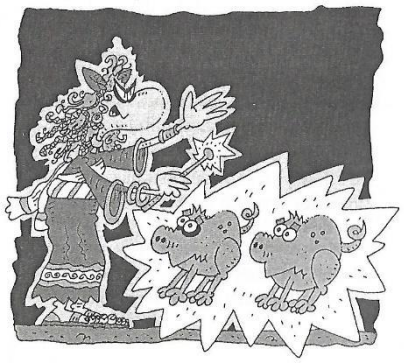


Figura 6. Ilustración de Wright. Fuente: Basch, 2006, p. 55.

SEGUNDO ACTO

EPISODIO DE LOS PRETENDIENTES

(El palacio de Ulises, donde los días transcurren grises.)

PENÉLOPE *(Canta).*

Ulises, mi amor, cuánto te extraño.
Yo no sé dónde estás.
Hay quien quiere hacernos daño,
volvé, para que haya paz.

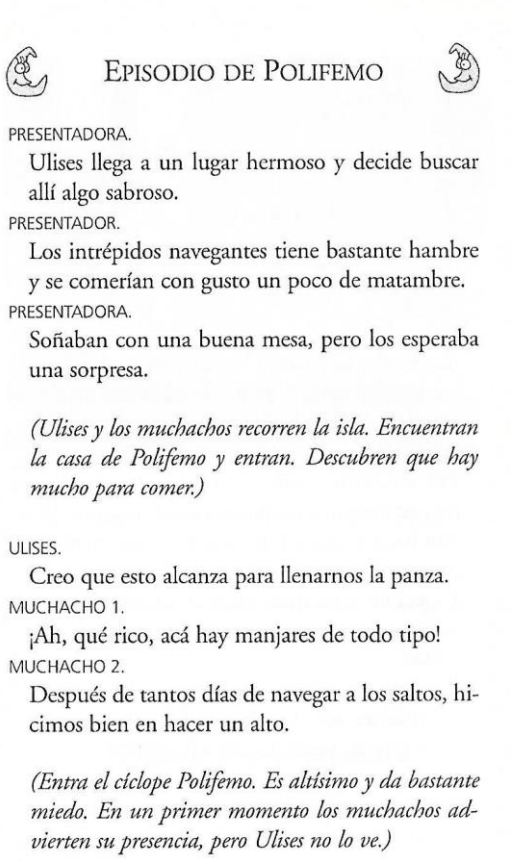
Durante el día tejo y tejo
y por verte muero.
Pero estás siempre lejos
y yo desespero.

Figura 7. Ilustración de Wright. Fuente: Basch, 2006, p. 41.

En lo que respecta a las indicaciones sobre la puesta en escena, en la edición de 2005 de “Ulises, por favor no me pises” se mencionan, de manera muy general, las características del vestuario, la escenografía y la utilería que se usarán en la representación:

> El Actor y la Actriz visten ropas muy elegantes y formales pero con algún matiz ridículo y oscilan todo el tiempo entre la extrema seriedad y la actitud payasesca. La acción se desarrolla sobre un escenario en el que hay un bote con remos y una vela, telas ondulantes que hacen las veces del mar, lanzas, espadas, escudos, una madeja de lana o de hilo preparada para ovillar, botellas de vino y fuentes de comida. El Actor y la Actriz juegan constantemente con todos estos elementos. (2005, pp. 113-114)

En *¡Que sea la Odisea!*, en cambio, las acotaciones (Fig. 8 y 9) no aparecen al inicio de la obra, sino que se encuentran dispersas e intercaladas entre los diálogos, a modo de didascalias:



EPISODIO DE POLIFEMO

PRESENTADORA.
Ulises llega a un lugar hermoso y decide buscar allí algo sabroso.

PRESENTADOR.
Los intrépidos navegantes tiene bastante hambre y se comerían con gusto un poco de matambre.

PRESENTADORA.
Soñaban con una buena mesa, pero los esperaba una sorpresa.

(Ulises y los muchachos recorren la isla. Encuentran la casa de Polifemo y entran. Descubren que hay mucho para comer.)

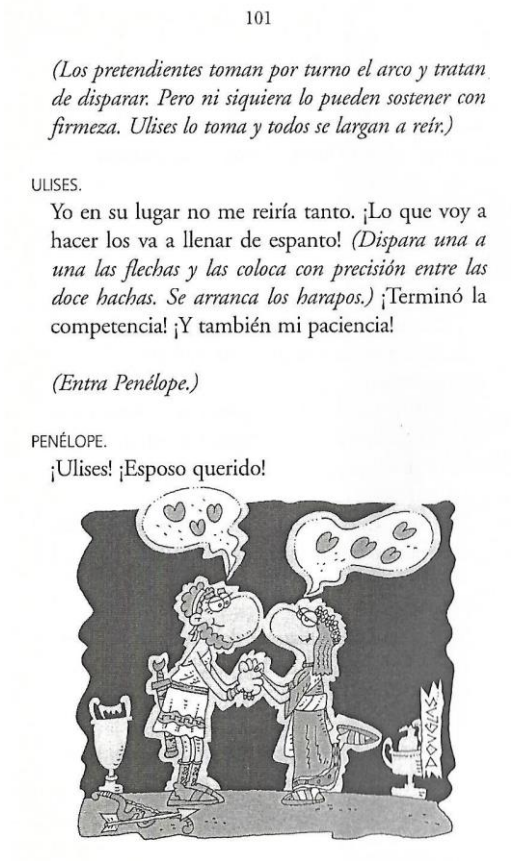
ULISES.
Creo que esto alcanza para llenarnos la panza.

MUCHACHO 1.
¡Ah, qué rico, acá hay manjares de todo tipo!

MUCHACHO 2.
Después de tantos días de navegar a los saltos, hicimos bien en hacer un alto.

(Entra el cíclope Polifemo. Es altísimo y da bastante miedo. En un primer momento los muchachos advierten su presencia, pero Ulises no lo ve.)

Figura 8. Acotaciones incluidas en el texto.
Fuente: Basch, 2006, p. 29.



101

(Los pretendientes toman por turno el arco y tratan de disparar. Pero ni siquiera lo pueden sostener con firmeza. Ulises lo toma y todos se largan a reír.)

ULISES.
Yo en su lugar no me reiría tanto. ¡Lo que voy a hacer los va a llenar de espanto! *(Dispara una a una las flechas y las coloca con precisión entre las doce hachas. Se arranca los harapos.)* ¡Terminó la competencia! ¡Y también mi paciencia!

(Entra Penélope.)

PENÉLOPE.
¡Ulises! ¡Esposo querido!

Figura 9. Acotaciones incluidas en el texto.
Fuente: Basch, 2006, p. 101.

Como en todas las piezas de Basch, los títulos de ambas aluden, en alguna medida, o bien a los personajes centrales de la dramatización, o bien al título de los hipotextos, quizá para que de ese modo resulten fácilmente reconocibles para los potenciales destinatarios. Al mismo tiempo, las rimas, presentes incluso en los títulos (Ulises/pises; sea/Odisea), parecen tanto alejar las reescrituras de la seriedad propia de los textos fuentes, como aludir (como concretamente en el caso de *¡Que sea la Odisea!*) al carácter dramático de las obras.

3.3.2 Modalidades de la dramatización

Para dar cuenta de los procedimientos de dramatización empleados por Basch, en este apartado analizaremos, en primer lugar, las dos modalidades de reescritura de la obra homérica y, posteriormente, los distintos procedimientos que permiten observar la existencia de un proceso de dramatización y no solo de

escenificación de hipotextos, tales como la selección de episodios destinados a la representación, la adecuación de la temporalidad del relato a las características del drama, y el modo de regulación de la información narrativa. Nos detenemos, por lo tanto, también en el análisis de la estructura de ambas obras y sus personajes, que en este caso suponen dos modos diferentes de apropiación y puesta en escena del hipotexto homérico.

Ulises, por favor no me pises es una pieza en un solo acto, para una actriz y un actor, que se disponen a representar teatralmente los viajes del héroe y los obstáculos que tuvo que sortear para regresar a su hogar después de combatir en la guerra de Troya. No obstante, el actor y la actriz no llegan a concretar finalmente la representación de la obra y "terminan haciendo una travesía por las peripecias del lenguaje en un trayecto desopilante sembrado de juegos, palabras y humor" (Basch, 2000, contratapa).

¡Que sea la Odisea!, en cambio, está dividida en tres actos que constan de varias escenas cada uno y están ambientados en diversos espacios vinculados con el viaje de Odiseo y su patria, Ítaca. Los distintos escenarios, que recrean el periplo heroico una vez finalizada la guerra de Troya, aportan dinamismo a la acción y permiten saber qué ocurre en la isla mientras el héroe se encuentra viajando. Las *dramatis personae* propuestas pueden clasificarse en dos grupos: el de aquellos personajes que intervienen en la acción (Ulises, Telémaco, Penélope, Eolo, Hermes, Circe, Sirenas, Atenea, Calipso, Poseidón Polifemo, Muchacho 1 y Muchacho 2, Cicón 1 y Cicón 2, habitantes de la isla de la flor del loto, Cíclope 1 y Cíclope 2. Pretendiente 1 y Pretendiente 2), y el de los personajes externos al universo ficcional: la Musa, cuya función veremos más adelante; el Presentador y la Presentadora.

En ambas obras Basch recurre a personajes denominados "presentadores" o "narradores", es decir, a figuras que "introducen un nuevo modo en la comunicación dramática porque entablan una relación diferente entre los lectores/espectadores y el universo de la ficción" (Montenegro, 2004, p. 67). Si bien este recurso puede interpretarse como una forma de adaptar la materia dramática para satisfacer la preferencia infantil por escuchar historias, Basch también asocia el uso de este tipo de personajes con su interés por indicar que lo que se está mostrando en escena "es

un cuento, una historia, que en ese momento se la está actuando como si fuera verdad pero que está transcurriendo en un espacio que está a mitad de camino entre la realidad y la ficción" (entrevista referida en Montenegro, 2004, p. 68). La inclusión de narradores o presentadores adquiere, entonces, una función estética y no se relaciona solamente con las características de los potenciales receptores; de allí que los personajes realicen continuamente reflexiones metateatrales, como veremos más adelante.

Montenegro (2004) identifica tres tipos de narradores en la obra de Basch: los *generadores*, que crean con sus discursos un mundo de ficción en el que participan nuevos personajes y asumen sus funciones con diferentes grados de participación; los *presentadores*, que desde los prólogos o epílogos permanecen fuera del universo ficticio de la obra y discuten sus pormenores desde el comienzo o el final (p. 21); y los *constructores*, que "generan una historia de ficción sin que aparezcan nuevos personajes en escena (…) [para lo cual] se mimetizan con personajes de la historia o miman las propias acciones que narran, con toda la gama de posibilidades que podría surgir desde los diferentes textos dramáticos" (p. 115). La característica distintiva de este último grupo respecto del de los narradores generadores es "la asunción momentánea, intermitente, del rol del personaje a que el/los narrador/es hace/n referencia, produciendo simultáneamente a los signos del código verbal en un proceso de 'transemiotización' hacia el código visual" (p. 115). Esta distinción resulta particularmente relevante, porque en la figura de los narradores se sustentan, como veremos a continuación, algunos de los procedimientos de dramatización del hipotexto desplegados por Basch.

En *Ulises, por favor no me pises*, el Actor y la Actriz, nombrados genéricamente como en sus otras piezas breves, funcionan como narradores generadores, contándoles quién fue Odiseo a los espectadores y conversando sobre sus viajes y las aventuras que debió sortear hasta regresar a Ítaca, pero sin llegar a asumir el rol de algún personaje, porque la obra en sí nunca comienza. Veamos algunos ejemplos:

> Actriz: Respetable público, estimada concurrencia, damas y caballeros que nos honran con su apreciadísima presencia… para ubicarlos un poco ante lo que vamos a ver, permítanme decirles…

Actor: Un momento, ¿en qué quedamos? ¿No era que los ubicaba yo y me quedaba con las propinas.)

Actriz: Shhhhh. (*Le da un pisotón.*) Estimado público, para ubicarnos un poco, antes de comenzar…

Actor: (Gritando.) ¡Pero habíamos quedado en que yo ubicaba a la gente y me guardaba las propinas…!

Actriz: Sí, pero… eso es en otro momento. ¡Me parece que ahora mejor la termina con lo de las propinas! tenemos que contar una historia, ¡que empieza con un guerrero que volvió de la batalla con gloria!

Actor: ¿Cómo con Gloria? ¿No era que volvía con su esposa?

Actriz: Sí, con Penélope. Pero eso es al final.

Actor: Ah, primero se va con Gloria y después se arrepiente y vuelve con su esposa. ¡Pero qué cosa!

Actriz: ¡No! No se va con ninguna Gloria. Sólo quiere reencontrarse con su esposa. Pero vuelve de la batalla con gloria, con triunfos, con victorias.

Actor: ¿Con Victorias? Pero, al final, ¿con cuántas mujeres vuelve?

Actriz: (*Lo mira con disgusto.*) ¡Pero qué cosa! ¡Qué cosa odiosa!

Actor: ¿La esposa?

Actriz: ¡No! La esposa no era cosa y tampoco odiosa, era amorosa. Y también era inteligente y habilidosa. ¡Tenía tantas virtudes y tan gran corazón que no se sabía si era mujer o diosa!

Actor: Entonces tal vez yo tenía razón. Podía ser mujer odiosa.

Actriz: (*Exasperada*.) ¡Oh, diosa, oh, diosa, oh diosa de la paciencia! ¡Asísteme, antes de que la cólera me venza! (*Respira hondo un par de veces, sacude la cabeza y recupera la calma.*) Después de la guerra el héroe vuelve con su esposa. Pero antes está muchos años alejado de ella, diez luchando contra los troyanos…

Actor: ¡Diez años! Se le fue la mano.

Actriz: No, a él no se le fue la mano. Eso le ocurrió a Cervantes, que quedó manco en la batalla de Lepanto.

Actor: ¡Pero qué espanto!

Actriz: Bien, el héroe del que hablamos estuvo diez años en la guerra de Troya y otros diez tratando de volver a su casa. ¡Veinte años!

Actor: ¡Veinte años no es nada cuando se trata de volver con la mujer amada! (Basch, 2005, pp. 114-116)

En tanto narradores generadores, el Actor y la Actriz entablan diálogos que giran en torno de los años de ausencia de Odiseo (diez en la guerra y otros diez en la

travesía de regreso), en los obstáculos que tuvo que sortear durante el viaje (al que continuamente califican como “largo”, “trabajoso” y “repleto de dificultades”), en su constante deseo de regresar a casa junto a su esposa, su hijo y su padre (se omite mencionar que Odiseo ignora, hasta consultar a Tiresias, que su madre ha muerto), en las cualidades de Penélope y en la presencia amenazante de los pretendientes. No obstante, como ya hemos mencionado, los personajes nunca salen a escena, la representación no se concreta y los actores terminan discutiendo, tal como al inicio, acerca de quién se ocupará de ubicar a los asistentes en la sala y de quedarse con las propinas. Como afirma Dagoberto (2009), “la obra comienza y termina con un malentendido: ubicarse en el tiempo y ubicar a la gente en el teatro” (p. 6):

> Actriz: Pero Ulises es un hombre de mucho talento y grandes esfuerzos para enfrentar lo adverso.
> Actor: Y no solamente tiene astucia y múltiples recursos, también es un hombre corpulento, ¡un urso!
> Actriz: Y de los muchos peligros que enfrenta, logra salir ileso.
> Actor: ¡Aunque por poco le muelen los huesos!
> Actriz: Y casi le quiebran el pescuezo.
> Actor: Pero es inteligente y fuerte, ¡y consigue burlarse de la muerte!
> Actriz: Empleando muchas artimañas corona su trayecto con hazañas.
> Actor: Y logra finalmente deshacerse de los descarados y atrevidos pretendientes.
> Actriz: ¡Porque al cabo de arduas jornadas termina por echarlos a patadas!
> Actor: Después de una prolongada travesía vuelve a disfrutar las dichas del hogar.
> Actriz: ¡Y recupera las dulzuras de la vida conyugal! ¡Pero antes la pasa bastante mal!
> Actor: ¡Porque tuvo que presentar muchas peripecias sin igual!
> Actriz: Durante su fatigosa travesía vivió siempre con peligros al acecho.
> Actor: Bien, vamos a contar cómo fueron los hechos.
> Actriz: Para eso, respetable público, estimada concurrencia, damas y caballeros que nos honran con su apreciadísima presencia… para ubicarlos un poco ante lo que vamos a ver, permítanme decirles…
> Actor: Un momento, ¿en qué quedamos? ¡No era que los ubicaba yo y me quedaba con las propinas?
> Actriz: ¡Por favor, por qué no la termina!
> TELÓN (Basch, 2005, p. 140)

En *¡Que sea la Odisea!*, en cambio, el Presentador y la Presentadora funcionan, precisamente, como narradores presentadores. Sus discursos generan el universo dramático habitado por los otros personajes, pero ellos no se involucran en el universo diegético que presentan, ni establecen una relación proxémica con los demás personajes: operan como un nexo exterior entre la historia que cuentan y los destinatarios. Sus voces introducen al lector-espectador en el universo ficcional y presentan el texto mismo como ficción, rompiendo toda posibilidad de ilusión dramática (Montenegro, 2004, p. 22):

> PRIMER ACTO
> PRESENTACIÓN
> PRESENTADOR.
> Estimados amigos, les pedimos atención y un poco de coraje, vamos a contarles la historia de un extraordinario viaje.
> PRESENTADORA.
> En primer lugar, invocaremos a la musa de los cuentos, para que se haga presente y nos ilumine la mente.
> PRESENTADOR.
> Pará, ¿y si alguien no sabe qué es una musa?
> PRESENTADORA.
> Si alguien no sabe qué es una musa, que lo averigüe o se lo pregunte a Pelusa.
> PRESENTADOR.
> ¿Quién es Pelusa?
> PRESENTADORA.
> La que sabe qué es una musa.
> PRESENTADOR.
> Musa, diosa de los cuentos, si querés hacernos felices, ayudanos a relatar las aventuras de Ulises.
> MUSA.
> Empiecen nomás, cuando estén listos. Yo los acompaño y los asisto. Y si les falla la memoria, les recuerdo cómo fue la historia. (Basch, 2006, pp.11-12)

Los personajes del Presentador y la Presentadora, que abren casi todos los episodios y los unen entre sí, no solo realizan aclaraciones y se formulan preguntas; también anticipan, en el cierre de cada escena, el personaje o problema que se presentará en la siguiente (“Me olvidé del episodio que seguía. ¡Atención, atención,

vamos a ver a Ulises en acción!"); o bien indican el orden de las acciones (por ejemplo, en referencia a la entrada de Penélope: "Eso viene después, ahora viene Polifemo"). En este sentido, sus parlamentos cumplen una función catafórica y son un valioso elemento de coherencia textual (Montenegro, 2004, p. 23). Además de generar el universo ficcional, organizan la historia, ya sea introduciendo cada episodio, anticipando los hechos que van a representarse o bien clausurando el texto, como veremos en profundidad en los apartados 3.3.2.2, referido a la temporalidad, y 3.3.2.3, sobre los modos de regulación de la información narrativa.

Aunque la representación propuesta en la obra nunca llega a concretarse, el Actor y la Actriz de *Ulises, por favor no me pises* enuncian los temas que se hubieran desarrollado en el transcurso de la comedia. En consecuencia, hay un hipotexto identificable a partir de los personajes y de las acciones que los narradores generadores mencionan. Bajo dicho punto de vista, esta obra inicial puede considerarse como un prototexto de *Que sea la Odisea*, pieza en la que Basch avanza posteriormente con la representación concreta de las acciones (antes solo enunciadas) por parte de los personajes en escena.

3.3.2.1 Selección de episodios destinados a la escenificación en *¡Que sea la Odisea!*

La obra está dividida en tres actos que constan de distintas escenas. Como veremos, cada escena organiza el conjunto en partes unitarias, con una acción propia. En el primer acto un presentador y una presentadora introducen la historia de Odiseo e invocan a la musa, diosa de los cuentos, jugando con las convenciones de la épica clásica, para que los ayude a relatar las aventuras del héroe. A continuación, el propio Odiseo aparece en escena; con plena conciencia de ser parte de la ficción, anuncia que va a contar la historia a su manera y despide, por un rato, a los presentadores. No obstante, antes de retirarse, los presentadores entonan un canto sobre la vida del héroe, desempeñando el papel característico del coro en la tragedia griega, e invitan a los espectadores a sumarse a la tripulación, apelando a una suerte de *captatio benevolentiae*. Se ponen en escena, a continuación, la

llegada a la tierra de los cicones, el episodio de la flor del loto y el encuentro con Polifemo.

El segundo acto está organizado en cinco escenas. La primera se desarrolla en Ítaca, donde Penélope canta sus desventuras, rechaza junto a Telémaco las exigencias de los pretendientes, y promete elegir nuevo esposo cuando termine un tejido en el que está trabajando. Le siguen tres escenas enmarcadas en distintos momentos del viaje del héroe: su encuentro con Eolo, el rey de los vientos; su llegada al reino de Circe, y el canto de las Sirenas. La escena final se traslada nuevamente a Ítaca; allí, el acto culmina con Penélope tejiendo y aludiendo a la progresiva dificultad que supone para ella seguir frenando las exigencias de los pretendientes.

En el tercer y último acto se retoma el viaje del héroe, abarcando los episodios de Escila y Caribdis, del ganado del Sol, y de la estadía en la isla de Calipso; finalmente, en la escena cuarta tiene lugar el regreso de Ulises a Ítaca y su encuentro con Telémaco y Penélope.

La sucinta descripción que hemos realizado permite apreciar tres cuestiones. En primer lugar, la condensación del hipotexto, en la medida en que la adecuación al drama requiere la selección de algunas aventuras puntuales del héroe. En segundo término, la fragmentación de las escenas, que posibilita la inclusión de variados espacios (construidos imaginariamente en un escenario con pocos elementos escenográficos) correspondientes a los distintos lugares en los que ocurren las acciones del hipotexto; dos de ellos particularmente muy marcados: el derrotero por mar y el palacio en Ítaca. Finalmente, la reducción de los personajes, que en esta versión se circunscriben a los que resultan centrales para la trama por representar.

La selección de situaciones dramatizadas se realiza a partir de dos núcleos narrativos del hipotexto: las aventuras que Odiseo narra a los feacios en la corte del rey Alcino (referidas en los cantos IX al XII del poema homérico) y la llegada de Odiseo a Ítaca (correspondiente a las rapsodias XIV-XXIII). No obstante, del primer núcleo narrativo no solo se suprimen la consulta a Tiresias y el descenso al Hades, sino que además se eliminan algunos episodios cruentos (por ejemplo, Polifemo no devora a los compañeros de Ulises), aunque novedosamente se conserve el

cegamiento del cíclope como castigo, por lo general suprimido en las versiones literarias para niños.[82] Se cercenan también algunos episodios que podrían resultar controvertidos: en el núcleo inicial, la muerte de los compañeros de Ulises (que en este caso solo se pierden en el mar) y las referencias a los amores de Odiseo con Nausicaa, Circe y Calipso; en el segundo núcleo narrativo, la matanza de los pretendientes y el castigo a las esclavas traidoras.

Corresponde destacar que en esta dramatización de la *Odisea*, una obra que ha sido reinterpretada de múltiples maneras y desde variadas perspectivas, se destaca la presencia femenina. Penélope, que abre y cierra el segundo acto, es además la meta de llegada para el *nóstos* del héroe. Y tampoco se eliminan las referencias a Circe y Calipso, personajes femeninos que marcan hitos relevantes en el periplo heroico del protagonista, aunque, como ya hemos mencionado, se omitan detalles considerados controvertidos en función de los potenciales destinatarios.

Si bien podría concluirse que la selección de episodios por dramatizar realizada por Basch no dista mucho de los seleccionados en otras renarraciones para niños, como por ejemplo las que ya hemos analizado tanto en el capítulo 1 como en nuestra tesis de maestría,[83] la autora recurre a diferentes estrategias propias del drama antiguo (como la presencia del coro, el movimiento escénico y la *captatio benevolentiae*), que operan como un factor de diferencia en la propuesta; veremos en detalle este aspecto en el apartado 4.4.4.

3.3.2.2 Temporalidad

En lo que respecta al orden temporal de la narración, hemos identificado tres modificaciones que resultan necesarias en el proceso de dramatización de obras originalmente narrativas. En primer lugar, la existencia de dos tiempos: el aquí y el ahora del presente del narrador/presentador; y la localización tempo-espacial de la diégesis, que en la representación se concreta en un nuevo aquí y ahora, que

[82] En los cuentos infantiles clásicos son muy frecuentes las escenas de castigos crueles a los personajes malvados, como por ejemplo las muertes violentas sufridas por el Lobo y por la Bruja en *Caperucita Roja* y *Hansel y Gretel*, respectivamente.
[83] Ver Trevisán (2019, pp. 84-91 y 209-224).

funciona como otro presente en el tiempo propio del drama. En *¡Que sea la Odisea!* son los presentadores quienes marcan esa distancia temporal y, cuando hacen su inmersión en la historia, borran la diferencia que media entre el tiempo de la diégesis y la actualidad desde la que se presentan los hechos. Como puede observarse en el siguiente fragmento, los presentadores cumplen la función diegética desde el "hoy" y el "ahora", fuera del mundo representado, mientras que las peripecias de Odiseo ocurren "en ese momento":

> PRIMER ACTO
> PRESENTACIÓN
> PRESENTADOR.
> Estimados amigos, les pedimos atención y un poco de coraje, vamos a contarles la historia de un extraordinario viaje.
> PRESENTADORA.
> En primer lugar, invocaremos a la musa de los cuentos, para que se haga presente y nos ilumine la mente. (Basch, 2006, p. 11)
>
> EPISODIO DE LA FLOR DEL LOTO
> MUCHACHO 1.
> Eh, ¡qué mala suerte! ¡El viento sopla demasiado fuerte!
> MUCHACHO 2.
> ¡No podemos navegar contra la corriente!
> ULISES.
> ¡El viento se ha desatado y nos lleva a cualquier lado!
> MUCHACHO 1.
> ¿Dónde nos llevas, oh, mar)
> MUCHACHO 2.
> ¿Omar? ¿Quién es Omar?
> ULISES.
> Por favor, ¿se quieren callar? Estamo en medio de una tormenta y ustedes, ¡papando moscas con la boca abierta! (Basch, 2006, p. 23)

Otra de las modificaciones necesarias para adecuar el hipotexto narrativo al drama consiste en abreviar la duración de la acción para acercarla lo más posible a la de los tiempos de la representación. Mientras que en el hipotexto narrativo abundan las descripciones, las repeticiones y los extensos discursos de los

personajes, la obra teatral busca lograr la “unidad de tiempo” que se remonta a los rasgos propios del drama antiguo. En *¡Que sea la Odisea!* son precisamente los presentadores quienes resumen episodios, señalan el paso del tiempo o indican la simultaneidad de algunas acciones; puesto que es una característica esencial de la representación, justamente, el hecho de que por definición todo ocurra en presente:

> PRESENTADOR.
> ¡Atención, atención! Ahora viene un episodio en el que Ulises y sus muchachos desembarcan para llenar un poco sus arcas. (Basch, 2006, p. 17)

> PRESENTADOR.
> Hay una terrible tempestad que casi los parte por la mitad.
> PRESENTADORA.
> Y a Ulises la tormenta los toma por sorpresa, justo cuando no tiene nada para poner sobre la mesa.
> PRESENTADOR.
> Sí, lo toma… lo toma…
> PRESENTADORA.
> Lo to… lo to… lo to…
> PRESENTADOR.
> ¡Loto! (Chasquea los dedos.) Casi me olvido del loto, ¡la próxima función me lo anoto!
> PRESENTADORA.
> ¿Qué? ¿Te olvidaste de jugar al loto?
> PRESENTADOR.
> ¡Qué loto ni qué lotería! Me olvidé del episodio que seguía. ¡Atención, atención, vamos a ver a Ulises en acción!
> PRESENTADORA.
> ¡Se viene un episodio flor! Ulises tiene el corazón un poco roto y recala en la isla de la flor del loto. (Basch, 2006, p. 22)

> PRESENTADORA.
> Ulises llega a un lugar hermoso y decide buscar allí algo sabroso.
> PRESENTADOR.
> Los intrépidos navegantes tienen bastante hambre y se comerían con gusto un poco de matambre.

PRESENTADORA.

Soñaban con una buena mesa, pero los esperaba una sorpresa.

(*Ulises y los muchachos recorren la isla. Encuentran la casa de Polifemo y entran. Descubren que hay mucho para comer*.) (Basch, 2006, p. 29)

PRESENTADORA.

Mientras tanto, Ulises navega por el ancho mar con el único deseo de volver al hogar.

PRESENTADOR (Entona el tango "Volver").

Sentir que es un soplo la vida…

PRESENTADORA.

Sí, es un soplo la vida. Y ahora, ya mismo, enseguida, viene el episodio del soplido del viento, ¡estemos bien atentos! (Basch, 2006, p. 45)

Como se observa en los fragmentos citados, son los presentadores quienes "organizan" la representación e indican el orden de los episodios. Sus parlamentos, que adquieren valor catafórico, constituyen un valioso elemento de coherencia textual, puesto que tienen a su cargo reponer la información elidida que de todas formas resulta necesaria para el desarrollo de la acción. Por ejemplo, en el último caso, son ellos quienes les señalan a los espectadores la simultaneidad de las acciones; y como en el episodio anterior la acción se centraba en Ulises, anuncian también el cambio de espacio. En este sentido, los presentadores tienen también a su cargo la organización de los espacios escénicos y la condensación del tiempo transcurrido: son ellos quienes aceleran el paso del tiempo y marcan las elipsis del tiempo de la historia.

En *¡Que sea la Odisea!*, además de los presentadores, es el propio Ulises quien tiene a su cargo algunas analepsis que resultan indispensables para condensar la trama de los hipotextos:

ULISES.

Después de la Guerra de Troya me embarqué con mis fieles compañeros para volver a mi isla y mi palacio. Pero no imaginé que todo iría tan despacio. (*Entran compañeros de Ulises y suben a una nave con vela y remos.*) Hacía diez años que había salido de la tierra mía, y no quería volver con las manos vacías. Vi una isla y decidí hacer una breve incursión en el lugar; para llevar algunos tesoros y recuerdos a mi hogar. (*A sus muchachos.*) Eh, bajemos en esa isla para buscar alguna cosa.

> Quiero llevarle regalos a mi esposa. (*Bajan de la nave y revisan la isla. Embolsan todo lo que pueden: joyas, vasijas, ollas.*). (Basch, 2006, p. 18)

Finalmente, en cuanto a la pausa descriptiva propia de los textos narrativos, la dramatización prescinde de ella, puesto que muestra directamente, a través de la presencia de los actores y del decorado, sin ayuda del lenguaje. En cambio, en el caso particular de la reescritura de Basch, la caracterización de algunos personajes del hipotexto es referida por los personajes de la comedia como portavoces, por ejemplo, cuando Circe y Ulises describen a Escila y Caribdis:

> CIRCE.
> Después de la isla de las sirenas tenés que atravesar un peligrosísimo paraje donde vive un monstruo salvaje. Es un lugar muy estrecho, donde corrés peligro de quedar deshecho.
> ULISES.
> ¿Quién es ese monstruo horrible?
> CIRCE.
> Es una fiera terrible. Se llama Escila y a quien pasa a su lado, lo aniquila.
> ULISES.
> Cuidado, muchachos, tiene doce patas y seis cabezas, con tres hileras de dientes cada una. Cuando sale de su cueva, muerde como lima nueva. Por supuesto, todo bicho que pasa, va a parar a sus bocazas.
> MUCHACHO 1.
> Entonces vayamos hacia el otro lado y punto, todavía no quiero ser difunto.
> ULISES.
> ¡Rememos, por favor! De este lado también hay un monstruo y no sé cuál es peor.
> CIRCE.
> Frente a la roca habitada por Escila hay otro monstruo espeluznante, que chupa las aguas del mar de manera horripilante. Es como un torbellino, como una tromba, como un remolino que traga todo lo que encuentra en el camino. Destroza todo lo que toca, nadie se salva de morir en su boca. (Basch, 2006, pp. 75-76)

Como hemos observado, Basch emplea tres estrategias principales para adaptar la compleja temporalidad de la *Odisea* a las exigencias del género dramático. En primer lugar, establece una diferenciación entre el presente escénico de la representación y la ubicación temporal y espacial de los eventos narrados en la diégesis. Este recurso permite a los espectadores comprender que lo que se

muestra en escena ocurre en un tiempo y espacio distintos, favoreciendo la inmersión en el relato sin perder de vista el marco teatral. En segundo lugar, para ajustar la extensa temporalidad de la *Odisea* al tiempo limitado de la representación, introduce personajes presentadores que condensan y sintetizan la acción narrativa. Estos personajes cumplen funciones clave, como resumir episodios, señalar explícitamente el paso del tiempo o indicar la simultaneidad de ciertos eventos. De esta manera, la trama fluye de manera ágil, adaptándose a las restricciones propias del drama. Por último, aunque Basch prescinde de descripciones detalladas, que suelen ser más propias de la narrativa literaria, incorpora elementos descriptivos en los parlamentos de los personajes. A través del diálogo, los personajes no solo avanzan la acción, sino que también recrean algunas imágenes para los espectadores, compensando de algún modo la falta de una narración explícita. Estas estrategias simplifican y dinamizan la compleja estructura temporal de la *Odisea*, al mismo tiempo que revelan la capacidad de Basch para reinterpretar un texto clásico bajo las reglas del teatro.

3.3.2.3 Modo de regulación de la información narrativa

Al tratarse de obras de teatro, la categoría de la voz enunciativa (¿quién cuenta?), ligada por definición a la existencia de un discurso narrativo, desaparece completamente en este caso, salvo a través del Presentador y la Presentadora, quienes, como vimos en el punto anterior, abren casi todos los episodios, realizan aclaraciones, se formulan preguntas y anticipan, en el cierre de las escenas, la presencia de un personaje o problema, o el orden de las próximas acciones. En estos casos, los presentadores no solo disponen de la libertad de elección típica del modo narrativo tradicional, sino que además son quienes con mayor certeza pueden transmitir o reflejar los posicionamientos ideológicos de la autora; tal como puede observarse en el siguiente pasaje, en el que ambos evalúan las acciones del héroe y sus consecuencias:

PRESENTADOR.

Quiso llevar alguna cosa para obsequiar a su adorada esposa. Pero no fue todo color de rosa…

PRESENTADORA.

Y parece que por meter la mano en la lata, ¡les vino una racha de verdadera mala pata! (Basch, 2006, p. 21)

Finalmente, podría decirse que, lejos de retomar las extensas interlocuciones del hipotexto homérico, los parlamentos de los personajes se reducen a diálogos rápidos, cargados de comicidad, como los ejemplificados aquí a lo largo de las citas que sostienen nuestro análisis.

3.3.2.4 Procedimientos dramáticos

En el proceso de dramatización de Homero, Adela Basch recurre a algunas estrategias propias del drama clásico, como por ejemplo la *captatio benevolentiae,* un recurso literario y retórico a través del cual se intenta atraer la atención y buena disposición del público. En este caso, la obra comienza, precisamente, con dicha apelación a los espectadores: “Estimados amigos, les pedimos atención y un poco de coraje, vamos a contarles la historia de un extraordinario viaje” (Basch, 2006, 12). Tal como con la *captatio benevolentiae* del drama plautino,[84] Basch pretende seducir de alguna manera al auditorio, hacerlo partícipe, implicarlo en las acciones y granjearse su complicidad. En tal sentido, la presentación de los personajes, en su función teatral, constituye un puente discursivo entre la realidad social presente en la sala y el universo ficcional de la escena. De este modo, el espectador es gradualmente incorporado al mundo de la obra y guiado en su recorrido por ella.

Asimismo, la función de esos personajes presentadores, aunque habitual en las comedias para niños, resulta de alguna manera similar a la desempeñada por el personaje *Prólogo* de la comedia latina,[85] cuyo papel, según Molina Sánchez (2024), se mantiene en gran medida inalterado desde la Antigüedad: más allá de la mera exposición argumental del prólogo griego, Plauto amplió este espacio inicial con

[84] Sobre este recurso ver, Andoková (2016).

[85] En varias obras, este personaje es encarnado por una divinidad (como Mercurio en *Amphitruo* o el Lar Familiaris en *Aulularia*) o por una figura alegórica (Auxilium en *Cistellaria*).

abundantes recursos destinados a la *captatio benevolentiae*, como chistes, bromas y alusiones directas a los espectadores, con el fin de establecer un contacto efectivo y cómplice con ellos. Este modelo, heredado y reelaborado en diversas tradiciones teatrales, consolidó la función del prólogo como paratexto introductorio y como dispositivo de implicación del espectador en la representación (pp. 172-173).

Otro recurso retomado por Basch en la reescritura objeto de nuestro análisis es la presencia del coro, que en este caso desempeña una función narrativa: bajo dicho formato, el Presentador, la Presentadora y Ulises cantan los antecedentes de la acción, que le permiten al espectador comprender el estado de situación y, a la vez, preanuncian los futuros derroteros de la acción:

> PRESENTADOR, PRESENTADORA Y ULISES (Cantan.).
> Ulises, varón de gran ingenio
> y excelente navegante,
> en una isla tenía su reino.
> ¡Que la musa su vida cante!
>
> En Ítaca vivía tranquilo
> hasta que fue a guerrear a Troya.
> Llevaba armas de mucho filo
> y una astucia que era una joya.
>
> Diez años peleó en la guerra
> y el regreso le fue bien arduo,
> para volver a pisar su tierra
> hizo un viaje muy, muy, muy largo.
>
> En ese entonces los dioses griegos
> tenían conflictos de toda clase.
> Fuertes pasiones los volvían ciegos,
> no había quien los psicoanalizase.
>
> Amores, odios, rivalidades,
> celos, envidias, resentimientos.

Eran tremendas esas deidades:
no controlaban sus sentimientos.

Ahora, por favor, escuchen
y pongan mucha atención:
no les pedimos que luchen
pero hace falta su intervención.

Queremos que hoy ustedes
se sumen a la tripulación.
Sepan muy bien que pueden
ponerle rumbo a la embarcación. (Basch, 2006, pp. 16-17)

El canto de Penélope, que abre la primera escena del acto segundo y sitúa la acción en Ítaca, funciona asimismo como un canto coral que ubica a los espectadores en la situación dramática, no solo de la protagonista femenina, sino también del reino de Ulises:

PENÉLOPE (*Canta*).
Ulises, mi amor, cuánto te extraño.
Yo no sé dónde estás.
hay quien quiere hacernos daño,
volvé para que haya paz.

Durante el día tejo y tejo
y por verte muero.
Pero estás siempre lejos
y yo desespero.

Tengo mil pretendientes tontos
que quieren tu trono.
Por favor, vení pronto,
o me desmorono.

Por la noche, bajo el negro cielo,
destejo y destejo.

Y al alba empiezo de nuevo,
un tejido viejo.

Ulises, tesorito mío,
te quiero tanto.
Sin vos todo es gris y frío
y soy puro llanto.

Agujas y lanas tejen mi destino,
¡ay, ay, ay, ay de mí!
Si termino este tejido
enfrentaré mi fin. (Basch, 2006, pp. 41-42)

Como en la comedia latina, en las obras de Basch también prolifera el ritmo vertiginoso, marcado por acciones rápidas, aceleradas y cargadas de humor, que resultan un medio óptimo para suscitar el interés del público. En el episodio referido al encuentro con los cicones, por ejemplo, Odiseo y sus hombres recorren la isla embolsando todo lo que encuentran a su paso; acción que, indudablemente, debe estar acompañada por la gesticulación de los actores. Mediante un procedimiento análogo, la lucha con los cicones supone también la gesticulación de los personajes. La presencia de golpes en escena, tan frecuente y de marcada comicidad en las comedias griegas y romanas,[86] encuentran también eco en esta reescritura.

Otros recursos utilizados por Basch y vinculados, ya no con los rasgos inherentes al género dramático, sino con las características propias del hipotexto, son la inclusión de la invocación a la Musa y la presencia de epítetos en los parlamentos de los personajes. La Musa de los cuentos, que no aparece en escena y que solo participa como una voz en *off*, diferencia el mundo representado del de la representación y plantea la existencia de dos niveles distintos que se articulan en la reescritura: el texto épico, identificado como un cuento por los presentadores, y el texto de la dramatización que se pone en escena.

[86] Sobre los golpes y la violencia física como recurso humorístico en el drama antiguo pueden consultarse los trabajos de Schere “Antecedentes del slapstick en la comedia de Menandro: Lanzamiento de objetos, golpes, tropezones y caídas cómicas” (2020) y “Humor y violencia física: antecedentes del slapstick en la literatura griega antigua” (2021); también, el libro de Cavallero, *Parádosis. Los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina: el peso de la tradición* (1996).

La incorporación de algunos epítetos se inscribe en una línea similar porque son los presentadores quienes, mediante alusiones al hipotexto, recuerdan y evocan algunos adjetivos característicos de Odiseo, a los que les suman también otros que provocan comicidad:

> Actriz: Quédese ahí nomás. Nos ubicaremos en la historia. Vamos a hablar de Ulises, hombre valeroso y de gran astucia, de inagotables recursos y de muchas argucias. (Basch, 2005, p. 120)

> Actriz: Pero Ulises, el de gran ingenio y múltiples recursos… (Basch, 2005, p. 124)

> PRESENTADOR.
> Bien. Ésta es la historia de los viajes de Ulises, que era un hombre audaz, valeroso y, sobre todo, muy ingenioso.
> PRESENTADORA.
> Algunos lo llamaban “el astuto” y otros “el de los muchos recursos”. Era muy inteligente y también, un flor de urso. (Basch, 2006, p. 12)

En resumen, los recursos formales ejemplificados (*captatio benevolentiae*, presencia del coro y movimiento escénico) y el empleo de recursos propios del género épico (invocación a la Musa y presencia de epítetos) revelan que nos hallamos ante la obra de una dramaturga creadora y perfectamente consciente de las posibilidades de la escena; es decir, no se trata solo de la escenificación de un texto, sino de una creación literaria original y capaz de traspasar, con habilidad y pericia, el texto épico a un formato dramático.

3.3.2.5 Lenguaje y humor

Los estudiosos de la obra de Basch (Montenegro, 2004; Sormani, 2004; Dagoberto, 2009; Ferrero, 2022) coinciden en que los juegos con el lenguaje son la estrategia predominante en su escritura, que combina humor, mezcla de discursos y caída de jerarquías. En *Ulises, por favor no me pises*, precisamente son los juegos lingüísticos los que generan la trama dramática y evitan que el Actor y la Actriz puedan dar comienzo a la actuación prevista, pues ambos personajes, ignorando los

parlamentos de la representación a desarrollarse y como si la historia les resultara por momentos desconocida, se enredan en una conversación que exaspera a la Actriz varias veces.

Los cuatro personajes narradores y generadores –es decir, el Actor, la Actriz, el Presentador y la Presentadora– realizan una contextualización de la *Odisea* para los lectores/espectadores, a la vez que los familiarizan con su vocabulario y personajes característicos, como por ejemplo mediante la recuperación de los epítetos y la imitación del estilo solemne del hipotexto: “aqueos griegos de los beos cabeos” (Basch, 2005, p. 118). La irrupción de un registro formal en una situación informal (o el fenómeno inverso) genera la comicidad y marca una diferencia entre el estilo lingüístico de la fuente y el de la representación.

Precisamente, una característica distintiva del estilo de Basch, que no se encuentra en las versiones de Repún y Suárez analizadas previamente, es el uso del voseo, propio del español rioplatense. Este recurso no solo contribuye a la proximidad entre personajes y lectores/espectadores, sino que también intensifica la comicidad al producir un efecto de familiaridad y cercanía en el diálogo. Por ejemplo, cuando la diosa Circe advierte al protagonista: “Después de la isla de las sirenas tenés que atravesar un peligrosísimo paraje donde vive un monstruo salvaje. Es un lugar muy estrecho, donde corrés peligro de quedar deshecho” (Basch, 2006, p. 75) el uso de *tenés* y *corrés* en boca de la hechicera introduce un registro coloquial que no solo quiebra las jerarquías sino que contrasta también con la solemnidad del hipotexto homérico, creando simultáneamente humor y complicidad con el público.

Por otra parte, aunque la obra está escrita en prosa, posee “rima interna” (Montenegro, 2004, p. 24), hecho que hace más ágil su lectura y que provoca, a causa de las relaciones muchas veces inesperadas entre las palabras, la comicidad cómplice con los lectores/espectadores.

Dagoberto (2009), en un trabajo sobre el teatro de Adela Basch y su relación con las competencias de los lectores infantojuveniles, propone una clasificación para los distintos juegos de palabras que identifica en su obra. A partir de dicha sistematización, recuperamos a continuación la tipología correspondiente a aquellos

que pudimos relevar en la lectura de las dos comedias analizadas, seleccionando a su vez algunos ejemplos para ilustrarlos. Lógicamente, en un mismo parlamento pueden darse simultáneamente o en sucesión varios de estos recursos:

Homónimos. A lo largo del texto, se juega varias veces con la confusión entre sustantivos comunes y propios como, por ejemplo, “gloria” / “Gloria” y “victoria” / “Victoria”: “Tenemos que contar una historia, ¡que empieza con un guerrero que volvió de la batalla con gloria. ¿Cómo con Gloria? ¿No era que volvía con su esposa?” (2005, pp. 114-115). En otros casos, recurre a la deformación, utilizando el artículo (como por ejemplo, “la Ana” en lugar de “lana” [2005, p. 119]); o a la confusión sobre las distintas acepciones de un término puntual: “Y cuando la lucha llega a su fin, Ulises termina perdiendo su botín. (Uno de los cicones se acerca a Ulises, le toma el pie y trata de sacarle uno de los botines). No pedazo de tontín, no es ese botín” (2006, p. 20).

Homófonos. En muchos casos se ignora la diferencia ortográfica y se privilegia el equívoco fónico, como en los siguientes ejemplos: “Es una región de Grecia que se llamaba Acaya”, “Ah, calla. Y ya que estamos ¿Por qué no se calla?” (2006, p. 18); “Zorba el griego” “¿Qué quiere que sorba si no hay nada para tomar?” (2005, pp. 118-119); “¿Dónde nos llevas, oh, mar? ¿Omar? ¡Quién es Omar?” (2006, p. 23) o “Ese es el hecho. ¿Qué helecho?” (2005, p. 135).

Antónimos. Este recurso consiste en incorporar al antónimo el sentido figurado por el literal, como por ejemplo en este caso: “Lo llamaban Neptuno a secas”, “¿Pero no era el Dios del mar? Dudo que anduviera con las ropas muy secas” (Basch, 2006, p. 23).

Sinonimia o estrategias de reformulación. Se utilizan para ubicar al lector o espectador en el espacio y el tiempo de la acción, como por ejemplo al explicar: “Aqueos es otra forma de referirse a los griegos” (2006, p. 17).

Aliteraciones, trabalenguas. Tienen lugar mediante distintos juegos de palabras de considerable extensión, como en el siguiente caso: “Bueno, por lo que yo veo, saqueos en los que se saquea, es decir, lo que se saca del saqueo de un saque se pone después en un saco hasta que se lo saca y por eso se dice que se saquea en

los saqueos, porque lo que se saca va a parar al saco. Puede ser un saco o un saquito, según sea un saqueo o un saqueíto" (2006, p. 17).

Onomatopeyas, interjecciones y repeticiones. "¡Oh, dios!, ¡Oh, dios!, ¡Oh, dios! (2005, p. 134) y "¡Uy, uy, uy, qué macana!" (2006, p. 32).

Metáforas de uso cotidiano. "Y parece que por querer meter la mano en la lata, ¡les vino una racha de verdadera mala pata!" (2006, p. 21).

Anacronismos. "Esto es mejor que un sándwich de chorizo" (2006, p. 26).

Refranes. "Los convirtió en chanchos y como ya sabemos chancho limpio nunca engorda" (2006, p. 56)

Como se observa, a partir de los diversos recursos humorísticos, cuyos usos hemos ejemplificado, la autora no solo está lejos de simplificar el hipotexto, sino que, por el contrario, ofrece a los lectores/espectadores una visión mucho más cercana de las acciones de los personajes. Asimismo, el uso de juegos de palabras en el marco de la dramatización de una obra como la *Odisea*, en la que el equívoco lingüístico de la interacción entre el protagonista y el cíclope respecto a su nombre ("Nadie") constituye el motor de uno de los episodios popularmente más representativos del texto, se presenta como un recurso plenamente coherente con el tipo de humor propio de la performance oral de este poema épico.

También se observan referencias intertextuales en varias instancias del texto. Por ejemplo, se reproducen versos del tango *Volver* para ilustrar la nostalgia del protagonista por su tierra natal (2006, p. 45) y, en otra ocasión, se alude a la misma pieza musical mediante expresiones propias de la sabiduría popular, como "20 años no es nada" (2005, p. 117). En la misma línea de alusiones musicales, el lamento de Penélope –"Ulises, mi amor, cuánto te extraño" (2006, p. 41)– parece remitir a la balada romántica *Cómo te extraño mi amor*, escrita por el cantante Leo Dan en 1964 y reconocida como uno de sus mayores éxitos.

En otros casos, se alude a otros autores literarios, como cuando el Actor dice "¡Diez años! Se le fue la mano" y la Actriz responde "No, a él no se le fue la mano. Eso le ocurrió a Cervantes, que quedó manco en la batalla de Lepanto" (2005, p.

116); juego en el que, por otra parte, también se activa el sentido literal de los términos como parte del recurso orientado al efecto cómico. Por último, se encuentran referencias a otros mitos griegos que no forman parte de la trama central de la *Odisea*, como por ejemplo el del talón de Aquiles: “No sé, pero debía tener los pies grandes. Todos le decían: ‘Ay, Ulises, Ulises, por favor no me pises’. Pero siempre andaba pisando los talones de a miles. Sobre todo le gustaba pisar el famoso talón de Aquiles. Ah, sí, Aquiles, Aquiles. Aquí les… vamos a contar una historia” (2005, p. 121).

Finalmente, en estas dos comedias de Adela Basch advertimos distintas formas de metateatralidad, cuyo propósito es que “el lector/espectador participe del juego, para que se involucre en él y, al mismo tiempo, permanezca apartado de la ficción, en una actitud de distanciamiento y de contramímesis” (Montenegro, 2004, p. 61). La presencia de los narradores, por ejemplo, al mismo tiempo que invita al espectador a asumir una determinada posición ante los hechos que se presentan, pone en evidencia que el tema abordado corresponde a una ficción, generando cierto distanciamiento e invitándolo a adoptar una actitud crítica. En *¡Que sea la Odisea!*, es el propio Odiseo quien aparece en escena y, con plena conciencia de ser él mismo parte de la ficción, anuncia que va a contar la historia a su manera y decide despedir, al menos por un rato, a los dos presentadores. El recurso propio de incluir “teatro dentro del teatro” provoca que el lector / espectador vuelva la mirada sobre la obra misma y reflexione sobre la experiencia teatral. Del mismo modo, pero desde otro plano, las obras invitan a reflexionar sobre los hipotextos a través de las posturas que asumen los distintos personajes, como por ejemplo cuando la actriz de *Ulises, por favor no me pises* señala que el héroe ha sorteado obstáculos y peligros “tan raros que solo se encuentran en los libros” (2005, p. 125).

3.4 La figura heroica en la dramatización

Adela Basch da vida teatral a uno de los personajes más emblemáticos de la literatura griega, Odiseo, que, a través de la épica homérica, ha pasado a la historia, no solo de la literatura sino de la humanidad en general, sobre todo en Occidente, como el prototipo del hombre astuto, rico en ardides, y como el viajero que se

convierte en un náufrago errabundo que anhela regresar a su patria y lo logra tras una fatigosa travesía. Precisamente, Basch retoma esa mirada sobre Ulises y la combina con el humor y el disparate, cuestionando la categoría heroica. Nótese, por ejemplo, cómo en varios momentos de ambas obras se presenta a Odiseo y sus hombres como ladrones:

> ULISES.
> (...) Vi una isla y decidí hacer una breve incursión en el lugar, para llevar algunos tesoros y recuerdos a mi hogar. (*A sus muchachos.*) Eh, bajemos en esa isla para buscar alguna cosa. Quiero llevarle regalos a mi esposa. (*Bajan de la nave y revisan la isla. Embolsan todo lo que pueden: joyas, vasijas, ollas.*)
> (...)
> MUCHACHO 2.
> ¿Quiénes son los cicones?
> MUCHACHO 1.
> Los que nos consideran unos ladrones. (2006, p. 18)

> ULISES.
> Pensar que tanto nos afanamos para volver con regalos y al final de tanto afán, no nos quedó ni un pedazo de pan. (2006, p. 20)

Aunque el humor y la desacralización de los héroes son elementos centrales en la obra literaria de Basch, el primero no se presenta como un mero recurso para entretener o trivializar, sino que convive estrechamente con lo serio, enriqueciendo la complejidad del personaje homérico y los dilemas que enfrenta. Esta dualidad queda particularmente evidenciada en las reflexiones del propio Odiseo, un héroe que, pese a ser objeto de situaciones humorísticas o desmitificadoras, mantiene la capacidad de cuestionarse a sí mismo y al mundo que lo rodea. Este equilibrio entre humor y seriedad se manifiesta de manera emblemática en el momento en que Calipso le ofrece la inmortalidad:

> CALIPSO.
> Si te quedás aquí conmigo para siempre, no tendrás que temer la vejez, la enfermedad ni la muerte.
> ULISES.

> Te agradezco tu ofrecimiento, pero no puedo darte mi consentimiento. Prefiero ser un común mortal, pero volver a mi esposa y a mi hogar.
> Que la inmortalidad sea para ustedes, los dioses. Yo prefiero la vida como es, con sus penas y sus goces. Elijo ser un hombre corriente, y necesito regresar con mi gente. Quiero volver a mi isla y contemplar sus colinas y su orilla. Dejame partir, te lo pido de rodillas. (2006, p. 92)

Si bien en este episodio podemos observar cómo el humor y la desacralización en la obra de Basch no disminuyen la relevancia de las decisiones trascendentales del personaje homérico, opta por omitir de la representación teatral ciertas escenas cruentas presentes en el relato original, como la pérdida de los compañeros de Odiseo, la matanza de los pretendientes y el descenso al mundo de los muertos. En lugar de recrear estos momentos violentos, se emplean recursos más ligeros, como el caso de los pretendientes, a quienes Odiseo simplemente invita a abandonar su palacio con un tono firme y humorístico: “¡Fuera, fuera, fuera! ¡Miren que cuando quiero soy una fiera!” (2006, p. 10). Este enfoque no solo suaviza el contenido para un público más amplio, sino que también reafirma el estilo característico de Basch, donde el dramatismo de las acciones se combina con una mirada cómica.

3.5 Recapitulación

Al comienzo del capítulo delimitamos conceptualmente la dramatización y señalamos sus diferencias con respecto a otras prácticas, como la lectura dramatizada o el uso del teatro en el aula. Luego, examinamos las características generales del teatro para niños, sus condicionantes editoriales y pedagógicos, y su escasa presencia en la LIJ en comparación con otros géneros. Completamos dicha reflexión con una revisión del tratamiento de las tragedias griegas, que en la mayoría de los casos no se reescriben como obras dramáticas, sino como relatos narrativizados con algunos fragmentos dialogados, como sucede en *La tragedia de Edipo* de Amelia Allende. En segundo lugar, abordamos la escenificación de mitos clásicos en el teatro infantil, a partir del análisis de obras de Graciela Repún y Patricia Suárez, como *Monstruos al teatro* y *Una historia petrificante*. En estas

piezas, de tono humorístico y formato breve, identificamos tres procedimientos principales: la dramatización de episodios heroicos, el desarrollo de un único conflicto dramático y la escenificación de relatos míticos en clave cómica. Finalmente, nos centramos en el teatro de Adela Basch, autora clave en la dramaturgia infantil argentina, a partir del análisis dos de sus obras basadas en la *Odisea* de Homero: *Ulises, por favor no me pises* y *¡Que sea la Odisea!*

A modo de cierre, corresponde señalar que las obras analizadas aquí recurren a dos procedimientos de reescritura diferentes. Las producciones de Repún y Suárez presentan una escenificación de mitos y de textos clásicos, en tanto que las reescrituras realizadas por Basch son una verdadera muestra del proceso de dramatización de un hipotexto narrativo en un texto teatral. Si bien, como señala Genette, el paso del relato a la representación dramática acarrea un considerable desperdicio de medios textuales, esa inferioridad textual se compensa con una inmensa ganancia a nivel extra e intratextual; en el caso de la primera, la dramatización gana en teatralidad, es decir, en la posibilidad del espectáculo y la representación; en lo que respecta a la segunda, Basch recurre a distintas estrategias del drama clásico y del universo épico que revelan un teatro comprometido no solo con la experiencia teatral sino con la formación lectora. En este sentido, la lectura de las dramatizaciones de Basch promueve no solo el desarrollo de ciertas habilidades y saberes culturales y lingüísticos específicos del texto teatral (tales como que está escrito para ser representado, que está compuesto por actos y escenas, que los parlamentos de los personajes constituyen el núcleo de la acción dramática, que las acotaciones describen movimientos, gestos y actitudes que los personajes deben realizar en escena, entre otras), sino que, además, potencia habilidades de lectura relacionadas con el hipotexto épico, a través del reconocimiento de las diferentes formas de decir referidas en la superficie del texto teatral.

Capítulo 4
Tematizaciones

Estructura

4.1 Concepto y características
4.2 Contextos de producción de las tematizaciones
4.3 Análisis de los paratextos
4.4 Análisis de las obras
4.4.1 Estructuras externa e interna
4.4.1.1 *Mitos y recuerdos* de Marcelo Birmajer
4.4.1.2 *Es tan difícil volver a Ítaca* de Esteban Valentino
4.4.2 Narradores
4.4.3 Procedimientos de reescritura: la inserción de los hipotextos en el texto
4.4.4 Episodios seleccionados
4.5 La tematización como apropiación y difusión de las obras homéricas para jóvenes lectores
4.6 Recapitulación

Corpus

Birmajer, Marcelo. (1999). *Mitos y recuerdos*. Ilustraciones de Marcelo Constanzo. El Ateneo (Colección Cuenta conmigo).

Birmajer, Marcelo. (2007). *Mitos y recuerdos*. Ilustraciones de Pez. Alfaguara juvenil.

Birmajer, Marcelo. (2016). *Mitos y recuerdos*. Ilustraciones de Pez. Santillana (Colección Loqueleo).

Valentino, Esteban. (2010 [2018-2023]). *Es tan difícil volver a Ítaca.* Editorial SM (Colección Clásicos contemporáneos).

Capítulo 4. Tematizaciones

4.1 Concepto y características

Analizamos en este capítulo otra modalidad de reescritura, que denominamos *tematización* de las obras homéricas, en dos producciones para jóvenes: *Mitos y recuerdos* de Marcelo Birmajer (1999) y *Es tan difícil volver a Ítaca* de Esteban Valentino (2010). En ambas, *Ilíada* y *Odisea* son metatextos, es decir, material a partir del cual se desarrollan historias ancladas en el presente, pues la obra homérica, en tanto objeto literario, es tema o eje principal del argumento sobre el cual giran estas reescrituras.

Entendemos por *tematización*, entonces, un tipo particular de hipertextualidad –reconocible sobre todo en textos destinados a niños y jóvenes y vinculado, particularmente, con la reescritura de obras clásicas– definido, de manera amplia, como la inclusión de un libro (los poemas homéricos) en otro libro (las reescrituras). A diferencia de otros tipos de hipertextualidad, la tematización se caracteriza, por un lado, por su mayor extensión: no se trata de simples alusiones, citas u homenajes al poeta griego sino de la incorporación de episodios completos de la *Ilíada* y la *Odisea* en las reescrituras; y, por el otro, por su particular tratamiento de los hipotextos: los episodios de las obras homéricas, incluidos en cada reescritura, funcionan como motores de la acción y generan un efecto en los personajes que leen o escuchan los poemas dentro de la trama.

Aunque las obras de Homero son centrales en las dos producciones estudiadas en este apartado, ambas abordan la tematización de diferente manera. En *Es tan difícil volver a Ítaca*, algunas de las aventuras del héroe Ulises son narradas por una madre a su hijo, que se encuentra en coma profundo a causa de la misma extraña enfermedad que ya había afectado a su padre, ocasionándole la muerte. En *Mitos y recuerdos*, en cambio, el narrador protagonista rememora momentos de su infancia y los conecta con los textos homéricos leídos en la escuela. En el primer caso, el relato de las aventuras de Odiseo se integra a la historia de Eduardo a nivel discursivo, a partir de las aventuras que le cuenta su madre Mónica; en el segundo, un determinado episodio de la guerra de Troya, no necesariamente contenido en la *Ilíada* o la *Odisea,* es retomado por el narrador

protagonista y relacionado con un recuerdo de su infancia contado a continuación. En este sentido, los mitos y los recuerdos presentes en la obra de Birmajer son independientes, pero a la vez están conectados, pues cada suceso de la contienda entre aqueos y troyanos evoca un recuerdo y genera preguntas relacionadas con acontecimientos de la niñez del narrador.

4.2 Contextos de producción de las tematizaciones

La revisión de los distintos contextos de producción y circulación de estas reescrituras resulta significativa para entender tanto los procesos textuales operados en ambas producciones, como los propósitos subyacentes en las diferentes propuestas. Para ello, revisamos a continuación la política de las distintas casas editoriales, a partir de la información suministrada por las empresas, y las características de las colecciones en las que se publicaron las reescrituras. Cabe aclarar que ambas tematizaciones, pensadas para su lectura en el ámbito de la escuela secundaria, aparecen en el marco de colecciones orientadas en primera instancia al lector docente y/o adulto, por cuyo intermedio llegarán luego al lector joven.

Mitos y recuerdos de Marcelo Birmajer se publica por primera vez en 1999, con una tirada de 1500 ejemplares, dentro de la colección Cuenta conmigo de Editorial El Ateneo.[87] En 2007, se reedita en la colección Alfaguara Juvenil y, desde 2016, circula en la colección Loqueleo de Santillana con el mismo contenido que en la edición de Alfaguara. Ambas se diferencian de la primera edición en los siguientes aspectos: 1) la incorporación de un relato titulado “Por una mujer”, que abre la obra y funciona como representación del tema de los poemas homéricos; 2) la organización de los relatos en dos grupos: los que se relacionan con la *Ilíada* en un apartado y los que tienen que ver con la *Odisea* en otro; 3) la incorporación del nombre de los poemas épicos como

[87] Colección dirigida por Graciela Perriconi, destinada específicamente a niños e integrada por los siguientes títulos: *Nadie lo puede negar* de Olga Drennen, *Nada de tucanes* de Elsa Bornemann, *Campeón* de Sergio Korn, *Amor con todas las letras* de Eduardo Dayan, *Perdido en la selva* de Ricardo Mariño, *Historias de otros tiempos pero no tanto* de Esteban Valentino, *La bicicleta voladora* de Lucía Laragione, *El que se enoja pierde* de Fernando Sorrentino, *Superhéroes de nuestro pueblo* de Miguel Ángel Palermo, *Barrosos casos del inspector Martinuchi* de David Wapner, *¿Cómo salgo de este lío?* de María Teresa Forero, *Basta de brujas* y *Cuentos de no creer* de Graciela Falbo y *Luces raras y otros misterios* de María Brandán Aráoz.

denominación de cada apartado; y 4) la utilización de tipografías diferentes para distinguir la narración de los mitos y la narración de los recuerdos.

La primera edición de *Es tan difícil volver a Ítaca* de Esteban Valentino aparece en 2010, dentro de la Colección Gran Angular de la editorial española SM. Esta colección de literatura juvenil, creada en 1978 y dirigida a jóvenes de entre 14 y 18 años, está integrada por un variado número de obras y de autores de todos los tiempos y lugares, a los que se suman los libros ganadores del Premio Gran Angular, convocado anualmente por la Fundación SM. De acuerdo con la visión del sello editorial, dicho concurso literario tiene dos objetivos centrales: fomentar el gusto por la lectura y transmitir, "con calidad literaria, unos valores humanos, sociales, culturales o religiosos que ayuden a construir un mundo digno".[88]

La novela se reedita en 2018, pero esta vez como parte de la colección Clásicos contemporáneos, que el sello editorial destina únicamente a la venta en nuestro país.[89] A partir de la revisión de los distintos catálogos pudimos observar algunas diferencias entre las propuestas española y argentina. Por ejemplo, mientras que en la península la colección Clásicos incluye producciones con "textos originales"[90] y "textos adaptados",[91] entre los que sobresalen los referentes de la literatura española, para la circulación en nuestro país SM propone una única colección llamada Clásicos contemporáneos.[92] Los nueve títulos que integran dicha colección presentan una estructura novedosa: comienzan con una reescritura de los clásicos, realizada por un autor argentino; incorporan luego un apartado teórico, titulado "Viaje del clásico al contemporáneo", en el que se analizan aspectos relacionados con la vigencia de las obras clásicas en general y particularidades vinculadas con cada hipotexto y su autor; y finalizan con la inclusión del texto clásico

[88] Fuente: https://es.literaturasm.com/premios-sm [Fecha de consulta: 22/08/2022].
[89] Cabe reiterar que los siete autores y el dibujante a su cargo de las reescrituras de los clásicos son argentinos, algunos de ellos reconocidos en el campo de la literatura infantil y juvenil.
[90] *La casa de Bernarda Alba* y *Bodas de sangre* de Federico García Lorca, *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura, *Rimas y leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer, *Luces de Bohemia* de Ramón María del Valle-Inclán, *La tribuna* de Emilia Pardo Bazán, *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, *El cantar de Mío Cid*, *El lazarillo de Tormes* y una *Antología poética del modernismo a la generación del 27* de autores varios.
[91] *La Regenta* de Leopoldo Alas Clarín, *El conde Lucanor* de Don Juan Manuel, *La Celestina* de Fernando de Rojas, *Hamlet* de William Shakespeare, *Crimen y castigo* de Fiódor Dostoievsky, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, *El Quijote* de Miguel de Cervantes y *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós.
[92] Fuente: https://www.smliteratura.com.ar/category/por-coleccion/clasicos-contemporaneos/ [Fecha de consulta 22/08/2022].

completo al final del libro, o bien con una selección de fragmentos del hipotexto que dio origen a la reescritura en cuestión. En el marco de esa doble modalidad, la colección está integrada por las siguientes reescrituras y sus respectivos hipotextos:

−*Si me das tu amor* de Laura Escudero / *Romeo y Julieta* de William Shakespeare;

−*Qué asco de vida* de Franco Vaccarini / *La metamorfosis* de Franz Kafka;

−*Ladrón de vidas* de Horacio Convertini / "El extraño caso del señor Valdemar", "El corazón delator" y "El gato negro" de Edgar Allan Poe;

−*Y dormirás cien años*, antología de cien microrrelatos sobre el cuento tradicional "La bella durmiente" realizada por *Sebastián Vargas* / "Sol, luna y Talía" de Giambattista Basile, "La bella en el bosque durmiente" de Charles Perrault y "Zarzarrosa" de Jacob y Wilhelm Grimm;

−*Cuentos de la selva*, historieta a cargo de Esteban Tolj[93] / *Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga;

−*El principito* de Antoine de Saint-Exupéry / *El aviador y otros poemas* de Sandra Siemens;[94] y

−*Sherlock en Buenos Aires* de Mario Méndez / *La liga de los pelirrojos* de Arthur Conan Doyle.

Como puede inferirse del catálogo que presenta la colección argentina, la selección de títulos parece estar relacionada con el canon escolar; en consonancia con ello, como ya hemos señalado, cada propuesta incluye un apartado referido a la importancia de los clásicos y a las particularidades de cada obra y autor. Sin embargo, la propuesta editorial integral parece estar, a su vez, centrada en las reescrituras mismas, como se deduce a partir del lugar central que ocupan en cada libro. En este sentido, los títulos que integran la colección parecen responder más a las posibilidades de reescritura que presentan las obras seleccionadas como hipotexto que a su carácter canónico.

[93] A diferencia de los otros títulos, en este caso la propuesta lleva el título del hipotexto, aunque el libro inicia con la historieta de Esteban Tolj.

[94] Al igual que en la edición de Horacio Quiroga / Tolj, la obra de Antoine de Saint-Exupéry encabeza el título del libro, pero en la edición encontramos en primer lugar los dieciséis poemas de Sandra Siemens.

Tanto la colección Clásicos contemporáneos, destinada solo a la circulación en Argentina, como las otras dos colecciones de SM en las que se incluyó *Es tan difícil volver a Ítaca* de Esteban Valentino, presentan series heterogéneas (y con criterios de selección imprecisos) de obras; muchas de ellas son precisamente las consideradas clásicas, en términos de "grandes obras de la humanidad", como *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra o *Romeo y Julieta* de William Shakespeare.

La estrategia didáctica imperante en la colección Clásicos contemporáneos resulta evidente en función de la guía gratuita para trabajar en el aula que acompaña a cada texto y cuyo objetivo es "sacar el máximo provecho a la lectura de las obras"[95]. Si bien realizar un análisis detallado de las propuestas de lectura incluidas en dichas guías excedería el propósito de esta tesis, no podemos dejar de mencionar que, a diferencia de la primera edición de *Es tan difícil volver a Ítaca*, la reedición incluida en esta última colección se encuentra atravesada por posiciones propias del "didactismo", el consumo y el aprendizaje del texto clásico en tanto contenido curricular. Notamos, en consecuencia, que persiste la búsqueda de la *utilidad* de la lectura, entendida como una forma de enseñar valores, responder a la demanda de determinadas etapas evolutivas, e integrar ciertos ejes temáticos.

A partir del recorrido realizado por las distintas reediciones, hemos podido observar que, si bien el mercado y el contexto sociocultural han cambiado, los productos resultantes, sobre todo en lo que hace a las reescrituras en sí mismas, no difieren demasiado de las propuestas correspondientes a las primeras ediciones de las obras de Birmajer y de Valentino. Las modificaciones, sobre todo en el texto de este último, tienen que ver fundamentalmente con las características del mercado, es decir, con la elaboración de una propuesta que pueda circular en el ámbito escolar, requerimiento que se ha vuelto, en las últimas décadas, un aspecto estratégico central para las editoriales.

[95] Fuente: https://es.literaturasm.com/premios-sm. En la página se señala que la editorial elabora, desde el año 2006, guías de lectura que se pueden conseguir de forma gratuita, consultando la ficha de cada uno de los libros premiados. [Fecha de consulta: 22/08/2022].

4.3 Análisis de los paratextos

Ambas tematizaciones proponen, a partir de los paratextos, tanto dos modos de apropiación de los hipotextos clásicos, como dos maneras, disímiles, de acercar el texto literario a los jóvenes lectores. Puesto que en ambos casos la reedición se hizo en el marco de colecciones distintas, la revisión de los cambios realizados en dicho proceso de "actualización" resulta un recurso útil no solo para observar el tratamiento de los hipotextos, sino también para comprender, de alguna manera, la finalidad de la reescritura.

El título de la obra de Birmajer orienta la atención del lector hacia los dos ejes de la obra: el mito, como una narración colectiva universal y eterna, y el recuerdo, como una construcción individual y anclada en un pasado relativamente reciente. Dado que menciona los dos tipos de relatos que contiene la reescritura, puede considerarse un título con valor de identificación genérica (Genette, 2001 pp. 52-53). En el caso de Valentino, por su parte, el título resulta temático, en tanto remite al contenido de la obra, y al mismo tiempo metafórico (Genette, 2001, pp. 72-76), en la medida en que Ítaca representa la tierra añorada, a la que todos los migrantes quieren regresar, pero simultáneamente alude al periplo de Odiseo para retornar a su hogar después de la guerra de Troya y al viaje que emprende Eduardo para despertar del coma y reencontrarse con su madre. De acuerdo con el contenido de la obra, la aseveración *Es tan difícil volver a Ítaca* anuncia, desde el título mismo, que el viaje no es sencillo, y a la vez da cuenta, aunque el final sea gratificante, de la complejidad del tema abordado.

Como ya mencionamos, la primera edición de *Mitos y recuerdos* aparece en la colección Cuenta conmigo de la editorial El Ateneo, con ilustraciones de Augusto Constanzo; en la segunda y la tercera edición, publicadas respectivamente por Alfaguara y Santillana, el nuevo ilustrador es Alberto Pez. Las sucesivas imágenes de las tapas, además de anticipar el contenido, permiten observar dos perspectivas diferentes sobre el texto clásico: mientras que en la primera el corazón nos invita a pensar que los relatos están centrados en el amor (Fig.1), en la segunda, la imagen de dos guerreros en combate pone el acento en la guerra y en los héroes (Fig. 2 y 3). En este sentido, cada tapa se centra en un aspecto distinto del título: la primera en los *recuerdos* y la segunda en los *mitos*.

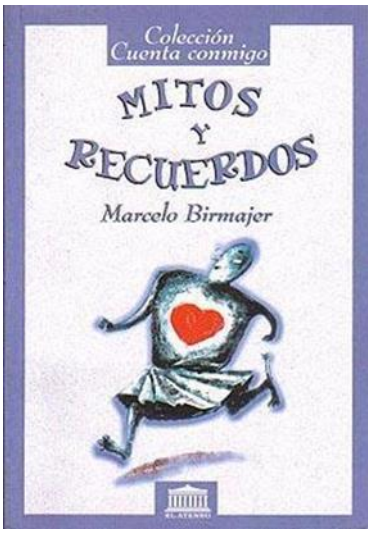


Figura 1. Diseño de tapa.
Fuente: Birmajer, 1999.

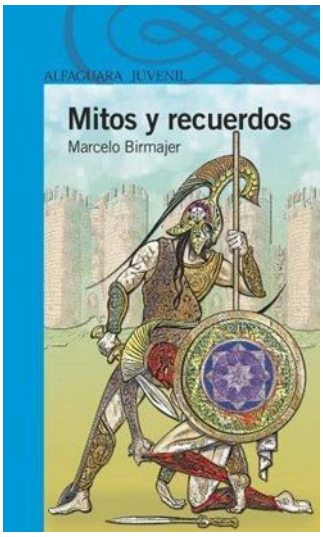


Figura 2. Diseño de tapa.
Fuente: Birmajer, 2007.

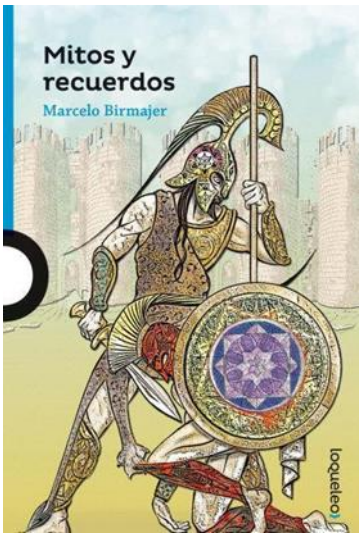


Figura 3. Diseño de tapa.
Fuente: Birmajer, 2016.

Precisamente, Birmajer señala, en una entrevista realizada por Fabian Margolis para la revista especializada en literatura infantil y juvenil *Imaginaria*, que el amor y la guerra son dos de sus temáticas preferidas; temáticas que él mismo vincula, precisamente, con los poemas homéricos:

> El otro día justo estaba pensando... los cuentos que a mí más me gustan son de amor y de guerra. Y las novelas también. Pero siempre está relacionado con puntos de vista, ¿no? Quién lo cuenta. Porque si uno se pregunta qué historias le gustan, en realidad son escritores que a uno le gustan. Hay casos especiales, historias míticas, que no tienen un autor preciso y uno las recuerda. Como *La Odisea* o *La Ilíada* han acompañado mi vida al punto que les dediqué un libro entero, *Mitos y recuerdos*, y que están más cercanas a los mitos que a un autor. Pero después yo te puedo decir que las historias de amor contadas por Somerset Maugham, Adolfo Bioy Casares, Isaac Bashevis Singer. Esos son los escritores que para mí han contado mejor que la mayoría de los que conozco del siglo XX las historias de amor y de guerra que a mí me fascinan. (Margolis, 2004, párr. 17)

En los libros destinados a niños y jóvenes, las imágenes permiten tanto ambientar la obra literaria en un lugar y en un tiempo determinados, como establecer un contrato de lectura con el receptor. En tal sentido, observamos que en ambas portadas la elección de figuras con vestimentas propias del mundo clásico pareciera hacer hincapié en el hipotexto, es decir, en el mito, más que en los recuerdos del narrador protagonista.

Las ilustraciones de Augusto Constanzo y las de Alberto Pez difieren notablemente. Las de la primera edición, realizadas por Constanzo, dividen los mitos de los recuerdos, conectan ambos relatos y desafían al lector. Veamos tres casos ilustrativos. La primera imagen que incluimos a continuación acompaña el relato “Los caballos de la noche”, referida precisamente a la estratagema del caballo de Troya (Fig. 4). Los ojos que se encuentran dentro del animal de madera funcionan como sinécdoque de los guerreros que esperan para salir y destruir la ciudad y, al mismo tiempo, parecen indicar que están atentos (es decir, con los ojos bien abiertos), en silencio (pues no hay bocas) y sin poder escuchar lo que ocurre afuera (no hay orejas). Así, la mirada se convierte en el primer indicio de la vida contenida en la materia inerte del caballo. La imagen, por tanto, condensa en una sola parte del cuerpo la tensión latente de los héroes atrapados en la espera y anticipa la violencia que se desencadenará con su irrupción.

Figura 4. Ilustración de Constanzo. Fuente: Birmajer, 1999, p. 40.

La segunda ilustración acompaña al relato “Los espías”, referido a la expedición que realizan los griegos Odiseo y Diomedes para espiar el campamento troyano y su encuentro con el troyano Dolón, que estaba en camino a realizar la misma operación con los griegos. En este caso, el ilustrador recurre a dos recursos ilustrativos que describen las acciones de los personajes: las huellas y la lupa, esta última desconocida por griegos y troyanos, pero como metáfora de la incursión realizada por los enemigos para ver “en detalle” lo que ocurre en el campamento del otro. Además, la imagen en espejo de dos figuras masculinas pero que se trasladan en direcciones opuestas, ilustra cómo el espionaje fue realizado por ambos ejércitos (Fig. 5).

Figura 5. Ilustración de Constanzo. Fuente: Birmajer, 1999, p. 29.

La tercera, a diferencia de las dos anteriores, se refiere a un episodio de los recuerdos. En el relato “Los lotófagos”, el narrador protagonista cuenta la historia de un compañero de escuela, víctima de violencia familiar, a quien continuamente ve escribir algo en hojas deshilachadas. Cuando el narrador le pregunta qué escribe, el niño le responde “Las cosas que quiero olvidarme”. La ilustración correspondiente representa simultáneamente el acto de escritura y los pensamientos del muchacho, que aparecen también como palabras —y no como imágenes— en su cabeza. Esta elección refuerza la idea de transformación: lo vivido se convierte en lenguaje, lo que pasó queda fijado en palabras. Así, la ilustración sugiere que el acto de escribir funciona no solo como una forma de registrar la experiencia, sino también como un intento de desprenderse de ella mediante la verbalización (Fig. 6).

Figura 6. Ilustración de Constanzo. Fuente: Birmajer, 1999, p. 48.

En la edición de 2007, en cambio, todas las ilustraciones internas realizadas por Alberto Pez, en concordancia con las imágenes de las tapas, corresponden a

distintos episodios de los mitos y revelan el propósito, si no del autor, de la propuesta editorial, ya que, como mencionamos antes, están centradas en los poemas homéricos. Incluimos a continuación tres dibujos para dar cuenta de la modalidad. En la primera imagen (Fig. 7), se observa a Paris y Menelao enfrentados en un combate singular, en pleno clímax de su duelo. La intensidad de la lucha se refleja en la postura de los guerreros. En el fondo, el rostro de Helena, contemplando a los combatientes, se presenta como una figura omnipresente, en tanto símbolo del deseo y causa que ha generado el conflicto. La segunda imagen (Fig. 8) captura el momento de la tregua entre los combatientes, con un guerrero arrodillado junto a varios cadáveres. Finalmente, en la tercera ilustración (Fig. 9), con un doble plano, se representa la famosa estratagema del caballo de Troya. Al frente, un guerrero armado y vigilante parece anticipar el desenlace de la astucia que se está por desplegar. En el fondo, se vislumbra el gigantesco caballo de madera, símbolo de la traición y el engaño que cambiará el curso de la guerra:

16

Sobre el final de esta historia, el lector descubre que a Helena le daba más o menos lo mismo estar con Paris o con Menelao, y entonces toda la contienda resulta medianamente absurda.

Figura 7. Ilustración de Pez. Fuente: Birmajer, 2007, p. 16.

28

ustedes, troyanos, están a punto de darse por vencidos.

—La guerra será larga —le respondieron altaneros los troyanos—. ¿Aceptarían al menos una tregua para que podamos quemar los cadáveres de nuestros muertos?

—Les concedo la tregua —dijo majestuoso Agamenón.

Figura 8. Ilustración de Pez. Fuente: Birmajer, 2007, p. 28.

48

En su interior, aguardaban escondidos los mejores guerreros griegos. Salieron por la noche y pasaron a cuchillo a los soldados troyanos, definiendo la guerra. Menelao recuperó a Helena y los griegos regresaron a su casa.

Figura 9. Ilustración de Pez. Fuente: Birmajer, 2007, p. 48.

Respecto a las diferencias paratextuales entre la primera edición de *Es tan difícil volver a Ítaca* y la segunda, podemos observar cómo la imagen de una costa rocosa bañada por las olas del mar se despliega en toda la tapa de la edición de 2010 (Fig. 10). La edición de 2018, en cambio, presenta un montaje en el que se ve al cíclope Polifemo, alzando a un hombre para devorarlo, junto a una embarcación surcando el

mar (Fig. 11). A diferencia de la imagen correspondiente a la primera tapa, en que el oleaje del océano podría aludir simbólicamente tanto a la narración homérica como al nuevo contexto narrativo planteado por la reescritura, a través del collage de la segunda tapa se establecen relaciones directamente con el hipotexto clásico. Además, en la segunda portada, el nombre de la obra homérica aparece integrado a la imagen, resaltando la preeminencia de la obra clásica de partida. En este caso, las ilustraciones de las tapas son las únicas imágenes que contienen ambas ediciones:

Figura 10. Diseño de tapa. Fuente: Valentino, 2010.

Figura 11. Diseño de tapa. Fuente: Valentino, 2018.

En cuanto a los paratextos textuales, a diferencia de las ediciones escolarizadas que revisamos en los dos capítulos de la primera parte, la reescritura de Birmajer presenta, en las tres ediciones, únicamente un prólogo a cargo del autor, que tiene una triple finalidad: aconsejar la lectura de la obra, facilitar algunas claves de interpretación, y destacar cualidades del texto y del autor clásico:

> Cada uno de estos cuentos narra dos historias: una leyenda griega y un recuerdo. Las leyendas o mitos griegos que inician cada cuento pertenecen a los libros *La Ilíada* y *La Odisea*, presumiblemente escritos o recopilados por un poeta ciego llamado Homero, hace 2.500 o 2.600 años, según distintos historiadores y eruditos.
> Los recuerdos, en cambio, pertenecen a mi infancia: algunos me ocurrieron, otros los presencié y la mayor parte los inventé. (...)

> Cada una de estas peripecias inspiraba o evocaba en mí una historia que pudo haber vivido un chico de nuestro tiempo. O preguntas para las que nunca encontré respuestas: ¿qué es la valentía?, ¿por qué motivos vale la pena pelear?, ¿cuáles son los métodos válidos para conquistar a una mujer?, ¿debemos escapar de las tentaciones, como Ulises de las sirenas, o rendirnos a ellas, como sus marinos en la isla de los lotófagos?
>
> Estas preguntas ocuparon mi cabeza durante muchas horas de colegio en la infancia, y aún continúan ocupándola.
>
> Como nunca encontré respuestas, escribí cuentos.
>
> Para mí, buena parte de la mejor literatura está hecha de los misterios que no sabemos resolver: ¿cómo empezó el universo?, ¿cómo apareció el hombre sobre la tierra?, ¿qué hay después de la muerte?
>
> Los mejores cuentos que he leído no fueron aquellos que intentaron darme una explicación sobre los grandes enigmas de la vida, sino aquellos que me recordaron que no hay tesoro más valioso que poseer un par de preguntas que nadie nos pueda responder.
>
> Estoy muy lejos, en tiempo, en espacio y espiritualmente, de las terribles batallas que libraron griegos y troyanos por el simple favor de una mujer.
>
> Sin embargo, siempre me he sentido medianamente cercano a Ulises a partir de que inició su regreso a casa, Ítaca. Me gusta ver mi vida como un largo viaje: confuso, azaroso y agitado; atravesando rocas erráticas y encontrando prodigios por el camino.
>
> Nunca he vivido siquiera el menor rasgo de una aventura como las de Ulises, ¿pero quién puede impedir que nos sintamos capitanes de nuestras propias vidas y que afrontemos nuestros modestos problemas como Ulises enfrentaba a los cíclopes y a las furias de los vientos? (Birmajer, 2007, pp. 9-11)

En esta presentación, resultan particularmente notables otros tres aspectos que, si bien revisten profundidad teórica, no resultarían incomprensibles para los potenciales lectores: las reflexiones del autor acerca de la literatura y de los modelos literarios, las indicaciones sobre los procedimientos de reescritura, la presentación de los poemas homéricos como obras que motivan preguntas y generan reflexiones, y la de Odiseo como modelo humano.[96] Precisamente estos dos últimos aspectos fundamentan la consideración de estas obras como tematizaciones, en la medida en

[96] La identificación de Odiseo como modelo de conducta humana se encuentra en trabajos como los de Reboreda Morillo (1996), *Odiseo, el héroe peculiar*; Ramos (1970), *La Odisea: un itinerario humano*; y Castillo Didier (2003), *El mito de Odiseo*.

que constituyen un ejemplo de cómo los poemas homéricos, al ser incorporados a las reescrituras, son capaces de influir en la vida de los personajes.

Una notoria diferencia entre la primera y la segunda edición de *Es tan difícil volver a Ítaca* se observa, particularmente, en el tratamiento de los paratextos textuales, aspecto vinculado quizá con la publicación en distintas colecciones del mismo sello editorial, pero también producto del disímil propósito subyacente. Las contratapas, por ejemplo, dan cuenta ya de un dispar acento: mientras que la edición de 2010 presenta un primer acercamiento a la obra y su relación con el hipotexto, la de 2018 acentúa la relación con el texto homérico:

> En una cama de hospital, el joven afronta una grave enfermedad. Solo la voz de su madre parece ayudarlo a encontrar el camino de regreso: esa voz teje para él historias, como la de Ulises. ¿Qué lugar tendrán en la historia de Eduardo las aventuras del legendario héroe griego escritas hace treinta siglos? (Colección Gran Angular, 2010, contratapa)

> La ***Odisea*** y el largo viaje de retorno de Ulises funcionan como motor de la historia de Eduardo y su madre en ***Es tan difícil volver a Ítaca***. En una cama de hospital, el joven afronta una grave enfermedad. Solo la voz de su madre parece ayudarlo a encontrar el camino de regreso: esa voz teje para él historias, como la de Ulises. ¿Qué lugar tendrán en la historia de Eduardo las aventuras del legendario héroe griego escritas hace treinta siglos?
> **Valentino y Homero en un diálogo magistral** (Colección Clásicos contemporáneos, 2018, contratapa)

Como es posible observar, y de acuerdo con las características de la colección Clásicos contemporáneos, los pasajes incorporados en la reseña de la contratapa tienen, al menos, tres objetivos: identificar el hipotexto, mencionado en primer lugar; señalar, en líneas generales, el procedimiento de reescritura realizado por Valentino; y, finalmente, incluir una valoración, resaltada en negrita en el original, sobre la actividad intertextual llevada a cabo por el autor. Cabe aclarar que en la contratapa de esta última edición aparece también una cinta con la leyenda "*Odisea* de Homero, fragmentos". Consideramos, en consecuencia, que las modificaciones señaladas ponen de manifiesto no solo la voluntad de acercar las obras homéricas a jóvenes lectores, sino también los intereses del mercado editorial por ofrecer

productos renovados, destinados al sistema educativo y vinculados, de alguna manera, con el currículum escolar.

En el cotejo de los paratextos de las ediciones de la obra de Valentino se aprecia también ese cambio de perspectiva. La edición de 2010 está dividida en tres partes: la novela *Es tan difícil volver a Ítaca*, la entrevista *La literatura como antídoto* realizada por Laura Linzuain al autor, y una selección de los cantos I, VII, IX, X y XII de la *Odisea*. La reedición de 2018, en cambio, está organizada en tres secciones: la primera contiene la novela; le sigue la sección *Viaje del clásico al contemporáneo*, en la que se analiza la relevancia de los clásicos y del poema homérico a partir de cuatro preguntas disparadoras: *¿Por qué leer un clásico? ¿Quién es Homero? ¿Sobre qué bases se sustenta la universalidad de la obra homérica? ¿Qué historia nos cuenta la Odisea?*; y, en la tercera sección, se mantiene la misma selección de fragmentos de la obra homérica.

Consideramos que la inclusión del apartado *Viaje del clásico al contemporáneo* y la eliminación de la entrevista a Valentino son resultado tanto del cambio de perspectiva sobre la reescritura, como de su relación con el hipotexto y su consumo como producto destinado a la escuela. La misma motivación subyace tras las transformaciones observadas en los diseños de las tapas y en las reseñas de las contratapas.

Aunque el acercamiento al texto “original” parece relevante y fundamental en la reedición de 2018, en ningún lugar del volumen se indica a quién corresponde la traducción consultada ni los criterios de selección respecto a los pasajes incluidos. En la primera edición, por el contrario, la incorporación de los cantos se justifica de manera general en la introducción a la entrevista realizada por Linzuain a Valentino: “se incluyeron en la edición los fragmentos más significativos que el autor retoma en *No es tan difícil volver a Ítaca*” (2010, p. 58).

El cotejo textual nos ha permitido establecer que los fragentos publicados corresponden a la traducción de Luis Segalá y Estalella[97] y no, por ejemplo, a alguna de las adaptaciones existentes. Por otra parte, si bien los pasajes seleccionados de

[97] Esta propuesta editorial sigue la reedición unificada de Luis Segalá y Estella, publicada en 1927, donde se utilizan los nombres griegos de los dioses y personajes.

la *Odisea* están estrechamente relacionados con los episodios narrados en la reescritura, cabe preguntarse la finalidad que persigue la inclusión de estos *excerpta* o fragmentos escogidos, que alejan a los lectores del placer estético, limitando al texto literario al cumplimiento de una función "útil y provechosa" (Montes, 2001, p. 56). En esta propuesta, precisamente, la inclusión de algunos cantos de la obra homérica, y de los paratextos que aluden a ella, parece señalar la relevancia del texto clásico por sobre la reescritura, o bien reducir la novela de Valentino a la categoría de "disparador" que permita abordar la lectura del clásico. En este sentido, el resultado del conjunto conduce al solapamiento de la reescritura como producción independiente, más allá de que, como toda reescritura, esté vinculada con su hipotexto. Como se observa a partir de los paratextos, la propuesta editorial no parece superar la "primacía de los modelos literarios" (Pérez Bowie, 2010) y, en este caso, de los hipotextos clásicos, aunque se propicie su conocimiento a partir de pasajes. En tal sentido, la distribución de los distintos apartados también da cuenta de la preponderancia del poema homérico por sobre la novela de Valentino: de las 118 páginas, la reescritura ocupa solo 47; la vigencia de la literatura clásica abarca 16; la selección de fragmentos, 40; las restantes están destinadas a la biografía del autor, 2 páginas, al índice, y otras 2 más, a cuestiones de diseño.

Otro aspecto a destacar de esta propuesta editorial es que, si bien los lectores podrían conocer el hipotexto homérico a partir de las numerosas adaptaciones destinadas específicamente a ellos, o incluso a través de alguna de las diversas versiones cinematográficas existentes, los elementos paratextuales parecen proponerse como elemento esencial para facilitar que los jóvenes, y no solo los adultos mediadores, puedan identificar y reconocer las conexiones intertextuales e hipertextuales. En tal sentido, al tratarse de una obra destinada a lectores en formación, la editorial parece haber intentado simplificar la identificación del hipotexto y su relación con la reescritura, a efectos de evitar que el juego intertextual se anule; como señala Lluch:

> Toda referencia textual crea un espacio vacío que exige una participación activa del lector… Si la experiencia del lector es escasa, puede desconocer el contexto en el que se realiza el juego intertextual, o ignorar el texto con el que se ha establecido la relación o desconocer cómo interpretar la relación que se ha propuesto: el juego textual se complica. (2008, p. 93)

Para asegurar que el lector pueda llenar los espacios vacíos y entender los desplazamientos que propone la reescritura, se adopta no solo la decisión editorial de incluir los pasajes clásicos, sino también las referencias textuales y la imagen de la tapa, que remiten directamente a la *Odisea*. Consideramos que nos hallamos ante ejemplos claros de "sobrereferencia" (Wilkie, 2005, p. 133), generados porque los editores consideran necesario llenar los vacíos intertextuales para movilizar una experiencia de lectura positiva. Cabe preguntarse, no obstante, en qué medida estas intrusiones obturan la libre interpretación del lector y limitan el efecto estimulante producido por el reconocimiento propio de la intertextualidad.

4.4 Análisis de las obras

4.4.1 Estructuras externa e interna

Tanto la obra de Birmajer como la de Valentino presentan dos modos de tematizar los poemas homéricos en producciones para jóvenes y dos modalidades de reescritura que, como veremos, comparten algunas estrategias comunes.

4.4.1.1 *Mitos y recuerdos* de Marcelo Birmajer

Mitos y recuerdos está dividida en dos partes tituladas, como los textos homéricos, *La Ilíada* y *La Odisea*. Cada una de ellas se organiza, a su vez, en distintos episodios: cuatro relacionados con el primer poema y cinco con el segundo. Los nueve recuerdos se encuentran numerados, además, recurriendo a las letras del alfabeto griego, tal como los hipotextos fueron legados por la tradición. El autor le asigna una letra griega a cada recuerdo del narrador protagonista y un título descriptivo a la correspondiente renarración de la obra homérica. Del mismo modo, la tipografía también varía: los mitos están en redondilla y los recuerdos, en itálica. Transcribimos a continuación los dos cuentos que abren la edición de 2007 y que tomamos como insumo para el análisis, no solo para observar cómo se presentan visualmente de manera diferenciada los mitos y los recuerdos, sino también para ejemplificar cómo construye el narrador protagonista las relaciones entre ambos:

Por una mujer[98]

La Ilíada es la historia de la gran guerra entre griegos y troyanos.

La diosa Afrodita, a cambio de una manzana de oro y de ser elegida como la diosa más bella, le ofrece al pastor troyano Paris (hijo no reconocido de reyes) la mujer más hermosa de la Tierra.

Pero Helena, la mujer más hermosa de la Tierra, estaba casada con el rey de Esparta (ciudad de Grecia), Menelao.

Ni a la diosa Afrodita, ni a Paris, ni al parecer a Helena, les interesó el estado civil de esta última, y Helena y Paris huyeron juntos a Troya.

Menelao, terriblemente enfurecido, marchó junto a sus mejores hombres y ejércitos en busca de la esposa perdida.

Como si con los hombres no bastara, también los dioses participaron de esta despiadada guerra que se inició cuando los griegos llegaron a Troya.

Sobre el final de esta historia, el lector descubre que a Helena le daba más o menos lo mismo estar con Paris o con Menelao, y entonces toda la contienda resulta medianamente absurda. (Birmajer, 2007, pp. 15-16)

α

Cuando nos contaron esta historia en séptimo grado, recuerdo que todos en el aula nos miramos sorprendidos. Tomás, el más apuesto de nuestros compañeros, estaba comenzando un romance con Adriana, la novia de un patovica del séptimo B, del aula de enfrente, llamado Ignacio.

Nos pareció que había entre las dos historias un parecido increíble.

Adriana era hermosa y todos estábamos locos por ella.

Ignacio era reconocido por su fuerza bruta.

Y Tomás interpretaba el rol del joven Paris, que pronto huiría con la reina.

Pero con el pequeño problema de que las aulas quedaban a cinco pasos y no había hacia dónde huir.

Unos cuantos meses después, Tomás le pidió consejo al más sabio de nuestros compañeros, el gordo de anteojos Facundo. Facundo, como todos, estaba perdidamente enamorado de Adriana, pero aceptó con dignidad su rol de consejero.

–Ignacio me desafía a pelear en la esquina por Adriana –le dijo Tomás–. ¿Qué hago?

–Es una estupidez pelear por Adriana –le respondió Facundo–. Ella puede elegir con quién estar.

[98] Como mencionamos antes, este relato, que no figuraba en la edición de 1999 y funciona como una introducción a los poemas homéricos, se incorpora en la edición de 2007.

–Pero me parece que ella prefiere quedarse con el que gane la pelea– dijo Tomás.

–Entonces –le dijo Facundo–, tal vez no valga la pena pelear por ella. (Birmajer, 2007, pp. 17-18)

Como se observa a partir de los pasajes citados, los mitos escuchados por el narrador protagonista en la clase de lengua generan en él preguntas, reflexiones o bien relaciones con situaciones vividas; por ejemplo, el relato sobre el rapto de Helena y el inicio de la guerra entre griegos y troyanos le permite establecer un correlato con los hechos vividos por dos niños que se disputaban el amor de una compañera. Mientras que en el mito el conflicto amoroso desencadena la guerra de Troya, en la narración del recuerdo se plantea la necesidad de pelear para resolver el conflicto amoroso y, sobre todo, se cuestiona hasta qué punto vale la pena recibir una golpiza por una mujer a la que solo parece importarle el vencedor. Se trata, entonces, de dos diégesis con esferas de acción y lógicas distintas, pero conectadas entre sí a partir de la interpretación que realiza el narrador protagonista sobre los episodios homéricos.

Otros relatos, como anuncia Birmajer en el prólogo, son invenciones y juegan con lo fantástico, aspecto no ajeno al universo de los poemas épicos. Los episodios que presentamos a continuación se centran, por ejemplo, en la idea del destino. En este caso, la narración sobre el sometimiento de Zeus y los demás dioses al curso inexorable de los acontecimientos le recuerda al narrador protagonista las consecuencias de observar, por una fracción de segundo, su propio porvenir:

El destino

Mientras griegos y troyanos celebraban su breve tregua, Zeus, el más poderoso de los dioses, imaginaba cómo castigarlos.

Al día siguiente, el campo fue nuevamente de batalla: muerte y gritos.

Zeus observaba a los mortales desde el monte Ida, con una balanza de dos platillos. Un platillo representaba a los griegos y el otro, a los troyanos. Zeus lanzó un poderoso rayo al campo de batalla, y los griegos salieron corriendo asustados mientras el platillo que los representaba casi tocaba el suelo. Los troyanos los perseguían, los mataban y los herían.

Hasta el valiente Ulises huía sin atender más que a su propia vida.

Ya estaban los troyanos por quemar las naves de los griegos –y así ganar la guerra– cuando las diosas Hera y Atenea, que odiaban al troyano Paris, suplicaron a Zeus que salvara a los griegos.

Zeus, que sentía debilidad por su hija Atenea, atendió a su ruego y envió un águila con un cervatillo en sus garras.

El águila depositó el cervatillo en el altar que los griegos le habían construido a Zeus.

Eso fue tomado por los griegos como una señal clara de apoyo. Interrumpieron la huida y se lanzaron con saña al contraataque.

La batalla fue cruel y sangrienta.

Zeus nuevamente infundió valor a los troyanos.

Y cuando Hera y Palas Atenea intentaron participar a favor de los griegos, Zeus les advirtió:

–No permitiré a ningún dios inmiscuirse en esta batalla. La victoria será de Héctor, el troyano, hasta que regrese a la batalla el valiente Aquiles. Es el destino. (Birmajer, 2007, pp. 31-32)

ε

La frase resonó en mi cabeza más fuerte que el sonido del timbre del recreo: ese es el destino. ¿El destino ya existía o uno lo construía todos los días?

En nuestra escuela había una alumna llamada Rosa que adivinaba el destino. Podíamos preguntarle si al día siguiente habría prueba o si tal chica sería nuestra novia.

Rosa apretaba la frente contra la pared, cerraba los ojos y nos daba la respuesta.

Un 7 de julio a la mañana le pregunté a Rosa si al día siguiente me tomarían la lección. En lugar de hacer lo de siempre, me dijo:

–Fijate vos.

Me la quedé mirando en silencio, sin comprender.

Poniéndome una mano en la nuca me obligó a pegar la frente al trozo de pared.

Mi ojo derecho quedó justo junto a un agujerito en el cemento húmedo. Por ese agujerito vi un aula: en esa aula, yo estaba frente al profesor Carrales.

Saqué la frente, asustado, y grité:

–¡Me está tomando lección!

–Ya te la tomó –me dijo Rosa.

–Apenas miré unos segundos –le dije.

–Ver un segundo del futuro equivale a perder un día en el presente –me respondió.

–Me voy –dije.

Cuando llegué a casa, en el almanaque del comedor la hoja blanca me mostraba desafiante el día: 8 de julio. (Birmajer, 2007, pp. 33-34)

El tema del viaje en el tiempo, en el que el protagonista no es consciente de los sucesos que ocurren a su alrededor y experimenta desconcierto al darse cuenta de lo sucedido, ha sido tratado a lo largo de diversas tradiciones literarias y culturales. Un ejemplo temprano de este motivo puede encontrarse en la leyenda medieval *El monje y el pajarito*, donde se narra la experiencia de un hombre que se ve atrapado en un cambio temporal sin entenderlo completamente. Una versión de este tema en la tradición hispana puede encontrarse en la *Cantiga CIII* de Alfonso el Sabio, como documenta María Rosa Lida de Malkiel (1953, p. 240, nota 8). Esta temática también aparece en *La belleza de la vida*, un cuento popular de la región de Georgia que fue recogido por T. Razihashvili en 1890. Razihashvili, quien escuchó la historia de un narrador itinerante llamado Solomon Gulishvili, presenta una trama en la que el protagonista se enfrenta a la desconcertante realización de que el tiempo ha cambiado de manera irreversible sin que él lo haya advertido.

Probablemente la versión más conocida en nuestro país sea la reformulada en el cuento *La escopeta* de Julio Ardiles Gray, publicado en 1964. Dicho relato ha estado incluido en distintas propuestas de lectura relacionadas con la temática del cuento fantástico y desarrolladas en libros de texto, como por ejemplo *Introducción a la literatura. Antología. Lengua y literatura* 2, editado por *Kapelusz-Norma* en 2013. En este caso, Birmajer relaciona ese desplazamiento temporal con la fuerza del destino en la obra homérica.

Otros de los relatos incluidos en el libro presentan temas vinculados con la violencia familiar, el acoso escolar, los enfrentamientos entre pandillas o los desamores; temas a los que Birmajer no rehúye y que encontramos, por ejemplo, en la narración sobre la estancia de Odiseo en la isla de los lotófagos, la cual mencionamos al referirnos a las ilustraciones de la segunda edición:

> Los lotófagos
>
> Aunque la distancia entre Troya y la isla de Ítaca –la tierra de Ulises– podía atravesarse en barco en dos semanas, diez años demoró nuestro héroe.
>
> Y ocurrió que habiéndose terminado la provisión de agua del barco –luego de una dura batalla y un violento temporal–, mandó a sus marinos a una isla que se divisaba desde la nave, y que resultaría habitada por unos hombres llamados “lotófagos”.

El único comestible de la isla era la flor de loto, que es muy sabrosa; pero quien la mastica pierde los recuerdos y se desinteresa por el futuro.

Los lotófagos no conservan sus tristezas ni cumplen sus obligaciones ni guardan esperanza alguna.

Fueron generosos y ofrecieron agua a los hombres de Ulises. También les dieron de probar su exquisito y único alimento.

Algunos de los hombres de Ulises comieron de la flor del olvido y nunca regresaron a la nave: quedaron boca arriba, tendidos en la isla, entre el cielo y la tierra, sin pensar ni sufrir. (Birmajer, 2007, pp. 57-58)

λ

Yo sabía que mi amigo Carbonero no la pasaba bien en su casa. Su padre le pegaba. La mamá también lo maltrataba.

A veces venía a la escuela lastimado.

Sin embargo, se las arreglaba para jugar y divertirse.

Era un verdadero prodigio del salto en alto (era chiquito y parecía volar como una pluma) y escribía muy buenas composiciones.

Además de sus composiciones, yo siempre lo veía escribiendo algo en una hoja deshilachada, que desplegaba y volvía a plegar al final de cada día de clase. Un día no pude aguantar más la intriga y le pregunté:

–¿Qué escribís en esa hoja, Carbonero?

–Las cosas que quiero olvidarme –me contestó.

–No entiendo –le dije.

–Anoto todas las cosas que quiero olvidarme y al final del día me fijo si me las olvidé o no.

–¡Pero así no te las vas a olvidar nunca! –le grité–. Si te llegás a olvidar, la hojita te las recuerda.

–Tenés razón –dijo Carbonero pensativo–. Tal vez, entonces, no me las quiero olvidar. Tal vez sea simplemente que no quiero estar todo el tiempo pensando en eso, pero me lo anoto para no olvidármelo del todo.

No pregunté más. Yo sabía cuáles eran esas cosas en las que no quería pensar, aunque tampoco quería olvidar.

Hace poco me lo encontré por la calle. Se casó y tuvo dos hijos. Tiene una librería. Me pareció un hombre feliz. (Birmajer, 2007, pp. 59-60)

A pesar de tratar un tema complejo, como el de la violencia familiar, creemos que el final feliz y reparador de esta última narración se relaciona con el contexto de

producción y con ciertos criterios preponderantes en la literatura para niños de corte "didáctico-moralizante" (Díaz Rönner, 2007). Como veremos en el capítulo 6, se trata de criterios que en la actualidad Esteban Valentino revisa y cuestiona tanto a nivel estructural como psicológico.

4.4.1.2 *Es tan difícil volver a Ítaca* de Esteban Valentino

La obra de Valentino está compuesta por siete capítulos titulados con las primeras palabras de cada relato, estrategia que desafía al lector y le genera expectativas debido a que no le ofrece mayor información sobre el contenido de cada uno: "Me gusta contarme"; "Bueno, hoy es el día"; "Hace tres semanas";" Ya pasó una semana"; "Hoy le voy a contar"; "Siguen pasando los días" y "Otra vez mi llegada". En cada capítulo se intercalan monólogos de Mónica y de Eduardo, diferenciados también por la tipografía: los primeros en redondillas y los segundos en bastardillas.

Como ya hemos mencionado, en *Es tan difícil volver a Ítaca* la madre le narra algunas de las aventuras de Odiseo a su hijo, que se encuentra hospitalizado y en un estado de coma profundo. A partir de los relatos, ella establece una simetría entre el viaje de Ulises y el de Eduardo, entre la espera de Penélope y la propia, reconociéndose en la heroína:

> (…) Pienso en Penélope, que se la pasaba tejiendo para retrasar el momento de tener que elegir un reemplazante para su marido, y mirando hacia el mar, para ser la primera en ver el barco en el que Ulises regresara. También su único mundo debía ser esa manta de lana. También a ella los otros debían interesarle menos que un grano de trigo de sus sembrados. Su universo era el telar, los dibujos del tejido y un hombre que no llegaba. El mío es una cama. Soy Mónica-Penélope y tejo las ganas de unos ojos abiertos. (Valentino, 2018, p. 23)

> (…) Y vuelvo a pensar en Ulises, cuando por fin pudo volver a su isla, a Ítaca, y a Penélope y a su hijo. ¿Cómo se llamaba el muchacho? Ah, sí, Telémaco. Y cuando pudo volver a tener a Telémaco entre sus brazos. ¿Qué habrá sentido? Es tan difícil volver a Ítaca si en el camino hay sirenas, cíclopes, brujas, naufragios. Y cuando

> finalmente se llega... ¿Qué pasará por la cabeza? ¿Qué estará pasando por la cabecita de mi chiquito querido? Ufa, otra vez los diminutivos. Bah, ahora estoy sola. Me puedo permitir ciertas cosas, ¿eh, mi chiquito amadito, eh mi dormidito loquito? Pero algo está pasando también adentro mío. Nunca hablé así. Nunca me hablé así. Nunca me permití hablarme así. ASÍ, digo, con tanta seguridad de que Ítaca está cerca, de que Telémaco está cerca, de que la manta de Penélope y el tejido interminable sirvieron para que un rey volviera a su reino. Tengo que ir al hospital. Hay un rey que quiere su isla. (Valentino, 2018, p. 50)

Ante la enfermedad, la madre se presenta, a su vez, como una guía en el camino de regreso; de hecho, asume de manera consciente ese papel:

> (…) Todos los días voy a estar aquí para ayudarte a regresar, vida. El viaje de vuelta de verdad lo vas a hacer vos, pero yo voy a ser como una especie de mapa con los caminos que tenés que seguir para volver. (Valentino, 2018, pp. 9-10)

> Ya no puedo esperar más. Ya tengo que empezar mi trabajo de guía. Y voy a largar con lo que se me ocurrió. Que no sé si es lo que él espera de mí o lo que esperaría alguien perdido de su guía, pero es lo que puedo hacer yo, esta yo que soy ahora, tan llena de dudas, pero a la vez tan llena de mi decisión. (Valentino, 2018, p. 14)

En tanto guía en el camino de regreso, Mónica decide tejer historias. Como Sherezada, la narradora que logra demorar su muerte enlazando cuentos, fabrica, con sabiduría y paciencia, una red de resistencia construida de palabras e historias (Montes, 2001, p. 16). En el primer capítulo, al anunciarle a su hijo que va a continuar narrándole la *Odisea*, resume el tema de la obra:

> –Antes de irme quiero contarte algo de ese tipo, ese griego que tardó diez años en volver a su casa. ¿Cómo quién? Ese Ulises que te conté un día que era rey de una isla que se llamaba Ítaca. Sí, el de la mujer que tejía para retrasar el momento de casarse de nuevo. Que se llamaba Penélope (...). (Valentino, 2018, p. 19)

Luego, en las sucesivas visitas al hospital, la narradora-madre le cuenta al joven distintos episodios de las aventuras de Odiseo y, como el propio Ulises en el país de los feacios o como los aedos Femio y Demódoco, “empuja la cruda realidad, la corre a ese otro territorio e invita a habitar en el vacío” (Montes, 2001, p. 31).

En una tesis de publicación relativamente reciente, Ortiz García (2018) considera, de manera general, que esta obra de Valentino constituye una adaptación o reescritura de la *Odisea*, fundamentando su análisis en los evidentes paralelismos existentes entre las acciones de Eduardo/Odiseo y las de Mónica/Penélope. No obstante, consideramos que la inclusión de la narración de los episodios del poema homérico a través del personaje femenino, en términos de motivación o *exemplum* para que el niño despierte y regrese del coma en que se encuentra, potencia las posibilidades de la obra y permite la superposición de distintos niveles narrativos de sentido que la diferencian de las adaptaciones o reescrituras tradicionales de los hipotextos clásicos. La categoría diferencial de análisis que proponemos en este capítulo, para abordar su lectura en términos de tematización, permite, en todo caso, enfatizar precisamente la doble funcionalidad del hipotexto en la reescritura. En tal sentido, las dos tematizaciones analizadas suponen dos maneras distintas de incluir las obras homéricas en la historia: en el caso de Valentino nos hallamos ante un relato enmarcado, una narración dentro de la narración, en la que el paralelismo de las situaciones narradas funciona, a nivel supraestructural, como parte de una sucesión temporal secuenciada por la interacción de los mismos dos personajes: la madre y el hijo; en el caso de Birmajer, en cambio, la multiplicidad de personajes involucrados en los recuerdos que vertebra la voz del narrador protagonista permite la tematización episódica y alternada de escenas distintas.

4.4.2 Narradores

Una diferencia notable entre ambas tematizaciones se observa en el tipo de narrador que cada una construye; es decir, en la perspectiva desde la cual se cuentan los hechos vinculados con la guerra de Troya y las aventuras de Odiseo, en cómo se presenta a los personajes, de qué manera se los sitúa en el espacio y el tiempo, y qué modalidad adopta la descripción de sus reacciones y comportamientos.

En *Es tan difícil volver a Ítaca* dos voces “dialogan” a partir del uso de una tipografía distinta. La de Eduardo, en bastardilla, expresa la perspectiva de quien, con plena conciencia de estar dormido y no poder comunicarse con su madre, interpreta los hechos. La de su madre, en redondilla, nos muestra a un personaje que busca la

mejor manera de ayudar a su hijo, planificando y ejecutando múltiples estrategias para despertarlo:

> *Me gusta contarme mi historia para convencerme de que este que está aquí acostado soy yo. Me llamo Eduardo. Hace cinco años que murió papá. Yo tenía siete, pero me acuerdo bien de que lo primero que sentí fue mucho miedo y ganas de irme a acostar. Cuando se quedó así, como dormido mi mamá me dijo que no sabía qué iba a pasar, si iba a despertar para volver con nosotros o no. Mi mamá no me miente nunca. Desde que era chico me repite siempre lo mismo "Eduardo, aunque sea fea, te voy a decir la verdad. Porque yo quiero que me creas siempre, siempre." Como esa vez de papá. Por eso ahora le puedo creer. Aunque ella no me escuche, aunque ella no lo sepa, yo estoy aquí creyéndole. La siento con mis ojos cerrados. Con los ojos cerrados siento su mano en mi frente y su boca que me hace cosquillas en la oreja y me gustaría reírme no para que deje de hacerme cosquillas, sino para que sepa que me gusta. Antes, cuando podía mirarla y decirle y era de verdad yo, no me gustaba, pero ahora sí, ahora no quiero que pare.* (Valentino, 2010, pp. 7-8)

> Estoy hablando con él, con Eduardo. Lo estoy trayendo de vuelta. Si él necesita de mi voz la va a tener toda, así el mundo ensordezca.
> –Aquí estamos los dos, chiquito mío. Yo y tus doce años que pronto van a ser trece. Te prometí que no te iba a mentir nunca y voy a cumplir mi promesa, aunque ya la rompí una vez, cuando me enteré de que tu cuerpito de siete años tenía lo mismo que el de papi y no te conté nada porque me habían informado los médicos que tal vez todo siguiera bien para vos. Que tal vez no pero que tal vez sí, me aclararon. Y yo me agarré con todas mis fuerzas de ese "tal vez sí", porque ya no quería más partidas en mi alma. Pero fue tal vez no, y por eso estamos ahora los dos solos en esta pieza de hospital, hablándonos. Ya no voy a mentirte más ni a ocultarte nada. Lo que tenés se llama Síndrome de Melas. Es una enfermedad muy rara que ataca tu cerebro y te crea allí como pequeñas heridas. Por eso estás dormido. Vos ya sabés que se puede no volver, así que no voy a engañarte. Pero también tenés que saber que sí se puede volver, y yo voy a estar aquí para decirte cómo. Todos los días voy a estar aquí para ayudarte a regresar, vida. El viaje de vuelta de verdad lo vas a hacer vos, pero yo voy a ser como una especie de mapa en los caminos que tenés que seguir para volver. (Valentino, 2010, pp. 9-10)

Como puede apreciarse a partir de la lectura, en ambos casos estamos frente a monólogos intercalados, porque la situación de Eduardo impide que el diálogo con

su madre se concrete; sin embargo, descubrimos que la mayoría de las intervenciones del niño contienen respuestas no verbalizadas a las palabras de Mónica. Estamos entonces frente a un diálogo que solo resulta perceptible para el lector.

De acuerdo con lo que señalamos en el apartado anterior, en el primer capítulo Mónica le anuncia a su hijo que va a continuar contándole, durante sus visitas en el hospital, la historia de Odiseo, en los siguientes términos:

> –Antes de irme **quiero contarte algo de ese tipo**, ese griego que tardó diez años en volver a su casa. ¿Cómo quién? Ese Ulises que te conté un día que era rey de una isla que se llamaba Ítaca. **Sí, el de la mujer que tejía** para retrasar el momento de casarse de nuevo. Que se llamaba Penélope. La pobre estaba acosada por los pretendientes que querían casarse con ella para apoderarse del reino, pero como última resistencia se le ocurrió la idea de decir que elegiría marido cuando terminara su tejido. Sin embargo, para retrasar lo más posible ese momento, deshacía de noche todo lo que tejía de día. **Los tipos** que querían el trono **eran unos guarangos** que vivían a costa de las riquezas de Ulises y no les importaba nada todo el desastre que hacían porque estaban seguros de que el rey había muerto al volver a su tierra. Pero no. Ulises tuvo que pasar por un montón de aventuras para estar otra vez en su reino, porque en la conquista de Troya se había ganado el odio eterno del dios del mar, Poseidón, cosa nada buena si uno tiene que volver a su patria en barco. Pero su mejor historia es la que le pasó con un cíclope. (Valentino, 2018, p. 19, el resaltado es nuestro)

La historia de Ulises se encuentra, por lo tanto, puesta en boca de la narradora-madre; en un juego metaficcional, Mónica invita a su hijo a entrar en la ficción dentro de la ficción y construye para él “el territorio de lo imaginario” (Montes, 2001, p. 16). A partir de este recurso, la narradora-madre homodiegética se transforma en una narradora heterodiegética cuando le cuenta a su hijo la historia de Odiseo.

Otro aspecto importante en esta tematización es que la presentación del texto homérico ocurre a través de la oralidad y de la narración espontáneas: “con el aire que sale de su boca” la madre “construye algo inesperado, algo que no forma parte del mundo natural y cotidiano” (Montes, 2001, p. 16). Con estrategias propias de una

narradora oral, intenta mantener el tono coloquial de una conversación, usa un registro informal propio de la relación madre-hijo y le narra a Eduardo los episodios del texto homérico en función de sus intereses: para que encuentre el camino de regreso a la vida, para que despierte del sueño profundo, relata algunos de los peligros y dificultades que debió enfrentar Ulises para regresar a Ítaca, una vez finalizada la guerra de Troya. La reposición de la oralidad propia de la épica griega arcaica a través de la narración del relato homérico sin el soporte escrito de un texto que el personaje podría leer para contarle la historia a su hijo constituye, en términos formales, un componente sumamente importante de la tematización propuesta por Valentino.

Mitos y recuerdos, por su parte, presenta también un doble mecanismo. Los recuerdos se articulan a partir de la primera persona, por parte de un narrador ficcional que rememora momentos de su niñez, cuando estaba en séptimo grado y había escuchado en la clase de lengua la historia sobre la guerra de Troya. Los mitos, a su vez, están narrados por una tercera persona heterodiegética, que se permite intercalar comentarios y reflexiones sobre los hechos. En el siguiente pasaje podemos observar que el relato sobre la guerra de Troya podría pertenecer a cualquiera de las versiones sobre el mito que analizamos en el capítulo 1:

> Los caballos de la noche
> Terminó *La Ilíada*, Aquiles mató a Héctor.
> Y Paris, el hermano de Héctor, lo vengó: disparó una flecha envenenada al talón del héroe griego; la única parte de su cuerpo que no había sido bañada por Tetis, su madre, en el lago de la invulnerabilidad.
> También Paris, a su vez, fue muerto de un flechazo accidental.
> Un flechazo de amor por Helena lo había llevado a desencadenar esa sangrienta y prolongada guerra, y un flechazo de guerra anulaba todas sus ilusiones. Pero las murallas de Troya, construidas por los dioses, permanecían infranqueables. Entonces los griegos fingieron retirarse y dejaron, como quien abandona pertenencias que no puede cargar, un gigantesco caballo de madera en la playa troyana.
> La historia es conocida: los troyanos entraron el caballo a la ciudad y allí lo dejaron.
> En su interior, aguardaban escondidos los mejores guerreros griegos. Salieron por la noche y pasaron a cuchillo a los soldados troyanos, definiendo la guerra. Menelao recuperó a Helena y los griegos regresaron a su casa. (Birmajer, 2007, pp. 46-47)

Un aspecto destacable en la tematización de Birmajer es que el autor toma el control de la narración para incluir sus propias reflexiones sobre los poemas homéricos, como puede observarse en los siguientes pasajes que hemos subrayado:

> La vuelta
> La Odisea es el relato de cómo Ulises regresó de Troya a su patria, Ítaca.
> Se vio forzado a engañar a un cíclope gigante, a huir de una terrible y semidivina mujer que devoró a varios de sus marinos, a desoír el canto dulce y mortal de las sirenas, a esquivar a los monstruos de la tierra y a las furias del mar. Y ni siquiera en Ítaca estuvo tranquilo, al llegar se encontró con que varios hombres deseaban a su esposa, la fiel Penélope, y sus riquezas.
> Pero la aventura de su retorno es una de las más grandes jamás contadas. Dice el poeta griego Kavafis: *cuando emprendas tu viaje hacia Ítaca, ruega que el camino sea largo.*
> Porque solo cuando el camino es largo y arduo, la aventura es memorable. (Birmajer, 2007, p. 53)

Jesús Díaz Armas (2003, p. 70) reconoce precisamente esta clase de metatextualidad como un recurso habitual en las producciones literarias destinadas a estos lectores específicos; se trata de instancias en que los escritores parecen invadir la voz de los narradores y los personajes para intercalar sus propias opiniones acerca de la literatura o de sus autores.

La narración en primera persona apunta a una rápida y fácil identificación con los protagonistas, a partir de la construcción de un mundo que funciona de modo especular en relación con los lectores. No obstante, consideramos que las narraciones en tercera persona, además de proponer un distanciamiento con lo narrado, trabajan a partir del supuesto de que los hipotextos forman parte de lecturas de los protagonistas, cuya edad afín a la de los potenciales lectores también propicia la identificación en el marco de una dinámica diferente.

La presentación de situaciones de lectura o de escucha de textos literarios es habitual en la literatura para niños y jóvenes, y aparentemente la motiva o bien la preocupación por el descenso de los niveles de lectura (Díaz Armas, 2003, p. 27), o bien el propósito de *animar a la lectura*. En las tematizaciones que hemos analizado, los receptores de los textos homéricos, tanto Eduardo como el narrador protagonista

de *Mitos y recuerdos*, disfrutan de esas situaciones de escucha que se convierten en momentos de encuentro con otros: con la madre, con el profesor, y con ellos mismos:

> –Bueno, los compañeros de Ulises llegaron hasta el palacio de Circe, ella los hizo pasar como si fuera la mejor anfitriona del mundo y una vez que estuvieron adentro, pum, los convirtió en chanchos. Pero uno de ellos, Euríloco, pudo escapar y corrió a avisarle a Ulises. Nuestro hombre volvió y, con la ayuda de un dios, consiguió rescatar a sus amigos, hacer que Circe los volviera a su forma humana y hasta logró que ella se enamorara de él. Estuvieron un año en el palacio de Circe comiendo y pasándola bárbaro hasta que decidieron partir para tratar de llegar al fin a Ítaca. Pero antes de irse, la hechicera les previno que por nada del mundo se detuvieran en la isla donde estaban las vacas del Sol y sobre todo que, si las veían, no les hicieran nada. Ya te imaginarás lo que pasó.
>
> *Sí me imaginaré, pero igual preferiré que me lo contaras. O sea, me gustará que me lo contaras vos.*
>
> –Llegaron a la isla. Ulises se quedó dormido y sus compañeros no pudieron aguantarse el hambre. Hicieron todo lo posible, pero algunos de ellos dijeron que preferían morir aplastados por los dioses que, de hambre, que era la peor de las muertes y la más indigna para un guerrero. Se ve que varios estaban bastante cansados de Ulises porque los metía en un problema detrás de otro. Así que aprovecharon que el jefe no estaba y pusieron manos a la obra. Mataron varias vacas y se las comieron. Como las vacas pertenecían a Apolo, el dios del Sol, cuando este se enteró le pidió a Zeus que castigara a los asesinos. Zeus estuvo de acuerdo con su hijo en que los culpables debían ser castigados y, lleno de furia, mandó un terrible rayo contra el barco, lo hundió y mató a todos los tripulantes menos a Ulises, que logró flotar sobre uno de los mástiles hasta una isla. ¿Qué tal? Una buena historia, ¿no?
>
> *Sí sobre todo porque Ulises sale vivo. Aunque ahora voy a pensarlo dos veces cada vez que me prepares una hamburguesa. Pero no, en serio. Estuvo bueno. La verdad que esa historia de las vacas no prometía demasiado y al final creo que fue la mejor. Y Ulises se salva, no nos olvidemos de eso.* (Valentino, 2018, pp. 41-43)

En el caso de Eduardo, el protagonista de *Es tan difícil volver a Ítaca*, la narración se relaciona también con el contacto afectivo. Tal como señala el propio

Valentino, el relato enmarcado “da cierto aire a lo opresivo de la situación”; consecuentemente, en el acto de contar, la palabra deviene “terapéutica”:

> –Con tanto lío nos olvidamos de seguir dándole bolilla a los caminos de tu regreso. ¿Cómo va ese tema, Edu?
>
> *No sé, ma. Creo que no va. Yo me siento siempre igual. No entiendo qué querés decir con eso de que tengo que trabajar para el regreso, si desde que me quedé dormido no hago más que empujar para arriba los párpados, para afuera los dedos y lo único que consigo es cansarme la cabeza.*
>
> –Supongo que muchas veces te preguntarás cómo se vuelve, qué podés hacer para despertarte. Nada, amor. Es decir, nada distinto de lo que estás haciendo. Escucharme. Saber que estoy aquí. Mientras me escuches es que estás volviendo. Se empieza a volver por las orejas. Las orejas son las primeras que vuelven. Tus orejas. Como el día de tu cumple, ¿te acordás? Primero aparecen las orejas, después la nariz, después la piel, y al final van a llegar los ojos y la boca. Eso es lo más difícil, lo que lleva más tiempo. Lo que no tenés que hacer es perder la paciencia. Volver de la panadería vuelve cualquier pelagatos. Volver de un sueño como este es bastante más complicado. (Valentino, 2010, p. 40)

En realidad, los oyentes no solo disfrutan de esos momentos de escucha, sino que también se sienten motivados por ellos; el narrador de la obra de Birmajer, por ejemplo, encuentra en los poemas homéricos motivos y fuentes para su propio deseo de escribir:

> *o*
> *Luego de que el profesor Bustos, un inteligente contador de historias, dijera la palabra “guerreros”, sonó el timbre del recreo. Salí del aula con la misma idea que había tenido desde el primer día de clase: yo quería ser escritor. Necesitaba que mis compañeros se pelearan, se enamoraran o se murieran, para poder crear historias atrapantes.*
> *Por supuesto, no iba a matar a nadie. Pero tenía que promover peleas y enamoramientos, y no sabía cómo.*
> *El profesor Bustos tomaba un café en el bar del patio y me vio pensativo mordiendo mi bolígrafo.*
> *–¿Qué le pasa? –me preguntó.*

–Quiero ser como Júpiter –le respondí–. Promover peleas y amores, y luego escribirlos.

–¿Y no le parece mal promover peleas? –me preguntó.

–La verdad es que sí –le dije–. ¿Pero usted qué me recomienda, esperar sentado a que sucedan?

–¿Usted no quiere ser escritor? –me preguntó, aunque yo nunca le había dicho nada.

–Sí -respondí sacándome el bolígrafo de la boca.

–Entonces invente, m´hijo –dijo yéndose–, invente. (Birmajer, 2007, pp. 75-76)

En ambos casos estas situaciones se construyen a partir de adultos relacionados con la lectura literaria y con niños que escuchan y se sienten motivados por ella. En la obra de Valentino, la madre de Eduardo es una lectora de Homero, y Bustos, en el texto de Birmajer, es un profesor de Lengua.

4.4.3 Procedimientos de reescritura: la inserción de los hipotextos en el texto

Ambas tematizaciones –aunque con notables diferencias entre sí en lo que respecta al tratamiento de los textos épicos en los paratextos– renarran, en tercera persona, episodios de la guerra de Troya y el regreso de Odiseo. Entendemos que son renarraciones porque, en los dos casos, tanto el narrador heterodiegético de *Mitos y recuerdos* como la madre en *Es tan difícil volver a Ítaca* intervienen en la elección del vocabulario y de los tiempos verbales, en la construcción de las oraciones y en la modificación de la estructura narrativa; es decir, seleccionan lo que consideran pertinente en función de su destinatario.

Si bien hay diferencias sintácticas, discursivas y lingüísticas que codifican diferentes climas sociolingüísticos y, por extensión, implican diferentes lenguajes en uso por parte de sus respectivos narradores, vemos que ambas reescrituras incluyen episodios completos, aunque por motivos distintos, con el propósito de contar los sucesos de los relatos épicos.

4.4.4 Episodios seleccionados

La selección de los episodios renarrados se ajusta, tanto en *Mitos y recuerdos*, como en *Es tan difícil volver a Ítaca*, a criterios vinculados con su relevancia para la reescritura. Si bien el título de los dos apartados (la *Ilíada* y la *Odisea*) y los nueve subtítulos de *Mitos y recuerdos* parecen indicarnos que estamos frente a reescrituras de los poemas homéricos, en realidad nos hallamos con episodios pre y posthoméricos, es decir, con el mito de la guerra de Troya, más allá de las propuestas narrativas homéricas en sí. Los nombres de los nueve subtítulos son descriptivos y anuncian el contenido del mito: el primer capítulo “Por una mujer”, a modo de introducción, refiere el mito de la manzana de la discordia y el rapto de Helena, que arrastró a los griegos a la guerra de Troya; “El talón de Aquiles” narra la vida y muerte de este héroe; en “Paris contra Menelao” se presenta el combate singular entre ambos y la intervención de los dioses en el suceso; “La tregua” narra, precisamente, el pacto entre griegos y troyanos para enterrar a los muertos en combate; en “El destino” se refieren los sucesos relacionados con la quema de las naves y la intervención de Zeus para dar victoria a los troyanos hasta que Aquiles regrese a la batalla; “El sueño de Agamenón” se centra en la disputa, que abre la *Ilíada*, entre Aquiles y Agamenón por Criseida, y sigue con el episodio del sueño de Agamenón; “Los espías” describe la incursión tanto de griegos como de troyanos en los campos enemigos; “La fuerza” refiere el combate entre Héctor y Áyax; y, finalmente, “Los caballos de la noche” narra la ingeniosa estratagema de Ulises que definió el conflicto bélico a favor de los griegos.

Como puede observarse a partir de la breve descripción realizada, los episodios renarrados no se extraen solo del hipotexto homérico ni tampoco siguen el orden narrativo propuesto en ellos. La selección está relacionada, como anuncia el autor en el prólogo que transcribimos a continuación, con aquellos sucesos que, como niño y adulto, dejaron una huella en su memoria, permitiéndole narrar algunas cosas vividas e inventar la mayor parte del resto de las situaciones contadas:

> Cada una de estas peripecias inspiraba o evocaba en mí una historia que pudo haber vivido un chico de nuestro tiempo. O preguntas para las que nunca encontré respuestas: ¿qué es la valentía?, ¿por qué motivos vale la pena pelear?, ¿cuáles son los métodos válidos para conquistar a una mujer?, ¿debemos escapar de las

> tentaciones, como Ulises de las sirenas, o rendirnos a ellas, como sus marinos en la isla de los lotófagos? Estas preguntas ocuparon mi cabeza durante muchas horas de colegio en la infancia, y aún continúan ocupándola. (Birmajer, 2007, p. 10)

La segunda parte de *Mitos y Recuerdos* comienza, al igual que la primera, con un resumen de la obra en el apartado inicial, titulado “La vuelta”. A lo largo de las siguientes cuatro narraciones Birmajer repasa la estadía de Ulises y sus hombres en la isla de los lotófagos, el encuentro con el cíclope Polifemo, la tentación de las sirenas y el episodio de los sacos de Eolo. En *Es tan difícil volver a Ítaca*, la madre selecciona cinco aventuras vividas por Odiseo: los encuentros con el cíclope Polifemo y las sirenas, el episodio de las vacas del Sol, la estadía con Circe y, finalmente, el desafío de Escila y Caribdis. En ambas reescrituras, la elección de los episodios, sobre todo en lo que respecta a las aventuras de Odiseo, está vinculada con los mecanismos propios de las matrices de relatos tradicionales y con su popularidad en otros discursos sociales; vemos entonces que se eligen las aventuras más conocidas del héroe épico.[99] No obstante, el eje central de ambas reescrituras no pasa solo por la trama de los textos homéricos, sino por la relación *madre-hijo*, en el caso de Valentino, y por la presentación de los recuerdos, en el de Birmajer. Analizaremos este último aspecto en el apartado siguiente.

4.5 La tematización como apropiación y difusión de las obras homéricas para jóvenes lectores

En el plano discursivo de ambas tematizaciones, las dos historias, la narración primaria y la renarración de Homero, presentan mundos que funcionan en paralelo, pues las acciones de los personajes mitológicos y los textos mismos se transforman en motores de la acción de los oyentes protagonistas: Eduardo emprende el camino de regreso al mundo de los despiertos y el narrador de *Mitos y recuerdos* afirma su vocación de escritor. Por otra parte, ambas narraciones se complementan, proporcionando una nueva y actualizada perspectiva de los poemas homéricos para los potenciales lectores. De este modo, los hipotextos homéricos se transforman y adquieren nuevos sentidos en el espacio textual de la reescritura.

[99] Como hemos establecido en las reescrituras consideradas en el capítulo 1.

Más allá de las “intrusiones” fijadas por el mercado editorial y visibles en los paratextos, los autores de ambas reescrituras revelan los propósitos detrás del proceso de apropiación de las obras homéricas. En el caso de Birmajer, como homenaje e *imitatio*, que no busca una adaptación directa ni una crítica subversiva de los relatos clásicos, sino una invención libre destinada a emocionar y sorprender al lector actual sin alterar la esencia del material original:

> –Yo creo que el mejor homenaje que uno puede hacer a las historias que lo impactaron y emocionaron es inventar historias nuevas. Yo aprendí de mis maestros, que tienen la suerte de no saber que soy su alumno (risas). Pero no hubiera escrito si no hubiera encontrado mi propia voz. Sin ellos, no podría haber encontrado mi propia voz. Pero sin encontrar mi propia voz no tendría sentido escribir. (...) Lo mismo con *Mitos y recuerdos*. Lo que yo hago no es adaptar el mito y decir "qué interesante era Ulises o qué divertido era Aquiles" sino que narro el mito con respeto y posteriormente cuento una historia de la actualidad que pueda tener que ver con ese conflicto, respetando en cada caso la voz de cada uno de los personajes. (...) a mí, por ejemplo, no me interesa transgredir, ni decir "la Cenicienta era un cuento que beneficiaba a tal" o hablar de clases sociales. Eso me parece una estupidez. Lo que yo hago es narrar una nueva historia a partir de esa historia. Que sorprenda y emocione como la anterior. Y ojalá que perdure con la misma intensidad. Pero no es que yo cuestione los cuentos clásicos... porque en algunos casos veo que me dicen "claro, vos descubrís lo que estaba oculto". No; yo invento algo nuevo, arbitrariamente, pero no porque considere que falta algo en esos cuentos. (Birmajer, 2004, párr. 19)

Por su parte, Valentino justifica, en la entrevista realizada por Linzuain, las razones que lo motivaron a elegir la *Odisea* como novela paradigmática del regreso del héroe:

> *¿Por qué elegiste la Odisea?*
>
> Porque es el paradigma del regreso. ¿Qué libro habla del regreso? Como decía Propp, todos los héroes viajan: viaja el Quijote, viaja Frodo, viaja Dulkancellin. El destino del héroe es salir al camino. Pero en general es un camino "hacia". El paradigma del camino "desde", de vuelta, es la *Odisea*. Ulises no tiene que ir, tiene que volver a su casa. Hay otro caso: “El equipo de los sueños” de Sergio Olguín, que según yo creo está basado en un texto de Jenofonte: *La expedición de los diez mil* que es el regreso

> de una tropa ateniense hacia Atenas; unos tipos que tienen que pasar por mil obstáculos para llegar a un punto determinado; también esto pasa en *El equipo de los sueños*, ellos tienen que rescatar la pelota de Maradona, que está en el medio de la villa... una novela espectacular. Ese (texto de Jenofonte) era otro paradigma posible; pero el paradigma obvio del regreso es el de Ulises.
>
> Además, en la *Odisea* se suman las aventuras… y esto es muy atractivo para que lo escuche un chico como Eduardo.
>
> Claro, a un nene, ¿qué le vas a contar?, ¿la *Ilíada*? La *Odisea* es una novela de aventuras; la *Ilíada*, en cambio, es un texto heroico, de grandes pasiones puestas en juego. (2010, pp. 64-65)

Esta última aseveración del autor resulta particularmente interesante, dado que Valentino precisamente publica, en 2018, una reescritura de la *Ilíada* titulada *No hay más que candados para Helena*, de cuyo análisis nos ocuparemos en el capítulo 6.

Aunque ambos autores están motivados por propósitos y enfoques diferentes, coinciden en recuperar y reinterpretar elementos clave de los hipotextos que influyen en sus reescrituras. Valentino recrea, en la narración primaria, el tópico del viaje y las aventuras, adoptando como fuente indudable la *Odisea*. Particularmente, en el caso del personaje de Eduardo, el recorrido del viaje no implica un desplazamiento espacial, sino que, inmóvil en la cama de un hospital e incapaz de comunicarse, debe hallar la manera de volver a un estado de conciencia. En este sentido, la aventura del héroe está centrada en lo que Lluch (2004, p. 63) denomina “la odisea o el calvario”: cuando el héroe toca fondo y debe enfrentarse directamente a quien más teme. Eduardo debe hacerle frente a la misma enfermedad que le ha causado la muerte a su padre y ahora lo tiene cautivo a él también. El regreso, como le indica su madre, es un viaje simbólico a través de las sensaciones experimentadas:

> –Supongo que muchas veces te preguntarás cómo se vuelve, qué podés hacer para despertarte. Nada, amor. Es decir, nada distinto de lo que estás haciendo. Escucharme. Saber que estoy aquí. Mientras me escuches es que estás volviendo. Se empieza a volver por las orejas. Las orejas son las primeras que vuelven. Tus orejas. Como el día de tu cumple, ¿te acordás? Primero aparecen las orejas, después la nariz, después la piel, y al final van a llegar los ojos y la boca. Eso es lo más difícil, lo que lleva más tiempo. Lo que no tenés que hacer es perder la paciencia. Volver de la

> panadería vuelve cualquier pelagatos. Volver de un sueño como este es bastante más complicado. (Valentino, 2018, p. 40)

La relación entre la literatura y la enfermedad, el miedo o el recorte de la libertad del cuerpo es una experiencia que atraviesa a todos los lectores (Montes, 2001, p. 30). En este sentido, en ambas tematizaciones el acercamiento a los poemas homéricos se presenta para los jóvenes como una instancia de aprendizaje no solo literaria sino de vida.

Finalmente, desde una perspectiva lingüística, en el relato de la madre de Eduardo podemos observar también una aproximación a la dicción propia del poema homérico. Valentino recupera dichos aspectos a través la reproducción de elementos cristalizados característicos de la épica oral, como por ejemplo la imitación formal de los múltiples epítetos y vocativos que permiten darle a la narración de Mónica el tono "elevado" propio del género al que pertenecen los poemas homéricos:

> Otra vez mi llegada. ¿Cuántas veces llegué ya? ¿Cómo diría Homero? Ah, sí. ¡Ea, mortales, yo, Mónica, la de relucientes tobillos, volveré al sitio de mi juramento tantas veces como lo disponga el padre Zeus, que amontona las nubes, así mi destino le sea ingrato a los inmortales todos que habitan el vasto Olimpo! No sería una mala frase para la *Odisea*. Tiene que ver con Ulises y además es verdad, aunque mis tobillos ya no sean tan relucientes. (Valentino, 2018, p. 47)

En lo que respecta a Birmajer, como hemos señalado en el análisis, la selección de algunos episodios mitológicos no busca cuestionar ni desmantelar las historias originales, sino dialogar con ellos a partir de recursos narrativos que sacudan el modo habitual de leer y que fracturen el horizonte de expectativas del receptor, reclamando, ante relatos tan antiguos, nuevos tipos de respuestas, así como también la puesta en funcionamiento de estrategias receptoras más complejas por parte de los potenciales destinatarios.

4.6 Recapitulación

Analizamos en este capítulo una modalidad de reescritura a la que llamamos tematización, denominación que responde a la particular manera en que las dos obras analizadas retoman los poemas homéricos. A diferencia de otros tipos de hipertextualidad, que se limitan a alusiones, citas breves u homenajes al autor clásico, la tematización en las reescrituras analizadas se caracteriza por su mayor profundidad y extensión. No se trata solo de referencias tangenciales a Homero, sino de la incorporación directa de episodios completos de la *Ilíada* y la *Odisea*, reconfigurados para desempeñar un papel central en las tramas. Estos episodios no solo funcionan como elementos narrativos, sino que también se convierten en motores de la acción, influyendo directamente en los personajes que leen o escuchan los relatos dentro de las historias. En este sentido, aunque las dos reescrituras presentan los poemas homéricos como hipotextos explícitos, no se limitan solamente a este tipo de relación argumental, sino que entablan un diálogo con ellos desde la textualidad misma de cada reescritura, subrayando su capacidad atemporal, ya que pueden ser leídos o escuchados y reinterpretados por jóvenes lectores. Ambos autores demuestran, en consecuencia, que los textos homéricos, lejos de ser reliquias literarias del pasado, son un campo fértil para la reescritura de tema clásico destinada a jóvenes.

A partir de la revisión de los contextos de producción y circulación de las obras y del análisis de los paratextos editoriales y sus funciones mediadoras, examinamos los cambios en la presentación de ambas novelas a lo largo de sus distintas ediciones, particularmente la incorporación de secciones explicativas, guías para el aula y pasajes del texto homérico en la colección Clásicos contemporáneos de SM. Este abordaje nos permitió observar cómo las decisiones editoriales median entre el texto y sus lectores, promoviendo una lectura orientada pedagógicamente y vinculada al canon escolar.

En el plano textual, relevamos que *Mitos y recuerdos* articula cada episodio mítico con un recuerdo personal del narrador-protagonista, configurando una estructura dual donde el mito homérico es resignificado a partir de la experiencia infantil y la reflexión subjetiva del narrador adulto. *Es tan difícil volver a Ítaca*, en cambio, organiza su narración en torno a los monólogos alternados de una madre y

su hijo en coma, en los que las historias de Ulises y Penélope funcionan como instrumento simbólico de recuperación, conexión emocional y resistencia. En ambas obras, los episodios homéricos son renarrados, en tercera persona o mediante voz oralizada, y cumplen, como mencionamos, una función transformadora sobre los personajes que escuchan o leen los mitos.

Capítulo 5
Transfocalizaciones

Estructura

5.1 Concepto y características
5.2 Transfocalizaciones en la LIJ argentina
5.2.1 Paratextos textuales e icónicos y estructura externa
5.2.2 Héctor en la *Ilíada* y en la reescritura de Fabián Sevilla
5.4 Narrador
5.5 La figura de Héctor en la reescritura
5.6 Recapitulación

Corpus

Sevilla, Fabián. (2009). *Héctor el héroe de Troya.* Selector (Colección Leyendas negras de la mitología).

Capítulo 5. Transfocalizaciones

5.1 Concepto y características

Entendemos por transfocalización una modalidad de reescritura que consiste en contar una historia desde de un punto de vista no desarrollado en el hipotexto; en términos de Genette (1989a), la transfocalización implica la "reorganización del contenido narrativo, que equivaldría parcialmente a una continuación paralíptica, puesto que ofrece aquí la oportunidad de responder a cuestiones dejadas abiertas por los silencios del hipotexto, tales como: 'Mientras que X se conduce así, ¿qué ocurre con Y?'" (p. 367). En tal sentido, transfocalizar un hipertexto puede dar lugar a cambiar el punto de vista de los personajes principales, elevar a un primer plano a personajes secundarios, o asignarles un espacio relevante a personajes poco desarrollados en el texto de origen. La reescritura transfocalizante conlleva, entonces, una intervención temática (p. 368), ya que, al volver a contar los hechos desde otro punto de vista, incorpora a la historia situaciones que no habían sido tomadas en consideración en el hipotexto o incluso reescribe fragmentos completos (p. 367).

Genette (1989a, pp. 369-370) distingue tres tipos de transfocalizaciones. Las del primer grupo implican una vocalización, es decir, un cambio desde la tercera persona narrativa hacia la primera persona. Las del segundo tipo son aquellas en las que la articulación del relato pasa de estar enunciada en primera persona a estarlo en tercera persona, dando lugar a una desvocalización. Las correspondientes al tercer grupo suponen un cambio en el punto de vista desde el que se cuenta la historia, es decir, una transvocalización que conlleva el cambio de foco o transfocalización. Como ya hemos señalado, las tres clases de transfocalizaciones suponen, inevitablemente, una reorganización completa de la estructura del hipotexto y su información narrativa.

Si bien Genette (1989a) considera que "la reescritura transfocalizante no ha sido aún bastante practicada" (p. 367), sí constituye un procedimiento habitual en la literatura destinada a niños y jóvenes. Pensemos, por ejemplo, en las distintas transfocalizaciones realizadas sobre el cuento *Caperucita roja*, como *El lobo*

calumniado de Leif Fearn (1974);[100] la versión del lobo enamorado, en *Caperucita Roja* de Triunfo Arciniegas (1996); la versión del propio lobo, en *Habla el lobo* (2004) de Patricia Suárez; o la versión de la canasta, en *Caperucita Roja* de Ana Padovani (s/f); también la madrastra de Blancanieves cuenta su propia versión de la historia, al igual que otras madrastras calumniadas, como la de *Cenicienta* y la de *Hansel y Gretel*, en *Habla la madrastra. Biografía autorizada* (2009) de Patricia Suárez. En todos estos textos se les cede la voz a personajes secundarios, e incluso a objetos, que presentan versiones alternativas de los hechos narrados en sus respectivos hipotextos.

Una reescritura transfocalizante contemporánea que resulta paradigmática, dado el juego de voces que presenta, es la *Ilíada* de Alessandro Baricco, una obra que propone distintas versiones sobre los hechos narrados por Homero a partir de las nuevas perspectivas de diferentes personajes. El texto, publicado en 2005, fue concebido originalmente para la lectura pública de la obra de Homero, actividad que se concretó en las ciudades de Roma y Turín, en el otoño de 2004. El propio Baricco explica en el prólogo los principales procedimientos que tuvo en cuenta al momento de reescribir la *Ilíada*; entre ellos, la elección de algunos personajes que relataran la historia en primera persona, sustituyendo al narrador externo homérico. Estas decisiones se fundamentan en dos cuestiones: el conocimiento de las características y preferencias de los potenciales destinatarios, y el interés por motivarlos a escuchar el relato:

> En un espectáculo de lectura pública, proporcionarle al lector un mínimo de personajes en el que apoyarse lo ayuda a no diluirse en la impersonalidad más aburrida. Y para el público de hoy recibir la historia de quien la ha vivido hace más fácil el ensimismamiento. (Baricco, 2005, p. 9)

Ortega Villaro (2016) analiza las distintas operaciones de transfocalización y transvalorización en esta obra como estrategias que le permiten al autor convertir a los héroes homéricos en “personajes capaces de una emotividad autoconsciente” (p. 197). La obra, dividida en diecisiete partes, cede la voz a distintos personajes, sustituyendo al narrador externo homérico (heterodiegético), por narradores internos

[100] En Argentina, la versión traducida y adaptada fue publicada en el Boletín Informativo “Educación en Derechos Humanos” Nº 8 (septiembre de 1988).

(homodiegéticos) que protagonizan los hechos y, por lo tanto, actúan, desde una perspectiva autodiegética, como narradores protagonistas –tal es el caso de Aquiles, en el episodio que lleva su nombre, referido a la embajada (Baricco, 2005 pp. 75-82)–, como narradores-testigos –como la Nodriza en la despedida de Héctor y Andrómaca (pp. 59-64)–, o bien como narradores mixtos, que alternan su papel de testigos y protagonistas –por ejemplo Tersites, en el capítulo homónimo (pp. 23-33)–. Para reflejar la relación entre los narradores y los cantos originales del hipotexto, cada apartado de la versión de Baricco lleva por título los nombres de los personajes cuyas voces transfocalizan: “Criseida”; “Tersites”; “Helena”; “Pándaro y Eneas”; “La nodriza”; “Néstor”; “Aquiles”; “Diomedes y Ulises”; “Patroclo”; “Sarpedón, Ayante de Telamón y Héctor”; “Fénix”; “Antíloco”; “Agamenón”; “El río”; “Andrómaca”; “Príamo”; y “Demódoco”. Respecto al personaje que da nombre al último apartado, el autor señala que lo ha tomado del canto VIII de la *Odisea*, en que el aedo canta la caída de Troya durante el banquete desarrollado en el reino de los feacios. La inclusión de la voz de Demódoco obedece a la necesidad de ofrecerles a los espectadores/lectores una versión de lo ocurrido al final de la guerra.

Otra novela contemporánea que destaca por su estructura polifónica es *El silbido del arquero*, de Irene Vallejo Moreu (2015). En esta obra, la autora utiliza un diseño narrativo complejo, organizado en ocho capítulos que alternan entre diferentes voces y perspectivas para construir una historia multidimensional. Los tres primeros capítulos impares –titulados "Naufragio", "Sangre" y "Amor"– están narrados en primera persona por cuatro personajes principales: Eneas, Elisa, Ana y Eros. Cada uno de ellos ofrece su visión particular de los mismos acontecimientos, generando un mosaico narrativo. Por otro lado, los primeros capítulos pares –"Sombras iban delgadas", "Una tierra bajo otro sol" y "Si algún poder tiene mi canto"– están narrados en tercera persona y siguen al poeta Virgilio mientras recorre las calles de Roma. Estos capítulos ofrecen un contraste marcado con los relatos en primera persona, al centrarse en los avatares del proceso creativo de Virgilio y en su búsqueda del tema que definirá su obra. El séptimo capítulo, titulado "Asedio", marca un punto culminante en la estructura narrativa al reunir las voces de Eneas, Elisa, Ana, Eros y, por primera vez, la del propio Virgilio. Este encuentro simboliza el momento en que el poeta encuentra finalmente su propia voz y el tema de la obra que está destinado a escribir, cerrando el círculo entre la creación literaria y la

experiencia vital. La novela concluye con el capítulo "Detened las aguas del olvido", en el que Eros, el dios del amor, toma la palabra para cerrar la historia. Este desenlace no solo subraya el estrecho vínculo entre el amor y el acto de creación, reflejado en el título de la obra, sino que también deja una reflexión sobre la naturaleza imperecedera de las emociones humanas frente al paso del tiempo.

Otras escritoras contemporáneas han reinterpretado también las obras clásicas desde una perspectiva femenina, ofreciendo nuevas lecturas y ampliando los límites del canon literario tradicional.[101] Entre ellas destaca Margaret Atwood con su novela *The Penelopiad*, publicada en 2005 y traducida al español como *Penélope y las doce criadas* (2020). En esta reescritura, Atwood toma como base la cronología mítica de la narración homérica, pero introduce un cambio radical al optar por un narrador interno, en primera persona, autodiegético (según Nunes, 2014, p. 231). La narradora es la propia Penélope, quien no solo relata los acontecimientos, sino que los adapta para dialogar directamente con el lector moderno. Penélope, como narradora, ya no es simplemente la figura pasiva y paciente que espera el regreso de Ulises; en cambio, es una voz que incorpora la perspectiva crítica de los siglos, reflexionando sobre su propio mito y cuestionando los valores y prejuicios de su época. Además, Atwood no se limita a volver a contar la historia desde la perspectiva de Penélope, sino que también da voz a las doce criadas, figuras secundarias en la *Odisea*, pero que aquí se convierten en una suerte de coro trágico que denuncia las injusticias y violencia que sufrieron.

Ursula Le Guin, por su parte, transfocaliza la *Eneida* de Virgilio en la novela *Lavinia* (2008, traducida en 2009); narrada, como su título indica, desde el punto de vista de dicho personaje femenino, cuya participación es mínima en la epopeya virgiliana. Tanto en esta obra, como en la de Atwood, el principal procedimiento en la reescritura es la transfocalización, es decir, el cambio de la predominante heterodiégesis del hipotexto a la homodiégesis de Lavinia, que tiende a ocupar el papel de narrador omnisciente (Cristóbal, 2015, p 368). Esta variación de la perspectiva narrativa les permite a las autoras, tal como señala Teodoro Peris, “introducir la visión femenina en escenas reservadas en el discurso épico a los

[101] Nisa Cáceres y Moreno Soldevilla (2023) ofrecen un panorama detallado de la narrativa sobre la Guerra de Troya en autoras del siglo XXI.

valores masculinos, un procedimiento relativamente común en las revisiones literarias contemporáneas desde una perspectiva de género" (2019, p. 213).

Si bien no pretendemos realizar un análisis exhaustivo de las reescrituras transfocalizantes de la literatura clásica, resulta relevante mencionar también las novelas de Madeline Miller, autora de tres obras que reinterpretan mitos clásicos desde nuevas perspectivas. En *La canción de Aquiles* (publicada en 2011 y traducida en 2021), Miller elige a Patroclo como narrador en primera persona para compartir su historia y la del héroe griego Aquiles; en *Circe* (2018, con traducción en 2019), es la hechicera de la *Odisea* quien nos narra, también en un relato autodiegético, su vida en el Olimpo y en la isla de Eea; finalmente, en *Galatea* (publicada en 2013 pero traducida al español recién en 2022), Miller reimagina el mito de Pigmalión desde el punto de vista de la estatua que cobra vida gracias al amor del escultor.

En el ámbito de la literatura clásica destinada a niños y jóvenes, se encuentran las recientes publicaciones de la mexicana María García Esperón, tituladas *Dido para Eneas* (2014) y *El velo de Helena* (2019), ambas publicadas por El Naranjo, una editorial especializada en literatura para niños y jóvenes. *Dido para Eneas* fue distinguida en la *Lista de Honor de la Organización Internacional para el Libro Juvenil* (IBBY) en 2016. Dicho listado, resultado de una selección bienal de libros sobresalientes publicados en todos los países miembros de la organización, busca promover el entendimiento internacional a través de la literatura infantil y juvenil. Para que un título sea considerado en la Lista de Honor tiene que haber sido valorado no solo como representativo de la mejor literatura infantil de cada país, sino también como una obra adecuada para su publicación en cualquier parte del mundo. Las razones de la inclusión de la novela *Dido para Eneas* en la edición de 2016 se basan en dos aspectos: ser la reescritura de un poema épico y estar realizada desde un punto de vista particular, el de la figura femenina central sobre el libro IV de la *Eneida*.[102] Ese mismo año fue reconocido también Darío Zárate Figueroa por su traducción de las *Heroidas* de Ovidio (2015). Como fundamentación del reconocimiento se destacó tanto el hecho de que la obra presente la perspectiva de algunas de las figuras femeninas más conocidas de la tradición clásica, como la

[102] "This well-narrated tragedy, told from the perspective of the Queen, is an excellent introduction to one of the most passionate chapters in the *Aeneid*" (IBBY, 2016, p. 42).

particularidad de que la edición estuviera adecuadamente ajustada a los potenciales destinatarios.[103]

Ambos reconocimientos reflejan los recientes avances de los movimientos feministas en el campo editorial y literario, que dieron lugar no solo a la emergencia de editoriales y catálogos orientados a abordar ese tipo de problemáticas, sino también a la producción de obras, incluso por parte de las editoriales más tradicionalistas, que problematizan –o al menos lo intentan– los estereotipos de género predominantes en los textos orientados a la infancia. Además de revelar la rica producción internacional sobre obras y temas clásicos destinados a niños y jóvenes, estas nominaciones también dan cuenta del interés creciente por promover distintas formas de diálogo con los textos literarios del pasado, sobre todo en aquellos países donde las lenguas y literaturas clásicas forman parte de la currícula del nivel educativo medio o secundario. En función de los datos que hemos podido relevar, todo parece indicar que, en nuestro país, en cambio, recién comienza a consolidarse la exploración de distintas modalidades de reescritura que suponen mecanismos más complejos de relación con los hipotextos; incluso aunque la producción sobre mitos clásicos sea más que notoria, como hemos demostrado en el capítulo 1.

El éxito de dichas obras evidencia, asimismo, el interés por estas nuevas perspectivas que ofrecen temáticas revisadas y adaptadas al nuevo contexto histórico, cultural y social de producción, en consonancia con las reescrituras para adultos. Las dos novelas de García Esperón, basadas en los textos clásicos, precisamente dan protagonismo a las mujeres, que adquieren voz y aportan una mirada contemporánea a los hechos narrados en los hipotextos, a la vez que relegan a los héroes como Eneas, Menelao y Paris a papeles secundarios. Esto contrasta con el punto de vista masculino, predominante en las epopeyas homéricas y virgiliana, en consonancia con la estructura de las sociedades en las que las obras surgieron, pese a que las mujeres desempeñan papeles fundamentales en la trama

[103] "Common to most exciting Greco-Roman myths is tragedy: ruined kingdoms, deaths decreed by fate, full lineages disgraced and of course, betrayed loves. In the twenty-one poems, written in the form of letters, which make up this piece, Ovid explores the pain of women who suffered betrayal, abandon and oblivion at the hands of the great heroes of classical mythology. These poems reveal the feminine perspective of some of the histories that forged western culture. The collection has been edited to enable a clear and reader-friendly approach and the contextual information is clear and concrete" (IBBY, 2016, p. 153).

de la *Ilíada*, la *Odisea* y la *Eneida*. Las recientes producciones de García Esperón, en cambio, presentan también relatos homodiegéticos, en los que las protagonistas asumen la narración de sus propias historias, como podemos ver en los párrafos iniciales:

> Nací en la púrpura de Tiro, hija predilecta del rey Belo, hermana mayor de Ana y menor de Pigmalión, por quien todas mis desgracias comenzaron.
> Hacía pocas lunas que había dejado de ser niña, cuando el rey dispuso mis esponsales con el opulento Siqueo, sumo sacerdote de Melkart, el dios de Tiro. Cuando mi padre me informó de su decisión, corrí a llorar a mi aposento. (García Esperón, 2014, p. 13)

> Me llamo Helena.
> Soy la princesa de Esparta.
> Mi madre es la reina Leda y mi padre es Tíndaro, pastor de hombres. Mis hermanos son Clitemnestra y los gemelos Cástor y Pólux, los tres mayores que yo.
> Sin embargo, todos dicen que soy la hija de Zeus. Que mi madre, en el templo, fue visitada por el dios con la forma de un hermoso cisne.
> Son historias que de tanto repetirse acaban por creerse. (García Esperón, 2019, p. 7)

En este caso, las aperturas de las reescrituras se presentan como autobiografías, más próximas a las *Heroidas* ovidianas que a los hipotextos épicos. Precisamente, antes de la narración en primera persona, *Dido para Eneas* comienza con la carta que la fenicia envía al héroe antes de suicidarse.

Las transformaciones que hemos señalado generan que los tres rasgos esenciales de la epopeya –el pasado épico nacional y absoluto, la tradición y la leyenda como fuente, y la construcción de un universo separado de la contemporaneidad mediante la distancia épica (Bajtín, 1989, p. 458)– experimenten transformaciones profundas al novelizarse. De la Riva Fort (2016, pp. 365-372) analiza estas alteraciones en relación con la *Ilíada* de Baricco, pero sus observaciones pueden extenderse a las transvocalizaciones presentes en las obras de Le Guin, Atwood, Vallejo, Miller y García Esperón. En primer lugar, observa que la importancia de lo nacional se desvanece, porque las reescrituras están focalizadas en las peripecias de cada personaje, es decir, en las perspectivas particulares de los personajes recreados. Este desplazamiento hacia lo personal

pone de manifiesto las emociones, dilemas y experiencias subjetivas, alejándose de la visión colectiva y trascendental que caracteriza a las epopeyas clásicas. En cuanto al uso de la tradición y las leyendas griegas y romanas como fuente, de la Riva Fort (2016) observa que, aunque los hechos narrados en las reescrituras son en esencia los mismos que en las epopeyas originales, el enfoque narrativo cambia drásticamente; según explica:

> (…) los acontecimientos se narran como experiencias personales, desde el punto de vista de quien ha visto o vivido algo y quiere contarlo, lo cual no mantiene relación alguna con el punto de vista épico, que no narra ni lo visto ni lo vivido, sino lo que se sabe, lo que la musa permite recordar, lo que se estila contar, lo que forma parte de un patrimonio cultural nacional, un pasado inaccesible. (p. 367)

Por último, indica que el universo épico se sitúa claramente en un pasado que las reescrituras no presentan como atemporal, sino inmediato, en parte porque la perspectiva desde la que cada narrador cuenta la historia resulta evidente. En tal sentido, la primera persona, que busca el contacto y la cercanía, rompe con el carácter absoluto, perfecto e intangible del pasado épico y nos sitúa frente a personajes que relatan, muchas veces en presente, lo que ellos mismos han visto y vivido, a diferencia de lo que sucede con el uso de la palabra en la épica, por lo general referida a héroes que ya han muerto y cedida por las musas, según la tradición, a los respectivos autores –lo que la aleja aún más de los lectores.

En todos los casos, las transformaciones enumeradas tienen indudablemente la intención de acercar las historias de las epopeyas griega y romana a lectores contemporáneos; y lo mismo sucede con la reescritura que analizaremos en el siguiente apartado.

5.2 Transfocalizaciones en la LIJ argentina

Nos ocuparemos ahora del análisis de una escritura transfocalizante de la *Ilíada*, titulada *Héctor el héroe de Troya*, escrita por Fabián Sevilla y publicada en 2009 por la editorial mexicana Selector, como parte de la colección Leyendas negras de la mitología, que incluye otras tres obras: *Las batallas de Aquiles* (2009a) y

Medea la hechicera (2009b) de Luis Francisco Trujillo, y *El laberinto del minotauro* (2009) de José Salvador Chávez Ferrusca. Si bien el texto fue editado en México, lo hemos incluido entre las producciones nacionales no solo porque se trata de un escritor argentino que habitualmente publica tanto en sellos nacionales como extranjeros, sino también porque esta obra resulta ilustrativa respecto de la evolución de los procedimientos de reescritura en autores de LIJ de nuestro país. Ello obedece, entre otras razones, a que el libro se publica en la década del dos mil, etapa en la que se registra el auge del género épico en las principales editoriales y producciones tanto nacionales como internacionales bajo diferentes formatos, tales como adaptaciones de la *Ilíada* y la *Odisea*, o como mitos que retoman el ciclo de la guerra de Troya. En el marco de esas numerosas ediciones, los paratextos suelen enfatizar la importancia de Homero y de los otros autores clásicos que abordaron previamente el tema. *Héctor el héroe de Troya* de Fabián Sevilla se inscribe en esa línea, aunque, como el título indica, el foco narrativo se desplaza hacia Héctor y los troyanos, mientras Aquiles y el campamento griego son relegados a un lugar secundario en el desarrollo de la trama.

5.2.1 Paratextos textuales e icónicos y estructura externa

Tanto el título de la reescritura como la imagen de la tapa constituyen paratextos fundamentales en la mediación entre el relato clásico y su destinatario, en el sentido genettiano del término, en tanto orientan, condicionan y anticipan los modos de lectura. La elección del nombre propio “Héctor”, seguido de la aposición explicativa “el héroe de Troya”, resulta particularmente significativa. Por un lado, pone en evidencia la operación discursiva propuesta por el autor, ya que individualiza y focaliza la narración en un personaje específico de la épica homérica, desplazando el eje desde la guerra o el mito colectivo hacia una figura heroica singularizada y fácilmente identificable. Por otro, la aclaración “de Troya” cumple una función didáctica y orientadora: inscribe el relato en el universo mítico clásico, reactualiza su pertenencia al canon y anticipa un contenido de carácter épico sin exigir conocimientos previos especializados por parte del lector infantil o juvenil.

La imagen de la tapa (Fig. 12), a su vez, refuerza y amplifica esta operación de mediación. La ilustración presenta a Héctor como un guerrero joven, de cuerpo atlético y musculoso, armado y en actitud de combate, enfatizando atributos tradicionalmente asociados al heroísmo épico. La estética visual remite al imaginario heroico contemporáneo –próximo al cómic, la ilustración digital o incluso al universo de la narrativa audiovisual– antes que a una reconstrucción arqueológica o filológica del mundo antiguo. El predominio de tonos dorados, la armadura estilizada y la postura desafiante contribuyen a la construcción de una imagen de heroísmo unívoco, despojada de ambigüedades trágicas, fácilmente decodificable y funcional a las expectativas del público al que está destinada la reescritura.

En este sentido, la articulación entre paratexto verbal e icónico busca facilitar el acceso al hipotexto clásico, al mismo tiempo que orientar la interpretación, acorde con las convenciones de la literatura infantil y juvenil y con las lógicas editoriales que privilegian la identificación inmediata, la espectacularidad visual y la legibilidad cultural del canon.

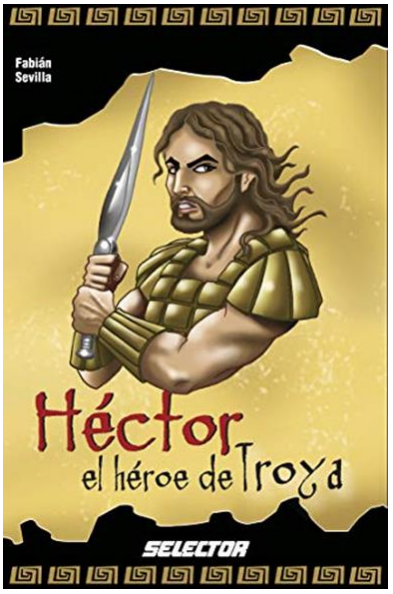


Figura 12. Diseño de tapa. Fuente: Sevilla, 2009.

A diferencia de lo que sucede en las obras pertenecientes a las habituales colecciones para jóvenes, el libro de Fabián Sevilla comienza directamente con el texto literario; los paratextos destinados al estudio y análisis de la obra se encuentran al final del volumen. Dentro de esa última sección, en primer lugar se

incluye un glosario con la descripción de algunos personajes, en particular dioses y seres mitológicos (tales como Afrodita, Apolo, Ares, Artemisa, Atenea, Centauro, Hefesto, Hera Hermes, Iris, Poseidón y Zeus), de algunos lugares (entre ellos, los Campos Elíseos, Esparta, la Hélade, el Helesponto), y de cierto vocabulario que forma parte de la narración y podría resultar desconocido para los potenciales lectores (como por ejemplo, greba, palio, peplo, pira, mirmidones, aqueos, oráculo, ninfa, nereida, túmulo); todos los términos incluidos aparecen resaltados en negrita a lo largo de la narración.

A continuación del glosario se encuentra el apartado titulado “Héctor en la cultura”, a su vez subdividido en seis partes –“Arqueología”, “Literatura y teatro”, “Artes plásticas”, “Cine”, “Otras culturas” y “Sociedad”– en las que se integra información sobre la guerra de Troya y Homero con el análisis puntual de la figura de Héctor. Los últimos apartados, adoptando el estilo de los diccionarios sobre mitología o personajes literarios, incluyen referencias a la figura del héroe en distintas piezas artísticas, tanto antiguas como modernas:

> Héctor sí aparece como motivo de piezas artísticas antiguas y modernas. Se le puede ver en una medalla etrusca de bronce elaborada en 3000 a.C., donde está junto a Casandra, cuando descubren a Paris buscando refugio en un altar; se exhibe actualmente en el Museo de Louvre, en París.
>
> También está grabado en diversas cráteras (recipientes de cerámica de gran tamaño y boca ancha donde se mezclaba el vino y el agua para los banquetes).
>
> Asimismo, su muerte se plasmó en las artes plásticas. Hay una pieza en la que se ve su cuerpo arrastrado por el carro que conduce Aquiles y que actualmente pertenece al Museo Nacional Arqueológico de Taranto, Italia.
>
> Un bajorrelieve también muestra a Aquiles arrastrando el cadáver del comandante troyano y otro, que pertenece a un sarcófago de origen romano, representa la escena del Canto XXIV de *La Ilíada*, en la que el cuerpo de Héctor es llevado de regreso a Troya, fue hecho en mármol entre los años 180 y 200, y hoy se encuentra en el Louvre.
>
> El pintor flamenco Peter Paul Rubens (1577-1640) nutrió buena parte de sus obras con motivos mitológicos. En uno de sus tapices recreó el momento en que Aquiles da muerte a Héctor, ayudado desde las alturas por Atenea. (p. 117)

La información recogida en dicho apartado persigue el propósito de destacar el lugar del héroe troyano no solo en el hipotexto objeto de la reescritura, sino también en el contexto de otras expresiones artísticas y literarias. En los párrafos que transcribimos a continuación, es posible observar, precisamente, cómo se relaciona la figura de Héctor con las de otros guerreros, tanto homéricos como de otras mitologías. Por un lado, sus enfrentamientos ante adversarios poderosos, como Áyax, cuya confrontación se compara con la de David contra Goliat, donde un héroe aparentemente menos poderoso se enfrenta a un gigante formidable, destacando la audacia y el coraje. Por otro lado, su capacidad de reflexionar sin perder bravura se relaciona con Arjuna, el avezado y reflexivo guerrero de la mitología hindú, mientras que su muerte en combate contra Aquiles lo asemeja a Cu Chulainn, guerrero de los mitos irlandeses, resaltando así la dimensión heroica y trágica de su destino:

> Héctor encarna al héroe valiente y sagaz que da la vida en la lucha. Enfrentamientos como el que tuvo ante un potente y gigantesco adversario como Áyax, pueden remitir al de David contra Goliat, y que le valió convertirse en rey.
>
> En cuanto a su capacidad de reflexionar sin perder bravura, se lo puede comparar con Arjuna, avezado y reflexivo guerrero de la mitología hindú. Por su parte, su muerte en combate contra Aquiles lo asemeja a Cu Chulainn, guerrero de los mitos irlandeses. (p. 118-119)

Esta última descripción, destinada a ensalzar la figura de Héctor –acaso incluso sobre las de Aquiles u Odiseo, que son las más conocidas dentro del universo de las epopeyas homéricas–,[104] se encuentra en consonancia con la información suministrada en la contratapa del libro. Allí, se busca no solo atraer a los potenciales lectores, presentando a la reescritura como una obra llena de “misterio, horror e intriga”, sino también destacar que la misma adopta un punto de vista novedoso, diferente a los de las habituales versiones de la guerra de Troya. Sin embargo, como veremos, la propuesta dista bastante de ser verdaderamente distinta:

> Es Héctor el príncipe que comanda las fuerzas troyanas. El único que se negó a ponerse a salvo tras los gruesos muros de su querida Troya. Sabe que, en cualquier

[104] En cuanto a las versiones en la LIJ, remitimos a las analizadas en el capítulo 1.

momento, por alguna dirección, aparecerá Aquiles. Vuelve a buscarlo solamente a él, inspirado por la venganza. Héctor mira a lo alto. El sol lo encandila, pero identifica los buitres que vuelan en redondo esperando otro muerto…

Atrévete a leer estas historias escalofriantes, llenas de misterio, horror e intrigas, cuyos personajes principales se convirtieron en Leyendas negras de la Mitología. (Sevilla, 2009, contratapa)

En la reescritura de este autor se observa el interés por ofrecer una narración que, en la mente del lector, se corresponda con el título de la obra, cuyo significado se explica en el apartado "Literatura y teatro"; lo esperable, entonces, es que los hechos sean presentados desde la perspectiva de un troyano. Por otra parte, si bien en el libro se indican las fuentes que permiten conocer la guerra y el destino de Troya –y se mencionan, entre ellas, la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, la *Eneida* de Virgilio, la trilogía *Aquileida* de Esquilo[105] y la reconstrucción del mito a partir de otros autores trágicos como Sófocles y Eurípides–, no se brindan precisiones respecto a la modalidad de reescritura adoptada ni sobre las distintas decisiones tomadas en la edición textual.

5.2.2 Héctor en la *Ilíada* y en la reescritura de Fabián Sevilla

Antes de comenzar el análisis de la reescritura en sí, resulta pertinente brindar un contexto más amplio de las características del personaje de Héctor, revisando brevemente el papel que este desempeña, tanto en la literatura prehomérica como en la *Ilíada*. De acuerdo con Grimal (1981, pp. 225-226), Héctor aparece raramente en las epopeyas cíclicas y en los textos de los autores trágicos; motivo por el cual no conocemos más hazañas suyas que las que se le atribuyen en el curso del décimo año de la guerra de Troya, que es el único narrado en la *Ilíada*. En el poema homérico, aunque Príamo sea el rey de Ilión, en realidad es Héctor quien ejerce el poder sobre sus compatriotas; tanto amigos como enemigos lo tienen por el principal defensor de la ciudad, por eso Agamenón busca siempre matarlo, convencido de que no podrá tomar la ciudad de Troya mientras él viva. Su participación en el texto comienza en el canto III, cuando media para establecer las

[105] Cabe señalar que solo se conservan algunos fragmentos de esta trilogía perdida de Esquilo; ver los estudios de Gantz (1979 y 1980) y Michelakis (1999 y 2002).

pautas del combate singular entre Menelao y Paris. El personaje reaparece plenamente en el canto VI, cuando combate fuera de las murallas troyanas y se encuentra, una vez dentro de la ciudadela, con su hermano Paris y su esposa Andrómaca. Durante el período en el que Aquiles se halla enemistado con Agamenón y ausente del campo de batalla, es Héctor quien produce una gran matanza entre los griegos. En el canto VII, este personaje también desafía a los enemigos a luchar con él en combate singular; aunque Menelao se propone inicialmente como oponente, Agamenón lo impide y finalmente es Áyax quien responde al reto, tras un sorteo entre los guerreros griegos dispuestos a enfrentarlo. El duelo se prolonga hasta la noche y, como el resultado de la contienda no arroja un ganador claro, ambos acuerdan un “empate” e intercambian presentes entre sí: Héctor le entrega su espada y Áyax le da un tahalí. El héroe desempeña también un papel importante durante los ataques a la empalizada, que los griegos habían construido en torno a su campamento para proteger las naves, y en las luchas cerca de la flota aquea (hechos referidos en los cantos XIII a XV). En el canto XVI, mata a Patroclo, que combatía con la armadura de Aquiles, y despoja su cadáver de las armas, pese a los esfuerzos de los griegos por evitarlo. Con la victoria sobre Patroclo, el héroe sella su propio destino, porque esa muerte deviene el preludio de la suya propia. Una vez que Aquiles regresa a la lucha, el poeta narra los últimos momentos de la existencia de Héctor. Cuando Aquiles mata a Polidoro, que era otro de los hijos de Príamo, Héctor trata de vengarlo, pero arroja una lanza que cae sin fuerza a los pies del Aquiles; pues su destino es no poder hacer nada en su contra y morir en sus manos. Para retrasar el momento fatal, Apolo rodea a Héctor con una nube durante un instante, mientras Aquiles lo busca inútilmente. Luego, el ejército troyano se repliega hacia el interior de la ciudad, pero Héctor decide quedarse afuera, ante las puertas Esceas. Su padre y su madre lo exhortan a ponerse, como todos, al abrigo de la muralla, pero él no atiende a sus ruegos y aguarda a Aquiles. Sin embargo, al acercarse este, siente miedo y emprende la fuga. Por tres veces, los dos adversarios dan la vuelta en torno a la ciudad, uno en persecución del otro, hasta el momento en que Atenea, tomando la figura de Deífobo, invita a Héctor a detenerse, prometiéndole su ayuda. Pero cuando Héctor acepta el combate y se enfrenta con su enemigo, Atenea desaparece, y él comprende que ha llegado la hora de su muerte. En el Olimpo, Zeus ha pesado con la balanza del Destino la suerte de los dos adversarios, y el platillo de Héctor se ha inclinado con un peso mayor,

descendiendo hacia el Hades. A partir de ese momento, Apolo abandona a Héctor, y Aquiles le asesta el golpe definitivo. En el momento de morir, Héctor le suplica en vano al colérico Aquiles que le entregue su cadáver a Príamo, pero el héroe no accede a hacerlo. Entonces Héctor, con la clarividencia propia de los moribundos, le predice a su adversario que pronto también él morirá. Aquiles ultraja el cadáver de Héctor, pero los dioses evitan que el cuerpo se lacere o corrompa; finalmente, Príamo llega a la tienda de Aquiles para ofrecer un rescate y recuperar el cuerpo de su hijo, en el canto XXIV.

Como puede observarse a partir de la revisión de su papel en la *Ilíada,* Héctor es el responsable de la defensa de la ciudad frente a las hostilidades de los aqueos, hasta el momento de su muerte a manos de Aquiles. El personaje encarna algunos valores, aunque, como señala Curtius (2017) “ningún héroe homérico reúne todas las cualidades positivas” (p. 247). Héctor, si bien inferior a Polidamante en su capacidad de aconsejar, es un soldado valeroso que lucha por la defensa de su patria y de los suyos, además de un esposo y padre ejemplar, actitud que se destaca en uno de los pasajes más conmovedores de la *Ilíada*: la despedida de su esposa Andrómaca y su hijo Astianacte, en el canto VI.

El texto de Sevilla está dividido en diez capítulos, cuyos títulos organizan la trama. En “Príncipes y hermanos”, además de ubicarnos en el décimo año de la guerra de Troya, el narrador incluye relatos analépticos destinados a contar los hechos desde su origen. La primera analepsis se refiere a la competencia realizada en el palacio de Troya, cuando Paris vence a todos sus hermanos que, como él, desconocen su origen y su verdadera identidad. En la segunda, se narra el prodigio que precedió al nacimiento de Paris, explicando que fue la causa de su abandono y alejamiento del palacio real. Finalmente, en la tercera analepsis, Paris le cuenta a su hermano Héctor pormenores de su infancia y juventud en el monte Ida; entre ellos, sus amores con Enone y el encuentro con las diosas Hera, Atenea y Afrodita tras el banquete realizado en las bodas de Tetis y Peleo.

En el capítulo titulado “La más bella del mundo” se describe el viaje de Paris a Esparta, el surgimiento de su amor por Helena, la huida de ambos y su arribo a Troya. En el denominado “Dos ejércitos se preparan”, unos mensajeros que llegan de Esparta informan a los troyanos sobre los preparativos de Menelao para atacar la

ciudad. A continuación, se describe la llegada de la flota griega y el encuentro de Príamo, Héctor y Paris con Odiseo y Menelao, cuyo objetivo es acordar la devolución de Helena. Debido a la negativa de los troyanos, los griegos declaran la guerra. El narrador introduce entonces, al estilo homérico, una heroscopía de los integrantes de ambos ejércitos, que incluye la mención de la permanencia de Aquiles en la corte del rey Licomedes, disfrazado de mujer para evitar ir a la guerra, conforme al deseo de su madre Tetis. Finalmente, comienza la batalla; y en el capítulo “Diez años de guerra” se resumen, desde la perspectiva troyana, los distintos enfrentamientos de ambos ejércitos y la disputa entre Agamenón y Aquiles. La ausencia de este último es referida por Criseida y por el personaje llamado Poeta, cuya función analizaremos más adelante. En el siguiente capítulo, “Combate entre esposos”, se narran los episodios correspondientes a los cantos III y IV de la *Ilíada*, es decir, el enfrentamiento entre Paris y Menelao y el rescate del primero por parte de la diosa Afrodita. En el plano divino, como la paz acordada entre los hombres se opone al plan trazado por los dioses, Zeus le pide a su hija Atenea que incite al troyano Pándaro a disparar una flecha contra Menelao. Como consecuencia de ello, el jefe griego queda herido, los troyanos vuelven a aparecer como culpables y la guerra continúa. El capítulo “Entre otros héroes” condensa los principales núcleos narrativos de los cantos V al XVI del poema épico: el enfrentamiento de Diomedes con Eneas, la herida que Afrodita recibe de Diomedes, los sucesivos encuentros de Héctor con Paris y Andrómaca, y el combate singular de Héctor y Áyax ante las murallas. Luego, ya interrumpida la batalla, todo lo que ocurre en el campamento griego es relatado a los troyanos por Poeta, quien también narra la fallida embajada para persuadir a Aquiles de volver al combate. Convencidos de su superioridad, los troyanos avanzan en el terreno hasta llevar el enfrentamiento junto a las naves y, finalmente, Héctor mata a Patroclo. En el siguiente capítulo, cuyo título es “Aquiles regresa”, se retoman los hechos narrados en el canto XIX de la *Ilíada*, pero en este caso a través de la voz de Poeta, quien les cuenta a los troyanos la reacción de Aquiles ante la muerte de Patroclo y su decisión de regresar a la batalla. Luego sigue el capítulo “El destino de Héctor”, en el que se refiere cómo el priamida es perseguido por Aquiles alrededor de las murallas de la ciudad, el enfrentamiento y la muerte, es decir, los sucesos correspondientes al canto XXII. Los acontecimientos narrados en los cantos XXIII y XXIV del poema homérico, relacionados con los funerales de Patroclo y el rescate del cuerpo de Héctor, se resumen en el capítulo siguiente: “El honor del guerrero”. Finalmente, en “Ardió Troya

y después…", el narrador recupera y enlaza diferentes historias: la muerte de Aquiles, el enfrentamiento entre Áyax y Odiseo por las armas de aquel, la muerte de Paris, la destrucción de Troya, la muerte de Astianacte, el reencuentro de Menelao con Helena, la huida de Eneas, y el regreso de los distintos héroes griegos a sus tierras.

A partir del resumen anterior es posible observar tres aspectos relevantes con relación a esta reescritura. En primer lugar, que aunque el narrador comienza el relato *in medias res* –esto es, durante el décimo año de la guerra de Troya–, los hechos son narrados en orden cronológico mediante diversas analepsis que le permiten reconstruir los orígenes del conflicto. En segundo lugar, que la fuente del texto no es solo la obra homérica, aunque la mayor parte de la historia siga las acciones del poema épico. Nótese que, en este sentido, el texto de Sevilla constituye casi una "enciclopedia" sobre la guerra de Troya: aunque el relato está centrado en los troyanos, intenta transmitir la mayor cantidad posible de mitos relacionados con la guerra y sus personajes. A este gusto por la narración mitológica se suman también explicaciones históricas, geográficas y culturales, como por ejemplo la transcripta a continuación, que forma parte del capítulo "Príncipes y hermanos" y contribuye a ubicar geográfica y culturalmente los hechos:

> Troya era la más destacada piedra preciosa del valioso arcón que formaban los reinos a lo largo del Helesponto. Todo gracias a su ubicación estratégica, que le permitía cobrar peaje a todos los barcos que debían pasar por ese estrecho para dejar el azul egeo en ruta al mar de aguas negras llamado Ponto Euxino.
>
> Su capital desafiaba altiva el paso de los tiempos. Separada de la playa por una gran llanura, destacaba por los gruesos muros que levantaron Poseidón y Apolo. Sólo se podía ingresar por una imponente puerta principal, controlada por una torre fortificada y por otras tres secundarias.
>
> Tenía anchas calles empedradas a cuyos lados había casas bajas y bien provistas. En el centro de la ciudad se levantaba la Casa de los Pilares, donde se llevaban a cabo las ceremonias reales y, a un lado, el palacio principal y los templos.
>
> Por el tiempo en que reinaba Príamo, tras esos muros habitaban unas 10 mil almas; fuera, otras 50 mil ocupaban diversos puntos de la región y se ganaban la vida pescando en las costas, llevando a pastar a sus ovejas, criando caballos y cultivando la tierra. (p. 9)

El tercer y último aspecto a señalar es que Sevilla comprime las acciones de la *Ilíada*, eliminando las repeticiones, los procedimientos formularios, los epítetos y las comparaciones; es decir, quitando muchos componentes propios del estilo épico oral, para adecuar el texto resultante a los potenciales destinatarios. Las largas deliberaciones de los personajes también se resumen en breves líneas que condensan el sentido de las intervenciones; no obstante, en contraposición, se crean diálogos nuevos, como los de Paris y Helena o los intercambios entre troyanos y griegos antes del inicio de la guerra, que no formaban parte del hipotexto.

5.3 Narrador

El relato comienza, como ya hemos mencionado, a través de un narrador en tercera persona que cuenta la historia desde la perspectiva de Héctor y de los troyanos. En el siguiente pasaje es posible observar tanto dicha trasfocalización, como la inclusión, en bastardillas o redondillas, de los pensamientos del héroe:

> Luego de un nuevo y ferocísimo combate, los ejércitos se han puesto en lugar seguro.
> Los aqueos sanan heridos, cuentan muertos y recuperan el aliento desde el lado que ocupan sus huestes. Pero están atentos.
> En el frente, los troyanos que lograron ingresar a la ciudad también se curan, contabilizan las bajas, se lavan el sudor, apagan su sed y aguardan lo que ocurrirá.
> En el Olimpo, los dioses ocupan sus tribunas junto a Zeus. Desde ahí, esperan el enfrentamiento entre los dos más grandes guerreros y, a la vez, mayores rivales de esa brutal guerra que ya dura diez años.
> Uno es Héctor, el príncipe que comanda las fuerzas troyanas. Fue el único que se negó a ponerse a salvo tras los gruesos muros de su querida Troya. Sabe que, en cualquier momento, por alguna dirección, aparecerá Aquiles.
> Héctor mira a lo alto. El sol lo encandila, pero identifica los buitres que vuelan en redondo esperando otro muerto. Más abajo, sobre la muralla que encierra la ciudad, sus padres, el rey Príamo y la reina Hécuba, le ruegan que traspase las gigantescas e imponentes puertas llamadas *esceas*. Los ve llorar y sufrir; los escucha gritarle todo tipo de argumentos para convencerlo de que se salve.
> Y eso lo lleva a pensar:

> *¿Y si soltara el escudo, el casco, la lanza y voy al encuentro de Aquiles? Le diría que les permito llevarse a Helena y las riquezas que Paris trajo con ella. Hasta le ofrecería repartir la mitad de lo que hay en la ciudad*…
> ¡No, jamás va a rendirse! Por algo es conocido como hábil lancero, audaz luchador, de corazón fuerte; incluso, un hombre que parece hijo de una divinidad.
> Para disipar ese fugaz e indigno pensamiento, el guerrero más destacado de los troyanos se pregunta:
> –Destino, ¿es que nunca te cansarás de jugar con nosotros, simples mortales?
> Ver a Paris, a quien reconoce como culpable de esa guerra, pero al que jamás dejó de sentir su amigo y protegido, lo lleva a recordar. Héctor rememora con detalle lo que le tocó vivir y supo a través de otros. Hace más años de los que en realidad pasaron… (pp. 7-8)

Sevilla recurre a la transfocalización para dirigir la atención hacia aspectos que la obra original no explora, como las emociones y los pensamientos de Héctor y el desarrollo de las acciones desde el punto de vista de los habitantes de Ilión. Subyace, claramente, la intención de resaltar y mostrar la perspectiva de quienes serán vencidos, más allá de que la *Ilíada*, pese a ser la historia de los vencedores, reparta equitativamente la simpatía hacia los personajes troyanos y aqueos. Como consecuencia de adoptar la perspectiva troyana, en la obra de Sevilla la narración de los hechos que tanto Héctor como los suyos ignoran se introduce a través de las noticias transmitidas por distintos heraldos o mensajeros; como, por ejemplo, cuando Ideo les informa a los troyanos acerca del rapto de Helena:

> Al mes, solo una de ellas retornó; en ella venía Ideo, con infausta novedad. El primero en escucharla fue Héctor, quien pensó en salir al mar a esperar el barco que traía a Paris y a su acompañante; sin embargo, entró en razón y llevó al heraldo hasta su padre para que de su boca conociera lo ocurrido. (p. 22)

De la misma manera, la disputa entre Aquiles y Agamenón, episodio con el que comienza la *Ilíada*, en este caso es referida a los troyanos a través de la propia Criseida, una vez que ha sido devuelta a sus familiares:

> Entre los troyanos, comenzaron a surgir suposiciones acerca de la ausencia del jefe enemigo, cuando ante ellos fue llevada una joven que aseguró que traía un preciado dato. Al verla, Héctor la reconoció, era Criseida, hija de Crises, sacerdote troyano de Apolo.

–Príncipes, hay una oportunidad: del lado aqueo estalló la discordia –les aseveró la joven, quien por respeto bajaba la vista aunque eran indisimulables su valentía y decisión.

–¿A qué te refieres?

Criseida, que había adelgazado a la fuerza en los últimos tiempos y lucía demacrada, les contó que, durante uno de sus asaltos, los griegos la habían tomado prisionera. Como jefe supremo, Agamenón se adjudicó el derecho de quedarse con ella.

–Desesperado, mi padre osó presentarse en el campamento. Una vez frente a Agamenón y Aquiles, que estaban en asamblea, con los demás caudillos pidió que me liberasen y a cambio aceptaran el rescate venerado a Apolo que llevaba.

Aseveró que los aqueos aprobaron el pedido del sacerdote y admitieron el rescate. Salvo Agamenón. (p. 44)

El autor articula la decisión de narrar la historia desde la perspectiva de los troyanos con la presentación de un nuevo personaje –el Poeta– que funciona narrativamente a nivel intra y macro textual. A nivel macro textual, le permite al autor incluir, como si se tratara de un relato enmarcado formulado por el aedo, los episodios más importantes de la *Ilíada*. En el plano ficcional, es el encargado de informar a los sitiados todo lo que ocurre en el campamento enemigo y que ellos no pueden conocer por sí mismos. La idea de utilizar al poeta como informante es, en el plano ficcional, una estratagema urdida por Héctor y Eneas:

Junto a él, tramó lo que sería clave para enfrentar al poderoso enemigo.

–Cuando estén aquí necesitaremos conocer sus movimientos, ya no serán de utilidad espías del otro lado del mar.

–Estimado primo, apoyo tu idea y creo tener a la persona indicada –le informó Eneas e hizo llamar a uno de sus hombres.

En breve, ante ellos llegó un joven que no parecía para nada un guerrero. Era delgado en extremo, tenía voz atiplada y, cuando le hablaban, parecía estar en las nubes.

–Lo apodamos Poeta y es capaz de dar la vida por estar donde ocurren los sucesos –Lo presentó Eneas.

–Mis ojos y oídos están siempre atentos a lo que luego pueda convertir en canto –añadió el aludido.

–Entonces, te daremos suficiente material para que compongas –le indicó Héctor sin terminar de convencerse.

> A Poeta, en cambio, le pareció tan fascinante que olvidó el riesgo al que se sometería. Ya se imaginaba infiltrado entre los aqueos, disfrazado de harapiento ciego para grabar en la memoria todo lo que luego informaría al jefe de los troyanos, para entonces, sentarse a componer sus versos. (pp. 36-37)

En la figura del personaje llamado Poeta parecen combinarse los aedos de la época micénica con el propio Homero, tal como deja entrever el narrador mediante la siguiente acotación: "–¡La comida y el agua perfumada no son prioridad cuando se tiene tanto para componer versos! –exclamó el espía y, mientras salía, ya ensayaba en su mente cómo daría forma de cantos a la cólera que invadía a Aquiles" (p. 50).

A partir de las descripciones que realiza Homero en la *Odisea*, tanto para caracterizar a Demódoco –que canta en la corte de Alcínoo–, como a Femio –que lo hace en el palacio de Ítaca–, tenemos conocimiento acerca del oficio de estos compositores orales antiguos, que presentaban ante los aristócratas, durante los banquetes, historias relacionadas con una amplia colección de temas muy conocidos, como el de la Guerra de Troya o el de los regresos de los héroes griegos a sus patrias.

Por otra parte, al final de la novela se resalta también la importancia de este personaje, insistiéndose en que no solo fue quien brindó información a los troyanos sobre los sucesos ocurridos en el campamento enemigo, sino también el encargado de transmitir y mantener vivo el recuerdo de la guerra:

> Fueron algunos de los mensajeros y Poeta, quien fingió como espía para Héctor, los que posteriormente relataron por todo el mundo conocido el destino de Troya y el de quienes la sitiaron. (p. 101)

A su vez, cuando el narrador cuenta no solo el destino de los vencidos, sino también el de todos los que lucharon en Troya, sugiere que Poeta logró sobrevivir y fue llevado a Ítaca junto con Hécuba:[106]

> La reina fue parte del botín otorgado a Odiseo. Se dijo que ella consiguió salvar a Poeta y que, mientras eran subidos a la nave, le dijo:

[106] No obstante, por una cuestión cronológica, entendemos que no podría tratarse de Femio.

–Cuando seas libre, canta todo lo que vivimos. No guardes nada, ni la gloria de mi hijo ni la cólera de quien lo mató.

Se sostuvo que Poeta cantó al respecto e incluso, acerca de lo que le sucedió a Odiseo después de la guerra. (pp. 108-109)

Esta figura resulta, entonces, indispensable para mantener el hilo argumental de esta reescritura: a través de sus numerosas incursiones al campamento griego, mantiene a los troyanos al tanto de todo lo que hacen sus enemigos. Transcribimos a continuación, a modo de ejemplo, la narración que hace el Poeta, como espía, de la reacción de Aquiles cuando le arrebatan Briseida; información a partir de la cual resuelven atacar con mayor brío a los griegos:

En ese momento, llegó Poeta a la reunión. Venía con más datos sobre lo que se vivía en el campamento enemigo.

–Príncipe, si supieras… –le dijo a Héctor–. Veo que la joven ya está entre los suyos, pero eso dejó una mácula entre los griegos.

–Habla, no des más rodeos que estos no son cantos –le exigió Eneas.

El espía comentó que, como el ciego que todos creían que era, pudo seguir a Aquiles hasta un punto en la playa. Ahí, sentado sobre una roca, lloró por la mujer que contra su voluntad le arrebataron.

–Miró al mar e invocó a su madre –detalló Poeta–. Tetis debió oírlo desde el fondo e inmediatamente emergió de entre las olas. Si pudieran verla, es bellísima como todas las nereidas…

–Aquiles le solicitó que fuera al Olimpo y rogase a Zeus que ayude a los troyanos y acorrale a los aqueos.

–¿Qué? –preguntaron a coro los jefes.

–Sí, suena ilógico, pero eso le pidió. Así, Agamenón comprendería la falta que había cometido al no honrar al mejor de sus guerreros –explicó poniendo énfasis en sus palabras–. Tetis aceptó cumplirle el favor. Además, le recomendó no participar en la lucha.

–Se sabe seguro de su fuerza y de lo que el oráculo vaticinó respecto de que sólo con su intervención vencerían a Troya –les señaló Héctor.

–Y desde ese momento dejó de frecuentar la asamblea y cooperar en la guerra.

–¡Por eso es que dejamos de verlo en al campo de batalla! –Exclamó Eneas. (pp. 48-49)

Como ya hemos indicado, la figura del Poeta le permite al autor seguir el hilo narrativo de Homero bajo el formato de relatos enmarcados que tienen a los troyanos como destinatarios. Mediante dicho recurso, el personaje informa sobre diversos hechos: el falso sueño que recibe Agamenón; el fracaso de la embajada a Aquiles y sus pormenores; los efectos de la muerte de Patroclo; la reconciliación de Aquiles con Agamenón; la nueva cólera que el pelida experimenta luego de que Héctor mate a Patroclo; y la fabricación de las nuevas armas de Aquiles, entre otros más que los troyanos ignorarían si no fuera por este espía. Precisamente, debido a que todas las acciones de los troyanos se sustentan en la información que les suministra el Poeta, cuando Héctor cree ver a Aquiles en el combate junto a las naves, piensa, antes de atacar al adversario: "¡Poeta se equivocó y nos trajo a una emboscada!" (p. 76), ignorando que se enfrenta a Patroclo vestido con la armadura de Aquiles.

5.4 La figura de Héctor en la reescritura

Como ya hemos señalado en el apartado 5.2.2, Héctor es el mejor de los guerreros troyanos y funciona como el principal antagonista de Aquiles. En diversos momentos del poema homérico hay referencias a su destino y se explica que resulta favorecido por Zeus solo transitoriamente y con el objetivo final de contribuir a una mayor gloria para Aquiles. En su novela, Sevilla presenta a Héctor como un héroe poco ambicioso, pero a la vez deseoso de reconocimiento;[107] escuchado por todos los ciudadanos;[108] en busca de la armonía familiar, incluso ante la llegada de Helena y sus consecuencias;[109] protector de su hermano Paris,[110] pero también capaz de increparlo por su molicie. En la reescritura se insiste también en el amor conyugal y

[107] "Héctor, primogénito de Príamo, que como príncipe se contentaba con el sabor del triunfo, rechazando el metal que más de una vez le correspondió por vencer sobre todo en las pruebas equinas" (p. 10).
[108] "Héctor sabía que su padre y demás miembros de la asamblea siempre lo escuchaban, y aunque temía que su hermano le ocultaba los verdaderos motivos de su pedido, aceptó" (p. 21).
[109] "Se dijeron muchas cosas luego del arribo de Helena. Voces aseguraban que fue muy mal recibida por el pueblo, pero Héctor logró que el rey, la reina y su esposa la acogieran como parte de la familia real" (p. 26).
[110] "Menelao intentó desenvainar su arma, indeciso de blandirla contra el rey o contra Paris, quien se escondió tras el imponente cuerpo de Héctor, pero Odiseo lo detuvo" (p. 32).

se describen reiterados encuentros con su esposa, desde el inicio de la guerra[111] hasta la despedida de los esposos, referida también por Sevilla (pp. 64-65).

En cuanto a sus dotes guerreras, en toda la reescritura es presentado como un valeroso combatiente, que mata a Protesilao, el primer guerrero griego en poner los pies sobre la arena troyana, y que se enfrenta a otros adversarios relevantes, como Áyax. Siguiendo quizá una de las versiones propuestas por Robert Graves (1967b, pp. 353-354), su actitud frente a Aquiles y la huida son acciones interpretadas por los troyanos como actos destinados a cansar a su oponente y no como el resultado del miedo provocado por el adversario, así lo dice el narrador y lo verbaliza su padre Príamo:

> Ya Aquiles se encuentra a pasos de distancia, por eso Héctor gira sobre sus talones y comienza a correr seguido a toda velocidad por su enemigo.
> Para los griegos, el miedo se ha apoderado de él. Se burlan de quien grotescamente habían oído proclamar como matador de hombres y audaz luchador.
> En cambio, el rey, su familia y los demás jefes que ven todo desde la cima del murallón, entienden la estrategia.
> –Héctor quiere cansar a quien sabe que es el de los pies ligeros, el que rompe filas de guerreros, tiene el ánimo de un león y es implacable –murmura Príamo y se siente más cansado de lo que está, mucho más viejo de lo que es. (p. 88)

Ciertamente, esta variante permite al narrador despojar al héroe homérico del temor que siente frente al adversario y, en consonancia con la impronta ideológica de la edición, atribuir a Héctor cierta astucia que lo acerca a Odiseo. En consonancia con esta perspectiva, el narrador resalta su grandeza frente al victorioso Aquiles, así, el propio Zeus comenta sobre ambos: “En la lucha lo superó, pero no en grandeza humana” (p. 91) ponderando al vencido antes que al vencedor. La descripción de la muerte del héroe, según el narrador, destaca de manera notable el profundo sentimentalismo y amor que siente hacia su familia y su tierra. Este momento es narrado con una intensidad emocional que humaniza al personaje, alejándolo de la figura cruel de su adversario y acercándolo a una dimensión más íntima y vulnerable: “Mientras cae, gira y sus retinas se llenan con la imagen de sus padres,

[111] “Durmieron abrazados. Ni él ni ella olvidarían jamás que, la noche en que comenzó el larguísimo sitio de Troya, el amor los hacía sentirse protegidos” (p. 39).

hermano menor y la silueta de la ciudad de Troya. Agradece el que Andrómaca y su hijo no estén junto a ellos” (p. 90).

Finalmente podemos ver que el destino inevitablemente trágico de Héctor, que podría resultar desalentador para un lector que ha seguido sus pasos desde el inicio de la obra, es reparado con una existencia eterna en el reino de los muertos: “después del juicio correspondiente habitaría para siempre los Campos Elíseos” (p. 91), afirma el narrador.

5.5 Recapitulación

En la primera parte del capítulo revisamos brevemente un conjunto de reescrituras transfocalizantes contemporáneas de la literatura clásica –entre ellas, las de Vallejo, Atwood, Le Guin, Miller y García Esperón– que desplazan el punto de vista hacia personajes secundarios o tradicionalmente silenciados, en muchos casos mujeres, e introducen nuevas perspectivas críticas y emocionales sobre los relatos épicos. Este marco permitió situar la novela de Sevilla en un panorama más amplio de estrategias narrativas que dialogan con el canon clásico desde miradas alternativas.

Al adoptar este enfoque, la obra busca dar voz a los vencidos y proporcionar una mirada más humana y cercana a los personajes troyanos, en especial a Héctor, cuya figura se convierte en el eje central de la narrativa. La obra, publicada en 2009, se inscribe en un contexto literario marcado por el auge de la épica y de la guerra de Troya en la literatura infantil y juvenil de la época y, aunque destaca por su intento de situarse desde la perspectiva de los derrotados, no llega a ofrecer una reinterpretación verdaderamente innovadora del hipotexto. En este sentido, la novela se presenta como una especie de "poema reducido", que desde sus primeras páginas se sitúa directamente en Troya y desplaza la narrativa hacia Héctor, dejando de lado la complejidad de la historia original. A esta aparente innovación temática se suma un marcado didactismo, evidente en varios aspectos de la obra: por un lado, en la inclusión de explicaciones o moralejas explícitas que buscan guiar al lector hacia ciertas conclusiones éticas; por otro, el texto adopta un tono moralizante,

enfatizando valores como la valentía, el sacrificio y la responsabilidad familiar, a menudo en detrimento de la profundidad psicológica o narrativa. En conjunto, aunque el cambio de perspectiva y la centralidad de Héctor aportan un interés inicial, la obra se alinea con una tradición de la LIJ que busca hacer accesibles los grandes mitos, pero que a menudo sacrifica la complejidad original en favor de una narrativa más sencilla y orientada al aprendizaje moral, limitando quizá la capacidad de los lectores jóvenes para explorar las ambigüedades y los matices éticos presentes en los textos clásicos. La reescritura de Sevilla, por tanto, es una contribución relevante dentro de este marco didáctico, pero no logra romper con las convenciones predominantes en la adaptación de mitos para este público.

Capítulo 6
Transposiciones

Estructura

6.1 Concepto y características
6.2 Contextos de producción
6.3 Análisis de los paratextos
6.4 Transposiciones
6.4.1 *Ardió Troya* y *¡Qué odisea!* de Olga Drennen
6.4.1.1 Transposición de género
6.4.1.1.1 Estructuras externa e interna
6.4.1.1.2 Narradores
6.4.1.1.3 Algunos recursos homéricos
6.4.1.2 Transposición espacial y temporal
6.4.1.3 Transposición actancial
6.4.1.4 Transposición diegética y semántica
6.4.2 *No hay más que candados para Helena* de Esteban Valentino
6.4.2.1 Transposición de género
6.4.2.1.1 Estructuras externa e interna
6.4.2.1.1.1 Final diegético
6.4.2.1.1.1.1 Estructura del canto 10
6.4.2.1.1.2 Final extradiegético
6.4.2.1.2 Narradores
6.4.2.1.2.1 Narrador diegético
6.4.2.1.2.2 Narradores metadiegéticos
6.4.2.1.3 Recursos homéricos
6.4.2.2 Transposición espacial y temporal
6.4.2.3 Transposición actancial
6.4.2.4 Transposición diegética y semántica
6.5 Recapitulación

Corpus

Drennen, Olga. (2012). *Ardió Troya.* Ilustraciones de Dante Ginevra. Salim (Colección Amaranta).

Drennen, Olga. (2015). *¡Qué Odisea!* Ilustraciones de Tomás Gorostiaga. Salim (Colección Amaranta).

Valentino, Esteban. (2018). *No hay más que candados para Helena.* SM (Colección Clásicos contemporáneos).

Capítulo 6. Transposiciones

6.1 Concepto y características

En este capítulo abordamos otra modalidad de reescritura de obras clásicas, la *transposición*, que identificamos en las novelas *No hay más que candados para Helena* de Esteban Valentino y *¡Qué odisea!* y *Ardió Troya* de Olga Drennen.

Como podremos observar a partir del análisis, aunque con notables diferencias entre sí, ambos autores recurren a estrategias que implican un trabajo diferente no solo con el hipotexto homérico sino también con respecto a la imagen de destinatario potencial que construyen. En consecuencia, la transposición supone modificaciones más profundas que las operadas en las modalidades estudiadas antes: adaptación, renarración, tematización y transfocalización.

Si bien el término transposición fue acuñado por Julia Kristeva, en reemplazo del de intertextualidad, porque "especificaría de manera más acertada que el paso de un sistema significante a otro exige una nueva articulación de lo tético, de la posicionalidad enunciativa y denotativa"[112] (1984, p. 59), nosotros entendemos por transposición aquello que Genette denomina "transposición diegética" o "transdiegetización", es decir, "un movimiento de translación (temporal, geográfica, social) aproximante: el hipertexto transpone la 'diégesis' de su hipotexto para acercarla y actualizarla a los ojos de su propio público" (Genette, 1989a, p. 387).[113]

En este sentido, *No hay más que candados para Helena* y *Ardió Troya* transponen la diégesis de la *Ilíada* a un contexto temporal (actual), geográfico (el sur

[112] Cf. Kristeva (1984, pp. 59-60): "The term intertextuality denotes this transposition of one (or several) sign system(s) into another; but since this term has often been understood in the banal sense of 'study of sources', we prefer the term transposition because it specifies that the passage from one signifying system to another demands a new articulation of the thetic –of enunciative and denotative positionality. If one grants that every signifying practice is a field of transpositions of various signifying systems (an intertextuality), one then understands that its 'place' of enunciation and its denoted 'object' are never single, complete, and identical to themselves, but always plural, shattered, capable of being tabulated. In this way polysemy can also be seen as the result of a semiotic polyvalence– an adherence to different sign systems".

[113] Genette distingue en *Palimpsestos* (1989a) dos tipos de transposiciones semánticas, es decir, de transformaciones que afectan a la significación misma del hipotexto: las diegéticas y las pragmáticas. Las primeras producen un cambio en la *diégesis* o en el universo espacial, temporal y social en el que se desarrolla la historia (p. 376); las segundas implican una modificación de los acontecimientos y de las conductas constitutivas de la acción (p. 376). Como afirma Genette, la transposición diegética arrastra inevitable y necesariamente algunas transposiciones pragmáticas (p. 378).

de Buenos Aires, en el primer caso; la costa uruguaya, en el segundo) y social (definido a partir de una chacra y un prostíbulo, en la novela de Valentino, y por un hotel en la costa uruguaya, en la obra de Drennen) que resultan más conocidos para los potenciales destinatarios, a la vez que actualizan la historia del rapto de Helena y de la guerra de Troya. *¡Qué odisea!,* por su parte*,* transpone el viaje de Ulises a una travesía por el Río de la Plata y las costas del Mar Argentino, realizada por algunos de los jóvenes que protagonizan *Ardió Troya*, durante el viaje de regreso a Argentina desde sus vacaciones en Uruguay. Como veremos, tales transposiciones no se realizan sin, al menos, algunas modificaciones de la acción en sí misma, porque "no existe transposición inocente, que no modifique de una manera o de otra la significación de su hipotexto" (Genette, 1989a, p. 375).

Con respecto a los tipos de transposición, Genette (1989a) distingue entre las homodiegéticas (pp. 378-379 y pp. 393-394), cuando la acción se aplica a un texto sin afectar su cuadro diegético, y las heterodiegéticas, cuando los cambios alteran el cuadro histórico, geográfico y social de la diégesis (pp. 378 y 396). Son homodiegéticas, por ejemplo, las actualizaciones de las tragedias clásicas que retoman un asunto mitológico o histórico. De acuerdo con este autor, un signo de fidelidad diegética es el mantenimiento de los nombres de los personajes, de la nacionalidad, del sexo y de la pertenencia familiar; estos elementos funcionan como marcas de identidad que inscriben la reescritura en un universo diegético determinado. Son heterodiegéticas, en cambio, aquellas producciones en las que la acción cambia de marco y los personajes cambian de identidad: Ulises, por ejemplo, se convierte en Leopoldo Bloom en la novela de Joyce; Agamenón, en Ezra Mannon en la reescritura de O'Neill; Fausto, en Adrian Leverkühn en la obra de Thomas Mann (Genette, 1989a, p. 379).

En nuestro caso, nos encontramos frente a transposiciones heterodiegéticas, pues los autores modifican los cuadros históricos, geográficos y sociales de las diégesis y los combinan con costumbres y problemáticas contemporáneas. Como veremos, la inclusión del nombre de la heroína griega en el título de la transposición de Valentino, y las referencias directas a Troya y a la *Odisea*, en el caso de Drennen, informan sobre sus estatutos diegéticos.

Revisaremos a continuación los contextos de producción y los elementos paratextuales de estas reescrituras, como así también las estructuras externas e internas y las características transposicionales propiamente dichas.

6.2 Contextos de producción

Ardió Troya y *¡Qué odisea!* se publican en 2012 y 2015 respectivamente, por la editorial Salim, fundada en 2010 y dedicada casi exclusivamente a la producción de libros para la escuela. Como deja entrever la autora, en la entrevista realizada por Mario Méndez para el Programa Bibliotecas para armar,[114] escribió ambas novelas a pedido de este sello editorial para integrar la colección Amaranta, que incluye, en la sección "Lectores entrenados", variadas reescrituras de textos, como por ejemplo: *A Frankenstein se le fue la mano* (2021) de Fabián Sevilla, *La loca historia de la mesa redonda* (2021) de Patricia Suárez y *Don Quijote y Sancho Panza a lo largo de La Mancha* (2022) también de Olga Drennen.

En la sección "Grandes lectores" encontramos, además de las dos reescrituras de Homero mencionadas, dos libros de Graciela Repún y Enrique Melantoni*, Mitos griegos. Los opuestos* y *Mitos griegos. Tan heroicas como heroicos* (publicados ambos en 2019), en los que se presenta una serie de relatos sobre distintos personajes míticos.[115] También forman parte de esta misma sección las novelas *Aprendiz de héroe* (2014) y *Escuela para héroes* (2021) de Carolina Tosi, a las que nos referimos en la introducción.

En la misma entrevista antes referida, Olga Drennen explica tanto los motivos que la llevaron a escribir *Ardió Troya* y *¡Qué odisea!*, como la modalidad de trabajo

[114] La entrevista completa, realizada por Mario Méndez (Drennen, 2014a y b), en el programa *Biblioteca para armar* se encuentra disponible en: https://bibliotecasparaarmar.blogspot.com/2014/11/olga-drennen-si-no-se-adonde-voy-no.html y http://bibliotecasparaarmar.blogspot.com/2014/12/olga-drennen-mi-metodo-es-leer-y.html [Fecha de consulta: 12/04/2025]

[115] Integran el libro *Mitos griegos. Los opuestos* los relatos "Enamoradizas y solitarias. Afrodita. Artemisa", "Bellas y feas. Helena. Escila", "Bellos y feos. Adonis. Aquiles. Hefesto. Pan", "Ordenados y desordenados. Apolo. Dioniso" y "Castigos justos / Castigos injustos. Prometeo. Sísifo. Ixión. Tántalo". A su vez, "Poderosas y frágiles. Poderosa y ágil Atalanta. Poderosas y confiadas amazonas. Poderosa y sabia Palas", Las enamoradas de Ulises (y su Odisea). Circe, la maga. La ninfa Calipso. La fiel Penélope", "Poderosos y frágiles. Perseo, Heracles, Belerofonte. Teseo", forman parte de *Mitos griegos. Tan heroicas como heroicos*.

que adoptó con los hipotextos; criterios que, por otra parte, parecen haber seguido también todos los autores en los textos incluidos en la colección editada por Salim:

> Ahora estoy terminando el Ulises. Porque hice para Salim *Ardió Troya*, con lo que les conté de la transposición de tiempos y espacios. ¿Por qué hice ese libro? Porque pensé que ningún chico va a leer la *Ilíada* entera. Y la única manera de contarles qué pasó, era pasarla de tiempos. Lo del espacio me vino porque yo iba mucho al Argentino Hotel, en Piriápolis. Hasta el nombre griego me ayudaba. Entonces armé toda la historia en ese lugar. Como nos va bien con ese libro, ahora, sacamos la *Odisea*. Hice el mismo trabajo. Para hacer la transposición tomé a uno de los personajes de *Ardió Troya*, que yo sabía que era Ulises, y todas las aventuras las vive el chico viniendo a Buenos Aires por río, desde Montevideo. Hay como un realismo mágico en la historia. Ahora estoy terminando eso, me falta poquito. (Drennen, 2014b, párr. 18)

Como señala la autora, en esta reescritura traspuso las acciones de los hipotextos a aventuras vividas por un grupo de jóvenes durante sus vacaciones en un hotel de Uruguay. Estas afirmaciones revelan que sus obras están condicionadas por el tipo de lector implícito al que van dirigidas y que los textos homéricos se adaptan a la edad de esos potenciales receptores, lo que acarrea inevitablemente también la simplificación de las problemáticas de los hipotextos a esos intereses. En consonancia con esto, y como veremos más adelante, la transposición está concentrada básicamente en el contenido de las historias a partir de un esquema ya tradicional en las novelas comerciales para jóvenes: un mundo habitado casi exclusivamente por adolescentes, con predominio de la acción por sobre la descripción, y la reducción del narrador a dos tipos básicos: homodiegético –en general el narrador es el protagonista y cuenta los hechos desde su perspectiva, facilitando el proceso de identificación con los receptores– o heterodiegético –los hechos narrados suceden en un pasado próximo al del protagonista– (Lluch, 2004, pp. 79-80).

No hay más que candados para Helena, publicada por Esteban Valentino en 2018, forma parte de la colección Clásicos contemporáneos del grupo editorial SM, al igual que *Es tan difícil volver a Ítaca*, texto que ya hemos analizado en el capítulo 4. Observamos, en los años transcurridos desde la publicación de ese primer texto, vinculado con la *Odisea*, hasta la publicación de esta nueva reescritura, relacionada

con la *Ilíada*, una evolución autoral no solo en lo que respecta a la relación con los clásicos homéricos, sino también con los temas abordados. En la entrevista realizada por Laura Linzuain a Valentino, publicada en la primera edición de *Es tan difícil volver a Ítaca*, el autor justifica la reescritura de temas vinculados con la *Odisea* y menciona la dificultad que supone acercar a los jóvenes lectores a una obra como la *Ilíada*:

> Además, en la *Odisea* se suman las aventuras… y esto es muy atractivo para que lo escuche un chico como Eduardo.
> Claro, a un nene, ¿qué le vas a contar?, ¿la *Ilíada*? La *Odisea* es una novela de aventuras; la *Ilíada*, en cambio, es un texto heroico, de grandes pasiones puestas en juego. (Valentino, 2010, p. 65)

Esta reticencia inicial a abordar la *Ilíada* estaba en consonancia con las tendencias del mercado editorial argentino en la década del 2000. En ese período, las editoriales de mayor circulación y venta en el país ofrecían un número significativamente menor de adaptaciones de la *Ilíada* en relación con las propuestas sobre la *Odisea*: mientras que esta última contaba con cinco ediciones, solo dos sellos editoriales proponían versiones de la primera. Esta diferencia puede vincularse, por un lado, con la valoración de la *Odisea* como un relato de aventuras, considerado “más compatible con los requerimientos del mercado, intereses de los que la *Ilíada* se aleja, en tanto constituye una obra de mayor densidad narrativa y descriptiva” (Trevisán, 2019, pp. 153-154); y, por otro, con una tendencia más amplia en la literatura destinada a jóvenes, caracterizada por la lógica de la homogeneización cultural y la repetición, orientada a integrarse en un “paquete de consumo” junto con productos audiovisuales, videojuegos y merchandising (Lluch, 2005).

Sin embargo, las reservas sobre el primer poema homérico parecen haberse disipado a mediados de la década, tanto en el campo editorial como en la escritura de Valentino. En otra entrevista, esta vez realizada en 2017, el autor insiste en la necesidad de leer los clásicos y en el papel de la escuela en ese proceso:

> *En su disertación les pidió a los jóvenes no sólo que descubran el fascinante mundo de las nuevas obras, sino que relean a (sic) las obras clásicas ¿Por qué?*

> –Me parece importante que se relean los clásicos y considero que la escuela es el lugar propicio para que esto ocurra. Eso no significa que dejen de leer autores (sic) contemporáneos, ambos deben complementarse. Hay nuevas pasiones, historias y versiones que son contadas de manera renovada.
>
> Sin embargo, hay conceptos universales que deben ser rescatados; por ejemplo, Sófocles y su visión del amor en *Antígona* están (sic) importante como la postura de algún autor actual, ambos (sic) hay entenderlos, comprenderlos y por qué no buscarles puntos de encuentros.
>
> En este sentido el papel de la escuela en este proceso de comprensión e interpretación de texto es clave, por lo que los docentes y la institución educativa deben asumir esta responsabilidad siempre. (Palacios, 2017, párr. 10-13)

En esta revalorización del papel de la escuela para la enseñanza de los clásicos de la literatura universal, más allá de los propios de la LIJ, parece haber una estrecha relación con la reescritura de la *Ilíada* y con los temas abordados por Valentino. Precisamente, en *No hay más que candados para Helena*, se articulan el poema homérico y la predilección del autor por los temas sociales; en este caso, la trata de personas y una particular visión sobre los derrotados:

> –*Por ejemplo, en tu último libro,* El mono que piensa*, está el mono que empieza a pensar y debe abandonar el hogar porque no lo comprenden*.
>
> –Bueno, sí, dentro de su esquema, dentro de su manada, pierde. Es un exiliado. Nosotros perdimos, nosotros como generación fuimos derrotados. La dictadura nos ganó. El tema es también cómo se pierde. Dice Dolina, uno de sus personajes en realidad, que, para formar un equipo, prefería elegir los más cercanos a su corazón aunque no fueran los mejores. Porque prefería perder con sus amigos que ganar con los otros. Eso me parece fascinante, ese tipo de derrota. El tipo que dice "perdimos, pero peleamos": ése es mi personaje arquetípico. Pelear contra Moby Dick hasta el final y uno sabe que va a perder, pero no importa. Frodo gana porque gana, pero tendría que haber perdido: un chiquitín contra el poder de Sauron. No tiene ninguna posibilidad de triunfo, como si me pusieras a mí contra Tyson. Lo más que puedo hacer es perder con dignidad, perder peleando. (Margolis, 2004, párr. 56)

Al igual que en otras novelas, en *No hay más que candados para Helena* Valentino se centra en el heroísmo de los vencidos y pone menos el acento en

Aquiles (como veremos en el apartado 6.4.2.3), que en la situación de la mujer y en el valor de los sitiados y derrotados por la fuerza de los poderosos.

6.3 Análisis de los paratextos

Como todas las obras de la colección Amaranta, *Ardió Troya* y *¡Qué odisea!* contienen únicamente los textos literarios y, al final de cada libro, se incluyen las biografías de la autora y de los ilustradores: Dante Ginevra y Tomás Gorostiaga, respectivamente.

En ambos casos, las tapas de los libros retoman una escena de la reescritura. La imagen de *Ardió Troya* (Fig. 13) recrea el episodio en el que los jóvenes protagonistas abren la puerta –en la que está labrada una imagen del caballo de Troya– que lleva al laberinto de habitaciones donde se encuentra secuestrada Lena, una de las protagonistas. Tanto el caballo como el título (*Ardió Troya*, relacionado con las variantes populares “va a arder Troya” o “arde Troya”) conectan la reescritura con el hipotexto y anuncian que los personajes van a tener un problema o que en el relato va a ocurrir algo de proporciones inconmensurables. A su vez, la tapa de *¡Qué odisea!* (Fig. 14) recupera la escena en la que los jóvenes navegantes se encuentran con “Poli”, una máquina perteneciente a una clase de robots llamada “femos”. El gato negro presente en la portada, animal con simbología muy variada, que suplanta a los dioses y prodigios del hipotexto, anticipa las desventuras o desgracias que experimentarán los personajes. En este caso también el título (*¡Qué Odisea!*) retoma una expresión popularizada a partir del hipotexto, normalmente usada tanto para aludir a un viaje largo y lleno de dificultades, como a la sucesión de peripecias ocurridas a alguna persona, sin que ello implique necesariamente un viaje:

Figura 13. Diseño de tapa. Fuente: Drennen, 2012.

Figura 14. Diseño de tapa. Fuente: Drennen, 2015.

En las contratapas de ambas obras se incluyen, además, expresiones que indican las obras clásicas de referencia: “recreación de *La Ilíada*”, en el primer caso; “recreación de *La Odisea*”, en el segundo. A ambas aclaraciones se suma el lema “intriga, amor y aventuras”, junto con los respectivos resúmenes argumentales:

> Lucas y sus amigos reciben una noticia inquietante: Lena, la coordinadora de sus vacaciones en el hotel Heliópolis, está enferma y será reemplazada. Sin embargo, muchas señales extrañas indican que no es así. En realidad, Lena ha sido raptada, y está prisionera en este hotel, lleno de pasadizos desconocidos y seres inesperados. Como en la gran obra de Homero (a la que remite este intenso libro), aquí hay dos grupos enfrentados, sitiadores y sitiados, y un caballo que será la clave de una gran aventura. (Drennen, 2012, contratapa)

> Lucas redacta las peripecias de su viaje. Pero no en las soleadas costas uruguayas, ni en el yate *Nostoi*. Está en una balsa, solo y perdido. Él y su grupo huyeron de la isla de los femos, evitaron a los gigantes de Gilestronia, recalaron en la mágica isla de Aiaiai. Sobrevivieron a maremotos, a tornados, hasta que el último dejó a Lucas en medio del mar. Toda una odisea, buscando regresar a su casa, reencontrarse por fin

con Penelita, la chica que le prometió ser su novia. Pero no conoce el camino: solo el peligro parece esperarlo, en cada recodo… (Drennen, 2015, contratapa)

Las contratapas, como paratextos editoriales, además de anunciar el contenido de la obra y de señalar las relaciones con los hipotextos, buscan llamar la atención de los destinatarios mediante la referencia a algunos temas específicos y considerados de su interés (tales como el amor, la intriga y la aventura), procurando que se sientan identificados con la obra y emprendan su lectura mejor predispuestos.

En *No hay más que candados para Helena* (Fig. 15), los distintos elementos paratextuales inician y propician un diálogo con el lector y con la tradición literaria que forma parte del bagaje literario y cultural propuesto por la reescritura, desde la imagen de la tapa hasta el epígrafe con el que comienza la obra. En la tapa, donde ya se establece una relación con el hipotexto, se observa un collage compuesto por una figura femenina con perfil y atuendo griegos, un caballo de madera, un barco en el mar y cadenas. Todas estas imágenes instalan al lector no solo en el universo homérico, sino también en el contexto de la reescritura:

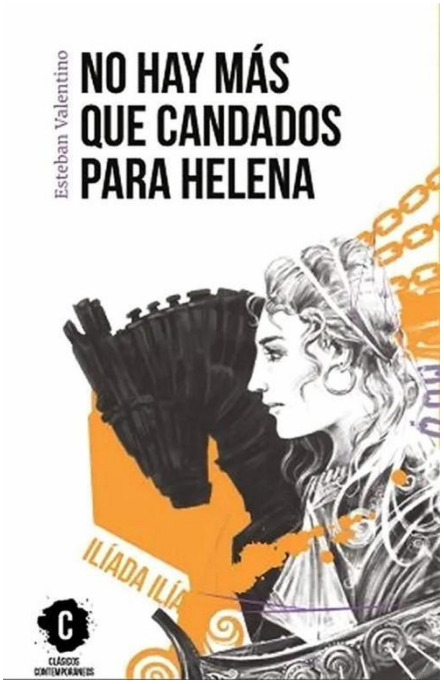


Figura 15. Diseño de tapa. Fuente: Valentino, 2018.

El título de la novela, *No hay más que candados para Helena*, sitúa al lector en un ambiente determinado y, en cierta medida, inalterable; con ello, se lo prepara para enfrentar la narración de acontecimientos aparentemente imposibles de modificar. La idea de inalterabilidad, ligada con el destino de los protagonistas, queda asentada desde el principio; sin embargo, la plena significación del título solo se vislumbra cabalmente al finalizar la lectura, ya que en ese momento el lector llega a comprender que el final de Helena y de Alcides, ocurrido fuera de los límites espacio-temporales de la diégesis, no es otro que la separación y la muerte de uno de los amantes. En el plano sintáctico, ambos hechos se infieren lateralmente a partir de la oración negativa del título, donde la mención de los candados, por su parte, es una constante no solo para la mujer espartana, sino también para esta otra Helena, que se ve "arrancada" de su familia y despojada de su libertad por Hilario Rendón, el proxeneta.

Al tratarse de una transposición, la acción cambia de marco y los personajes cambian de identidad. No obstante, el título de la reescritura contiene el nombre de la heroína griega, Helena, que conecta la transposición con el poema homérico y, como mencionamos antes, señala también su estatuto diegético. Nótese, por otra parte, que Valentino elige colocar en primer plano a un personaje femenino que desempeñaba un papel secundario en la trama del hipotexto. Aunque la guerra de Troya se desencadene por el rapto de Helena y el poema comience con la disputa por Briseida, el conflicto, la cólera de Aquiles, y el punto de vista predominante en la epopeya homérica es el masculino. La reescritura, por el contrario, pese a que no ignora el género y las características del texto de partida, pone el foco en la espartana y plantea la trama en torno a una condición naturalizada en muchas mujeres de la *Ilíada*, como Criseida y Briseida: la esclavitud.

El nombre de Helena despliega en sí mismo el doble simbolismo de la belleza y la guerra, tal como explica García Gual (2003) al describirla:

> Pero lo más importante es su figura como símbolo del terrible poder de la belleza. Helena es la hermosa que provoca sin querer, por la atracción fatal de su encanto femenino, la terrible guerra. Y que sobrevive a tanta destrucción sin ningún rasguño. Su nombre evoca la perfecta belleza encarnada en mujer. (p. 145)

No obstante, en esta reescritura, Valentino incorpora al personaje de Helena un elemento simbólico más: la esclavitud. Como observaremos en el análisis, este aspecto supone una crítica tanto de las estructuras propias del contexto homérico, como de las existentes en la actualidad.

El resumen de la contratapa, además de posicionar al hipotexto en primer lugar, establece: 1) la correlación entre los personajes de ambas obras: Helena-Paris-Menelao / Helena-Alcides-Don Hilario; 2) los temas sobre los cuales gira la reescritura: el amor y la guerra; y 3) el objetivo de la propuesta, vinculado con intereses actuales: denunciar la trata de personas:

> Amor y guerra. La ***Ilíada*** narra los últimos días de la guerra de Troya, cuyo inicio se remonta al rapto de Helena por Paris. Del mismo modo, motivado por la belleza y por el amor, Alcides Armenta en ***No hay más que candados para Helena*** roba a una joven del prostíbulo de Don Hilario. Otra Helena, otro rapto y otro amor que se entrelazan con la épica de Homero a través de un relato actual. **Homero y Valentino, y una denuncia sobre la trata de personas**. (Valentino, 2018, contratapa)

Por otra parte, el epígrafe que encabeza la reescritura recupera un diálogo extraído de la tragedia de Eurípides titulada *Helena*, en el que la famosa heroína griega conversa con un mensajero:

> *Helena: Jamás estuve en Troya. Solo un fantasma estuvo. Mensajero: ¿Cómo? ¿Batallamos allí por una simple nube? Eurípides, Helena.*[116] (Valentino, 2018, p. 7)

La inclusión de este fragmento podría perseguir una doble intención: por un lado, presentar una versión clásica que exonera a Helena de las culpas, al mismo tiempo que la presenta como "instrumento de un destino que está por encima de su voluntad" (Grimal, 1981, p. 231); por otro, sugerir que siempre hay más de una

[116] Como señala Grimal (1981), la leyenda de Helena es "extraordinariamente compleja, ha evolucionado mucho desde la epopeya homérica, y se ha visto sobrecargada con elementos muy diversos, que han ido recubriendo el relato primitivo" (p. 229). Una versión distinta de la homérica, en cuanto a su estancia en Egipto y no en Troya, aparece en la *Palinodia* del poeta lírico Estesícoro. Esta es la versión que Eurípides pone en escena en su *Helena*, mientras que en *Las troyanas* presenta la versión más tradicional de su estancia en Troya. Gorgias, en su *Encomio de Helena*, discurso que pudo haber influido también en la *Helena* de Eurípides, defiende su inocencia como responsable de la Guerra de Troya, argumentando que fue raptada contra su voluntad, aunque no mediante la violencia, sino debido al poder persuasivo de las palabras de su seductor, al mandato de los dioses, al influjo irresistible del amor o bien a la fuerza física de su captor.

perspectiva en cada historia y proponer, desde el comienzo, una particular mirada sobre la guerra y la situación de la mujer. A diferencia de lo que ocurre en el poema homérico, cuya historia gira en torno de “las hazañas de los héroes en el combate y donde las armas, en todas sus dimensiones y modalidades, están presentes de continuo” (Dalton Palomo, 1996, p. 109), la reescritura de Valentino se centra en el amor de los protagonistas, en la guerra que este desencadena y, a la vez, en la denuncia de la situación de Helena y de todas las Helenas que, a través del tiempo, fueron y son raptadas, sacrificadas, vendidas, violentadas.[117]

6.4 Transposiciones

Considerados los aspectos paratextuales, revisaremos ahora los distintos mecanismos de transposición existentes en estas reescrituras. Como el fenómeno transpositivo presenta múltiples aspectos, analizaremos el desplazamiento de las historias clásicas en los siguientes niveles: 1) genérico; 2) espacial y temporal; 3) actancial; y 4) diegético y semántico. Describiremos primero los alcances de cada elemento transposicional y luego revisaremos los distintos desplazamientos observables en las tres obras.

La conversión de épica a novela no solo es frecuente en la literatura destinada a niños y jóvenes, sino también habitual en las producciones para adultos; pensemos, por ejemplo, en la paradigmática novela de Joyce, *Ulises*. En términos de Genette (1989, p. 271), nos hallamos ante una práctica cultural que debe entenderse como una práctica histórica. En tal sentido, a partir del análisis de diversos casos, que van desde la prosificación de los poemas homéricos hasta las canciones de gesta medievales, el crítico indica la existencia de ciertos momentos característicos, en la historia de los textos, de lo que podría denominarse el *paso a la prosa*. Como señala de La Riva Fort (2016), la flexibilidad, es decir, la capacidad de la novela para convertirse en versión de otros muchos géneros la vuelve el “cauce de representación más adecuado para la epopeya, no solo por ser su natural

[117] Sobre la condición de las mujeres en la Antigüedad, ver los estudios de Mossé (1990), Pomeroy (1999), Cantarella (1996), Lyons (1997), y las ediciones colectivas coordinadas por Duby y Perrot, (1991), Molas Font *et al.* (2006), Foley (1981) y Nieto Ibáñez (2005). Una descripción sobre las distintas representaciones de las heroínas griegas puede consultarse en Esteban Santos (2005, 2006, 2007, 2008 y 2015).

reencarnación histórica (...) sino también porque es el género más vivo y más flexible de la actualidad, capaz de infinidad de acomodaciones en los planos estructural, estilístico y pragmático" (pp. 34-35).

En el caso particular de la literatura destinada a jóvenes, consideramos que la elección de la novela responde también a parámetros propios del campo y a los intereses del mercado. Como puede apreciarse a partir de los distintos catálogos en línea de las editoriales de mayor circulación en nuestro país y del listado de títulos que Bustamante (2020, pp. 179-184) releva de la página oficial del Ministerio de Educación de la Nación, es notable la preeminencia del género narrativo en las propuestas destinadas a esos lectores específicos. De hecho, la transfocalización y la tematización, procedimientos de reescritura a los que nos hemos referido antes, se realizan también en el género novela.

La transposición genérica implica, asimismo, otras modificaciones; por ello, en nuestro análisis nos ocupamos de las estructuras externas e internas, de los narradores incluidos en las diégesis y de la presencia de algunos recursos homéricos recreados en las narrativas contemporáneas.

En el estudio de la transposición actancial, utilizamos el término actante en el sentido que le otorgan Greimas y Courtés (1982), quienes lo definen como "el que realiza o el que sufre el acto, independientemente de cualquier otra determinación" (p. 23). Esta concepción se origina en la teoría del lingüista francés Lucien Tesnière (1959), de quien Greimas toma el término, estableciendo que los actantes son los elementos que participan en un proceso de manera activa o pasiva, incluso en calidad de simples figurantes. Desde esta perspectiva, el actante se entiende como una unidad sintáctica de carácter formal, que precede a cualquier interpretación semántica o ideológica. En términos estructurales, el concepto de actante remite a una visión particular de la sintaxis que organiza el enunciado elemental en una serie de funciones, tales como sujeto, objeto y predicado, sin depender de su manifestación concreta en unidades sintagmáticas específicas (por ejemplo, sintagmas nominales o verbales). En este esquema, el predicado se concibe como el núcleo del enunciado, y los actantes emergen como términos resultantes de la relación funcional dentro de la estructura lingüística (Greimas y Courtés, 1982, pp. 23-24).

Cuando trasladamos esta noción al discurso narrativo, el actante deja de ser un elemento estático y adquiere una dimensión dinámica. Según Greimas y Courtés (1982), “puede asumir cierto número de roles actanciales, definidos, a su vez, por la posición del actante en el encadenamiento lógico de la narración (su definición sintáctica) y por su vertimiento modal (su definición morfológica)” (p. 25). En otras palabras, un mismo actante puede desempeñar diferentes funciones dentro del desarrollo narrativo, dependiendo de su posición en la estructura del relato y de los valores modales que adopte.

El concepto de actante, si bien complejo, nos sirve para reconocer las funciones de los personajes y su interdependencia en la trama de las reescrituras; por ello, analizamos en cada obra tanto la relación que se establece entre los personajes homéricos y los personajes incluidos en las transposiciones, como la relación de estos últimos entre sí, confrontando dichos vínculos con las funciones atribuidas a ellos en los hipotextos.

Finalmente, en el desarrollo de nuestro análisis, entendemos por diégesis el “universo espacio-temporal del relato” (Genette, 1989b, p. 70), es decir, la sucesión de acontecimientos narrados. Al tratarse de reescrituras, la transformación del contenido acarrea, inevitablemente, una transposición semántica, es decir, una transformación del significado del hipotexto, actualizado al presente de los potenciales destinatarios. En tal sentido, nos ocuparemos, particularmente, de las actualizaciones semánticas más significativas.

6.4.1 *Ardió Troya* y *¡Qué odisea!* de Olga Drennen

6.4.1.1 Transposición de género

6.4.1.1.1 Estructuras externa e interna

Ardió Troya relata en once capítulos la historia de cinco amigos (Andrés, Patricio, Lalo, Lito y Lucas Edosio) que viajan a un hotel de la costa uruguaya para pasar las vacaciones con tres amigas (Brisa, Eugenia y Cristina), como lo vienen haciendo desde los últimos cinco veranos. Allí tienen planificado reencontrarse con

la joven y bella Lena, la coordinadora de sus actividades. El grupo viaja acompañado por Bety, la madre de Andrés, y Paulo Irtada, hermano mayor de Lalo y padre de Eugenia. En el hotel Heliópolis descubren que la coordinadora –y novia de Lalo desde el verano anterior– fue secuestrada por uno de los dueños del hotel, el joven Alejandro Onayrto. Se forman entonces dos bandos: *Los brillantes*, integrado por quienes quieren recuperar a Lena, y *Los Onayrtos*, que apoyan a los dueños del hotel. Los enfrentamientos entre los grupos se suceden hasta que los jóvenes, después de varias "pérdidas" en ambos bandos, logran recuperar a la muchacha.

Para dar cuenta de los procedimientos de actualización realizados por la autora resumimos a continuación el contenido de cada capítulo y sus vinculaciones con el texto homérico, a efectos de establecer las relaciones macroestructurales con la *Ilíada*. Los subtítulos de los capítulos, en tanto paratextos que condensan su contenido, incluyen también referencias a los hipotextos, a partir de términos tales como "rapto" y "enojo", que evocan sucesos relacionados con la guerra de Troya.

El capítulo I, titulado "Días antes de las vacaciones", presenta a los personajes y plantea el conflicto. Unos días antes del viaje, Lucas escucha una conversación de sus padres respecto a la información que recibieron del hotel: la coordinadora Lena será reemplazada porque está enferma. Esta noticia inquieta a Lucas, quien recuerda el primer verano, cuando todo el grupo se conoció en la costa uruguaya. En ese primer encuentro, la joven coordinadora les había contado sobre el significado de Heliópolis, el nombre del hotel; sobre la estatua Paladio, que adorna una columna del lobby y que resulta un amuleto para sus propietarios; sobre la llamada puerta de Troya, en referencia al animal allí tallado, que separa los sectores públicos –destinados a los huéspedes– de los privados –a los que acceden exclusivamente los dueños del hotel–; y sobre una leyenda urbana que será la aparente causa del secuestro de la muchacha: la existencia de un laboratorio en el que es posible convertir el plomo en oro, ubicado en algún pasadizo subterráneo del viejo edificio. Tras escuchar la conversación de sus padres, reunido con sus amigos en la casa de Lalo, el muchacho les cuenta que una conserje del hotel les había informado que Lena fue raptada por los dueños del establecimiento.

Esta presentación contiene, además de los elementos típicos de los relatos para jóvenes (que ya habían sido anunciados en la contratapa: intriga, amor y

aventura), algunas referencias explícitas a elementos de los hipotextos, tanto homéricos como pre y poshoméricos, que, sumados al título y a los paratextos textuales, remarcan los puntos de conexión más relevantes entre la reescritura y el mito de la guerra de Troya.

Además de presentar los antecedentes de la trama, el narrador intenta continuamente inducir al lector a continuar la lectura, creando expectativas, como por ejemplo en el siguiente pasaje final del capítulo: “En ese momento, ninguno imaginó que ese viaje iba a ser el principio de una serie de peleas, encuentros y desencuentros que no iban a olvidar por el resto de sus vidas” (Drennen, 2012, p. 16). Procedimientos semejantes, tales como dejar una pregunta sin respuesta o presentar una nueva intriga, se observan en el cierre de cada episodio.

En el capítulo II, cuyo título es “La señal”, los adolescentes ya se encuentran en el hotel y presencian, durante el primer almuerzo, un hecho sorprendente: granos de arroz se elevan sobre la mesa y escriben las palabras ONAYRTO y PELEA. Este prodigio, sumado a un encuentro anterior con Sandra, la hija “trastornada” de los Onayrto, que habla sola y anuncia desgracias, confirma a los jóvenes que hay algo raro en la ausencia de Lena.

En el capítulo siguiente, titulado “Una tarde complicada”, los ocho amigos, aburridos de las actividades desarrolladas en ausencia de la coordinadora, ingresan al sector privado de los dueños del hotel. Allí encuentran una nota escrita en clave y luego son expulsados por Alejandro Onayrto. Seguros de que en ese sector está Lena, le cuentan lo ocurrido y sus sospechas a Paulo Irtada, quien promete hablar con el propietario. No obstante, los jóvenes deciden declararles la guerra.

En el capítulo IV, “El rapto de Lena”, mediante una analepsis, el narrador presenta a toda la familia Onayrto, conformada por el padre, Omar; la madre, Eva; el hijo mayor, Héctor; el menor, Alejandro; y los gemelos, Sandra y León. Se narra el secuestro de Lena, los efectos que la presencia de la muchacha produce en la familia, y los encuentros entre la cautiva y su raptor en la habitación donde está encerrada.

Durante una excursión a Pocitos, en el capítulo V, titulado “Partidas”, Lucas Edosio logra descifrar el mensaje en clave escrito por Lena, que les permite confirmar su secuestro. Cuando regresan al hotel, los jóvenes se enteran de que Paulo envió a su hija Eugenia a Brasil con una amiga. Como varios muchachos regresan enfermos del paseo, Brisa y Cristina vuelven a Buenos Aires, ya que los padres tienen miedo de que las jóvenes se contagien. Esta decisión enfrenta a Andrés con Paulo Irtiada, a quien responsabiliza por la partida de las tres amigas. Las acciones se centran en el enfrentamiento entre Andrés y el único adulto varón que acompaña al contingente en sus vacaciones, a raíz de la partida de Brisa, de quien está enamorado el muchacho.

En el capítulo VI, cuyo título es “¿Gato o qué?”, tienen lugar los primeros enfrentamientos entre los bandos. Consisten, esencialmente, en provocar desórdenes o revueltas en el hotel, tales como mover muebles y alfombras de lugar o desparramar los libros de las bibliotecas. Debido a que no hay respuestas de los dueños sobre el paradero de Lena, los jóvenes acuden a Renato, director y socio del hotel, quien le plantea la situación a la junta directiva. Cuando el conflicto avanza, Paulo Irtiada y Omar Onayrto, quienes intentan evitar que los jóvenes “se vayan a las manos”, les proponen enfrentarse resolviendo palabras cruzadas; pero, en cambio, Alejandro desafía a Lalo a jugar al videojuego *Guitar Hero* en la consola *Play Station*. Antes de finalizar la partida, en la que iba ganando Lalo, un gato negro desconecta el aparato y el videojuego se interrumpe. Como no logran acordar quién fue el vencedor, esta vez Héctor desafía a sus enemigos a resolver el conflicto corriendo carreras. Acuerdan competir y que los perdedores abandonen el hotel, después de pagar la cuenta.

A causa de su enojo con Paulo, Andrés, el más veloz del grupo, decide no participar en la competencia y permanece encerrado en su habitación. Andrés sigue los consejos de su madre, Bety, quien desconoce el conflicto generado por la ausencia de Lena, porque está todo el día en la pileta con sus amigas. Se producen, entonces, las primeras “bajas” del hotel, cuando Roy, Lito y otros tres integrantes del grupo *Los brillantes* pierden contra Héctor. El capítulo VII, titulado “El enojo de Andrés”, finaliza cuando Patricio, su mejor amigo, le pide prestadas sus zapatillas para competir contra el hijo mayor de los Onayrto.

En el capítulo VIII, cuyo título es “Y ahora ¿qué?...”, mientras Andrés realiza una excursión a la ciudad de Punta del Este con su mamá y con Brisa, que regresa invitada por Bety o bien por Paulo Irtada, Patricio enfrenta a Héctor, pierde la carrera y abandona el hotel. Al recibir la noticia de la partida de Patricio, Andrés desafía a Héctor y lo vence. Enojado, lo toma del cuello, lo arrastra por el hotel y lo encierra en una habitación.

El capítulo IX, titulado “Sin amparo”, se organiza en dos núcleos temáticos; por un lado, la preocupación de la familia Onayrto ante la desaparición de su hijo Héctor y, por otro, el encuentro de Lalo y Lucas Edosio con León, que intercambia información con ellos. Los dos primeros le cuentan dónde se encuentra Héctor, y León les confirma que Lena está en la parte del hotel a la que nadie puede acceder, les anuncia que no van a poder sacarla de allí mientras la familia siga teniendo el famoso Paladio, y promete ayudarlos a robar la estatua. Aunque los muchachos dudan de su poder, Paulo los convence y, por la noche, Lalo y Lucas buscan a León para concretar el robo.

“Piedras, promesas y enojos”, el siguiente capítulo, se organiza en tres núcleos temáticos: en el primero, mientras Andrés conversa con Omar Onayrto y libera a Héctor para que se despida de su familia y abandone el hotel, Lucas y Lalo roban el amuleto con la ayuda de León y lo arrojan al mar atado con piedras y sogas para poder recuperarlo luego. Reunidos en el hotel, los muchachos acuerdan fingir que regresan a sus hogares para entrar a rescatar a Lena, con la ayuda de Renato, cuando los dueños se sientan seguros y sin amenazas, como en la guerra de Troya. En el segundo núcleo, Alejandro visita a Lena, quien vuelve a rechazarlo y a demostrar su desprecio; entretanto, Omar descubre el robo del Paladio y toda la familia despide a Héctor. Para terminar con el conflicto, en el tercer núcleo temático, Alejandro desafía a Andrés a una última carrera. Pero una piedra, en la zapatilla de Andrés, hace que pierda y abandone el hotel, frente a la tristeza de todos sus amigos.

Finalmente, en el capítulo XI, cuyo título es “Despedidas”, los integrantes del grupo *Los brillantes* abandonan el hotel. La familia Onayrto se siente en paz. Sandra, en uno de sus delirios, grita que todo es mentira, pero nadie le cree. Por la noche, Lucas y Lalo, ayudados por Renato, entran al hotel por la puerta trasera y rescatan a

Lena mientras otros amigos tiran cohetes, petardos y rompeportones. La historia finaliza con la despedida de los amigos: mientras Lalo y Lena se van a Montevideo, Lucas, deseando ver a Penelita, zarpa rumbo a Buenos Aires en el yate Nostoi, junto a los otros muchachos que lucharon por rescatar a Lena.

Cabe resaltar que el artilugio del caballo de madera, utilizado por los aqueos como una estratagema para infiltrarse en la ciudad fortificada y vencer a los troyanos, no se replica en la planificación del rescate de Lena. Aunque el mito es mencionado explícitamente en el diálogo entre los personajes, su aplicación práctica resulta inviable en su contexto. La conversación evidencia una conciencia metatextual en los protagonistas, quienes reconocen la dificultad de trasladar una estrategia épica a su propia realidad: “Pero ellos se metieron en la panza de un caballo de madera, ¿cómo nos la ingeniamos nosotros para meternos adentro de una puerta? Ja ja ja” (Drennen, 2015, p. 89).

Este pasaje pone de manifiesto un contraste fundamental entre el relato homérico y su reescritura. Mientras que en el mito el uso del engaño y la astucia resultan efectivos dentro de una lógica heroica, en la novela de Drennen los personajes juveniles enfrentan obstáculos más concretos y mundanos que requieren soluciones distintas. La imposibilidad de replicar el ardid del caballo subraya la diferencia entre la dimensión mítica y la realidad contemporánea en la que se desarrolla la historia.

Si bien Drennen retoma la *Ilíada*, a partir del resumen antes desarrollado observamos que su transposición articula cinco núcleos temáticos de la guerra de Troya: 1) el rapto de Helena / Lena, 2) el enfrentamiento entre quienes quieren recuperarla (la coalición griega / *Los brillantes*) y sus captores (los troyanos / *Los Onayrto*), 3) la cólera de Aquiles / Andrés y su muerte / partida, 4) el robo del Paladio, y 5) el rescate de Helena / Lena a partir de una estratagema. A estos núcleos temáticos se agrega una nueva intriga, la existencia de un laboratorio secreto que permite convertir el plomo en oro, que sería el verdadero motivo por el cual Paulo Irtada quiere rescatar a Lena y una de las razones por las que la familia Onayrto la retiene.

El hallazgo de laboratorios ocultos o habitaciones secretas, que desencadena una serie de aventuras para un grupo de jóvenes, es un motivo recurrente en la literatura de misterio y suspenso. Un ejemplo de ello es la novela *El laboratorio secreto* de Enric Roig y Lluís Prats (2006); pero este recurso narrativo no solo se limita a laboratorios, sino que se extiende a una variedad de lugares enigmáticos, como habitaciones cerradas, bibliotecas misteriosas, pasadizos ocultos y casas abandonadas; es decir, escenarios que despiertan la curiosidad de los personajes.[118]

¡Qué Odisea!, a su vez, narra, a lo largo de quince capítulos, el accidentado regreso de Lucas Edosio a través del Río de La Plata, hasta que finalmente es rescatado por su padre en el Mar Argentino. Como hemos mencionado, en esta transposición de la epopeya homérica la autora sitúa la historia en un universo protagonizado por jóvenes. En este proceso, resignifica la denominada "Telemaquia", que comprende los primeros cuatro cantos de la *Odisea* y que narra el viaje de Telémaco en busca de noticias sobre su padre. Tradicionalmente, algunos estudiosos de Homero han identificado esta historia como un relato de aprendizaje y crecimiento,[119] en el que el joven héroe transita hacia la madurez, pues solo después de atravesar esta transformación personal el hijo de Odiseo está preparado para desempeñar un papel activo en el destino de Ítaca y unirse a su padre en la lucha contra los pretendientes, episodio que se desarrolla en el canto XXII. En este sentido, Drennen reconfigura la estructura homérica al centrar su relato en la travesía de un joven protagonista y, aunque omite la "Telemaquia" en su forma original, conserva el espíritu del viaje iniciático, pero con una inversión del esquema tradicional: en este caso, es el joven quien vive las aventuras y, hacia el final de la obra, es el padre quien emprende la búsqueda de su hijo.

No obstante esta modificación, la narración retoma dos características de la *Odisea*: 1) el inicio *in medias res*: Lucas Edosio se encuentra atrapado en una isla con Celeste, una mujer que lo cuida como si fuera su hijo, y 2) la división de la narración en dos núcleos temáticos, diferenciados por los espacios en los que se desarrollan los hechos: por un lado, las peripecias de los navegantes por el Río de la Plata, que alternan, en los distintos capítulos, con los sucesos desarrollados en

[118] Algunas novelas que exploran estos temas son *La biblioteca secreta* de Haruki Murakami (2014), *La habitación secreta* de Rosa Huertas (2024) y *El cuarto prohibido* de Itziar Ezquieta (2005).
[119] Cf. las ediciones de Hexter (1993), Jones (1988), Morrison (2007) y el trabajo de Coderch Sancho (1993).

Argentina, en particular, en la ciudad de La Plata, donde vive Lucas y se encuentran su familia y Nené Penela o Penelita, la joven que prometió esperarlo antes de su viaje a Uruguay; por otro, los hechos ocurridos en La Plata una vez que Lucas regresa a su casa.

Como en *Arde Troya*, los subtítulos de cada capítulo anticipan la aventura vivida por el joven y sus compañeros, y establecen las conexiones con el hipotexto odiseico. En este caso, la fuente es solo homérica y el nombre del velero, Nostoi, es una referencia explícita a ella. Presentamos, a continuación, el contenido de cada capítulo para establecer las relaciones macroestructurales más evidentes entre la reescritura y el hipotexto.

En el primer capítulo, “Celeste en la isla”, el narrador describe la estancia de Lucas en una isla habitada solo por Celeste, quien no lo deja partir y lo trata como si fuera su hijo. Con los cuadernos y las lapiceras que le entrega para que no se aburra, Lucas decide “dejar registro de cada uno de los hechos que había vivido después de su partida de Montevideo con sus amigos” (Drennen, 2015, p. 8). A través de un relato enmarcado, semejante a un diario de viaje, Lucas se presenta y describe las primeras horas en el velero; el relato es interrumpido por el narrador para aclarar que el muchacho no ha olvidado a Penelita y para contar lo que ocurre en Buenos Aires.

“De uno a otro lado”, el siguiente capítulo, se enfoca primero en la situación de Penelita, a quien acosan unos muchachos del barrio, entre ellos, dos, cuyos nombres son Tino y Marco. En la isla, Celeste le anuncia a Lucas que ha recibido un llamado de su jefe para dejarlo partir y lo ayuda a construir una balsa. Una vez en el río, Lucas comienza a releer lo que había escrito mientras estaba con Celeste. Nos enteramos así acerca de la primera parada del Nostoi, en la isla Delta de Romaris, habitada por algunos de los chicos que, en el hotel uruguayo, defendían a los Onayrto. Por este motivo, Lucas y los suyos huyen del lugar, aunque no sin que antes el padre de uno de los niños les regalara bidones de aceite de oliva por haber dejado a su hijo fuera de las peleas.

En el tercer capítulo, titulado “Poli, el femo”, Lucas relata el encuentro con un robot cuidador de rebaños, llamado Poli, a quien los jóvenes cautivos primero le

hacen beber aceite, para curarle el hipo, y después le desconectan los cables del único ojo, para que ya nos los pueda ver. Para lograr escapar de la cueva, Lucas afirma llamarse “Ninguno”, nombre que resulta, como en el hipotexto, funcional para el exitoso desenlace del episodio. Antes de la partida, el femo maldice a Lucas y le anuncia que el fabricante de los robots Yon de Pos no va a perdonarlo. Al llegar al Nostoi, los muchachos se enteran de que algunos de los tripulantes, entre ellos el capitán Mario y su hijo, abordaron un vapor que se dirigía hacia Buenos Aires.

En “Ventiladores”, el capítulo cinco, se describe el encuentro con Envito, un fabricante de ventiladores que le regala a Lucas su última creación antes de que el grupo de jóvenes deje la isla. Ya en la nave, cerca de la costa de Buenos Aires, un grupo de curiosos muchachos abre el regalo y al instante se desata un viento que aleja al Nostoi de la costa argentina.

En el siguiente capítulo, cuyo título es “Penelita teje y desteje tardes”, el narrador describe la situación de la muchacha, que sigue rechazando a sus pretendientes mientras hace mermelada, junto con su madrina, para un hogar de ancianos.

En el sexto capítulo, titulado “A problemas gigantes, remedios enormes”, Lucas relata la llegada a Gilestronia, tierra habitada por “personas normales” y por algunos gigantes. Una vez en la casa de los gobernantes, los tripulantes del Nostoi descubren que los hijos de sus anfitriones habían estado en el hotel uruguayo y habían apoyado a los Onayrto. A raíz de ello, Tiánfates, el padre, arroja a dos compañeros de Lucas al desembarcadero para que regresen a la Argentina; a su vez, los tripulantes que pueden escapar de las pedradas que les arrojan corren hasta el navío y huyen del lugar.

En “El que espera…”, el capítulo siete, se relata la llegada a Buenos Aires de algunos de los jóvenes perdidos, el descontento de los padres de Lucas al no verlo entre los recién llegados y la tristeza de Penelita, que sigue siendo hostigada por los rivales de Lucas.

Los dos capítulos siguientes, titulados “La isla de Aiaiai” y “Chicos, hola y adiós”, describen el encuentro de Lucas con la joven y bella Delia, hija de un tal

Mañara, que embruja a los visitantes y los transforma en bestias de corral. Lucas, advertido por la presencia de un gato negro y por el mensaje de uno de sus amigos, escapa del encantamiento y obliga a Delia a devolver a su forma humana a todos los habitantes de la isla. Antes de partir, la joven le revela que no puede ofrecerle teléfonos o computadoras para comunicarse con sus familiares porque Don Posey está furioso con él y le impide volver. Les explica, además, cómo hacer para regresar con sus padres.

En el décimo capítulo, cuyo título es “De mal en peor”, se relata la llegada a la isla Imacer, habitada por personas amables, pero poco conversadoras. Allí tiene lugar el encuentro de Lucas con Siasitre, un viejo lugareño que le enseña rutas olvidadas o desconocidas por Don Posey y le indica los pasos que debe seguir para volver a la Argentina. Los muchachos regresan a la isla de Aiaiai, cargan provisiones y Delia les revela los próximos peligros: la isla Coreutas, el remolino de Bricidas, las altas olas del Cielas y la isla Triangular. Una vez en el mar, los compañeros encierran a Lucas en un camarote, para que pueda escuchar el canto de las sirenas, mientras ellos resisten sus encantos con cera en los oídos.

En “Venenitos”, el siguiente capítulo, se describe el hostigamiento cada vez más intenso de los pretendientes de Penelita, quienes ahora le arrojan frutas de paraíso cuando la encuentran en la plaza.

“Maremotos y remolinos”, el capítulo trece, narra la llegada a la isla Triangular, de la que no pueden salir debido a una intensa tormenta. Los días se suceden y, a causa del hambre, Lucas come una fruta que Delia le había advertido que no tocara. Aunque espera que algo malo le suceda por haber desobedecido, nada pasa y al mediodía sale el sol. Parten de la isla y, mientras navegan, uno de los remolinos del tornado Cielas arranca a Lucas de la nave y lo arroja al río. La nave desaparece en el cielo con el resto de sus compañeros.

En el decimocuarto capítulo, titulado “Volar sin alas”, se relata la asombrosa llegada de los cuatro compañeros de Lucas a Buenos Aires, quienes despiertan, después de la tormenta, sobre las camillas de un sanatorio. Mientras los noticieros y diarios anuncian la aparición de los muchachos, el padre de Lucas decide alquilar

una lancha para buscar a su hijo. Cuando Penelita se reencuentra con sus amigos, les cuenta cómo Marco y Tino la habían molestado todo el verano.

En el capítulo quince, cuyo título es “De un lado al otro”, el narrador refiere los pensamientos y sentimientos de Lucas hasta dormirse, aferrado a un trozo de madera. Cuando despierta, se encuentra en el mar, de donde es rescatado por su padre.

Finalmente, en el último capítulo, titulado “Venenitos y miel”, Lucas se reencuentra con su madre y sus amigos, con quienes decide castigar a los hostigadores de Penelita. Los muchachos llegan a la plaza justo cuando Tino y Marco arrojaban le venenitos a Nené. Entonces una lluvia de caramelos de frutilla cae sobre ellos, que huyen vencidos por Lucas y sus amigos. Penelita y Lucas se encuentran y conversan sobre sus próximas vacaciones.

Como puede observarse a partir del resumen, Drennen traspone algunas de las aventuras más famosas de la *Odisea*, como los encuentros con el cíclope Polifemo, con la hechicera Circe y con las Sirenas, pero también el episodio de los vientos de Eolo y la visita al adivino Tiresias. No obstante, como veremos en el apartado 6.4.1.4, la transposición acarrea, en este caso, la pérdida de la densidad semántica de las distintas experiencias vividas por Odiseo y resulta, en consecuencia, en una suma de peripecias que parecieran no dejar experiencias profundas en el protagonista. De este modo, la obra se inscribe en una tendencia comercial de la literatura juvenil que Lluch denomina *paraliteratura*; es decir textos que, sin renunciar del todo al entretenimiento artístico, se distinguen de la literatura en sentido estricto por la ausencia de una “inquietud por la propia significación” y por su tendencia a reproducir fórmulas narrativas sin cuestionar el lenguaje ni la construcción estética (2005, pp. 137-139). Se trata, en definitiva, de obras que operan como productos de consumo cultural masivo y que establecen un contrato de lectura claro: el lector sabe de antemano qué encontrará y busca precisamente esa repetición que asegura placer y continuidad.

6.4.1.1.2 Narradores

Arde Troya y *¡Qué odisea!* presentan narradores heterodiegéticos omniscientes en tercera persona, con algunas variantes en cada obra. En la primera, el narrador omnisciente está presente durante la mayor parte de la narración, pero por momentos la atención se focaliza en algunos de los personajes, como por ejemplo en Andrés / Aquiles. Esta focalización resulta necesaria para presentar el conflicto central de la *Ilíada*: la cólera del héroe ante el arrebato de su esclava, Briseida, y el enojo de Andrés ante la partida de Brisa. Además, el narrador cede la voz a los personajes a través de la reproducción directa de los diálogos, de manera que el lector se sitúa ante "una especie de representación teatral de los hechos" (Colomer, 2010, p. 55).

En cuanto a *¡Qué odisea!*, a semejanza de las narraciones enmarcadas de Odiseo en la corte de Alcinoo y los feacios, la obra incluye episodios en primera persona, escritos por el propio Lucas Edosio mientras permanece cautivo en la isla de Celeste. Este diario, que inicia en el primer capítulo y finaliza antes del encuentro de Lucas con su padre, alterna con el narrador heterodiegético que describe, mientras el muchacho navega por el río, lo que ocurre en Argentina. Veamos cómo se articulan ambos narradores, al inicio de la obra:

> Aquella tarde, con el sol sobre su cabeza, Lucas Edosio escribía sin levantar la vista. Tenía el cuaderno apoyado en las rodillas.
> Quería recordar las extrañas aventuras que había vivido desde el día en que, con sus amigos, salió del puerto de Montevideo en un velero hasta llegar allí. Hasta llegar allí, sin velero, sin compañeros y sin saber dónde estaba. (Drennen, 2015, p. 5)

> Me llamo Lucas Edosio, soy argentino, tengo algo más de trece años y quiero volver a casa. QUIERO VOLVER A CASA. VOY A VOLVER A CASA.
> Mis problemas empezaron no sé cuánto antes. Creo que fue a fines de enero o a mediados de febrero. No recuerdo bien. Todo pasó al terminar unas vacaciones llenas de complicaciones en la costa uruguaya.
> Éramos un grupo de chicos y un grupo de padres nos acompañaba. Como hubo idas, vueltas y discusiones, los mayores decidieron regresar como pudieran y que nosotros volviéramos a nuestras casas en el *Nostoi*, el yate de Mario, padre de un compañero

del grupo y capitán de la nave, que decidió tomar la responsabilidad de cuidarnos. (Drennen, 2015, p. 9)

Esa doble técnica narrativa tiene su correlato en la estructura de la obra, de modo que las líneas narrativas aparecen doblemente cruzadas: alternando la narración sobre el viaje de Lucas con los sucesos en Argentina. Es decir, hay dos escenarios con dos situaciones distintas, poblados por diversos personajes, cuyos acontecimientos se narran en paralelo.

6.4.1.1.3 Algunos recursos homéricos

Como resultado de la transposición genérica, así como de la elección de la edad de los personajes y del marco espacial y temporal en el que se desarrollan los hechos, la autora introduce ciertos recursos estilísticos que evocan la tradición épica. En *Arde Troya* emplea epítetos, como los de Andrés / Aquiles ("el de los pies más ligeros" y "el de los pies más ligeros del mundo") y de Lito / Áyax ("el más fuerte de todos"), y en *¡Qué odisea!* incorpora numerosos refranes al estilo de las expresiones gnómicas y proverbiales griegas,[120] recursos característicos de los poemas homéricos que transmiten la sabiduría tradicional. En una época en la que aún no existía una recopilación sistemática de leyes ni un pensamiento ético estructurado, las máximas transferidas de generación en generación servían como modelos de conducta y orientación para el pueblo griego. Desde Homero en adelante, el empleo de máximas se convirtió en un rasgo distintivo de la literatura griega hasta el final de la Antigüedad (Guevara de Álvarez, 2012, p. 6).

En *¡Qué odisea!*, es Juan, uno de los personajes que viaja en el Nostoi, quien verbaliza en distintos momentos los dichos de su abuelo, tales como "soldado que huye sirve para dos guerras" (Drennen, 2015, p. 30), "con el caballo cansado" (p. 36) y "quien mal anda mal acaba" (p. 89). Estas expresiones, aunque transmiten la sabiduría popular y el bagaje cultural heredado, generan en

[120] Para profundizar el estudio de las *gnomai* "sentencias" y *paroimíai* "proverbios" en Homero, ver los trabajos de Stickney (1903), Ahrens (1937), Lardinois (1995, 1997, 2000 y 2001), Daix (2000) y Guevara de Álvarez (2003 y 2012). Para un estudio de los conceptos y sus alcances, ver Horna (1935) Mouraviey (1973), Kindstrand (1978), García Romero (1999) y Gartner (2004).

ocasiones el hastío de sus acompañantes, lo que sugiere una tensión entre la transmisión de la tradición oral y su recepción en el contexto contemporáneo.

En la literatura infantil, es común encontrar libros que recopilan refranes, adivinanzas, dichos populares, coplas y rimas, como *Zapallo en flor* de Laura Roldán (2014, SM). Sin embargo, la presencia de estos elementos en la literatura infantil no se limita a su recopilación en antologías, sino que también aparecen en distintas obras de autores contemporáneos, donde se integran de manera creativa en la trama y el desarrollo de los personajes, tal como hemos analizado en el capítulo 3.4.5 acerca del humor en las dramatizaciones de Adela Basch.

6.4.1.2 Transposición espacial y temporal

Como hemos señalado antes, las acciones de *Arde Troya* se desarrollan en un marco espacio-temporal muy semejante a los de sus potenciales destinatarios: unas vacaciones de verano en la costa uruguaya. La historia, si bien está narrada en pasado, remite a un tiempo que resulta próximo. Las acciones, por su parte, se ubican en el viejo e inmenso hotel Heliópolis, presentado por el narrador como “uno de los más famosos de la costa uruguaya” (Drennen, 2012, p. 9), cuya edificación cuenta con “tres piletas, canchas de tenis y una de patinaje, hamacas, toboganes y hasta una calesita manual” (pp. 9-10). A partir de una descripción sencilla, pero bien fundamentada en los elementos básicos de las historias de misterio, la joven Lena les cuenta a sus amigos los rumores que circulan sobre el hotel:

> Lo más interesante de este edificio es que tiene pasadizos y túneles subterráneos que los comunican con otras casas lejanas. Hay mucha gente que está segura de que debajo de alguna de las viejas edificaciones de esta ciudad, en algún túnel sin descubrir, está el famoso laboratorio. (Drennen, 2012, p. 12)

De este modo, si bien el hotel es conocido para los protagonistas, porque es el quinto año que van a veranear allí, en esta oportunidad, debido a la desaparición de Lena, el sector privado, al que no habían accedido antes y por el que no se habían interesado hasta entonces, les resulta no solo más intrigante sino también un desafío. Precisamente, “la puerta de Troya”, que está ubicada en la planta baja y que divide el

sector público del privado, funciona como la muralla que separa a griegos de troyanos en el poema homérico.

De la misma manera que, en la *Odisea*, los espacios por los que viaja Odiseo son imprecisos, porque “está casi al mismo tiempo, navegando hacia las costas del Mar Negro y por el sur de Italia” (Alesso, 2005, p. 18), los lugares por los que viajan Lucas Edosio y sus amigos en *¡Qué odisea!* corresponden a una geografía imaginaria y serían irreproducibles en un mapa de las costas uruguaya y argentina, pues constituyen una mezcla de lugares futuristas (como la isla de los robots “femos”), habitados por personas misteriosas (como Tíanfates) o en los que ocurren fenómenos sobrenaturales (como en el caso de la isla de “Aiaiai”). No obstante, en ninguna de ambas obras las aventuras se sitúan en lugares exóticos o distantes geográficamente, sino en espacios conocidos o próximos a los protagonistas, que se vuelven repentinamente propicios para la aventura.

6.4.1.3 Transposición actancial

Los personajes principales de los hipotextos homéricos se trasponen de manera casi directa en *Arde Troya* y ¡*Qué odisea!*, pero ya no se trata de héroes, sino de jóvenes argentinos y uruguayos que comparten algunas de sus características; como veremos, sus acciones pierden la complejidad y la hondura de los héroes homéricos. En este sentido, los personajes creados por Drennen son planos, están construidos en torno de una única idea o cualidad y se encuentran al servicio de su funcionalidad narrativa. Como consecuencia de esto, la información suministrada en la novela acerca de cada uno de ellos es solo la estrictamente necesaria para la acción; tal como es posible observar, por ejemplo, en el siguiente pasaje, donde la relación entre Andrés / Aquiles y Patricio / Patroclo se enuncia recién –y por única vez– en el capítulo VIII, antes de que Patricio / Patroclo compita con Héctor y pierda la carrera:

> Ya eran amigos cuando ninguno de los dos sabía leer ni escribir. Se conocieron en la plaza, cerca de la escuela en la que hicieron la primaria. Andrés llegó de la mano de su mamá y Patricio jugaba en el arenero. Enseguida, Patricio le ofreció su pala

> de plástico y segundos después, se había puesto el balde en la cabeza. Así era su amigo, gracioso y todo buen corazón. (Drennen, 2012, p. 69)

En este, como en otros casos, el vínculo entre los personajes no se construye desde el inicio de la obra, sino que se lo menciona a medida que avanza la trama, cuando resulta necesario para entender el desarrollo de los hechos. Por otra parte, los personajes son estáticos y, al margen de los avatares que les reserve la trama, los rasgos de su personalidad permanecen, al final de la narración, iguales a los presentados al inicio. Por más desafíos que enfrenten los protagonistas, no hay indicios textuales (referidos por el narrador o por los propios personajes) de evolución o crecimiento alguno, ya sea físico, emocional o intelectual. Precisamente, los dos finales de las novelas parecen reforzar nuestra hipótesis sobre la tendencia de ambas obras a centrarse en la aventura por la aventura misma, sin que las vivencias generen un impacto significativo en el desarrollo personal de los protagonistas. A pesar de haber atravesado diversas experiencias, Lucas Edosio parece mantener una disposición inalterada hacia la exploración y la emoción del viaje, lo que sugiere una continuidad en la dinámica narrativa de ambas obras. En *Arde Troya*, el cierre enfatiza el entusiasmo del protagonista por la aventura puesto que, mientras sus compañeros descansan, él se mantiene despierto y percibe la llegada de una nueva travesía, anunciada por la aparición de la bruma y la sombra del gato en la cubierta. El corazón de Lucas, que late con fuerza, no expresa temor ni reflexión sobre lo vivido, sino pura excitación ante lo que vendrá. Así, el final de la novela no marca un cambio sustancial en el personaje, sino la reafirmación de su espíritu aventurero:

> Zarparon cerca de las nueve de la mañana con un sol resplandeciente. Media hora más tarde, el que no dormía en un camarote descansaba en alguno de los sillones del comedor. Tenían sueño atrasado.
>
> Lucas estaba tan entusiasmado con el viaje, que fue uno de los pocos que se mantuvo despierto. Tal vez por eso, solo él notó cómo una bruma pegajosa caía sobre la embarcación.
>
> Junto con la bruma, escuchó el maullido y vio la sombra del gato en la cubierta.
>
> Al instante, se dio cuenta de que era el anuncio de nuevas aventuras. Y su corazón empezó a latir como un tambor. (Drennen, 2012, pp. 103-104)

Del mismo modo, el desenlace de *¡Qué odisea!* presenta una estructura similar: tras haber castigado a los pretendientes de Penelita, Lucas se muestra dispuesto a continuar con su vida de explorador:

> Los dos provocadores se perdieron en la esquina seguidos por un gato negro. La sola presencia del animal estremeció a Lucas, que desvió la vista para mirar a Nené Penela, Penelita.
> –¿Por qué me mirás así?
> –Para lavarme los ojos –contestó él.
> –¿Vas a irte otra vez? –dijo ella.
> Lucas levantó los hombros y se acercó para agarrarle la mano.
> –Tengo un amigo, un chico irlandés, Joyce de apellido. Siempre me invita a viajar a Dublín. Me gustaría ir. Pero en mi casa no quieren que vuelva a viajar por un tiempo, y menos que menos a Europa. Mi viejo dice que está demasiado lejos y que no podría llegar en una lancha. Tendré que esperar cinco o seis años. ¿Qué pensás?
> –Que es un montón de tiempo –contestó ella con una sonrisa.
> Se acercaron y tomados de la mano, empezaron a caminar. A caminar bajo la sombra protectora de los árboles que, esa tarde, tenían las hojas más doradas que la miel. (Drennen, 2012, pp. 103-104)

Además, en ambos finales, la aparición del gato negro parece funcionar como un símbolo de transición, conectando las dos obras en su enfoque sobre la aventura: más que servir como un elemento de cierre, el animal refuerza la idea de la repetición de un ciclo de experiencias, en el que la búsqueda de lo desconocido es el motor central de las historias.

Como hemos referido antes, el mundo construido por la autora es un universo habitado casi exclusivamente por adolescentes, elección que está en estrecha relación con las características de una literatura juvenil que busca promover una identificación fácil entre los potenciales destinatarios y los personajes. No obstante, la autora también parece aspirar a la representación de un mundo equilibrado, formado por jóvenes y adultos, incluso cuando el papel de estos últimos resulte incongruente con el enfoque “realista” de la novela. Un ejemplo de ello es la reacción de los empleados del hotel ante la desaparición de Lena, así como la espera de los padres de Lucas en La Plata / Ítaca, aunque este episodio puede interpretarse como un reflejo de la “Telemaquia” homérica. No obstante, la constante pasividad de los adultos frente

a la desaparición de los jóvenes, como veremos más adelante, genera una tensión en la representación del mundo ficcional.

Para que los lectores puedan identificar fácilmente a los personajes de la reescritura con los héroes y heroínas de los hipotextos, Drennen emplea diversos procedimientos lingüísticos. Entre ellos, destacan: 1) la simplificación de los nombres (Helena → Lena, Casandra → Sandra, Briseida → Brisa, Menelao → Lalo); 2) la proximidad sonora (Ifigenia → Eugenia, Tetis → Bety, Patroclo → Patricio); 3) la alteración de letras o sílabas para formar anagramas (Edosio → Odiseo, Onayrto → troyano, Irtiada → Atrida, Renato → Antenor); y 4) la combinación de varios recursos, como en Heleno → León, donde se superpone la simplificación con la alteración de letras. Solo en dos casos se mantiene el nombre original de los héroes griegos: Alejandro y Héctor.

El mismo procedimiento se observa en *¡Qué odisea!*, donde los nombres de los personajes juegan con variaciones fonéticas y anagramas: *Poli el femo* → Polifemo, *Yon de Pos* o *Don Posey* → Poseidón, *Envito* → para referirse a Éolo, el dios de los vientos, Fabián Ruicoelo → Euríloco, *Nené Penela* o *Penelita* → Penélope y *Siasitre* → Tiresias.

Además de la transformación de los nombres de los personajes, Drennen reconfigura los espacios de la epopeya homérica mediante referencias directas y juegos de palabras. Un ejemplo es la isla *Aiaiai*, que el propio Lucas describe de manera humorística: “Era la isla de Aiaiai, que más que de Aiaiai o de Eea, como la conocen muchos, tendría que haberse llamado la Isla de ‘Ay, ay, ay’, porque nos pasó de todo” (Drennen, 2015, p. 55). Aquí, la autora juega con la sonoridad del nombre original (Αἰαία → *Eea*) y lo adapta de forma cómica para enfatizar las dificultades que enfrentan los protagonistas. Del mismo modo, aparecen *Gilestronia* en lugar de la isla de los Lestrigones e *Imacer* para referirse a la tierra de los Cimerios, manteniendo la relación con los espacios míticos de la Odisea.

Drennen no se limita a una mera modificación de nombres, sino que emplea estrategias intertextuales más complejas, que exigen una lectura atenta y activa por parte del público. Estos cambios no solo funcionan como referencias literarias, sino que también establecen vínculos profundos con otras obras, enriqueciendo la

construcción del texto y ofreciendo múltiples niveles de interpretación. Un ejemplo de este procedimiento es el personaje de Delia Mañara, “hija de un tal Lucas”, cuyo nombre remite directamente a dos textos de Julio Cortázar: el cuento *Circe* y el libro *Un tal Lucas*. Esta doble referencia establece un juego literario en el que la protagonista se vincula tanto con la hechicera homérica como con el universo cortazariano, reforzando la idea de la reescritura como un espacio de diálogo entre distintos autores y tradiciones.

Del mismo modo, el personaje de Celeste, quien retiene a Lucas Edosio en su isla y lo cuida con una mezcla de afecto y dominio maternal, evoca a la ninfa Calipso de la *Odisea*. La elección de este nombre refuerza el paralelismo con el mito clásico, pero también introduce una carga simbólica adicional a través de su relación con la figura de Madre Celeste, personaje de la obra de Cortázar.

Por último, el nombre del protagonista, Lucas Edosio, sintetiza varias de estas estrategias. “Lucas”, además de ser un nombre común, parece remitir nuevamente al narrador de *Un tal Lucas* de Cortázar, lo que refuerza la conexión con su universo literario, mientras que el anagrama “Edosio” establece un nexo directo con el héroe homérico y su periplo. Así, el protagonista se convierte en un puente entre las referencias clásicas y contemporáneas, encarnando el espíritu de la reescritura.

A través de estos recursos, Drennen no solo adapta nombres, sino que los transforma en piezas clave de un juego literario que desafía al lector a descubrir sus múltiples significados. Su reconfiguración onomástica se convierte en un mecanismo narrativo que potencia la intertextualidad y dota a la obra de una complejidad que parece ir más allá de la mera transposición del mito.

Describimos a continuación las transposicionales actanciales, organizando los personajes a partir de los dos bandos: por un lado quienes forman parte de *Los brillantes* (griegos), nombre que pareciera derivarse del término *aristoi*[121] y que podríamos traducir de manera general como “los mejores”, y por otro lado, quienes forman parte de los Onayrtos (anagrama de troyanos). En el primer grupo están los cinco amigos: Lucas, Lalo, Andrés, Patricio y Lito; las tres muchachas, Eugenia,

[121] Para profundizar el sentido del concepto *areté*, una lectura básica se encuentra en Jaeger (1962) y Vernant (2001).

Brisa y Cristina; y los adultos que los acompañan, Paulo y Bety. Al segundo grupo lo integran el matrimonio compuesto por Omar y Eva; sus hijos: Héctor, Alejandro y los gemelos Sandra y León; y Renato, el gerente del hotel Heliópolis.

Lucas Edosio, al igual que Odiseo, es el más astuto del grupo. Su perspicacia se vuelve clave en el desarrollo de la trama, pues es él quien, al inicio de *Arde Troya*, percibe la ausencia de Lena como un indicio de algo más profundo, lo que impulsa la acción. Su inteligencia se manifiesta en la capacidad para descifrar el mensaje en clave que la joven les dejó y en su rol de detective, en consonancia con los parámetros de la literatura juvenil de intriga y misterio, género al que esta obra también adscribe.

La combinación de la astucia propia de Odiseo con el rol detectivesco se hace evidente cuando Lucas cita la frase atribuida a Sherlock Holmes: “Elemental, mi querido Watson”. Con esta referencia, se establece un paralelismo entre la capacidad deductiva del famoso investigador británico –capaz de ver lo que otros no ven– y la propia sagacidad de Lucas para desentrañar enigmas.

Del mismo modo, en *¡Qué odisea!*, no solo interpreta correctamente una nota con instrucciones para resistir los hechizos de Delia, sino que también engaña al robot Femo y elabora múltiples estrategias para que él y sus compañeros superen los peligros y desafíos a bordo del Nostoi. No obstante, como se analizará en el punto 6.4.1.3, aunque Lucas, al igual que el propio Odiseo, no logra retener a todos sus compañeros en el navío, cada uno de ellos logra regresar ileso a Argentina por distintos medios. Esta circunstancia refuerza la analogía con la epopeya homérica, en la que Odiseo es el único que, tras años de viajes y adversidades, consigue regresar a Ítaca, mientras que sus compañeros, por diversas razones –como la imprudencia al desobedecer las advertencias del héroe o la intervención de los dioses–, encuentran destinos fatales. En contraste, en la historia de Lucas, aunque sus compañeros también se separan, la narrativa juvenil suaviza el desenlace, asegurando que todos logren sobrevivir y retornar, aunque por caminos distintos. Esto subraya un cambio en la concepción del viaje heroico: mientras que en la *Odisea* el regreso está marcado por la pérdida y el sacrificio, en *¡Qué odisea!* la travesía de Lucas y sus amigos desde Uruguay a la Argentina mantiene el espíritu de la aventura, pero sin implicar consecuencias trágicas.

Su papel como guía del grupo se fortalece no solo por su astucia, sino también por sus conocimientos de navegación, los cuales, a pesar de ser limitados –pues solo provienen de las salidas de pesca con su padre los fines de semana–, resultan suficientes para sus compañeros, quienes lo reconocen como líder. Su liderazgo se consolida definitivamente cuando Mario, el capitán del navío, abandona inesperada e inexplicablemente a los jóvenes que habían descendido en la isla de los *Femos*. La partida del único adulto, que se marcha en un vapor con destino a Buenos Aires, responde a la intención de la autora de construir un mundo en el que los jóvenes deben enfrentar los peligros sin la intervención de los adultos. Sin embargo, esta decisión narrativa plantea interrogantes sobre la verosimilitud del relato, ya que la desaparición repentina de los adultos sin una explicación clara deja a los protagonistas en una situación extrema que difícilmente podría darse en la realidad. En este contexto, y ante la ausencia del piloto, sus compañeros designan a Lucas como el nuevo capitán de la nave, reafirmando su rol como líder y estratega del grupo.

Lalo / Menelao es el novio de Lena / Helena y quien intenta recuperarla. Su presentación se reduce a esa función en la trama: nada en particular se dice acerca de este muchacho, que aparece descripto en relación con su hermano mayor, Paulo Irtada / Agamenón, quien es a su vez padre de Eugenia / Ifigenia. Como en el canto III de la *Ilíada*, Lalo se enfrenta con Alejandro en un combate singular, pero un gato negro desconecta la consola de *PlayStation* y el desenlace queda inconcluso. Como Menelao, ya fuera del hipotexto homérico, pero dentro de la serie de relatos mitológicos sobre la caída de Troya, también Lalo ingresa en la sección prohibida del hotel y logra recuperar a Lena.

La presentación de Paulo Irtada / Agamenón, a diferencia de la de su hermano, es más detallada; el narrador describe tanto su aspecto físico como su carácter:

> Alto, con grandes ojos oscuros y nariz afilada. Sobre su boca, asomaban las líneas de un bigote cuyos extremos acostumbraba a levantar con la punta de los dedos. Usaba un lunar de barba debajo del labio inferior y hablaba con voz de trueno; solo cuando se dirigía a Eugenia, su acento se dulcificaba un poco. Había tenido una infancia triste. Su propia hija contó la historia familiar al grupo. (Drennen, 2012, p. 28)

Algunos elementos del mito de los Atridas[122] son retomados por Drennen en la construcción de ambos personajes, pues Lalo y Paulo Irtada, al igual que Agamenón y Menelao, son huérfanos y fueron expulsados de su casa por un tío; asimismo, el mayor de los hermanos se casa con la hija de sus padres adoptivos. Debido a la edad de los personajes, Lalo y Lena son una pareja de novios y no un matrimonio, condición que de todas formas no impide la búsqueda y rescate de la joven. La hija de Paulo, Eugenia, desaparece rápidamente de la acción con la excusa de que su padre la envía a Brasil con una amiga; esta referencia parece aludir a la trágica historia de Ifigenia, hija de Agamenón y Clitemnestra, ofrecida como sacrificio humano a la diosa Diana para obtener vientos favorables y poder zarpar hacia Troya, mito que no se encuentra en el hipotexto homérico, pero que se desarrolla sobre todo en la tragedia *Ifigenia en Áulide* de Eurípides.

Así como Agamenón en la *Ilíada* es ἄναξ ἀνδρῶν (*ánax andrôn*, soberano de varones, rey de reyes o señor de guerreros), Paulo ocupa un lugar de preeminencia respecto a todos los muchachos porque es el único adulto varón que viaja con el grupo. Debido a este rango, los jóvenes le consultan antes de actuar. De algún modo, él es quien supervisa todas las acciones de *Los brillantes*, aunque los jóvenes no suelen sentirse conformes con sus decisiones y muchas veces las cuestionan:

> –De alguna manera; Paulo es el responsable de que las tres chicas ya no estén con nosotros. No es justo –suspiró Lito.
> –¿Y quién te dijo que Paulo Irtada fue justo alguna vez? –preguntó Andrés de pésimo humor, sin mirar a nadie. (Drennen, 2012, p. 46)

Debido a la decisión de alejar a Brisa, Eugenia y Cristina, precisamente se enfrenta con Andrés / Aquiles, valorado por sus amigos como “el único que puede doblarles el brazo” a los Onayrto (Drennen, 2012, p. 66) puesto que es “el de los pies más ligeros del mundo” (p. 94). Como en la *Ilíada*, Andrés se enoja con Paulo y se retira de la competencia. Lo considera un hombre codicioso, que oculta los verdaderos motivos que lo impulsan a rescatar a Lena:

[122] Sobre el mito de Tiestes y Atreo y sus descendientes ver las entradas de Grimal (1981, pp. 62-63 y 515-516) y Ruiz de Elvira (1982, pp.164-171), y el artículo de Ruiz de Elvira y Serra (1974). Resulta relevante sobre este tema también el capítulo 3 de la tesis doctoral de Pérez Miranda (2011).

–Yo, en cambio, pienso que es muy posible que quiera averiguar cómo llegar al laboratorio del alquimista para llenarse de oro. Si no hace más que preguntar por los planos, que si Lena sabe, que si Lena los tiene, que él cree en la magia y no sé cuántas cosas más. (Drennen, 2012, p. 62)

A semejanza de lo que sucede en el texto homérico, el enojo de Andrés parece tener una doble causa: tanto el alejamiento de Brisa como la actitud despótica de Paulo, ambas ligadas a una cuestión de honor. Frente a esta situación, una vez que Andrés le cuenta a Bety lo ocurrido con Lena y su desconfianza sobre las verdaderas intenciones de Paulo Irtada, ella le recomienda alejarse del conflicto, del mismo modo que Tetis a Aquiles en la *Ilíada*:

–Puede ser, hijo, puede ser. Entonces me parece que tendrías que hacerte a un lado de todo esto y si te vienen a buscar, contestar que no te metan. ¿Alguna vez escuchaste el proverbio que dice *Siéntate a la puerta de tu casa y verás pasar el cadáver de tu enemigo*? Eso tenés que hacer.

–¡Ay, mamá! No entiendo ni jota. Lo que dijiste parece chino.

–Jajaja. Algunos dicen que es chino y otros, qué árabe.

–Pero, es horrible, ¿quiere decir que tengo que esperar a que Paulo se muera?

–De ninguna manera. Con esto, quise decir que esperes a que necesite que le hagas un favor y cuando te lo pida, le digas que no.

–Eso me gusta más. Está bueno, ma. Voy a sentarme, entonces.

Y estaba sentado al borde de la pileta, cuando algunos chicos fueron a buscarlo por parte de Paulo para que corriera la carrera con Héctor.

–Díganle a Paulo que no quiero líos –contestó–. ¿Por qué me llama? ¿Se acuerda de mí para que defienda sus intereses? ¿Me preguntó si estaba de acuerdo cuando hizo volver a Brisa? No. Entonces ahora díganle que no voy nada.

Y cuando terminó de hablar, Andrés entendió muy claro el significado del proverbio que le había dicho su madre y sonrió.

Paulo tuvo un acceso de ira al enterarse de su actitud.

–Perfecto, no lo necesitamos –dijo con furia–, que corra el chico que se hospeda enfrente de mi habitación que parece un buen corredor.

–¿Quién? ¿Roy?

–Sí, Roy. Ya va a ver Andrés cómo nos arreglamos solos. (Drennen, 2012, pp. 62-63)

El enojo de Andrés tiene las mismas consecuencias que la ira de Aquiles en la *Ilíada*: *Los brillantes* sufren varias bajas. Primero se marcha Roy y, días después,

Lito y tres chicos más del grupo que quería recuperar a Lena. Paulo decide entonces el regreso de Brisa, para que el "caprichoso" de Andrés participe en la carrera. Como la llegada de la muchacha tampoco logra doblegarlo, su amigo Patricio, acongojado por la desesperación de Lalo, intenta convencerlo. Pero su intervención tiene el mismo efecto negativo que la embajada a Aquiles, realizada por Fénix, Odiseo y Áyax en el canto noveno de la *Ilíada*:

> Pero estaba equivocado. Andrés no quiso escucharlo. Poco importó que Patricio intentara convencerlo. Poco importó que Brisa hubiera vuelto. Aunque la quisiera mucho, pero mucho, en ese momento poco importó. Andrés estaba enojado con Paulo. Estaba muy enojado.
>
> –Resulta que me arruinó las vacaciones porque se le dio la gana, para darse el gusto de mandar, de resolver por los demás y ahora porque las cosas le salen mal, ¿tengo que correr a ayudarlo? No, no voy.
>
> –Pero Paulo mandó a llamar a Brisa y, además, *Los brillantes* te necesitamos…
>
> –¿Y? Si Brisa y yo no nos vemos acá, nos veremos a mi vuelta, son unas semanas más. Ya te dije, no corro y se acabó. (Drennen, 2012, pp. 66-67)

Ante la negativa, Patricio le pide que le preste sus zapatillas viejas porque recién había estrenado las nuevas y las sentía "demasiado duras como para correr" (Drennen, 2012, p. 67). Aunque Andrés lo insta a que no compita, argumentando que "esta pelea dejó de ser nuestra… Con todo el lío que se armó ¿qué podemos hacer ahora?" (p. 67), Patricio decide hacerlo y pierde la carrera. Tras enterarse de la derrota de su amigo, Andrés desafía a Héctor, lo vence y, ante la mirada de los espectadores, lo toma del cuello y lo arrastra "por el pasillo del primer piso para encerrarlo en la habitación que había ocupado Patricio" (p. 72). El joven es liberado solo cuando Omar llega hasta la puerta de su habitación y le ruega que le informe sobre el paradero de su hijo.

Como hemos observado en la descripción de la estructura de la obra, la reescritura retoma otros momentos de la historia mítica de Aquiles, que no están contenidos en la diégesis de la *Ilíada*, ya que el poema homérico finaliza con la muerte de Héctor. En lo que respecta al enfrentamiento entre Andrés y Alejandro, Drennen recrea el mito del talón de Aquiles y "el de los pies más ligeros del mundo" es vencido en la carrera a causa de una piedra en la zapatilla, situación que el

narrador compara, precisamente, con la punta de una flecha envenenada, estableciendo una simetría entre las dos derrotas, aunque el resultado sea radicalmente distinto:

> Como en sus carreras anteriores, Andrés no tardó en adelantarse. Sin embargo, algo en la zapatilla empezó a molestarle a la altura del talón. Una piedra. Redonda, apenas más grande que la cabeza de un alfiler, pero una piedra al fin. Una piedra que se clavó en su carne con insistencia. Una piedra que lo lastimó como si hubiera sido una flecha de punta envenenada. (Drennen, 2012, p. 93)

Andrés parece ser un personaje construido de manera más compleja que los otros: el narrador presenta en él cierto proceso de aprendizaje frente a las situaciones que atraviesa. No obstante, ello no se condice con las sucesivas acciones que lleva adelante, ni con las observaciones que otros personajes realizan sobre sus actos. De esta manera, el lector se queda con la sensación de que el texto no refleja la psicología de los jóvenes frente a determinados conflictos, sino la perspectiva de un adulto que proyecta, siguiendo la lógica del hipotexto, lo que debería sentir y cómo debería actuar un joven en circunstancias similares.[123] Consideramos que esto es el resultado, como veremos más adelante, de trasponer la diégesis de la *Ilíada* a una situación en la que la desaparición de una muchacha no resulta convincente. Precisamente, cuando Andrés debe abandonar el hotel con su madre y Brisa, el narrador señala que se quita la pena "como si fuera un suéter. Pronto, él y Patricio iban a estar juntos. Para ellos, ya todo iba a estar bien" (Drennen, 2012, p. 95); observación que resulta llamativa, pues la tristeza y preocupación del muchacho se reduce ahora a la distancia que lo aleja de su mejor amigo, olvidando la congoja por la desaparición de Lena.

[123] Precisamente, el siguiente pasaje resulta significativo, ya que el encuentro entre Lucas Edosio y Omar Onayrto describe la reacción del muchacho con una profundidad emocional y un nivel de comprensión propios de un adulto. La manera en que observa los rasgos de Omar, interpretando su mirada y estableciendo un paralelismo con su propio padre, evidencia un proceso de empatía y reflexión poco habitual en un niño o adolescente. Su respuesta no es impulsiva ni desconfiada, sino que surge de un reconocimiento emocional que lo lleva a conectar con la humanidad del otro: "El chico clavó sus ojos en los del hombre. Vio los párpados con algunas arrugas, vio la mirada mansa y, al hacerlo, le pareció que era su papá el que pedía por él. Sí, seguro, de ser al revés, su papá también reclamaría lo mismo. De solo pensarlo, se le hizo un nudo en la garganta. Y así, conmovido, tomó la mano que Omar le tendía" (Drennen, 2012, p. 88).

El grupo de los cinco brillantes que se embarca en la misión de rescatar a la novia de Lalo se completa con Lito, a quien el narrador presenta con rasgos físicos semejantes a los atribuidos por Homero a Áyax Telamón:[124]

> A unos pasos se destacaba la figura de Lito, el más fuerte de todos. No representaba su edad. En lugar de trece parecía tener muchos años más. Llevaba media cabeza de estatura al resto y tenía toda la apariencia de un deportista. No hablaba mucho, pero siempre había demostrado ser un buen compañero. (Drennen, 2012, p. 26)

Debido a su fuerza y valentía, Lito es uno de los primeros muchachos en enfrentar a Héctor[125] y también uno de los primeros en abandonar el hotel cuando pierde la carrera. Al igual que Brisa, Cristina y Eugenia, cumple un rol específico en la trama: acompañar a sus amigos en la búsqueda de Lena y enfrentarse al adversario ante la ausencia de Andrés. En cuanto a las amigas, del mismo modo que sus contrapartes griegas, Briseida y Criseida, apenas tienen voz en la novela. Abandonan el hotel por el temor de sus padres a que se enfermen, pero Brisa regresa, invitada por Bety, la madre de Andrés, para que pueda concretarse el viaje a Montevideo y Patricio participe en la carrera contra Héctor.

Con respecto a Lena, nada dice el narrador sobre su nacionalidad, pero se caracteriza por su belleza y, como la heroína griega, ejerce un poder casi mágico sobre los muchachos desde el momento en que la conocen:

---

[124] En la *Ilíada* el poeta describe a Áyax en los siguientes términos: "Entre los guerreros, el más valiente fue Áyax Telamonio mientras duró la cólera de Aquiles, aunque este último lo superaba con creces" (Libro II, vv. 763 y ss.). También lo destaca como un pilar fundamental en la defensa de los aqueos: "Ese es el imponente Áyax, baluarte de los aqueos" (Libro III, vv. 229 y ss.). Por su parte, su adversario Héctor reconoce sus cualidades con estas palabras: "¡Áyax! Los dioses te han concedido fuerza, valentía y sabiduría, y entre los aqueos sobresales en el manejo de la lanza" (Libro VII, vv. 288 y ss.). Todas las citas corresponden a la traducción de Luis Segalá y Estalella.

[125] En la *Ilíada* Áyax y Héctor se enfrentan en tres momentos. En el Libro VII, Áyax es elegido por sorteo para combatir contra Héctor en un duelo que se prolonga casi todo el día. Al inicio, Áyax domina el enfrentamiento, logrando herir a Héctor con su lanza y derribándolo con una gran piedra. Sin embargo, Héctor sigue luchando hasta que los heraldos, siguiendo la voluntad de Zeus, declaran el combate en empate. Como muestra de respeto, ambos intercambian regalos: Áyax le entrega a Héctor su "cinturón de guerra, de púrpura brillante", mientras que Héctor le obsequia su "espada con tachuelas de plata". El segundo enfrentamiento ocurre cuando Héctor irrumpe en el campamento micénico y combate contra los griegos entre los barcos. En el Libro XIV, Áyax le lanza una enorme roca a Héctor, dejándolo al borde de la muerte. No obstante, en el Libro XV, Apolo le devuelve las fuerzas a Héctor, quien retoma su ofensiva contra las naves. Áyax, con su enorme lanza y saltando de un barco a otro, resiste prácticamente solo el avance de los troyanos. En el Libro XVI, ambos vuelven a enfrentarse en duelo. Héctor consigue desarmar a Áyax, aunque sin herirlo, lo que obliga al griego a retirarse al darse cuenta de que Zeus favorece a su adversario. Finalmente, Héctor y su ejército logran incendiar una nave griega, un punto crucial en la batalla que casi decide la guerra.

> Era la hermosa Lena, tenía pocos años más que ellos y los acompañó desde la mañana hasta la noche. Entonces sí, el verano resultó mágico para todos. (Drennen, 2015, p. 10)

> No había chica más linda para ellos. De pelo castaño con reflejos dorados, alta, de buena figura. Tenía ojos color miel y nariz chiquita. No necesitaba reírse para que se le formaran hoyuelos en las mejillas, ni hablar para conocer su dulzura. Por la forma que tenía de moverse y de gesticular con las manos, parecía una bailarina de danzas clásicas. Era la clase de personas que llamaba la atención tanto por su belleza como por la manera de comportarse. (Drennen, 2015, p. 13)

Al igual que la Tindárida, Lena también es huérfana y, aunque tuvo dos hermanos gemelos, afirma desconocer su paradero. Esta orfandad hace posible que los Onayrto puedan retenerla encerrada en el hotel y que el rescate solo represente una misión para su novio Lalo y sus amigos, cuando los jóvenes sienten que su desaparición ha hecho que el verano perdiera el encanto. El narrador marca un antes y un después en las vacaciones de los jóvenes a partir de su ausencia:

> Acompañados por Lena, cada tarde, a la caída del sol, los chicos volaban hacia el horizonte y volvían con el pelo revuelto por el viento, contando una y mil aventuras. (Drennen, 2015, p. 14)

> Pese a que el sol brillaba enfrente, el parque del hotel tenía un aspecto triste. Por otra parte, sintieron que algo extraño flotaba en el ambiente. Los árboles parecían haber perdido la noción de que era verano porque sus ramas se veían desnudas y las flores daban la sensación de estar a punto de marchitarse. (Drennen, 2015, p. 23)

Esta descripción permite observar que el relato establece un punto de quiebre en la experiencia de los jóvenes tras la ausencia de Lena, lo que recuerda el mito de Perséfone / Proserpina[126] y su relación con el ciclo de las estaciones. En el mito, la desaparición de Perséfone, raptada por Hades y llevada al reino de los muertos, provoca la tristeza de su madre, Deméter / Ceres, quien, sumida en el dolor, deja que la naturaleza se marchite y la tierra se torne estéril. Del mismo modo, en la historia de Drennen (2012), la desaparición de Lena marca el fin de un período de

[126] Sobre el mito de Perséfone / Proserpina ver Grimal (1981, p. 425) y la tesis doctoral de Castro Jiménez (2002). Entre los textos clásicos que abordan el mito en general: el *Himno homérico a Deméter*; las *Metamorfosis* (V, 341-661) y *Fastos* (IV, 393-620) de Ovidio y *De raptu Proserpinae* de Claudiano.

alegría y vitalidad: antes de su ausencia, los jóvenes disfrutaban de tardes llenas de aventuras, volviendo con el cabello despeinado por el viento, mientras que después, el ambiente del hotel se impregna de una sensación de extrañeza y decadencia.

El paralelismo con el mito se refuerza en la transformación del paisaje. Este cambio recuerda la llegada del otoño y el invierno en el mito clásico, estaciones que simbolizan la tristeza de Deméter y la ausencia de su hija. Asimismo, la belleza cautivadora de Lena y su capacidad para entretener a los jóvenes la asemejan a Perséfone en su rol de figura luminosa y enérgica, cuya presencia trae consigo prosperidad y alegría. En ambos casos, la ausencia de la joven no solo altera el estado anímico de quienes la rodean, sino que también se manifiesta en la naturaleza misma, reflejando la estrecha relación entre lo humano y el entorno en ambos relatos.

Siguiendo la tendencia a evitar una compleja caracterización, excepto en el caso de Sandra, la descripción de los integrantes de la familia Onayrto es también escasa y general. Omar es el *paterfamilias* y el dueño del Heliópolis; como Príamo, acepta el rapto de Lena, enfrenta al directorio del hotel para negar el secuestro de la muchacha y atribuirlo a inventos de “un mocoso despechado” (Drennen, 2012, p. 51), y le reclama a Andrés la liberación de su hijo Héctor. El papel de su esposa Eva, a diferencia del desempeñado por Hécuba, la reina de Troya, a quien Homero presenta como una venerable madre que cuida a sus hijos y teme por sus vidas, se limita aquí a una serie de escasas apariciones en acciones grupales, tales como presenciar la carrera o lamentar la partida de su hijo Héctor.

En cuanto a Alejandro, el raptor de Lena, no destaca por su belleza sino por su corpulencia: “era un chico de la misma edad que ellos, pero grande como un ropero. Tan grande como Lito” (Drennen, 2012, p. 26). Y aunque Alejandro atribuye el secuestro de Lena a su conocimiento de “los planos de la ciudad”, que permiten llegar al “laboratorio secreto” (p. 33), termina confesándole su amor a la muchacha.

En esta reescritura, la figura de Héctor, el hermano mayor de los Onayrto, no se construye como antagonista de Andrés / Aquiles; por el contrario, ambos se enfrentan solo cuando el primero vence a Patricio y genera con esto que el segundo se enoje. Esta dinámica contrasta con la relación de Héctor y Aquiles en la *Ilíada*,

donde el príncipe troyano y el guerrero aqueo son rivales inevitables, destinados a enfrentarse como representantes de sus respectivos bandos en la guerra de Troya.

Al igual que su homónimo homérico, Héctor asume un rol desafiante, pero en un contexto muy distinto: mientras que el héroe de la *Ilíada* es el líder de los troyanos y el encargado de la defensa de su ciudad frente al asedio aqueo, el personaje de Drennen se posiciona como una figura competitiva dentro de un entorno más lúdico: desafía a *Los brillantes* a una carrera, una competencia que sustituye el combate bélico por un enfrentamiento deportivo. Sin embargo, su papel no se limita a ser un simple adversario en el juego; como integrante de un hotel familiar, es descrito por su padre como "un gran comerciante (…) pues obliga a los huéspedes a pagar y a irse" (Drennen, 2012, p. 66).

Este rasgo podría no generar la misma empatía que su contraparte homérica pues, en la *Ilíada*, Héctor es un personaje profundamente humano, retratado como un padre amoroso, un esposo devoto y un héroe trágico cuyo destino está sellado por la intervención de los dioses y la furia de Aquiles. Su muerte a manos del guerrero aqueo es uno de los momentos más conmovedores de la epopeya, ya que simboliza el sacrificio y la inevitabilidad del destino. En cambio, en la reescritura de Drennen, Héctor es más bien un oponente competitivo, cuya función en la trama es generar tensión y rivalidad sin alcanzar la dimensión trágica y heroica de su referente homérico. De esta manera, mientras que la figura de Héctor en la *Ilíada* despierta admiración y compasión incluso entre sus enemigos, el personaje de Drennen se presenta como un adversario más distante, cuyo comportamiento puede resultar menos empático para los lectores. Esta diferencia refleja el cambio de tono entre la épica clásica y la narrativa juvenil contemporánea, en la que el conflicto se resuelve dentro de un marco de competencia sin las consecuencias fatales que caracterizan al relato homérico.

De los gemelos, Sandra y León, solo la joven está dotada con el poder de la adivinación; el narrador le atribuye "desvaríos" y "alucinaciones", eso la diferencia de su hermano, que es "equilibrado y sensato" (Drennen, 2012, p. 32). En diversos momentos anticipa que Lena será la causa de muchas desgracias, pero nadie le cree, incluso su hermano Héctor afirma que "más que tratamiento, necesita que la internen porque está demasiado alterada" (p. 37). El comportamiento de la joven

genera preocupación en los padres y en su hermano León, pero también bromas por parte de sus hermanos mayores:

> La jovencita movía su cuerpo esmirriado con poca gracia. Como siempre, caminaba como desorientada haciendo zigzag.
>
> –Ahí, está Sandra –dijo Lucas–, ¡parece trastornada! Nunca un "¡hola, ¿cómo te va?", nunca un "¿vamos a nadar?"
> Por su parte, un piso más arriba, perdida en vaya a saber qué pensamientos ni se dio cuenta de que los chicos disimulaban haberla visto. Y si lo notó, no demostró que le importara.
> –Pronto tendremos noticias –declaraba–, pronto tendremos noticias y nadie puede evitarlo…
> –Sandra –dijo Omar Onayrto, su padre– ¿otra vez hablando sola, hija? (Drennen, 2012, pp. 17-18)
>
> –¿Qué hace ella acá? –se horrorizó Sandra cuando los tuvo frente a ella–. ¡Que se vaya! Nos va a traer desgracias (Drennen, 2012, p. 31)
>
> –¡Es el gato, el mismo de siempre! El que se me aparece en sueños. Es el gato que me dice lo que va a pasar. ¿Por qué nunca me escuchan? –dijo Sandra con los ojos dilatados por el miedo. (Drennen, 2012, p. 36)
>
> –No seas injusto –intervino Héctor muerto de risa–, ¿no ves que adivina el futuro? ¡Vamos a ver si nos dice cuántos huéspedes vamos a recibir el verano que viene en el hotel! (Drennen, 2012, p. 36)

Como Casandra,[127] que anuncia profecías en cada uno de los momentos cruciales de la guerra de Troya, Sandra también predice que la llegada de Lena causará desgracias a la familia. Pero, con el mismo efecto negativo que tuvieron las palabras de la troyana, la joven apenas sale del sector privado del hotel a causa de su condición. Precisamente, "cansado de los ataques de su hermana desde la llegada de Lena al sector privado" (Drennen, 2012, p. 76), León les revela a *Los brillantes* la creencia familiar sobre el Paladio y la manera de robarlo.

[127] Para una descripción general del personaje -que aparece en la *Ilíada* de Homero, en *Agamenón* de Esquilo y en *Troyanas* de Eurípides-, ver Grimal (1981, p. 89-90) y Graves (1967b, p. 302).

Dentro del bando troyano también se encuentra Renato, descrito como "un hombre mayor y, además, director y socio de Onayrto desde hacía mucho tiempo" (Drennen, 2012, p. 51). Al igual que Antenor,[128] presentado en la *Ilíada* como un anciano sabio y prudente, defensor de una solución pacífica al conflicto bélico entre troyanos y aqueos, Renato asume el papel de consejero, en este caso, de la familia Onayrto. Cabe aclarar que, con la evolución del ciclo troyano, la figura del personaje homérico cambia: en versiones posteriores del mito es retratado como un traidor que facilita la entrada de los griegos en la ciudad, les ayuda a robar el Paladio y abre las puertas del caballo de madera que oculta a los guerreros enemigos. Precisamente, esta es la versión que sigue Drennen, pues Renato, en un giro inesperado, abre la puerta del sector privado para que Lalo y Lucas puedan entrar a rescatar a Lena cuando el conflicto entre los bandos alcanza su punto álgido. Siguiendo este paralelo, Renato podría leerse como una reinterpretación contemporánea de Antenor. A pesar de que hasta ese momento parece alineado con los intereses de su grupo –puesto que en todo momento revela estar muy preocupado por el prestigio del hotel– su decisión de abrir la puerta para facilitar el rescate de Lena introduce una ambigüedad en su lealtad. Así, al igual que Antenor en la tradición mitológica, Renato se convierte en una figura ambivalente: su intervención puede verse tanto como un acto de traición a su propio bando como una acción necesaria para la resolución del conflicto.

Junto a Bety, Paulo Irtada, Renato y Omar Onayrto, el narrador menciona la presencia de otros adultos en el hotel, a partir de los cuales es posible ver una serie de representaciones sociales en torno de la "juventud" y la "adultez". Observamos que los personajes mayores de edad, si bien son presentados con rasgos descriptivos que coinciden con los de un adulto, tienen un comportamiento que se corresponde con el de los adolescentes; en consecuencia, actúan ante los hechos como meros espectadores o bien son incapaces de tomar decisiones. La desaparición de la joven, por ejemplo, no genera más que comentarios y enojo por parte de los padres o del propio Paulo Irtada:

> Esto me parece muy raro ¿por qué suponen que van a tenerla encerrada? Lo que piensan es demasiado grave como para ser cierto. Cuando hicimos las reservas y

[128] Para una descripción general del personaje, ver Grimal (1981, pp. 32-33).

> pedimos que Lena fuera otra vez la coordinadora, nos dijeron que estaba enferma. La verdad, no sé… (Drennen, 2012, p. 29)
>
> –¡Epa! Tranquilos. Un segundo, un segundo. Primero, vamos a ver si realmente los Onayrto tienen a Lena encerrada y después, si es así, yo mismo voy a tomar cartas en el asunto. (Drennen, 2012, p. 30)
>
> –No pueden echarnos. Y menos que menos convertir este hotel en cárcel. Ahora somos muchos los que sospechamos de ellos– contestó el padre de una de las chicas que se había sumado al grupo de *Los brillantes*–. Además, no me gusta la idea de escapar como una cucaracha. ¿Qué hicimos nosotros de malo? Propongo que sigamos con las protestas, evitando la violencia como hasta ahora. (Drennen, 2012, p. 53)

De este modo, se infantiliza a los adultos, presentándolos como sujetos que dependen de los jóvenes y, en consecuencia, pierden autonomía en la toma de decisiones. Cuando el conflicto escala, son incapaces de generar alternativas, de evaluar opciones o de proponer soluciones, dejando la situación en manos de los muchachos:

> Su respuesta desató una tormenta de opiniones. Unas a favor y otras en contra de Alejandro. El descontento creció hasta límites inesperados. Pronto se oyó un amenazante ruido de sillas en movimiento. Los adultos, que trataron de calmar los ánimos, sin conseguirlo, se miraron preocupados. ¿Cómo impedir que los enfurecidos partidarios de uno y de otro bando se fueran a las manos? (Drennen, 2012, p. 58)

Si en un primer momento solo observan los hechos, luego apoyan a uno u otro grupo. En este sentido, la competencia entre los bandos por la desaparición de una muchacha se torna en la novela un espectáculo al que acuden todos:

> El desafío era a las siete. A las seis en punto Lalo y Alejandro entraron en la sala. Con ellos, sus partidarios. Nadie faltó a la cita. Grandes, chicos, Héctor, los botones, las mucamas, las telefonistas y los ascensoristas estaban allí. Renato, el director del hotel, y los mozos de la confitería y del restaurante también se hicieron presentes. Hasta Sandra y Eva, su madre, tomaron asiento en la primera fila. Nadie faltó a la cita. (Drennen, 2012, p. 54)

> En esa carrera, de nuevo, nadie faltó a la cita. Estaban Sandra y su madre, Renato, el director, Omar Onayrto, los huéspedes del Heliópolis y de otros hoteles. Los seguidores de ambos bandos fueron los primeros en llegar. (Drennen, 2012, p. 63)

Dado que esta reescritura de la *Ilíada* se presenta como una novela juvenil de amor y aventura, su adaptación implica una transformación profunda del texto original, en la que se elimina por completo el contexto bélico. Si bien esta decisión responde a convenciones del mercado editorial y a las expectativas del público juvenil, no es un cambio inocente, ya que supone la omisión de los conflictos que atraviesan la obra homérica. En este sentido, resulta pertinente preguntarse hasta qué punto esta mirada estilizada y acrítica, al ignorar la violencia estructural subyacente en la desaparición y explotación de niñas, niños y adolescentes, contribuye a perpetuar su invisibilización en el discurso literario contemporáneo.

En *¡Qué odisea!*, además de Lucas Edosio –cuyos rasgos ya fueron analizados– se destaca la figura de Nené Penela o Penelita, quien ocupa un papel central en la novela. Su nombre remite directamente a Penélope, la esposa de Odiseo, y al igual que ella, se caracteriza por su fidelidad, en este caso, hacia su amigo Lucas. Asimismo, resiste el acoso de algunos compañeros que la hostigan y que son calificados negativamente tanto por el narrador como por otros personajes con expresiones como “imbéciles”, “malos, además de groseros” (p. 80), “insolentes” (p. 92), “unos maleducados, unos violentos” (p. 95) y “bobos” (p. 102). Sin embargo, el castigo que finalmente reciben estos pretendientes modernos –ser atacados con caramelos de frutilla por Lucas y sus amigos tras su regreso a La Plata– resulta trivial en comparación con los distintos modos de acoso que sufre la joven, y al mismo tiempo suaviza la brutal venganza de Odiseo, quien ejecuta a los pretendientes de Penélope por su traición y deslealtad.

Entre los compañeros de Lucas en el Nostoi se encuentran Ernesto, Juan Andrés y Fabián Ruicoelo. Este último es el único de los amigos cuyo apellido se menciona, y su significado no es casual: *Ruicoelo* es un anagrama de *Eurílo*co,[129] el lugarteniente de Odiseo durante el viaje de regreso a Ítaca tras la guerra de Troya. Mientras que en *La Odisea* Euríloco es una figura ambigua, a veces prudente y otras

[129] Para una descripción general del personaje, ver Grimal (1981, p. 184) y Graves (1967b, pp. 410-411).

desafiante de la autoridad de Odiseo, en la novela de Drennen no se profundiza en la psicología del personaje, más allá de la referencia onomástica. De los tres, solo Juan Andrés posee un rasgo distintivo: su tendencia a enunciar refranes aprendidos de su abuelo. En cambio, Ernesto y Fabián carecen de una caracterización profunda al igual que el resto de los compañeros de viaje, que desaparecen paulatinamente del barco.

Así como en *Arde Troya* se suprime el contexto bélico y los compañeros no mueren en combate, sino que simplemente abandonan el hotel Heliópolis, en esta reescritura los tripulantes del Nostoi regresan a Buenos Aires en distintos momentos y por diversos medios. Los tres amigos que permanecen en el navío durante la mayor parte de la travesía desaparecen de manera "maravillosa" cuando el tornado Cielas "levantó (el velero) con su terrible fuerza y lo arrastró por los aires" (Drennen, 2015, p. 87). Mientras Lucas se queda solo y prendido a un tronco en el río, sus compañeros despiertan en camillas de un hospital después de haber "caído del cielo" y aterrizado flotando en el Río de La Plata.

Como mencionamos antes, en la novela, el personaje de Circe recibe el nombre de Delia Mañara, lo que establece una conexión intertextual con la reescritura de Cortázar. Sin embargo, a diferencia de la hechicera homérica y de la joven cortazariana, Delia no es presentada como una figura siniestra ni con rasgos perturbadores. Por el contrario, se muestra compasiva con Lucas y le revela que sus desgracias no son producto del azar sino una consecuencia de haber enfurecido a Don Posey. Este personaje, lejos de representar a un dios, es retratado como un poderoso fabricante de los robots Femo y una suerte de propietario de las islas, cuya autoridad y control sobre el territorio sustituyen la dimensión divina que Poseidón posee en el texto clásico.

A pesar de la alusión a la reescritura de Cortázar,[130] la relación entre Lucas Edosio y Delia Mañara se construye principalmente a partir del hipotexto homérico. Al igual que Odiseo, Lucas llega a un mundo maravilloso donde se enfrenta a desafíos extraordinarios. En este contexto, Delia, figura equivalente a Circe, hechiza

[130] Para profundizar en las relaciones entre el personaje homérico y el cortazariano ver Mac Adam (1971), Roy (1974), Terramarsi (1986), González de Tobia (1998), Goyalde Palacios (1998) y Oulego (2016).

a sus compañeros, replicando así uno de los episodios más emblemáticos de la *Odisea*. Sin embargo, al final del relato, tanto Lucas como el héroe homérico logran revertir el encantamiento y liberar a sus compañeros. En la epopeya, Odiseo recibe la ayuda de Hermes, quien le proporciona un antídoto para resistir los encantos de Circe; en la novela de Drennen, Lucas encuentra una nota que le revela cómo evitar el poder seductor de Delia.

Aunque en la versión homérica Circe y Odiseo mantienen una relación amorosa antes de que el héroe y su tripulación abandonen la isla, en la novela no se establece un vínculo semejante entre Lucas y Delia. No obstante, la joven sigue desempeñando el papel de anfitriona y liberadora de los compañeros de Lucas, a quienes previamente había transformado en cerdos. Además, les ofrece la posibilidad de descansar en la isla antes de continuar su viaje, lo que mantiene el eco narrativo de la hospitalidad de Circe en el hipotexto.

Por el contrario, Celeste, quien retiene a Lucas en una isla y lo cuida como si fuera su hijo, se aleja de la figura de Calipso[131] en la *Odisea* y se acerca más al personaje cortazariano de Madre Celeste, la madre de Mario en el relato. En ambos casos, la figura materna se define por su rol sobreprotector y su intento de ejercer un control casi absoluto sobre el joven al que cuida. Así como Madre Celeste busca mantener a Mario alejado de Delia Mañara, a quien considera una amenaza, Celeste actúa de manera similar con Lucas, reteniéndolo en la isla con el argumento de protegerlo de los peligros del mundo exterior.

Esta relación refuerza el motivo literario de la madre sobreprotectora y, al mismo tiempo, complejiza la caracterización de Celeste. Por un lado, su actitud parece motivada por un interés genuino en el bienestar de Lucas; por otro, su afán por mantenerlo aislado –u oculto, como sugiere la etimología de Calipso– lo priva de autonomía y de la posibilidad de continuar su viaje y reencontrarse con su familia. De este modo, Celeste encarna simultáneamente la figura de la madre nutricia y la de la carcelera, generando un vínculo que oscila entre el afecto y el control. Esta tensión se hace explícita en la reacción de la verdadera madre de Lucas cuando descubre el intento de Celeste de ocupar su lugar: “Se enojó al saber que Celeste

[131] Para una descripción general del personaje, ver Grimal (1981, p. 83).

quiso reemplazarla en el cariño de su hijo. –¡Faltaba más! –se indignó" (Drennen, 2015, p. 102). La cita refuerza la idea de que la protección de Celeste no es solo una muestra de afecto, sino un intento de apropiación simbólica, lo que intensifica su carácter posesivo y el conflicto que representa en el relato.

Tanto los padres de Lucas como los otros adultos que intervienen en el desarrollo de la trama se configuran con el mismo papel pasivo que tienen en *Arde Troya*. Su accionar se muestra limitado, distante o directamente ausente frente a los conflictos que atraviesan los jóvenes. No es sino hasta el final de la novela cuando el padre de Lucas Edosio decide contratar a un marino para buscar a su hijo, desaparecido desde hacía ya tres meses, y revierte así la actitud pasiva que lo había caracterizado a lo largo de toda la obra. Esta intervención tardía no solo refuerza la centralidad de los personajes juveniles como verdaderos agentes de la acción narrativa, sino que también establece un eco intertextual con el reencuentro de Odiseo y Telémaco en la *Odisea*. En ambos casos se produce una reconfiguración del vínculo paterno-filial, donde el hijo ha debido crecer, tomar decisiones y atravesar pruebas en ausencia del padre. Sin embargo, mientras que en la epopeya homérica ese reencuentro marca el inicio de la restauración del orden familiar y social, al permitir la alianza entre padre e hijo para recuperar Ítaca, en la novela de Drennen el gesto tardío del padre de Lucas tiene un efecto más simbólico que reparador. Su acción no implica una recuperación efectiva del rol parental, sino que subraya, por contraste, la autonomía que el joven ha desarrollado a lo largo de su viaje.

6.4.1.4 Transposición diegética y semántica

Como hemos señalado antes, ambas obras escogen unos protagonistas y un marco espacial y temporal muy próximos a los de sus potenciales destinatarios; decisión que conlleva desplazamientos semánticos profundos, aunque, como hemos visto, se trasponen prácticamente todos los núcleos narrativos más relevantes de ambas obras.

Uno de los desplazamientos iniciales, tanto en la dimensión diegética como en la semántica, se manifiesta en el hecho de que las acciones se centran en jóvenes

que transitan un universo despojado de intervenciones divinas. En este marco narrativo, lo sobrenatural no desaparece por completo, sino que se restringe a elementos escasos y selectivos en ambas obras, destacándose notablemente la figura del enigmático gato negro.

Dicho personaje adopta una doble función; por un lado, es una figura enigmática, que transita entre lo sagrado y misterioso, encarnando aquello que escapa al entendimiento humano y, por otro, se construye como portal hacia lo fantástico, una grieta en la lógica interna del mundo narrado, permitiendo la irrupción de lo sobrenatural. Su habilidad para metamorfosearse –como cuando pasa de ser una enorme rata que atemoriza a las cocineras del hotel Heliópolis a un gato que desaparece dejando apenas un montón de pelo negro (Drennen, 2012, pp. 35-36)– lo acerca a lo sagrado. Su aparición en el momento en que los jóvenes arrojan el Paladio al mar también subraya su carácter liminar: “un gato negro de ojos fosforescentes que les maulló misterioso desde la espuma” (Drennen, 2012, p. 85), seguido por el misterioso grito que se escucha desde las profundidades del océano: “¡De no creer, un gato en medio del océano!” (Drennen, 2012, p. 86). El felino, en este sentido, se asocia a lo inexplicable e inquietante y su presencia actúa como indicio de la activación de lo sobrenatural dentro del relato. Esta función se reitera cuando Lucas, al embarcarse en el Nostoi, vuelve a escuchar el maullido y vislumbra la silueta del gato en la cubierta, envuelto en la bruma (Drennen, 2012, p. 105).

De este modo, el gato se configura como un eje simbólico que altera la normalidad y articula las distintas instancias narrativas en las que lo fantástico irrumpe en la experiencia de los personajes. Su figura no solo introduce lo extraordinario, sino que también conecta momentos clave del relato, funcionando como catalizador de sentido y como emblema de lo liminar.

La dualidad del animal permite establecer un diálogo intertextual con la obra de Julio Cortázar, donde los felinos se configuran como símbolos de dimensiones ocultas de la realidad y actúan como portales hacia lo fantástico (Morell, 1981; De Mora Valcárcel, 1998; Payán Fierro, 2009). En particular, en el cuento *Circe*, Cortázar despliega una atmósfera donde lo cotidiano es súbitamente irrumpido por lo inquietante. La protagonista, Delia, está rodeada de un halo de misterio que se

intensifica a través de su asociación con lo animal, con lo salvaje e incontrolable.[132] Este motivo reaparece en *¡Qué odisea!*, cuando Lucas se encuentra nuevamente con el gato negro en la isla de Aiaiai, hogar de Delia Mañara. En ese episodio, el felino –de ojos casi blancos y actitud desafiante– no solo genera en el joven una mezcla de temor e incredulidad, sino que además deja caer una nota con un mensaje críptico, reforzando así su rol como mediador entre planos de realidad:

> –*Miauuu*.
>
> Entre las ramas de aquel árbol se asomaba un gato negro de ojos casi blancos. Me quedé más duro que una piedra. Lo miré sin saber qué hacer. Se había sentado con toda comodidad justo a un costado de las letras que dibujaba el tronco. No. No podía ser el mismo gato de siempre, a menos que se nos hubiera colado en la nave como polizón. Me dio vergüenza haber sentido miedo. Sabía que era un chico grande. Todos decían que parecía inteligente. Mirá que iba a preocuparme la presencia de aquel animalito inofensivo. Igual, por las dudas, hice ruido para espantarlo, cosa que conseguí enseguida. El gato dio un gran salto y escapó. Al hacerlo dejó caer un papel. Lo levanté con curiosidad. Era una nota. Tenía escrito un texto raro. Raro sí, muy raro.” (Drennen, 2015, p. 59).

Este episodio condensa la función central del gato negro en la narrativa de Drennen: lejos de ser un simple recurso estético o decorativo, se trata de un elemento clave en la irrupción de lo sobrenatural y en la apertura hacia lo enigmático.

Al mismo tiempo, el desplazamiento de los dioses en estas narraciones contemporáneas marca una diferencia con la *Ilíada* y la *Odisea*, donde las deidades juegan un papel central en el destino de los héroes. En los poemas homéricos, los dioses no solo intervienen en los acontecimientos humanos, sino que también encarnan fuerzas del destino. La ausencia de estas figuras en el universo narrativo de las obras contemporáneas genera un vacío que es ocupado, en parte, por el gato negro. Aunque su rol no es el de un dios protector o vengativo, su presencia sugiere que lo inexplicable y lo simbólico aún tienen cabida en la historia. No es una divinidad en el sentido tradicional, pero sí un vestigio de lo desconocido que escapa

[132] María Luisa Rosenblat (1990) estudia también las posibles relaciones entre *Circe* y *El gato negro* de Edgar Alan Poe.

al control humano, funcionando, en ambas reescrituras, como un umbral entre lo real y lo misterioso.

Con respecto a la guerra de Troya, los enfrentamientos entre *Los brillantes* y *Los Onayrto* consisten, como referimos en el resumen: primero, en desordenar el hotel; luego, en participar en una competencia de videojuegos; y, finalmente, en competir corriendo carreras. A partir de una operación discursiva de distanciamiento respecto a lo conflictivo de la guerra, la transposición elimina los elementos que conforman ese contexto, tales como el combate, la muerte y la esclavitud. De este modo, la obra presenta una realidad "despojada de un plumazo de todo lo denso, matizado, tenso, dramático, contradictorio, absurdo, doloroso: de todo lo que pudiera hacer brotar las dudas y cuestionamientos" (Montes, 1990, p. 13). Si bien el narrador asimila la situación vivida por los jóvenes a una contienda bélica, cuando afirma sobre Lalo: "Quería salirse con la suya: rescatar a Lena para terminar con esas vacaciones que más que descanso se habían convertido en una guerra y en un gran dolor de cabeza" (Drennen, 2012, p. 96), la comparación propuesta supone una mirada reduccionista e indolora frente a temas que, en los hipotextos, se refieren a dilemas transcendentales de la vida en sociedad.

La guerra, concebida como estructura de poder y sometimiento, constituye el trasfondo que articula los conflictos en el hipotexto. Su supresión en la reescritura parece responder menos a una necesidad narrativa que a una estrategia de sobreprotección hacia los jóvenes lectores, pues su omisión no solo transforma el marco en el que se desarrollan las acciones, sino que también debilita las tensiones que el contexto bélico representa en el texto homérico, reconfigurando así el sentido del conflicto. Sin embargo, ¿no es precisamente la literatura juvenil un espacio propicio para abordar las complejidades del mundo, desafiando la ingenuidad con la que a menudo se les pretende resguardar? Consideramos, en este sentido, que el acto de prescindir del trasfondo bélico y desplazar el eje del conflicto únicamente hacia lo afectivo o lo aventurero cancela la oportunidad de generar una reflexión crítica sobre las dinámicas de violencia y resistencia que atraviesan tanto la ficción como la realidad.

La decisión de atenuar o suprimir estos elementos problemáticos en la transposición parece obedecer a la falsa premisa de que los jóvenes no están

preparados para enfrentar temáticas complejas; idea alineada a una literatura comercial o *paraliteratura*, término utilizado por Lluch (2005, pp. 137-139) para referirse a un conjunto de textos que, si bien comparten elementos con la literatura, se distinguen de ella por la ausencia de una "inquietud por la propia significación" y por su tendencia a la repetición de fórmulas narrativas sin cuestionar el lenguaje ni la construcción estética; obras que generan un contrato de lectura claro y previsible: el adolescente sabe de antemano lo que encontrará en el libro y busca precisamente esa repetición que asegura placer y familiaridad. Sin embargo, la literatura ha demostrado una y otra vez que es precisamente en la narración de los conflictos, en su capacidad para incomodar y movilizar, donde radica su mayor potencial formativo. Así, más que suavizar o edulcorar la dureza del hipotexto, creemos que se hace necesario reconfigurarla de manera que interpele al lector sin subestimar su capacidad de comprensión y reflexión crítica.

En lo que respecta a la cólera de Aquiles y sus consecuencias, tema central de la *Ilíada*, el enojo de Andrés por la partida de su amiga Brisa tiene un tratamiento casi "fijado con pinzas", pues ni el regreso de sus compañeros a Buenos Aires, ni el enfrentamiento con Héctor conllevan la muerte de los personajes, fenómeno siempre presente e indiscutiblemente cercano en el texto homérico. En este sentido, las aflicciones de los muchachos frente a unas frustradas vacaciones constituyen, desde una idea simplificadora sobre los jóvenes argentinos contemporáneos, sus supuestos conflictos. Esto, en consonancia con la construcción de un ritmo narrativo basado en el suspenso y en el placer inmediato de lectura, lo que aproxima estas obras a los mecanismos de la literatura juvenil comercial. Tales rasgos colocan a este corpus en un lugar más próximo al consumo seriado propio de la televisión o el cine que a la tradición literaria canónica (Lluch, 2005, pp. 140-145).

En cuanto al periplo de Lucas Edosio, La Plata / Ítaca se presenta, al igual que en la *Odisea*, como la sede identitaria del protagonista y el lugar al que desea regresar. A su vez, el periplo se desarrolla en un espacio híbrido, entre un "mundo realista" y otro "maravilloso" o "fantástico", al que el protagonista ingresa cuando inicia la navegación para regresar a Buenos Aires. Consciente de ese pasaje y de que las aventuras vividas no son posibles en el mundo realista en el que intenta

inscribirse la obra, el narrador le atribuye a Lucas Edosio una reflexión al final de la lectura de su diario:

> Como había terminado de leer su cuaderno, pasó largas horas sin hacer otra cosa más que pensar. Casi llora al recordar a Mario y sus compañeros perdidos. Se preguntó qué habría pasado con Poly, el femo, y si sería cierto que Delia era hija de un tal Mañara. Se encogió de hombros. Al fin y al cabo, ¿qué importaba? Todos ellos pertenecían a un mundo que no era suyo… ni en ese momento… ni después. (Drennen, 2015, p. 98)

Como ya hemos referido, la pérdida de compañeros del Nostoi tampoco representa la muerte de estos; por el contrario, Lucas vuelve a reunirse con sus amigos una vez que regresa a La Plata. En este sentido, la obra propone una serie de aventuras que no conllevan aprendizajes o el desarrollo de nuevas facetas de su personalidad, tales como la importancia de recordar quiénes somos, aceptar nuestra condición de mortales, resignificar la importancia de la vida en sociedad y adquirir conocimientos respecto a la condición de los muertos.

Ambos textos se enmarcan en lo que Graciela Montes denominó “lectura de almohadón”, es decir, obras “placenteras” que proponen una lectura “confortable, previsible” (1999, p. 69), que son el producto de una innegable lógica de mercado y, por ello, resultan “seductoras, de lectura rápida, lineal, sin mayores sobresaltos” (Bustamante, 2018, p. 52), obras que tienden a evitar la confrontación con problemáticas sociales complejas, recurriendo a estructuras argumentales que privilegian el romance, la acción y el desenlace esperanzador (Montes, 1999; Colomer, 2001). Sin embargo, esta tendencia no solo responde a criterios mercantiles, sino que también revela un posicionamiento ideológico sobre qué conflictos merecen ser representados y cuáles eludidos. En este sentido, la omisión de la violencia estructural en la reescritura de los hipotextos no debe ser entendida únicamente como una decisión estilística, sino como un gesto discursivo que participa en la reproducción de un orden simbólico donde ciertos sujetos –niñas, niños y adolescentes víctimas de desaparición y explotación– son sistemáticamente invisibilizados.

En este sentido, Michel Foucault (1969 y 1976) ha señalado cómo los discursos operan como dispositivos de poder que regulan lo enunciable y lo visible

dentro de un sistema cultural determinado. En este caso, la eliminación del contexto bélico y la reconfiguración de los relatos como aventuras juveniles pueden ser entendidas como estrategias narrativas que, lejos de neutralizar la violencia, la inscriben en una lógica de despolitización que termina por normalizar su exclusión del relato. En un contexto global en el que el abuso, la trata y la explotación afectan a miles de menores y mujeres, la elección de despojar a las historias de su crudeza original bajo el pretexto del entretenimiento plantea algunas implicaciones éticas y políticas. Si bien entendemos que la ficción no está obligada a representar la realidad de manera mimética, creemos que el acto de omitir sistemáticamente las dimensiones conflictivas de la violencia estructural no solo borra la posibilidad de interpelación crítica por parte del lector, sino que refuerza, de manera implícita, una lógica de silenciamiento y legitimación de aquello que se prefiere no nombrar.

A partir del análisis realizado, podemos observar que las obras de Drennen se inscriben en el marco de la literatura juvenil comercial (Lluch, 2005), que reproduce las dinámicas del mercado cultural global y modela las prácticas lectoras de los adolescentes en función de dichas lógicas. Bajo este modelo, los textos tienden a organizarse en torno a un realismo simplificador, sustentado en la identificación inmediata: los personajes comparten edad con sus lectores, reproducen su mundo inmediato y privilegian la identificación emocional como clave del pacto de lectura. En esta línea, se advierten los distintos mecanismos de “adicción lectora” destinados a generar consumo reiterado, tales como estructuras narrativas repetitivas, personajes estereotipados y paratextos que funcionan como contrato de lectura (Lluch, 2005, pp. 135–138). Esta orientación confirma lo que ya señalaban López y Bombini (1992): la configuración de un producto condescendiente que, al limitar el horizonte literario, restringe el acceso a la tradición más amplia y produce efectos de desficcionalización y deshistorización en el marco de la enseñanza secundaria, empobreciendo así las posibilidades de una pedagogía de la lectura crítica.

6.4.2 *No hay más que candados para Helena* de Esteban Valentino

6.4.2.1 Transposición de género

6.4.2.1.1 Estructuras externa e interna

De manera semejante a los otros títulos que integran la colección *Clásicos Contemporáneos* de SM, el libro está compuesto por tres partes: 1) la novela *No hay más que candados para Helena*; 2) la sección *Viaje del clásico al contemporáneo*, organizada también en cuatro apartados, formulados a partir de preguntas disparadoras, en los que se abordan aspectos relacionados con la vigencia de las obras clásicas en general, con la autoría de los poemas épicos, con los temas y motivos literarios de *Ilíada* y con algunos aspectos de la historia narrada en la epopeya homérica; y 3) una selección de cinco cantos de *Ilíada* (III, VII, X, XVI y XXIV) en la traducción de Luis Segalá y Estalella.[133]

En cuanto a la estructura interna, *No hay más que candados para Helena* está dividida en tres partes: 1) una introducción, en la que se presenta al personaje Alcides y se anuncia su inicio sexual; 2) diez cantos, en los que se desarrolla el encuentro del joven con la prostituta Helena, el devenir de la relación amorosa, la fuga del prostíbulo y la guerra entre el dueño de La Luciérnaga, don Hilario Rendón, y la familia de Alcides; y 3) un epílogo final, en el que el narrador-autor, Valentino, desde un tiempo narrativo diferente al de la historia y sin especificar dónde se encuentra, refiere que el relato le fue transmitido por un "lugareño". Cabe aclarar que Valentino usa el término *canto* para designar a cada una de las diez partes en las que organiza la novela, quizá no solo para vincular la reescritura con el texto homérico, dividido en cantos o rapsodias, sino también para aludir a la naturaleza oral del tema y al modo de transmisión atribuido a la historia en el epílogo. Veremos estos aspectos en el apartado 6.4.2.1.2.2.

En consonancia con los parámetros señalados por Lluch (2004, p. 74), observamos que en esta reescritura la narración de las acciones es casi lineal. No obstante, corresponde hacer dos observaciones: en primer lugar, que el narrador intercala algunas analepsis, destinadas a caracterizar a los personajes y a describir

[133] Tal como en *Es tan difícil volver a Ítaca*, la editorial incluye la traducción de Luis Segalá y Estalella correspondiente a la reedición unificada de *Ilíada* y *Odisea*, publicada en 1927.

la particular historia de cada uno antes del inicio de la acción; en segundo término, que la reescritura presenta un doble final.[134] La historia amorosa termina, al igual que en la *Ilíada*, con la muerte de Carlos, hijo mayor de los Armenta, hermano de Alcides y cuñado de Helena. Pero a este final diegético, Valentino suma un final extradiegético (que ocurre fuera de los límites temporales de la diégesis y pone en duda el desenlace de la historia, no solo de acuerdo con lo que sabemos por el conocimiento de la literatura clásica, sino también por lo que permite inferir el título de la reescritura): la muerte de Paris / Alcides y la recuperación de Helena.

6.4.2.1.1.1 Final diegético

El décimo y último canto de la novela narra el fatal enfrentamiento de Carlos con Pedro, “el mejor de los Armenta” y “el más poderoso de los asesinos” de don Hilario. En un juego de espejos, Valentino intercala fragmentos del poema homérico, en bastardilla, que vuelven explícitas las conexiones macroestructurales entre la *Ilíada* y la reescritura. Es decir, además de la selección de cantos incluida al final de la edición, encontramos otros pasajes de Homero en el último capítulo de la obra: 1) los versos 38-43 y 82-89 del canto XXII, que contienen los pedidos a Héctor de Príamo y Hécuba para que no combata con Aquiles; 2) los versos 429-432 del canto VI con las palabras de su esposa Andrómaca; 3) fragmentos de los versos 188-366 del canto XXII que refieren el combate de Héctor con Aquiles y la muerte del primero; y 4) los versos 477-804 del XXIV, que describen la visita de Príamo al campamento griego, el rescate del cuerpo de Héctor y las honras fúnebres tributadas al héroe. Estos pasajes están incluidos también en la sección que cierra el libro y

[134] Respecto al tema de los finales o desenlaces en la LIJ, cfr. los sucesivos trabajos de Colomer (1996, 1998, 2005, 2010, 2015 y 2016), donde se analizan y describen los diferentes cierres que proliferaron en la literatura infantil desde la década del 70 del siglo pasado. A partir de los trabajos realizados por la investigadora catalana, Fernández de Gamboa Vázquez (2018) distingue, a su vez, la existencia de cinco tipos de finales en la literatura reciente para niños: 1) positivo, por desaparición del problema; 2) positivo, por asunción del problema; 3) abierto; 4) negativo y 5) mezclado. Según sostiene, la tendencia a la diversificación de los tipos de desenlace, que ya destacaba en la literatura infantil de finales del siglo XX, resulta incluso más acusada entre las obras actuales. Constata, a su vez, que los desenlaces de la literatura infantil contemporánea no solo presentan una mayor diversidad, sino que también se renuevan, adhiriéndose a las características propias de la literatura infantil en las primeras décadas del siglo XXI.

que contiene, como señalamos, una selección de algunos cantos de la traducción de Luis Segalá y Estalella.

Si bien el reconocimiento de escenas o de rasgos, familiares para un lector experimentado, podría resultar más difícil para los lectores en formación, como los destinatarios de la reescritura, la inclusión de los pasajes homéricos vuelve explícitas las conexiones macroestructurales de esta transposición con su hipotexto. En este sentido, la propuesta de Valentino orienta enfáticamente la atención del receptor hacia su entramado narrativo, instándolo a asumir de manera activa y crítica el acto de lectura, y tornando casi innecesarios tanto los fragmentos homéricos incluidos al final de la obra, como los intercalados en el último canto. No obstante, los *excerpta*, diseminados en la trama de la obra, presentan algunos cercenamientos que consideramos relevante analizar aquí, no solo para ver cómo funciona ese juego de espejos sino también para identificar los posibles efectos que esas modificaciones generan.

6.4.2.1.1.1.1 Estructura del canto 10

El canto 10 inicia con el pacto entre Carlos y Pedro, quienes acuerdan enfrentarse en un combate singular: “Que peleemos vos y yo solos. A fin de cuentas, vos tenés tu sangre que vengar y yo tengo la mía. Sin armas de fuego. Solo con cuchillos, como era antes…” (Valentino, 2018, p. 84). Tras la aceptación de Carlos a esta propuesta de Pedro, tienen lugar el diálogo del hijo mayor de los Armenta con su padre, Jesús, y los encuentros de este con su madre, Horacia, y con su esposa, Luciana. A continuación de cada intercambio, se intercala un episodio homérico:

> Jesús fue el primero en sobreponerse al dolor de esa última frase.
> –Hijo, vos viste el tamaño de ese hombre y el poder de sus brazos y sabés que desde siempre se ha hablado por acá sobre su habilidad con el cuchillo.
> –Yo no soy manco –contestó Carlos.
> –No, pero no sos él y tengo miedo.
> –Yo también –dijo Carlos.

–¡Héctor, hijo querido! No aguardes, solo y lejos de los amigos, a ese hombre para que no mueras presto a manos del Pelión, que es mucho más vigoroso –le rogó Príamo.

Horacia fue la siguiente en hablar. Acercándose a su hijo mayor le tomó la cara con firmeza y le pudo decir, haciendo fuerzas para no llorar:
–Amor, no me interesa que cambies tu vida por la mía. No me interesa ese trueque con tu muerte. Quiero que mis pechos recuerden mi leche, no tu sangre.
–Ya lo sé, mamá. Y sé que no te interesa. Pero dejame que me interese a mí.

–¡Héctor! ¡Hijo mío! Respeta este seno y mi dolor y apiádate de mí. Si en otro tiempo te daba el pecho para acallar tu lloro, acuérdate de tu niñez, hijo amado; y penetrando en la muralla, rechaza desde la misma a ese enemigo y no salgas a su encuentro. ¡Cruel! Si te mata, no podré llorarte en tu lecho, querido pimpollo a quien parí, y tampoco podrá hacerlo tu rica esposa, porque los veloces perros te devorarán muy lejos de nosotras, junto a las naves argivas.

Luciana no quiso acercarse a su marido porque sabía que sería inútil cualquier ruego y que su hombre ya había decidido su futuro inmediato y, con eso, el suyo propio. Pero le habló desde lejos para que al menos se llevara su voz al combate y tal vez a la muerte.
–No voy a decir que no vayas porque ya sé que no va a servir de nada. Y también estoy segura de que sabés lo que sos para tus hijos y para mí. Pero esto sí te voy a pedir: no pienses en nosotros mientras pelees. Pensá solamente en ese gigante al que vas a tener enfrente. Nosotros vamos a estar bien.
Carlos le respondió con una sonrisa, que era como una promesa.

Héctor, tú eres ahora mi padre, mi venerable madre y mi hermano; tú, mi floreciente esposo, en quien se encuentran reunidas todas las ternuras que aún conserva la tierra para mí. Pues, ea, sé compasivo, quédate aquí en la torre, ¡no hagas a un niño huérfano y a una mujer viuda! (Valentino, 2018, pp. 85-86)

Los dos primeros pasajes homéricos corresponden a los versos 38-43 y 82-89 del canto XXII. Narran, precisamente, la muerte de Héctor y su enfrentamiento previo con Aquiles. El tercer y último, en cambio, corresponde a los versos 429-434 del canto VI y contiene parte del discurso de Andrómaca, desarrollado en el último encuentro con su esposo. Con la inclusión de estos fragmentos Valentino concentra

los momentos familiares más intensos, vinculados tanto con el héroe troyano como con Carlos Armenta: ambos personajes dialogan por última vez con sus seres queridos. Al igual que Homero, Valentino recrea una situación crucial: la despedida del guerrero que va al combate y, con ello, las problemáticas propias del ámbito marital y familiar en un contexto bélico.

En el "coloquio de despedida" observamos que, si bien Luciana es, como Andrómaca, la mujer que sustenta el matrimonio, a la vez se diferencia de la troyana. Desde el inicio del intercambio, Andrómaca intenta persuadir a su esposo para que no regrese al combate, mientras que Luciana acepta la decisión tomada por el héroe y le aconseja cómo actuar en el enfrentamiento.

Siguen a la despedida los episodios referidos a la confrontación entre los dos rivales, que pueden sintetizarse en el siguiente esquema[135]: 1) huida de la víctima, 2) interrupción de la huida (por la traición de un tercer participante, en *Ilíada*; por voluntad del héroe, en la reescritura), 3) muerte de la víctima, 4) deshonra del cadáver (mínima, en Valentino), y 5) rescate del cuerpo. Luego de las tres primeras, que transcribimos a continuación, Valentino cita un fragmento del texto homérico:

> Carlos no supo que ese hombre era su fin hasta que lo tuvo enfrente, con el cuchillo en la mano. Entonces el terror nubló su razón y solo quiso poner distancia entre él y la sangre que adivinó ensuciando el acero de su enemigo. Tal vez haya pensado también que, si lo cansaba un poco antes del combate, las cosas serían algo más parejas. Quién sabe. Lo cierto es que de pronto se dio vuelta y empezó a correr hasta el bosquecito que crecía al otro lado del camino.
>
> Pedro fue detrás, como si hubiera tenido en cuenta la decisión del mayor de los Armenta. Ni siquiera se apuró demasiado en la persecución. Tres veces los dos rivales se internaron entre los árboles y tres veces salieron al sol sin que la distancia entre ellos disminuyera ante las miradas frías de los hombres de Rendón y las lágrimas de los ojos familiares. Finalmente, Carlos decidió cruzar de nuevo el camino y detenerse delante de la casa, casi en el mismo punto en el que había resuelto escapar.
>
> –Ya está –le gritó a Pedro, que había vuelto a ubicarse delante de él y que seguía como esperando a que Carlos abandonara sus dudas–. Ya no voy a correr más. Al

[135] Tomamos el esquema de Trejo (2017).

fin decidí que este día es mi destino, sea o no mi final. Voy a sacar mi cuchillo y a luchar con vos, Pedro Asesino, Pedro Muerte, Pedro Cumple órdenes.

–Ya te dije que hasta ayer era todo eso y lo aceptaba. Hoy ya no. Hoy soy apenas mi venganza. Pero no te detengas en discursos, que mi cuchillo sabe beber mejor la distracción que la cobardía.

–El mío está atento y ya se le fue el miedo.

–Vamos, pues.

–Vamos.

Dicen los cuentos de esa mañana que la velocidad de Carlos en los desplazamientos era mucha y que varias veces pudo eludir los lances a fondo de Pedro con pequeños rasguños como única consecuencia. Pedro era más lento con sus piernas, pero tenía manos más sabias, y su tamaño colosal ignoraba tanto la torpeza como el descuido. Un par de veces Carlos llegó a tocarlo, pero esos pequeños manantiales rojos no lo quitaron de su centro.

En los agujeros de la muralla, los habitantes de la casa gritaban con cada embestida de uno o de otro. Solo Luciana no prestaba atención. Sentada frente a la mesa, miraba el mate vacío y esperaba el final, como si ya lo conociera.

Los cuentos difieren sobre el final. Algunos dicen que Carlos decidió jugarse el todo por el todo en una cuchillada que quiso ser definitiva. Otros dicen que no, que fue Pedro el que se empleó a fondo.

Lo único cierto es que, al término de una u otra maniobra, el cuchillo de Pedro salía por la espalda de Carlos, y que a partir de entonces Pedro tenía por delante una promesa que cumplir mientras que a Carlos solo le quedaba, en el mejor de los casos, el recuerdo de los que lo habían amado.

De la casa salió el nuevo grito de Horacia. El llanto ahogado de Luciana no se oyó.

En tanto, el veloz Aquiles perseguía y estrechaba sin cesar a Héctor. Como el perro va en el monte por valles y cuestas tras el cervatillo que levantó de la cama, y si éste se esconde, azorado, debajo de los arbustos, corre aquél rastreando hasta que nuevamente lo descubre; de la misma manera, el Pelión de pies ligeros, no perdía de vista a Héctor. Cuántas veces el troyano intentaba encaminarse a las puertas Dardanias, al pie de las torres bien construidas, por si desde arriba le socorrían disparando flechas; otras tantas, Aquiles, adelantándosele, le apartaba hacia la llanura, y aquél volaba sin descanso cerca de la ciudad.

[...] Cuando ambos guerreros se hallaron frente a frente, dijo el primero el gran Héctor, de tremolante casco:

–No huiré más de ti, oh hijo de Peleo, como hasta ahora. Tres veces dí la vuelta, huyendo, en torno de la gran ciudad de Príamo, sin atreverme nunca a esperar tu acometida. Mas ya mi ánimo me impele a afrontarte, ora te mate, ora me mates tú. Ea, pongamos a los dioses por testigos, que serán los mejores y los que más cuidarán de que se cumplan nuestros pactos: Yo no te insultaré cruelmente, si Zeus me concede la victoria y logro quitarte la vida; pues tan luego como te haya despojado de las magníficas armas, oh Aquiles, entregaré el cadáver a los aqueos. Obra tú conmigo de la misma manera.

Mirándole con torva faz, respondió Aquiles:

–¡Héctor, a quien no puedo olvidar! No me hables de convenios. Como no es posible que haya fieles alianzas entre los leones y los hombres, ni que estén de acuerdo los lobos y los corderos, sino que piensan continuamente en causarse daño unos a otros; tampoco puede haber entre nosotros ni amistad ni pactos, hasta que caiga uno de los dos y sacie de sangre a Marte, infatigable combatiente. [...] Palas Atenea te hará sucumbir pronto, herido por mi lanza, y pagarás todos juntos los dolores de mis amigos, a quienes mataste cuando manejabas furiosamente la pica.

En diciendo esto, blandió y arrojó la fornida lanza. El esclarecido Héctor, al verla venir, se inclinó para evitar el golpe: clavose aquélla en el suelo, y Palas Minerva la arrancó y devolvió a Aquiles, sin que Héctor, pastor de hombres, lo advirtiese. Y Héctor dijo al eximio Pelida:

–¡Erraste el golpe, oh Aquiles, semejante a los dioses. Nada te había revelado Zeus acerca de mi destino, como afirmabas.

[...] Así habló; y blandiendo la ingente lanza, despidiola sin errar el tiro; pues dio un bote en el escudo del Pelida. Pero la lanza fue rechazada por la rodela, y Héctor se irritó al ver que aquélla había sido arrojada inútilmente por su brazo; parose, bajando la cabeza, pues no tenía otra lanza de fresno; y con recia voz llamó a Deífobo, el de luciente escudo, y le pidió una larga pica.[...] Aquiles embistiole, a su vez, con el corazón rebosante de feroz cólera [...] Sólo quedaba descubierto el lugar en que las clavículas separan el cuello de los hombros, la garganta, que es el sitio por donde más pronto sale el alma: por allí el divino Aquiles envasole la pica a Héctor que ya le atacaba, y la punta, atravesando el delicado cuello, asomó por la nuca. Pero no le cortó el garguero con la pica de fresno que el bronce hacía poderosa, para que pudiera hablar algo y responderle. Héctor cayó en el polvo, y el divino Aquiles se jactó del triunfo, diciendo:

–¡Héctor! Cuando despojabas el cadáver de Patroclo, sin duda te creíste salvado y no me temiste a mí porque me hallaba ausente. ¡Necio! Quedaba yo como vengador, mucho más fuerte que él, en las cóncavas naves, y te he quebrado las rodillas. A ti los

perros y las aves te despedazarán ignominiosamente, y a Patroclo los aqueos le harán honras fúnebres.

Con lánguida voz respondiole Héctor, el de tremolante casco:

–Te lo ruego por tu alma, por tus rodillas y por tus padres: ¡No permitas que los perros me despedacen y devoren junto a las naves aqueas! Acepta el bronce y el oro que en abundancia te darán mi padre y mi veneranda madre, y entrega a los míos el cadáver para que lo lleven a mi casa, y los troyanos y sus esposas lo entreguen al fuego.

Mirándole con torva faz, le contestó Aquiles, el de los pies ligeros:

–No me supliques, ¡perro!, por mis rodillas ni por mis padres. [...] Nadie podrá apartar de tu cabeza a los perros [...]

Contestó, ya moribundo, Héctor, el de tremolante casco:

–Bien te conozco, y no era posible que te persuadiese, porque tienes en el pecho un corazón de hierro. Guárdate de que atraiga sobre ti la cólera de los dioses, el día en que Paris y Febo Apolo te harán perecer, no obstante, tu valor, en las puertas Esceas. [...]

–¡Muere! Y yo perderé la vida cuando Zeus y los demás dioses inmortales dispongan que se cumpla mi destino. (Valentino, 2018, pp. 87-91)

A partir del cotejo de ambos pasajes se observan algunas cuestiones relevantes para nuestro análisis. En primer lugar, que Valentino suprime la intervención de los dioses en los fragmentos citados de la *Ilíada* (veremos esta cuestión en los apartados 6.4.2.3 y 6.4.2.4); concretamente, en este pasaje, suprime la participación de Atenea. Ese episodio homérico resulta central para entender la trama de los hechos, pues la diosa, transfigurada en Deífobo, engaña a Héctor y le hace creer que cuenta con la ayuda de su hermano para enfrentar a Aquiles. En el texto homérico el héroe troyano solo es alcanzado por el Pelida cuando, una vez traicionado por la diosa, detiene la carrera y se enfrenta con él. La eliminación de la intervención divina genera que se pierda la dimensión épica del relato, quedando igualadas ambas parejas de contrincantes: no se trata del enfrentamiento de hijos de dioses o de héroes, sino del encuentro de dos mortales ante sus respectivos destinos. En segundo lugar, la huida de Carlos Armenta es interpretada por el narrador como una estrategia destinada a cansar a su oponente y obtener alguna ventaja (“Tal vez haya pensado también que, si lo cansaba un poco antes del combate, las cosas serían algo más parejas. Quién sabe.” [Valentino, 2018, p. 87]). Por el contrario, en el canto XXII de la *Ilíada* se insiste en que, a último momento, el

miedo se apoderó del troyano, quien intentó escapar corriendo alrededor de la muralla:

> "Héctor, al verle, se echó a temblar y ya no pudo permanecer allí; sino que dejó las puertas y huyó espantado" (vv. 136-137)
>
> "Por allí pasaron, el uno huyendo y el otro persiguiéndolo: delante, un valiente huía, pero otro más fuerte le perseguía con ligereza". (vv. 157-158)
>
> "Cuantas veces el troyano intentaba encaminarse a las puertas Dardanias, al pie de las torres bien construidas, por si desde arriba le socorrían disparando flechas". (vv. 194-196)
>
> "Como en sueños ni el que persigue puede alcanzar al perseguido, ni éste huir de aquél; de igual manera, ni Aquiles con sus pies podía dar alcance a Héctor, ni Héctor escapar de Aquiles". (vv. 199-201)[136]

Del mismo modo que en la transfocalización *Héctor el héroe de Troya* de Fabián Sevilla, aquí Valentino reinterpreta el pasaje homérico y narra las acciones desde una perspectiva diferente, atribuyéndole otra motivación a la huida del héroe troyano.[137]

Otro aspecto, no menos relevante, es el hecho de que Aquiles rechaza de manera tajante la propuesta de Héctor respecto a la devolución del cadáver de quien eventualmente pierda la contienda, revelando la imposibilidad de un acuerdo entre ambos. Por el contrario, Valentino despoja a Pedro de la célebre cólera de Aquiles, pues el narrador anuncia, al final de la lucha, que "a partir de entonces tenía por delante una promesa que cumplir mientras que a Carlos solo le quedaba, en el mejor de los casos, el recuerdo de los que lo habían amado" (Valentino, 2018, p. 88). Precisamente, antes del enfrentamiento entre ambos, Pedro le propone a Carlos un pacto que permite observar la humanización del personaje en relación con los familiares del adversario:

---

[136] Tal acto de cobardía pareciera impropio de Héctor, un valeroso guerrero que ha demostrado su arrojo en multitud de ocasiones; sin embargo, la huida puede interpretarse como la manifestación física de que el héroe no se siente preparado para morir: "Enfrentado a un oponente divino que se parece más que nada a las fuerzas elementales de la naturaleza, Héctor corre y, por tanto, demuestra su humanidad" (Strauss Clay, 2016, p. 7).

[137] Ver el capítulo 5 Transfocalizaciones, apartado 5.4.

> Bueno, eso te propongo. Si vos ganás, arreglate con don Hilario por lo otro. En eso ya no tengo nada que ver. Siempre me cayó bien la Griega. Estoy aquí porque me mandó el que me paga. Pero si yo gano, cuando entre no voy a matar ni a tu esposa, ni a tus hijos ni a tu madre. Vas a pelear para salvar la vida de ellos. No lo incluyo a usted, Jesús, para no ofenderlo –terminó hablando de frente al viejo, que no bajó los ojos. (Valentino, 2018, p. 84)

Finalmente, Héctor y Carlos aceptan su destino y se enfrentan con sus rivales, Aquiles y Pedro. En el marco de la sociedad de los guerreros de la *Ilíada*, Héctor se consagra demostrando su ἀρετή, su excelencia, con el objeto de obtener para sí y para su comunidad κλέος, gloria imperecedera.[138] Carlos, por su parte, no busca fama ni reconocimiento, lucha por su familia porque es lo que debe hacerse.

Resulta interesante también que la desigualdad inicial entre ambas parejas de combatientes (Héctor / Aquiles y Carlos / Pedro) pareciera borrarse en el enfrentamiento, pues tanto Héctor como Carlos logran herir a su oponente, demostrando fortaleza física y valentía antes de la muerte. De igual modo, ambos episodios finalizan bajo una perspectiva femenina: la de las mujeres griegas, al final del canto XXII, y la de las mujeres de la familia Armenta, en el caso de la reescritura. Y si bien el silencio de Luciana contrasta con el lamento de Andrómaca, ambas actitudes reflejan una exteriorización distinta del mismo sentimiento: la muerte del esposo.

Siguen al extenso pasaje del poema homérico los episodios referidos a la deshonra de los cadáveres y al rescate del cuerpo de los vencidos. Ante la crueldad de Aquiles, quien ultraja el cuerpo de Héctor frente a las murallas de Troya (XXII, vv.373-374; vv. 395-398) y luego en su campamento (vv. 463-465), Valentino presenta a Pedro como un adversario que reconoce el origen de su ira y puede dominarla; por ese motivo, Jesús Armenta no debe persuadirlo para que le devuelva el cadáver de su hijo ni necesita pagarle una recompensa:

> Varios minutos más tarde Pedro seguía sentado al sol junto al cuerpo de Carlos, mirando alguna nada que se extendía ante él y que solo el lugarteniente de don Hilario veía. De vez en cuando tomaba alguna piedrita del piso y la arrojaba, sin mucha fuerza, como para cambiarla de lugar y nada más. Muchos metros detrás, sus

[138] Sobre el concepto de κλέος ver Vernant (2001).

hombres y su jefe lo miraban sin atreverse a hacer gesto alguno, como esperando que el próximo movimiento naciera de él o de la casa.

Nació de la casa.

Se abrió la puerta exterior de la pequeña muralla y por ella salió Jesús, que se acercó despacio, como si le doliera cada paso que daba hacia el cuerpo tirado de su hijo y el cuerpo sentado del hombre que lo había matado. Cuando llegó hasta ellos, se sentó él también en el suelo y permaneció en silencio, mirando los ojos cerrados del hombre que había sido Carlos y que ahora era apenas su envoltorio vacío. Pedro no se apuró en usar la palabra, metido como estaba en su propio dolor y en el recuerdo de su sobrino.

–¿Qué vino a querer, viejo?

Jesús lo miró sin rencor, aunque se dio cuenta de que no sentía odio porque ya no podía sentir nada, y después de volver a poner su mirada en Carlos, le respondió con lentitud.

–Quiero llevarme a mi hijo. Ya no te sirve este que está tirado.

–No, tiene razón. Apenas me da algo de paz saber que este muerto suyo paga el mío, pero tampoco es muy útil ese pedazo de calma. Llévelo. Lo voy a ayudar a cargarlo sobre sus hombros. Y puede enterrarlo sin miedo en los fondos que dan al río. Mis hombres no van a disparar. Pero no, mejor vamos a hacer otra cosa. Pero hoy no habrá más tiros. Descansen los que puedan. Mañana volveremos al odio. Pero cuando entre con toda mi furia a su casa, voy a recordar mi promesa. Las mujeres y los chicos. Ese es el precio que pagó su hijo con su fin. De todos los demás, de su casa, de su huerta, de sus animales, no va a quedar ni el recuerdo. Si algún ladrillo queda puesto sobre otro allí donde hubo una pared, será porque mi gente no hizo bien su trabajo. A sus hijos y a usted los pondremos también cerca del río, pero no dejaremos marca ni tierra elevada.

(...)

Tomó el brazo de Carlos y empezó a ubicarlo sobre su espalda. Cuando Pedro hizo ademán de ayudarlo, Jesús lo detuvo en seco con una orden que, ahora sí llevaba kilos de desprecio.

–Ni se te ocurra tocarlo.

Pedro no habló. Se quedó solo, en medio del terreno pelado, viendo cómo el viejo caminaba lentamente hacia la casa con el cuerpo de quien había sido su hijo al hombro. Cuando Jesús se perdió en el interior, dio media vuelta y volvió hacia el campamento. Apenas llegó, pidió un café.

–Por hoy no hay más –dijo solamente–. Vayan a avisarle a los del otro lado del río.

Nadie le contestó. Ni Rendón. (Valentino, 2018, pp. 91-93)

En ambos casos, las devoluciones de los cadáveres son encuentros emotivos en los que una figura de autoridad suplica un acto de piedad al enemigo. También en ambos casos el adversario cede, aunque para hacerlo Aquiles necesita la intervención de la diosa Iris, enviada por Zeus; este pasaje, como todos aquellos en los que intervienen deidades, está omitido tanto en los extractos del canto XXIV que cierran el capítulo, como en los fragmentos incluidos al final de la obra.

Ante el llanto de los personajes homéricos –Príamo llora por Héctor y Aquiles por Patroclo y Peleo–, Valentino propone una escena donde dos hombres, más que enemigos irreconciliables, aparecen como familiares abatidos por el sufrimiento: Pedro, al igual que Aquiles, entiende que la muerte de Carlos no lo libera del dolor por la muerte de su sobrino, y a pesar de que reconoce el valor del entierro, no está dispuesto a ofrecerle al viejo y a su descendencia un *sema* o tumba que se configure como un signo de su existencia: “A sus hijos y a usted los pondremos también cerca del río, pero no dejaremos marca ni tierra elevada” (Valentino, 2018, p. 92). Este acto, en apariencia menor, se revela profundamente simbólico pues constituye una estrategia deliberada de negación del epitafio, un intento por borrar la existencia de los derrotados y clausurar su inscripción en la historia. Tal como señala Vernant en relación con la cultura arcaica griega, la verdadera muerte no es la desaparición física sino el olvido:

> En un tipo de cultura como la de la Grecia arcaica, en donde cada individuo existe en función de otro, por la mirada y en relación a los ojos de otro, donde los cimientos de la personalidad están tanto más sólidamente establecidos cuanto más lejos se extiende su reputación, la verdadera muerte es el olvido, el silencio, la oscura indignidad y la ausencia de renombre” (2001, p. 56).

No obstante, como revela el final metadiegético de la obra, este intento por silenciar la memoria de los vencidos fracasa. La narración misma se erige como un contra-monumento, una forma de resistencia que desarticula el gesto de borramiento y restituye, aunque sea en el plano literario, una memoria que se creía perdida.

Finalmente, los cuerpos son devueltos y reciben sus funerales:[139]

[139] Si bien el examen de las consecuencias de la profanación de los cadáveres excede los límites de este trabajo, la negación de las exequias y el maltrato del cuerpo representan en la comunidad de

Dentro de la casa, se repitieron casi calcadas las mismas acciones que siguieron a la muerte de Antonio. Acaso el llanto de Leandro y Carmela le hayan dado más ruido de lágrimas a una pena que por lo demás era bastante silenciosa, como si seguir el sereno derrumbe de Luciana fuera casi una obligación.

Cuando terminaron de limpiarle la sangre y lo pudieron envolver en una sábana impecable de tan blanca, lo llevaron entre los hermanos y Jesús hasta el fondo. Cavaron la fosa junto a la de Antonio y lo depositaron con cuidado, con la música del llanto de los nenes como único acompañamiento. Al terminar de tapar todo con la tierra removida, Luciana depositó una larga flor sobre la tumba y dijo algo que casi nadie escuchó:

–Mientras yo respire, mientras Carmela y Leandro respiren, no estarás allí.

Estamos con menos pared que antes –dijo Alcides mirando a Helena. Es como que empezamos a irnos.

–Sí –le respondió ella devolviéndole la mirada–. Y la pared de ustedes me protegía de los candados de afuera… pero ya no. Pronto… los candados en donde tus manos en el cuerpo mío y en las ventanas. Igual tu cara cuando abriste mi puerta fue más buena que toda mi vida. Vale tanta muerte que vivo hasta que muera. Esos ojos tuyos que… miraron a mí esa noche fueron más lindos que todos los candados hasta el último que cierra la tumba mía.

Alcides la abrazó fuerte para quitarle la mancha de los ojos. Y eso fue todo. Se relata en la zona que así ocurrieron los funerales del hijo mayor de los Armenta. Carlos, domador de caballos.

El gran Príamo entró sin ser visto, y acercándose a Aquiles, abrazole las rodillas y besó aquellas manos terribles, homicidas, que habían dado muerte a tantos hijos suyos. [...]

–Acuérdate de tu padre, oh Aquiles, semejante a los dioses, que tiene la misma edad que yo y ha llegado a los funestos umbrales de la vejez. Quizás los vecinos circunstantes le oprimen y no hay quien le salve del infortunio y la ruina; pero al menos aquél, sabiendo que tú vives, se alegra en su corazón y espera de día en día que ha de ver a su hijo, llegado de Troya. [...] No me hagas sentar en esta silla,

---

guerreros griega una doble afrenta, tal como señala Trejo (2017, p. 25): “En primer lugar, al muerto: el cuidado de su cuerpo y la realización de sus funerales conllevan la dignificación del individuo en tanto se construye una memoria de él destinada a durar. Al mismo tiempo, el tratamiento del cuerpo, sea cual fuere el método funerario empleado, arrebata al individuo de la naturaleza que, en forma de corrosión, lo aparta de la cultura. Sepultar a un muerto es una manera simbólica de conservarlo en los límites de la comunidad e, incluso, si se contemplan las creencias sobre la imposibilidad de descanso ulterior para el muerto no sepultado, realizar sus funerales es el gesto final de la comunidad en su beneficio”.

alumno de Zeus, mientras Héctor yace insepulto en la tienda. Entrégamelo para que lo contemple con mis ojos, y recibe el cuantioso rescate que te traemos. Ojalá puedas disfrutar de él y volver a tu patria, ya que ahora me has dejado vivir y ver la luz del sol. [...]

–¡No me irrites más, oh anciano! Dispuesto estoy a entregarte el cadáver de Héctor, pues para ello Zeus enviome como mensajera la madre que me parió, la hija del anciano del mar. [...] Tu hijo, oh anciano, rescatado está, como pedías: yace en un lecho, y cuando asome el día podrás verlo y llevártelo. [...] Mas, ea, cuidemos también nosotros de comer, y más tarde, cuando hayas transportado el hijo a Ilión, podrás hacer llanto sobre el mismo. Y será por ti muy llorado. [...] Dime con sinceridad cuántos días quieres para hacer honras al divino Héctor; y durante este tiempo permaneceré quieto y contendré al ejército.

Respondiole el anciano Príamo, semejante a un dios:

–Si quieres que yo pueda celebrar los funerales del divino Héctor, obrando como voy a decirte, oh Aquiles, me dejarías complacido. Ya sabes que vivimos encerrados en la ciudad; la leña hay que traerla de lejos, del monte; y los troyanos tienen mucho miedo. Durante nueve días lo lloraremos en el palacio, en el décimo lo sepultaremos y el pueblo celebrará el banquete fúnebre, en el undécimo erigiremos un túmulo sobre el cadáver y en el duodécimo volveremos a pelear, si necesario fuere.

Contestole el divino Aquiles, el de los pies ligeros:

–Se hará como dispones, anciano Príamo, y suspenderé el combate durante el tiempo que me pides. [...]

La Aurora de azafranado velo se esparcía por toda la tierra, cuando ellos, gimiendo y lamentándose, guiaban los corceles hacia la ciudad, y les seguían los mulos con el cadáver. Ningún hombre ni mujer de hermosa cintura los vio llegar antes que Casandra, semejante a la dorada Venus; pues, subiendo a Pérgamo, distinguió el carro con su padre y el heraldo, pregonero de la ciudad, y vio detrás a Héctor, tendido en un lecho que los mulos conducían. En seguida prorrumpió en sollozos, y fue clamando por toda la ciudad:

–Venid a ver a Héctor, troyanos y troyanas, si otras veces os alegrasteis de que volviese vivo del combate; porque era el regocijo de la ciudad y de todo el pueblo. [...] Mas, así que se descubrió la hija de la mañana, la Aurora de rosados dedos, congregose el pueblo en torno de la pira del ilustre Héctor. Y cuando todos se hubieron reunido, apagaron con negro vino la parte de la pira a que la llama había alcanzado; y seguidamente los hermanos y los amigos, gimiendo y corriéndole las lágrimas por las mejillas, recogieron los blancos huesos y los colocaron en una urna de oro, envueltos en fino velo de púrpura. Depositaron la urna en el hoyo, que

> *cubrieron con muchas y grandes piedras, amontonaron la tierra y erigieron el túmulo. Habían puesto centinelas por todos lados, para vigilar si los aqueos, de hermosas grebas, los atacaban. Levantado el túmulo, volviéronse; y reunidos después en el palacio del rey Príamo, alumno de Zeus, celebraron el espléndido banquete fúnebre. Así celebraron las honras de Héctor, domador de caballos.* (Valentino, 2018, p. 93-96)

Ambas obras finalizan con las exequias de los difuntos: mientras que en la *Ilíada* la atención está centrada en el banquete fúnebre, la reescritura se enfoca en la pareja, en el amor de Helena y Alcides.

Como es posible observar, todos los pasajes homéricos seleccionados por Valentino están en estrecha relación con la muerte. Toma de la *Ilíada* los distintos momentos en que Héctor se despide de sus familiares y la escena del anciano Príamo suplicante ante Aquiles. No obstante, no incluye los fragmentos referidos a las mujeres convertidas en botín de guerra y arrastradas lejos del hogar, ni tampoco aquellos en que las madres ven a sus hijos esclavizados. Mantiene, en cambio, una de las únicas escenas homéricas en las que el amor se muestra de forma ejemplar: la despedida de los amantes, Héctor y Andrómaca, antes de la muerte del héroe.

6.4.2.1.1.2 Final extradiegético

La estructura de la reescritura presenta un final abierto. En el epílogo, el narrador-autor Valentino y el viejo narrador oral tienen un último intercambio, en el que conversan, precisamente, sobre el posible desenlace de la historia de Alcides y Helena, más allá de los límites de la diégesis:

> Pero ya no estaba conmigo. Me dio la impresión de que, pasadas las palabras finales del ciego, lo único que quería era vaciarse de recuerdos y muertes ajenas y concentrarse en su propia memoria. Tiré un billete sobre la mesa y me alejé hacia la puerta mientras el mozo me miraba sin interés. Estaba abriendo para salir al fresco de la noche cuando su ya tan conocida voz me detuvo.
> –¡Valentino! ¡Eh, Valentino!
> Me di media vuelta y lo miré por última vez en mi vida.
> –¿Qué pasa? –le pregunté.
> –¿No tiene curiosidad por saber cómo terminó esto?

> Entonces fui yo el que sonrió para nadie, para mí, para las respuestas que tendría que buscar. Y le dije la única certidumbre que tenía en ese momento.
> –Supongo que la puedo imaginar. Pienso que, por algún tipo de engaño, los sitiadores entraron a la caza y que Pedro cumplió con su palabra de muerte y que allí encontró su propio fin.
> –Bastante cerca. Acuérdese de que Alcides no fallaba disparo con su arma.
> –Cierto, lo había olvidado. Y seguramente en la zona se recuerda todavía a una mujer de una belleza inexplicable que se hizo leyenda por sus ojos sin esperanza. Si al final me decido a escribirla, me gustaría poder cerrar todo con la muerte de dos jóvenes que sacrificaron hasta la propia vida por amor, pero, ya se sabe, no todas las historias tienen un final feliz. Además, no sé si es tan importante.
> –Eso está muy bien –alcanzó a decir antes de darle el último beso a su grapa. Y repitió, con el vaso apenas salido de sus labios–: Muy, muy bien.
> Salí a la fría negrura que me esperaba. Levanté el cuello de mi abrigo y me fui caminando despacio, pensando en candados y lealtades, en amores como torrentes, en decisiones de dioses caprichosos o de hombres que se creían dioses, y en una casa con una pared por afuera de la que, de eso estaba seguro, no quedaba nada, ni el corral de los cerdos. Tal vez algunos ladrillos desperdigados, y en el fondo que da al río, unas pocas elevaciones de tierra cubiertas por el pasto. (Valentino, 2018, pp. 101-102)

Este tipo de *metatextualidad*, es decir, esta problematización sobre los finales no es ajena a la literatura infantil y juvenil (Díaz Armas, 2003, p. 70) y refleja varias intenciones: por un lado, la voluntad de mostrar una realidad más compleja, "una realidad en la que las cosas no se solucionan del todo o para siempre"; por otro, la exploración del "juego artístico", unida a la intención de "ceder la última palabra al lector" (Colomer, 2016, pp. 6-7).

Precisamente, Colomer señala, en diferentes trabajos (1996, 2005, 2015, 2016), que los finales abiertos se han visto favorecidos en la literatura infantil debido a la ampliación de los temas tratados y, en particular, a la incorporación de los temas sociales. El abordaje de la trata de personas, como ocurre en *No hay más que candados para Helena*, parece requerir, casi obligatoriamente, un final abierto: no solo para mantener la verosimilitud narrativa de un conflicto que no puede tener una resolución positiva definitiva y sin matices, tal como muy bien sabe el lector a partir de su conocimiento social o histórico, sino también para fomentar, en términos

formativos, la toma de conciencia social de los niños y niñas, precisamente a partir de la incertidumbre del resultado (Colomer, 2005, p. 211). Por otra parte, el final abierto respondería también a la necesidad de frustrar en el lector su interés por saber cómo termina "realmente" la historia (Colomer, 2005, p. 211); en este caso, el texto de Valentino parece pretender que los lectores disfruten de otros aspectos relacionados con la reescritura del poema homérico y que profundicen en los distintos niveles de significación de la obra.

6.4.2.1.2 Narradores

6.4.2.1.2.1 Narrador diegético

Un elemento diegético clave en los hipotextos homéricos es la figura del narrador.[140] Hasta los primeros estudios de la académica holandesa Irene de Jong (1987 [2004], 1997 y 2014), la complejidad narratológica en Homero no había sido abordada y eran habituales, en las introducciones o en estudios generales de la *Ilíada* y la *Odisea*, comentarios sobre la supuesta objetividad del narrador homérico o sobre la lejanía del poeta frente a los hechos narrados.[141] Para de Jong (1997, pp. 308-309) esta falsa objetividad es evidente, sobre todo, en las prolepsis, los resúmenes y los comentarios subjetivos, entre otros recursos. A partir, quizá, de esas aseveraciones generales sobre el narrador homérico, Valentino propone en su transposición un tipo de narrador externo o heterodiegético, en tercera persona. Los diálogos, en cambio, parecen responder más a una característica propia de la literatura destinada a jóvenes que a la técnica compositiva homérica, por la cual la mitad de la *Ilíada* y dos tercios de la *Odisea* consisten en discurso directo. Beck (2005) afirma al respecto que "la conversación es un fenómeno inherentemente importante simplemente por la frecuencia con la que aparece: algo más de tres

[140] Sobre la importancia de los narradores en la épica homérica ver De Jong (1987, pp. 44-47).

[141] Pensemos, por ejemplo, en el estudio de Alsina (1959): "El primer rasgo que sorprende al lector moderno de Homero es la 'romántica lejanía' histórica en que son situados los héroes homéricos. El poeta canta un mundo más perfecto, en el que los hombres se destacan por su grandiosidad frente a los contemporáneos del poeta. Esta perspectiva es voluntaria, querida, resultado no sólo del remoto origen de los poemas, sino asimismo fruto de una voluntad artística. Podemos, pues, hablar de una 'estilización' del *epos* homérico… El poeta narra, pero sin reflexionar acerca de los hechos que cuenta. La aparición del elemento subjetivo es un fenómeno posterior en la historia del espíritu griego; sólo raras veces, en Homero, hallamos breves juicios, que es probable que sean adiciones posteriores" (pp. 84-85).

cuartas partes de los discursos directos en los poemas provocan una respuesta o responden a un discurso anterior" (p. 4).

Con respecto a la duración del relato,[142] de manera semejante a lo que sucede en los veinticuatro cantos de *Ilíada*[143], en los que Homero narra los sucesos acaecidos en una fracción de alrededor de cincuenta y cuatro días del último año de la guerra de Troya[144], Valentino cuenta, en no más de noventa, la historia de Alcides y Helena. La narración se despliega en dos grandes bloques: el primero contiene, sin muchas precisiones temporales, los cinco encuentros de Alcides y Helena en La Luciérnaga; el segundo abarca desde la llegada de los amantes a la propiedad familiar hasta la muerte de Carlos.

Entre el primero y el segundo encuentro de Alcides y Helena median veinte días; un tiempo menor transcurre entre cada uno de los posteriores, hasta que, en el quinto, los amantes se fugan del prostíbulo, aprovechando la ausencia de don Hilario. La mañana siguiente al arribo de los jóvenes a la vivienda familiar, se preparan, durante cuatro días, para defenderse de don Hilario. Una semana después, regresa el dueño del prostíbulo y, al enterarse de la osadía de la pareja, asedia la chacra de los Armenta durante ocho días. Al noveno día de enfrentamiento muere Antonio, el quinto hijo de los Armenta; al décimo día, Benito, sobrino de Pedro, "el enorme lugarteniente del amo" del prostíbulo; y al onceavo se enfrentan, en un combate singular, Carlos y Pedro. El sitio de la casa, hasta la muerte del hermano mayor de los Armenta, dura exactamente once días. De manera semejante a lo que sucede en la *Ilíada*, toda la vida de los personajes principales está contenida en el marco de esa porción temporal que resulta representativa de sus destinos.

El orden cronológico de la acción[145] se ve interrumpido por el narrador en cuatro momentos: 1) para describir la infancia y juventud de Alcides, y la relación con

[142] Tomamos el concepto de duración de Genette (1998).
[143] Si bien la obra ha sido dividida en veinticuatro cantos, los estudiosos de la *Ilíada* han establecido diversos criterios para fraccionar en secciones el poema y estructurar su contenido. Zamperetti Martín (2018, p. 15, nota 26) resume los esquemas propuestos por Kirk, Bowra, Lohmann, Schadewaldt, Camps y Thornton.
[144] No existe un consenso absoluto entre los críticos acerca del número exacto de días narrados por Homero en la *Ilíada*, pero las estimaciones oscilan entre 50 y 54 días.
[145] Sobre analepsis y prolepsis en la *Ilíada* ver De Jong (2004, pp. 81-82). Abritta resume ambas técnicas en Homero: "La relación entre los poemas homéricos y el tiempo es compleja, puesto que el narrador y los personajes están constantemente anticipando eventos que sucederán más adelante o recordando eventos del pasado. Lo primero se denomina 'prolepsis' y lo segundo 'analepsis'. Hay dos

sus hermanos, en especial con Carlos; 2) para presentar las expectativas de vida de Luciana, esposa del mayor de los Armenta; 3) para referir el crecimiento y la expansión de don Hilario Rendón al mando de La Luciérnaga; y 4) para presentar la vida de Helena, antes de su llegada al prostíbulo y, una vez en el lugar, hasta el momento en que conoce a Alcides. Estas analepsis externas, destinadas a caracterizar a los personajes y a configurar el cuadro de situación, crean, en alguna medida, una "ilusión temporal"[146] semejante a la empleada por Homero para narrar los diez años de guerra, desde el origen hasta la caída de Troya, sin necesidad de llevar a cabo un desarrollo histórico-cronológico (Zamperetti Martín, 2018, p. 15).

A partir de los tipos de anacronías referidas por De Jong (1987 [2004], pp. 81-82), en *No hay más que candados para Helena* se observan ejemplos de prolepsis épicas, definidas por esta autora a partir del trabajo de Kraut[147], como aquella información que anticipa el curso de los acontecimientos en su conjunto o en detalle, permitiendo confirmar que el poeta épico supervisa el desarrollo de la acción desde el principio hasta el final. El rol de la prolepsis, en las obras épicas, está determinado por la predestinación, según la cual ya desde la prótasis se anticipa lo que va a suceder de manera infalible y, en consecuencia, las acciones de hombres y dioses se limitan a confirmar aquello fijado de antemano. No obstante, consideramos que en *No hay más que candados para Helena* algunas afirmaciones del narrador también funcionan como prolepsis épicas que anuncian el desenlace de los hechos y confirman la relación de la escritura con el hipotexto. Precisamente, al final de la *Introducción*, el narrador anticipa que ese encuentro estaba predestinado:

---

tipos posibles de estas técnicas: la analepsis o prolepsis interna, donde se recuerdan o anticipan eventos que transcurren dentro de la narración, y la analepsis o prolepsis externa, donde se recuerdan o anticipan eventos que transcurren por fuera de la narración" (2020, párr.17).

[146] Nos referimos a la técnica estructural homérica que Silk (2004, pp. 36-37) describe como ilusionista: "Neither here nor in II–III is there any overt violation of the notional 'unity of time', but by a kind of illusion Homer offers us a series of events expressive of the span of the war from its cause to the impasse a decade later and, thereby, expressive of both the scale of the war and its moral contours." (…) "The Iliad, therefore, presents a single phase and aspect of the Trojan war, one which is short enough and connected enough for 'organic' art, yet also such that it can be made to suggest a panorama of the war as a whole."

[147] El concepto es retomado por de Jong del libro *Die epische Prolepsis, nachgewiesen in der Ilias*, publicado por C. Kraut en 1863.

> Y entraron todos. Alcides, el último. Hay veces en que el destino toma la forma de una puerta que se abre y de un cartel con ruido a cadena oxidada que se deja atrás. Adentro estaba don Hilario. Y había mujeres y había una mujer. (Valentino, 2018, p. 11)

Si bien en la obra de Valentino no hay dioses, el vínculo entre Alcides y Helena se presenta, al igual que en el hipotexto, como un hecho inexorable para Alcides, anunciado por ese ruido a cadena oxidada que lo conduce a una mujer, a esa mujer encadenada desde el título mismo de la obra.

6.4.2.1.2.2 Narradores metadiegéticos

El cambio de género que implica la reescritura de la épica en clave narrativa contemporánea para jóvenes destinatarios no solo supone una transformación estilística, sino también un replanteo en la configuración de las voces narrativas. En *No hay más que candados para Helena*, Valentino despliega un juego de voces múltiples que se inscribe dentro de una estrategia narrativa propia de la literatura dirigida a un lector adulto, en la que el autor se presenta como receptor y mediador de un relato previamente transmitido. Esta estructura polifónica se asemeja a la utilizada en *Don Quijote de la Mancha*, obra en la que Cervantes construye la ilusión de una historia de múltiples capas a través de narradores y autores ficticios.

En el caso de Valentino, se identifican tres niveles narrativos claramente diferenciados: 1) un narrador primario, representado por un viejo ciego y harapiento que relata la historia en una plaza de pueblo; 2) un narrador secundario, un niño que la escucha y que, ya adulto, se la transmite a Valentino; y 3) un narrador-autor, que fija la historia en un texto escrito. Esta arquitectura narrativa no solo enriquece la diégesis, sino que problematiza la noción de autoría y de transmisión textual, estableciendo un diálogo explícito con la tradición épica:

> Me fue dada cuando yo era niño. Allá en mi pueblo, nos llegó con el viento, un viejo ciego que se paró en medio de la plaza y, así como estaba, con su tapado todo sucio, casi sin dientes y con su bastón blanco en la mano, empezó el relato. Lo único increíble que tenía –y tal vez lo único valioso– era su voz, que llegaba a todos los rincones del aire. Y así nomás, sin pedir permiso ni nada, se largó a hablar y a contar

> en esos días lo que yo le hablé y le conté a usted hoy. Como la cosa empezó a ir para largo primero se fueron los adultos, después los otros chicos y un día nos quedamos el viejo y yo. Entonces se calló, esperó un rato y al final preguntó si estábamos solos. Le dije que sí y eso pareció aliviarlo (...)
>
> (...) "¿Sabes algo, hijo? No es mala cosa que alguna vez las historias de aire se vuelvan historias de papel. Tal vez sea bueno que, en alguna de sus mañanas, encuentre alguien que lo pueda hacer. Creo que Alcides y Helena y Carlos y quizá hasta Pedro merezcan una canción. Hace una eternidad de siglos, otro ciego como yo cantaba una historia parecida, y como alguien la puso en letras hoy sabemos que hay lealtades que nos acercan a los dioses y crueldades que nos queman como fuegos. Su memoria no adelgazará con los años. No la desperdicie. Adiós, niño". Después se dio vuelta y ya no se detuvo. Nunca más lo vi. Y creo que incluso llegué a olvidarlo. Hasta que algo me explotó en el alma y entonces decidí buscarlo a usted.
>
> –Para que sea yo el que ponga esta historia de viento en una de palabras que permanezcan. (Valentino, 2018, p. 99-100)

La figura del anciano ciego, cuya voz "llegaba a todos los rincones del aire", remite de forma directa al modelo del aedo griego, y refuerza la analogía con Homero, no solo por su ceguera, sino también por su rol como depositario y transmisor de una memoria colectiva. Este componente oral es subrayado por el narrador secundario a través de fórmulas como "Dicen los cuentos de esa mañana" o "Los cuentos difieren sobre el final" (Valentino, 2018, p. 88), que evocan el carácter variable, fragmentario y comunitario de la tradición oral. En términos de Walter Ong (1987), este tipo de oralidad primaria configura una forma distinta de construcción del conocimiento, en la que la memoria y la repetición cumplen un papel central, y donde el texto escrito aparece como una instancia secundaria, necesaria para conservar aquello que podría perderse en el tiempo.

En esta línea, la novela plantea la necesidad de preservar determinadas historias "de aire" en un soporte duradero, como lo es la escritura. El pasaje donde el narrador ciego expresa: "No es mala cosa que alguna vez las historias de aire se vuelvan historias de papel" (Valentino, 2018, p. 99) subraya esa transición, que no se concibe como una simple transcripción, sino como una operación de legitimación, que transforma la oralidad en literatura. De este modo, el texto de Valentino se sitúa entre la tradición oral y la cultura escrita, cuestionando sus límites e implicancias. En

términos de Ong (1987, p. 42), la escritura no solo permite conservar la palabra, sino que también inaugura nuevas formas de pensamiento y estructuración del discurso.

El tono de autoridad que adoptan los distintos narradores, así como la solemnidad de sus intervenciones, refuerzan la función cultural del relato como transmisor de valores colectivos. A través de la palabra, se vehiculizan nociones como la libertad, la lealtad, el amor, el destino y el libre albedrío, que constituyen la "visión del mundo" (Geertz, 1973) de los personajes y, por extensión, de la comunidad a la que pertenecen. En palabras del propio Valentino: "candados y lealtades, amores como torrentes, decisiones de dioses caprichosos o de hombres que se creen dioses" (2018, p. 102).

La particular estructura narrativa propuesta por Valentino revela, además, una dimensión metaficcional.[148] La novela llama la atención sobre su forma y sobre su proceso de construcción, haciendo visible su propia artificiosidad y rompiendo la ilusión mimética que rige en gran parte de la narrativa realista. En esta línea, José Manuel De Amo (2010) define la metaficción como una escritura "que se mira a sí misma, que escudriña su propio proceso de construcción, y que hace añicos el espejismo mimético" (p. 25). Valentino no solo explicita las distintas instancias narrativas que estructuran el relato, sino que interpela directamente al lector, invitándolo a adoptar una postura activa y a reflexionar tanto sobre el contenido de la historia como sobre los mecanismos que la hacen posible.

En ese sentido, *No hay más que candados para Helena* se constituye como un texto abiertamente autorreflexivo, en el que la conciencia narrativa se materializa en el propio devenir del relato. El final, por ejemplo, no ofrece una clausura definitiva, sino que queda abierto a la interpretación y a las inferencias del lector, quien debe imaginar cuál será la decisión de Valentino al momento de "poner en palabras" lo que ha recibido de forma oral. Este procedimiento convierte al lector en un cómplice del proceso de escritura, y refuerza la dimensión crítica del texto sobre su estatuto ficcional.

[148] Si bien el concepto de metaficción es complejo y se encuentra estrechamente vinculado con categorías como la autorreferencialidad, la autoconciencia y la autorreflexividad, en esta investigación lo asumimos de manera general como una estrategia narrativa que interroga los propios mecanismos del discurso ficcional. Para ampliar en estas distinciones ver los trabajos de Waugh (1984), Gil González (2001) y Ardila Jaramillo (2009).

Desde esta perspectiva, el juego de voces múltiples y la reflexión de la narración como acto son manifestaciones claras de la metaficción, entendida como una práctica literaria que se interroga a sí misma, cuestiona sus propias convenciones y visibiliza las condiciones materiales y simbólicas de su producción.

6.4.2.1.3 Recursos homéricos

Como hemos señalado, el cambio de género conlleva también una transformación significativa en el estilo narrativo.[149] No obstante, Valentino conserva y actualiza ciertos rasgos propios de la épica, entre ellos, la presencia de epítetos, símiles y descripciones, que contribuyen a mantener la impronta heroica del relato. Nos detendremos en el análisis de las descripciones en el siguiente apartado.

Uno de los rasgos más distintivos de la épica clásica es el uso reiterado de epítetos, adjetivos y fórmulas atributivas para caracterizar a personajes y objetos. En Homero, estas expresiones no son simples adornos retóricos, sino estructuras del discurso épico que refuerzan la identidad, el prestigio y la función narrativa de cada figura. Valentino, en su transposición contemporánea, mantiene este recurso tanto en la voz del narrador como en los diálogos de los personajes, preservando así el tono elevado y la solemnidad del género. Por ejemplo, Carlos es presentado con expresiones que evocan su rol en la estructura familiar, su valor y habilidad: “Hasta que habló el mayor, el mejor de ellos” (Valentino, 2018, p. 11), “Me dicen que sos un buen domador de caballos” (p. 84), “Carlos domador de caballos” (p. 95). De forma similar, don Hilario es caracterizado por su poder y amenaza latente: “¿Y de qué quiere hablar el más poderoso de los asesinos que tiene cercada nuestra casa hace más de una semana?” (p. 82). Incluso en el epitafio de Antonio se recurre a una fórmula evocadora, cargada de afecto: “Aquí duerme nuestro hermano Antonio, que cantaba” (p. 77). Estos

[149] El estilo homérico se caracteriza por una serie de técnicas narrativas propias de la tradición oral, entre las que destacan el uso de fórmulas, epítetos, símiles, catálogos y escenas tipo. Milman Parry (1971) fue el primero en estudiar sistemáticamente el “lenguaje formular” de la épica griega, definiendo las fórmulas como grupos de palabras que se repiten regularmente bajo las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial. Su discípulo, Albert B. Lord (1960), profundizó esta teoría al analizar cómo los poetas orales componen y transmiten sus relatos en el momento de la ejecución, valiéndose de estructuras fijas y elementos recurrentes. Por su parte, Walter J. Ong (1982) explicó que estas recurrencias no solo son recursos mnemotécnicos, sino manifestaciones de una forma de pensamiento propia de las culturas orales, en las que la repetición y la redundancia refuerzan la transmisión del saber. Un resumen de estos procedimientos en Abritta (2020).

epítetos no solo configuran la identidad de los personajes, sino que los sitúan dentro de un marco narrativo que remite al mito y al canto épico, conectando la oralidad heroica del pasado con un presente narrativo que la resignifica.

Otro aspecto conservado de la tradición épica es el valor otorgado al discurso de los héroes. En la épica griega, como señala Curtius (2017, p. 249), la elocuencia y la sabiduría están estrechamente vinculadas; ambas son manifestaciones del ideal heroico. En la obra de Valentino, esta elocuencia adquiere matices distintos según el personaje que la ejerce, revelando su trasfondo social y su experiencia vital. Carlos, por ejemplo, se expresa con frases breves, mesuradas y humildes, pero cargadas de determinación y sentido común. Por el contrario, don Hilario muestra una oratoria más elaborada, calculada y dominante, propia de quien está acostumbrado a ejercer poder:

> Carlos pensó bien las palabras que iba a pronunciar porque, si bien no era hombre acostumbrado a los decires sino al trabajo, a la hora de la voz su garganta no era muda. Ni necia.
> (...)
> De alguna manera, Rendón disfrutaba la esgrima verbal que se estaba produciendo. Había calculado que se daría y que terminaría siendo palabrerío inútil; sin embargo, pensaba secretamente que la tormenta inevitable que llegaría después requería un prólogo de calma que en cierto modo la justificaba. Sonrió por la pericia del campesino que tenía delante y decidió no dar más rodeos.
> (..)
> El amo seguía pasándola bien. Los Armenta no eran malos rivales. Hacía rato que no vivía una buena pelea y se dio cuenta de que la había extrañado.
> –Se lo voy a decir claro para que no vuelva a lo mismo, Carlos. Estoy hablando de Helena. (...)
> Carlos lo miró dejando de lado la fingida ingenuidad de sus primeras frases. Nada de ingenuo había en esos ojos que habían hablado.
> –Escúcheme, Rendón. Aprovecho que habló tan claro y le voy a responder igual. Nosotros nos vamos a ir caminando tranquilos hasta casa y le vamos a decir a esa muchacha que usted vino a buscarla. Si quiere salir o no, es decisión de ella. Pero si se queda tiene nuestra protección, y lo que haga entonces usted, es cosa suya. Porque antes de sembrar algo hay que preparar la tierra, y antes de matar un chancho ajeno hay que sacárselo al dueño. Y entonces puede ser que descubra que

> la parecita es más alta de lo que usted pensaba. Nosotros no queremos pelear, aunque si quiere que haya pelea, pelea habrá. Acampe nomás donde quiera, Rendón. En una de esas termina enterándose de que los Armenta tenemos una hospitalidad rara. (Valentino, 2018, pp. 56-57)

Este intercambio da cuenta de la tensión dramática que se canaliza a través del lenguaje. Ambos personajes despliegan su identidad y su visión del conflicto mediante el uso estratégico de la palabra. Carlos, aunque menos locuaz, demuestra agudeza y firmeza, haciendo uso de metáforas rurales que elevan su discurso sin perder naturalidad. Don Hilario, en cambio, muestra su experiencia y dominio en el arte de la palabra, aunque finalmente reconoce la capacidad retórica de su interlocutor.

Al conservar elementos como los epítetos y la elocuencia heroica, pero adaptados a un nuevo contexto social y lingüístico, Valentino inscribe su reescritura dentro de la tradición épica, actualizando su potencial expresivo en el marco de una narrativa actual.

6.4.2.2 Transposición espacial y temporal

En el marco de esta investigación, resulta necesario distinguir la dimensión ficcional del universo homérico, no como una mera traslación de hechos históricos, sino como una construcción literaria que articula diferentes tiempos y referencias culturales. Homero sitúa la acción de la *Ilíada* en un episodio particular del décimo año de la guerra de Troya, un conflicto que, desde el punto de vista arqueológico, se ha ubicado en el período denominado Heládico Reciente (aproximadamente entre 1550 y 1050 a. C.), momento de apogeo de la civilización micénica. Sin embargo, como sostiene Crespo Güemes (1991), el mundo representado por Homero no puede considerarse un reflejo fiel de una época concreta, sino que se configura como una amalgama literaria donde convergen elementos de distintos períodos:

> (…) no reproduce las condiciones sociales, históricas y materiales de ninguna época histórica concreta, ni del período micénico (hasta *circa* 1150-1100 a. C.), ni de los llamados siglos oscuros (1100-900), ni de la época posterior a la colonización jónica

> (900-700), sino que conserva una amalgama en la que aparecen mezclados y desfigurados recuerdos de la época micénica y reminiscencias de los siglos oscuros de la historia de Grecia con elementos contemporáneos a la composición de los poemas homéricos en Jonia. (Crespo Güemes, 1991, p. 31)

Desde esta perspectiva, el universo diegético homérico se inscribe en un pasado heroico y la narración ofrece escasas informaciones acerca de la cultura material, de la organización política y social, de la geografía y de las costumbres de la época en que se sitúa la acción. Esta deshistorización deliberada está al servicio de una construcción narrativa que estiliza los hechos, los despoja de anclajes espaciales y temporales concretos, y los reviste de un carácter simbólico y universal. De este modo, se privilegia la estructura del relato por sobre la verosimilitud referencial: los escenarios son vagos, las estaciones del año irrelevantes, la topografía genérica.

Al igual que en la *Ilíada*, en *No hay más que candados para Helena* la acción se desarrolla en un espacio geográfico que, si bien remite al sur bonaerense o a una región del centro de Argentina, permanece indefinido. La narración prescinde de marcas temporales y geográficas precisas, y genera una atmósfera de lejanía temporal similar a la de la epopeya griega. No obstante, dos espacios fundamentales organizan la acción: La Luciérnaga / Esparta y la chacra de los Armenta / Troya.

La Luciérnaga es una casa solitaria, situada entre cerros y cerca de la cordillera, un espacio fronterizo o de transición entre un pueblo, cuyo nombre no se menciona y que podría ser cualquier ciudad cercana a la cordillera, y la zona rural que se extiende fuera de los límites del poblado. Su carácter liminal la convierte en un lugar de transición y deseo:

> Y le habló por primera vez de la gran casa camino a la cordillera a la que le decían La Luciérnaga, que estaba perdida entre unos cerros bajos. No era de ninguna estancia ni de ninguna chacra. Era nomás una casa bastante enorme con ventanas chiquitas en toda la pared, entera pintada de blanco con manchas de años y el cartel que se movía con el viento que decía La Luciérnaga antes de la puerta y cerca de los palenques (...).
>
> (…) Así salieron una noche entre risas y golpes los seis hermanos, los cinco mayores y él, hacia la casa que llamaban La Luciérnaga, que estaba como a una hora de buen

> andar a caballo hacia la sombra de los montes, aunque lejos todavía de ella entre promesas de cerros y pastos que ni promesas eran. (Valentino, 2018, p. 10)

La chacra de los Armenta, a su vez, no se presenta como una finca aristocrática, sino como un espacio vulnerable pero defendido con obstinación, cuya geografía es minuciosamente conocida por sus habitantes:

> (...) Esa madrugada, mientras Horacia cebaba dos mates para hacer más corta las esperas, y después de que Carlos les repitió lo que todos ya sabían de don Hilario, Luciana habló sobre los espinillos de las barrancas que daban a la parte de atrás de los corrales y sobre la fragilidad de frente. Esa descripción le dio a su marido la convicción de que lo que pasara iba a llegar con la claridad de los que se saben infinitamente más poderosos que sus adversarios. Es decir, por el frente. (Valentino, 2018, p. 49)

> El sol los encontró diagramando la pared exterior y planificando la ida al pueblo para comprar municiones y comida que les permitieran soportar el asedio sin tener que abandonar la casa. Barro y piedras abundaban en los alrededores, de modo que no fue difícil acercar los materiales para la muralla y empezar su construcción. (Valentino, 2018, p. 41)

> Había hombres entre los que formaban el pequeño ejército de La Luciérnaga que conocían con exactitud esa porción de la casa de los Armenta y aseguraban, sin excepción, que sorprender a la familia encerrada por allí era imposible. El bosque de cardones y espinillos a ambas orillas del río sumado a la feroz corriente del agua lentificaría el avance casi hasta la detención absoluta y convertiría el intento en un ejercicio de tiro al blanco para los defensores. (Valentino, 2018, pp. 63-64)

La casa de los Armenta, por su ubicación estratégica, se convierte –al igual que Troya– en un enclave de difícil acceso para los sitiadores. La muralla que levantan para defenderla intensifica aún más la dificultad del asedio. Tal como la ciudadela troyana, que Homero describe como una fortaleza bien edificada (ἐϋκτίμενον), de altas puertas (ὑψίπυλον) y de murallas escarpadas y altas (αἰπά, μακρὰ τείχεα), la pared construida por los hermanos Armenta opera como un límite simbólico: representa a la vez protección y encierro, refugio y condena:

> Cuando cuatro días más tarde la pared que daba al camino estuvo terminada, con sus faltantes de piedra para pasar las armas, y la sala parecía más un arsenal que un comedor, Carlos sintió que habían construido una lápida y que las balas tenían escritos sus nombres, aunque fueran ellos quienes las disparaban. (Valentino, 2018, pp. 41-42)

> (...) En menos de cuatro días el amor de Alcides y Helena tuvo su muralla, para defenderlo de los reclamos de pertenencia que iba a hacer el pasado. (Valentino, 2018, p. 42)

La analogía con Troya es evidente en las descripciones del asedio: los sitiadores acampan fuera de la muralla, preparan el ataque, se organizan bajo el mando de su líder y viven la extraña hospitalidad de la guerra. Valentino actualiza así el *topos* homérico del campamento y de la espera, con una marcada carga simbólica que evoca la tradición épica:

> Lo que sí escuchó la ya noche cerrada fueron las órdenes del amo para armar el campamento y los preparativos de muchos hombres que iban y venían con carpas, leña, fuegos que nacían, caballos que eran atados a árboles cercanos y animales que eran dispuestos para la cena de unos hombres que estaba fuera de un lugar amurallado porque un muchacho se había llevado a una mujer para decirle que la casa de él era ahora la de ella.
> A eso se lo llama “guerra”. (Valentino, 2018, p. 58)

Como es posible observar, Valentino traspone la diégesis de la *Ilíada* a un espacio geográfico preciso: una zona rural del sur de Buenos Aires o del centro de la Argentina; pero al mismo tiempo amplio e indefinido, debido a que las escasas descripciones permiten que diversos territorios puedan considerarse como posibles escenarios de la acción. De manera análoga, se observa un deliberado oscurecimiento de los indicadores tecnológicos, materiales y culturales que permitirían situar la acción en una época determinada. De este modo, a partir de la información suministrada por los distintos narradores, los hechos tienen lugar en un pasado que se percibe como lejano, aunque no tan distante en el tiempo.

De este modo, tanto en Homero como en Valentino, la ausencia de precisiones geográficas y temporales permite universalizar la experiencia narrada. La evocación de la guerra, el amor, la lealtad y la traición no pertenece a una cultura ni a un

momento histórico particular, sino que se configura como una serie de relatos que interpelan sobre la condición humana en su totalidad. En este punto, la narración se erige como un espacio de memoria colectiva, donde lo particular deviene universal y lo local adquiere resonancia mítico-literaria.

6.4.2.3 Transposición actancial

Puesto que la *Ilíada* comienza *in medias res*, es decir, en medio de la acción, los personajes no requieren presentación previa: el narrador da por supuesto el conocimiento de la totalidad de la leyenda y solo anuncia, en la prótasis, el punto concreto del mito en que se inicia el relato. A lo largo de sus 24 cantos, la epopeya se articula en torno a los efectos de la cólera de Aquiles, tanto para los aqueos como para el propio héroe. En cambio, en *No hay más que candados para Helena*, la introducción funciona como una prótasis que introduce de manera explícita el conflicto central y presenta a los personajes involucrados, marcando así una distancia respecto del poema homérico.

Valentino mantiene cierto paralelismo entre los héroes y los bandos que se representan en la *Ilíada*: entre los sitiadores o aqueos encontramos a don Hilario Rendón, a Pedro, a Benito (también llamado “El feo”) y a Julián; y, entre los sitiados o troyanos, a los seis hermanos Armenta, a los padres (Jesús y Horacia) y a la esposa de Carlos (Luciana). El análisis de esta actualización de los personajes homéricos revela la potencia del gesto intertextual de Valentino, que traduce los códigos heroicos y los valores de la épica clásica al lenguaje de la violencia estructural y patriarcal contemporánea. Revisaremos, a continuación, la actualización de los personajes homéricos en la novela.

Don Hilario Rendón, proxeneta y dueño del prostíbulo La Luciérnaga, concentra en sí mismo elementos de dos figuras centrales de la *Ilíada*: Menelao y Agamenón. Si bien no está unido a Helena con vínculos matrimoniales como Menelao, es su dueño. Además, como Agamenón, encarna la autoridad suprema del grupo sitiador. Su posición dominante se evidencia desde el inicio de la obra, cuando ofrenda a “la Griega” como símbolo de hospitalidad a Alcides, en una escena que

remite directamente a la lógica del reparto de botines y mujeres en la épica homérica:

> Bueno, entonces, le voy a hacer a este hombre un premio especial por esta noche. No necesito saber a quién va a elegir porque todos eligen a la misma, aunque muy pocos pueden pagarla. Esta vez se la voy a dar gratis para usted, para que sepa de entrada nomás lo que es bueno. Ni siquiera se la voy a dar a precio común. Gratis va a ser. Así como le digo. Para que se acuerde siempre de esta noche y para que se acuerde siempre de la hospitalidad de Hilario Rendón. Ahora vaya, hijo, tómese algo y diviértase y sálgase de acá que tanta juventud que tiene me da rabia. Y cuando mi regalo se desocupe lo voy a llamar para que se la lleve adentro, o mejor, para que ella se lo lleve a usted. (Valentino, 2018, p. 14)

Como los héroes homéricos, los personajes de Valentino articulan sus acciones desde un código de creencias vinculado al destino, la violencia y el honor. La narrativa revela cómo el enojo de don Hilario tiene su origen no solo en la transgresión al orden que ha impuesto, sino también en el temor a perder el control simbólico que ejercía sobre su propiedad: “casi un adolescente y una puta malagradecida habían dinamitado los cimientos de ese porvenir que estaba edificando ladrillo a ladrillo, porque no habían sabido cómo aguantarse la mutua calentura” (Valentino, 2018, p. 45).

Tal como sucede entre los personajes homéricos, que giran en torno al código heroico, don Hilario también está obsesionado con el honor y el respeto; los bienes tienen un valor simbólico, y las mujeres, sus mujeres, son símbolos de ese poder que ha construido a lo largo de los años:

> Hilario Rendón había empezado su ascenso en el pueblo, cuando conoció a Amelia. Ella se había quedado sin su protector luego de que un borracho de paso le vaciara el cargador de su 38 largo por una diferencia de opiniones en el costo de los servicios de la chica. La suerte lo ayudó en ese momento. Hilario –que todavía no merecía el “don”– se había acercado mucho en los días previos a la mujer, y esa cercanía le había abierto la puerta para ser testigo del miedo de ella ahora que se había quedado sin hombre propio. Su astucia le había permitido darse cuenta de que tenía a mano un pequeño negocio para su magro sueldo de peón rural y de que, si lo manejaba bien, el asunto podría crecer con el tiempo. Lo manejó bien. Casi no le

> pegaba a Amelia, era razonable en el reparto de utilidades y sabía hacerse respetar frente a los clientes conflictivos.
>
> Esa pequeña fama se fue extendiendo y pronto apareció Elvira, luego Alicia y finalmente Laura. Pudo dejar su trabajo y dedicarse de lleno a sus mujeres. También entonces fue inteligente. No gastó todas las ganancias en alcohol o en juego o en otras mujeres, ni siquiera en una casa propia. Fue juntando con minuciosidad de avaro hasta que pudo reunir lo suficiente como para comprar un terreno en un sitio alejado y construir allí una casa con muchas habitaciones, un gran salón y un cartel pintado que decía La Luciérnaga. (Valentino, 2018, pp. 43-44)

En su palacio es el “amo indiscutido de las noches masculinas del lugar” (p. 44) pues con “celeridad y contundencia” logra atraer a las mujeres de otros prostíbulos y eliminar toda posible competencia. Su conducta solo tiene sentido en un contexto en el que cualquier entidad política superior, que haga prevaler la justicia, se borre o desaparezca. Por ello, además de armarse de un pequeño ejército al mando de Pedro, para que lo pusiera al “resguardo de cualquier imprevisto”, compra las voluntades del juez de paz y del comisario:

> (…) Contra lo que pensaba, fue lo que más sencillo le resultó. La promesa de gratuidad para ellos y algunos de miembros de su equipo en sus visitas a La Luciérnaga fue más que suficiente para que dejaran de lado la posibilidad de convertirse en un escollo para pasar a ser el engranaje más aceitado de su maquinaria. Entonces sí, entonces se ganó el “don”. (Valentino, 2018, p. 44)

En ese contexto, marcado por la cosificación de las mujeres, la reputación se convierte en el valor supremo, y cualquier afrenta al honor exige una represalia cuya eficacia aumenta cuanto más pública y espectacular resulta. Así, la violencia disciplinadora adquiere un carácter escénico y ejemplarizante, como lo evidencian los funerales públicos de las prostitutas que alguna vez intentaron huir del prostíbulo:

> En los muchos años que llevaba al frente de la Luciérnaga solo dos chicas habían intentado escapar, pero al final todo había resultado para mejor. Los dos sepelios que había organizado con cura y todo, a los que había asistido el ciento por ciento de los habitantes de la casa, y las dos tumbas que eran cuidadas con esmero, ubicadas a menos de quinientos metros de los palenques y que en días claros podían verse desde algunas ventanas, había sido suficiente aviso para prevenir nuevas desobediencias. Tal vez su error había sido no haberle mostrado a Helena esas

> tumbas apenas llegada. Tal vez los años lo estaban ablandando más allá de lo indicado. (Valentino, 2018, p. 45)

Observamos en este pasaje, cargado de crueldad ritualizada, además de la exteriorización y exhibición de la violencia como símbolo de poder destinado a evitar futuras rebeliones o a disuadir a cualquier posible enemigo, una transposición del castigo de Odiseo a sus esclavas desleales, referido en el canto XXII del poema homérico que lo tiene por protagonista. Se trata de un hecho que, además de reflejar el lugar de las mujeres en algunos contextos, tanto antiguos como modernos, permite observar una línea de continuidad en la representación del poder masculino a través de los siglos.

En la novela de Valentino, Pedro, “el enorme lugarteniente del amo” (2018, p. 36), se configura como el antagonista de Carlos / Héctor. No obstante, a diferencia de lo que sucede en el poema homérico, no se establece una rivalidad entre este y don Hilario; por el contrario, mientras Pedro encarna la fuerza física y la capacidad de acción directa, don Hilario representa la autoridad y el control. Esta escisión del poder recuerda el conflicto entre Agamenón y Aquiles, aunque en *No hay más que candados para Helena*, la cólera de Pedro no constituye el eje central del relato. Aun así, tanto en el poema homérico como en la reescritura, los personajes se mueven dentro de un mundo masculino regido por la hostilidad, la defensa del honor y la obsesión por el estatus. En este sentido, el liderazgo de don Hilario se sostiene en una relación de confianza y utilidad con quien considera su mano derecha.

Benito, apodado “El Feo”, cumple el papel de Patroclo en la reescritura, en virtud de su relación filial con Pedro. Ambos personajes mantienen un lazo estrecho con sus respectivas figuras tutelares –Pedro y Aquiles–, quienes los aprecian y protegen en tanto son herederos de sus valores o ideales. El siguiente pasaje subraya esa cercanía afectiva y la tensión entre la formación y el instinto de protección:

> El sobrino de Pedro seguía los pasos de su tío en lo que a dureza se refiere, pero estaba lejos de acercarse a su imponencia física. Con todo, el lugarteniente del amo lo quería bien ante la ausencia de hijos que lo continuasen y le regalaran esa especie de inmortalidad de la que tantos gozan. Por eso Pedro lo llevaba a sus misiones peligrosas, para ir preparándolo, aunque a la vez lo relegaba a las posiciones más

> seguras, para no exponerlo tan tempranamente. (…) Hacía diecisiete años que había salido de la hermana menor de Pedro, y desde sus quince el gigante se lo había llevado a trabajar con él cuidándolo como a su sombra. (Valentino, 2018, pp. 77-78)

La muerte de Benito reproduce funcionalmente las consecuencias de la muerte de Patroclo en el poema homérico: desencadena el punto de inflexión de la narración y sella el destino de los sitiadores. A partir de ese momento, don Hilario desaparece de la escena y el conflicto se polariza en la confrontación entre Pedro y Carlos. Ambos personajes, aunque situados en bandos opuestos, actúan de forma complementaria: Carlos lucha por defender a su familia, mientras que Pedro busca vengar la muerte de su sobrino. La lucha final se plantea así en términos individuales, no estratégicos: "–Que peleemos vos y yo solos. A fin de cuentas, vos tenés tu sangre que vengar y yo tengo la mía" (p. 84), le propone a Carlos el matón de don Hilario, una vez que el enfrentamiento se ha vuelto, para él, una cuestión personal.

Además del triángulo central compuesto por don Hilario, Pedro y Benito, otros miembros del "ejército" de don Hilario participan activamente del sitio. Tal es el caso de Julián, quien evoca a Protesilao, el primer aqueo muerto al desembarcar en Troya, cuya pérdida lloran sus hombres (*Ilíada*, II, 698 ss.). Julián también es la primera baja del enfrentamiento, y su muerte tiene consecuencias devastadoras para otros sujetos no implicados directamente en el conflicto:

> Uno de los hombres de don Hilario, Julián, se sentía incómodo con la lejanía hasta la pared. Los sitiadores se habían dispuesto en una especie de planicie-camino, que no era parte de los terrenos de Jesús y de Horacia. Pasando los lindes propiamente dichos de la chacra, unos treinta metros hacia la casa, Julián vio un tronco caído lleno de suciedad de gallina que se le antojó adecuado para tener un mejor ángulo de disparo y contar con un buen parapeto. Sin esperar la autorización de su jefe, se lanzó hacia lo que parecía un refugio perfecto. Pero en cuanto puso un pie en terrenos de la chacra, Carlos los detectó desde su escondite y disparó casi sin apuntar.
>
> La bala paró en seco la carrera de Julián, que quedó tendido, de cara al cielo, con el arma tirada a su lado. Pedro ordenó volver a disparar y buscar al caído, pero su experiencia con la muerte era amplia y no se hacía muchas ilusiones. No se equivocó, Julián se convirtió en la primera víctima de los golpes de Alcides en la

> puerta de Helena. La segunda fue Esther, la esposa de Julián, que se ahorcó cuando, al día siguiente, le fue informada la nueva sobre su marido. (Valentino, 2018, p. 62)

Aunque la historia de Laodamía, esposa de Protesilao, no forma parte del corpus homérico estricto, Valentino parece evocarla para resaltar los efectos colaterales del conflicto, mostrando que el sufrimiento de la guerra se extiende también a quienes permanecen fuera del campo de batalla.

Por su parte, Celio y Alberto –"dos hermanos que se habían puesto bajo el ala de don Hilario" (p. 64)– constituyen figuras de guerreros periféricos, análogos a los combatientes menores del contingente aqueo. Procedentes de una región "donde la ferocidad es menos una necesidad de supervivencia que un rasgo natural" (pp. 64-65), actúan como ejecutores eficientes y sin remordimientos. Su intervención culmina en el asesinato de Antonio, el hermano que, hasta ese momento, representaba la sensatez y el equilibrio dentro de la familia Armenta:

> Sintieron primero que un ruido metálico sonaba detrás de la puerta y eso fue suficiente para ponerlos en alerta con la mira hacia la casa. La salida de ese muchacho al que apenas habían visto algunas veces en la Luciérnaga puso en actividad los acuerdos a los que ya habían llegado sobre partes del cuerpo a apuntar. No necesitaron hablarse, porque cuando ciertos hombres están ante la muerte, las palabras importantes ya fueron dichas. Y fueron tan exactas esas palabras que las dos armas hicieron un solo ruido y las dos balas viajaron a la par y encontraron su lugar de descanso sin diferencia. Pero Antonio tuvo una sola muerte aunque por dos agujeros se le fue la vida, y entonces la fuerza detrás de la muralla ya no fue tanta y hubo como un eco de muchas cosas que empezaban a terminarse. (Valentino, 2018, p. 72)

Este pasaje no solo destaca la eficacia letal de los sitiadores, sino que también marca el inicio del desmoronamiento de la resistencia. La muerte de Antonio anticipa la derrota de los Armenta, al privarlos de su figura mediadora y sensata, del mismo modo en que ciertas muertes en la épica homérica presagian la caída de los troyanos.

Helena es el único personaje de *No hay más que candados para Helena* que conserva tanto el nombre como la nacionalidad de su antecesora homérica. Sin embargo, lejos de nacer en la nobleza espartana, esta Helena surge de los márgenes. En el poema homérico, nace de la unión entre Leda y Zeus –quien la fecunda bajo la forma de un cisne–, lo que le confiere un origen divino y un destino heroico. Es criada en la nobleza espartana y, aun dentro de una lógica patriarcal, goza de una libertad relativa que le permite elegir a su esposo entre múltiples pretendientes, quienes juran respetar su decisión. Sin embargo, en la reescritura de Valentino, esa nobleza se ve sustituida por una infancia marginal en los barrios pobres de Atenas, desde donde es vendida por su propia familia para ser explotada sexualmente en un burdel francés. Será allí donde don Hilario, patrón y proxeneta, la descubra y adquiera con fines de lucro:

> (…) La conoció en su segundo viaje a Europa y se dio cuenta de inmediato de que dentro de esa rubia de belleza casi exquisita anidaba el germen de una prosperidad económica sin límites para la zona. Vislumbró un futuro en el que la fama de la muchacha le aseguraría una protección mayor de la que ya gozaba y la luz verde para abrir nuevos prostíbulos en pueblos pequeños, cercanos a La Luciérnaga. Por eso no regateó en su compra. Sabía que cada centavo que invirtiera en ella iba a volver multiplicado en pocos años. (Valentino, 2018 pp. 44-45)

El desplazamiento espacial de Esparta a París, y de allí a La Luciérnaga, no solo modifica el origen y estatus del personaje, sino que inscribe su cuerpo en las lógicas contemporáneas del mercado sexual global. A diferencia de la Helena homérica, que es deseada como símbolo de prestigio y poder por los grandes reyes aqueos, la Helena de Valentino es comercializada como un producto exótico cuya belleza –lejos de ser celebrada como atributo heroico– se convierte en mercancía.

Desde esta perspectiva, Helena es, al igual que en el mito clásico, un cuerpo sobre el que se proyectan ambiciones masculinas, pero aquí su belleza ya no desencadena un conflicto entre reyes, sino que se convierte en una inversión económica, en un capital económico y sexual para la expansión del negocio de don Hilario. Esta transposición resignifica la figura mítica: si la Helena homérica es motivo de guerra por su estatus de esposa real y símbolo de prestigio dinástico, la Helena valentiniana es víctima de trata, convertida en mercancía de intercambio por

dinero. A pesar de ello, la joven logra construir un lugar de respeto dentro del espacio del prostíbulo. A través de su actitud amable, su disposición al trabajo y su exotismo lingüístico, Helena se gana el aprecio de sus compañeras:

> Por lo demás, Helena no le escapaba al trabajo cotidiano de la casa y su sonrisa fácil acabó por derribar posibles malentendidos uno tras otro. Se fue aficionando a los rudimentos de su nuevo idioma solo para que su torpeza en el hablar le agregara un encanto más, si eso era posible. Su pelo amarillo era inexistente en la zona, así que su primer apodo fue 'Rubia', pero ese no duró mucho. Cuando le pudieron preguntar de dónde era dijo una cosa que sonó a 'Jelas' o algo parecido. Se anotició entonces con don Hilario para solventar la duda de sus compañeras y volvió con una sonrisa y una respuesta. 'Grecia', dijo. Entonces fue 'la Griega'. Los apodos eran una constante entre las mujeres de la casa, pero hasta en eso la Griega fue distinta. Su nombre fue ganando espacio naturalmente y al cabo de un par de meses Helena era ya Helena para todos. Tanto para los habitantes y clientes de la casa como para Don Hilario, patrón y amo y protector y marido de todas. El dueño no tenía mujer propia. Hacía uso de sus chicas cuando quería, aunque la llegada de Helena también había modificado eso. Don Hilario, que era un hombre medido en el alcohol y en los deseos, había querido siete veces desde entonces y seis habían sido con Helena. El amor físico del patrón no era un especial objeto de disputa, de modo que tampoco eso generó dificultades. (Valentino, 2018 pp. 16-17)

El proceso de nominalización, que va desde "la Rubia" hasta "la Griega" y finalmente a "Helena", señala un camino de afirmación identitaria dentro de un contexto profundamente despersonalizante. En un espacio donde los nombres son sustituidos por apodos funcionales o degradantes, que reducen a las mujeres a características físicas o roles serviles, Helena logra conservar y naturalizar su nombre propio. Esta persistencia de la identidad puede leerse como una forma de resistencia frente a la lógica patriarcal del prostíbulo.

La Helena homérica no es ajena al deseo de los hombres ni a su cosificación. Sin embargo, conserva una voz, que por momentos es ambigua o se culpa a sí misma, pero le permite reflexionar sobre su destino. La Helena de Valentino, en cambio, es inicialmente despojada de toda palabra, reducida a su cuerpo y mirada, objeto de contemplación y silenciosa fascinación. Su lengua, que al principio apenas balbucea el castellano, se convierte progresivamente en herramienta de integración.

Paradójicamente, ese mismo proceso de apropiación lingüística, que podría interpretarse como gesto de empoderamiento, refuerza también su función decorativa: la torpeza en la lengua ajena no es motivo de exclusión, sino un añadido a su erotismo. Helena es aceptada por las demás mujeres del prostíbulo, pero no por su conciencia política ni por desafiar las estructuras de poder, sino por su carisma y belleza “extraordinaria”, atributos que despiertan tanto fascinación como sumisión.

Como hemos señalado antes, la llegada al prostíbulo no es el resultado de un matrimonio sino de una red de coerciones económicas y sexuales. Aun así, la joven se convierte en objeto de fascinación para los clientes, incluso para los hermanos Armenta, quienes, como los antiguos pretendientes de Helena en el mito, sucumben ante su belleza. La reacción de Carlos al verla por primera vez pone de manifiesto esta conmoción:

> El mayor no conocía los contornos del premio que le había sido prometido a Alcides. Algo había escuchado de una chica que había llegado de Europa enviada directamente a don Hilario a cambio de una pequeña fortuna, que apenas hablaba castellano y que los que la veían olvidaban hasta las palabras más simples de su idioma, y aun así no quería permitirse ninguna expectativa hasta verla.
>
> Y fue precisamente Carlos el primero en pensar que estaba más allá de cualquier estupor porque estaba mirando hacia el pasillo y porque de golpe no supo qué hacer con sus manos ni con su pensamiento ni con todas sus miradas a mujeres en el pasado. (Valentino, 2018, p. 15)

Este momento de extrañamiento y desarme subjetivo es clave para comprender el poder simbólico que aún conserva Helena: una capacidad de alterar el orden masculino, aunque no desde el ejercicio activo del deseo, sino como figura pasiva sobre la que se proyectan pulsiones contradictorias. De forma análoga al juramento de los pretendientes de Helena en el mito –aquellos que, por el pacto con Menelao, se comprometen a respetar su decisión y a defenderla en caso de ofensa–,[150] Carlos exige a sus hermanos que se abstengan de tocar a la joven, a fin de respetar los sentimientos del menor de ellos, Alcides:

> (…) pero a la noche reunió a sus cuatro hermanos para informarles que Alcides

[150] Para profundizr sobre los pretendientes de Helena, ver principalmente Hesíodo, *Fragmentos* 196 a 204 y Apolodoro III, 10. 8.

> necesitaba otra vez de la ayuda de todos, que entre ellos pondrían lo que le faltaba para alcanzar la dura cima de Helena, y que mientras al menor le durara eso que tenía ninguno de ellos iba a tocar a la chica.
>
> Este punto provocó algunas protestas ante las cuales Carlos fue inflexible. El mocoso ya recuperaría la razón y entonces podrían hacer lo que quisieran, pero hasta ese momento Helena sería intocable para ellos. (Valentino, 2018, pp. 24-25)

Aunque en esta reescritura no se presenta una defensa del honor femenino como en la épica homérica, el pacto fraterno sigue operando como una forma de control del deseo, relegando a Helena, una vez más, a una posición de pasividad ritualizada. Su cuerpo, como en la tradición mítica, continúa siendo un territorio de disputa y objeto de decisiones tomadas por otros. No obstante, la novela introduce una diferencia significativa: en la versión de Valentino, Helena rompe con el modelo de sumisión esperado. A diferencia de lo que sucede con Helena en la *Ilíada*, su "rapto" no es impuesto, sino el resultado de una elección amorosa consciente. En consecuencia, la ruptura con don Hilario –figura que encarna el autoritarismo patriarcal y exige obediencia absoluta dentro del espacio que ha construido como su reino– simboliza esta transgresión. Mientras que en el contexto heroico tradicional se espera de las mujeres "sumisión y amor en las siervas, tanto al acudir al lecho del señor como al asociarse en las penas y alegrías de sus amos" (Gil, 1963, p. 371), la Helena de Valentino se rebela silenciosamente contra esa lógica. Con su fuga cuestiona el régimen de servidumbre sexual al que ha sido históricamente sometida, afirmando su derecho a decidir sobre su cuerpo y sus afectos.

En cuanto a los sitiados, los habitantes de la chacra de los Armenta representan, como los troyanos, una comunidad cercada y amenazada por una fuerza externa. Esta analogía con la situación de los habitantes de Ilión permite establecer un paralelismo entre la antigua ciudad asediada por los aqueos y el espacio rural moderno, igualmente vulnerable ante poderes que lo superan en fuerza o dominio. El "férreo cerco" de los hermanos, descrito por el narrador en términos casi épicos, encuentra su correlato en la resistencia troyana ante el asedio aqueo. La familia está compuesta por "seis hermanos (…), todos varones, todos mayores, todos mejores, salvo por los ojos y por el tiro, que cuando decía que era liebre y le decían 'matala' nunca gastaba dos balas" (Valentino, 2018, p. 9). La descripción remite a una estructura de lealtad fraterna, de virilidad y de orden jerárquico, encabezada por

Carlos –“el mayor”, “el mejor”, el “padre/hermano”– y completada por Fermín, Franco, Miguel, Antonio y Alcides. En esta comunidad masculina, regida por códigos de honor, trabajo y protección mutua, la novela pone especial énfasis en la relación entre Carlos y Alcides, paralela al vínculo entre Héctor y Paris en la *Ilíada*. Desde el inicio, el narrador remarca la afinidad afectiva que refuerza la centralidad de este lazo:

> Los cinco mayores decidieron que si el viejo no podía hacer mucho por esa lagartija de dos patas que andaba por todos lados, ellos se harían cargo de él y empezarían a ser los padre/hermanos que fueron desde entonces. Sobre todo, Carlos fue el escudo que protegió a Alcides de cuanta piedra estuviera por caerle encima. Los años sueldan a veces las cosas y convierten los cariños en lealtades. Su amor de seis se hizo sólido lazo de seis, pero Carlos siempre pensó que, si todos eran seis igualdades, él y Alcides eran un poco más iguales que los otros cuatro. (Valentino, 2018, pp. 21-22)

La transposición del modelo épico no se agota en la simetría fraterna, sino que se profundiza en los contrastes morales. Alcides / Paris representa la ingenuidad, la pasión juvenil y una visión idealista del amor, mientras que su hermano Carlos / Héctor encarna el deber y el liderazgo en la defensa de los suyos. La relación de Alcides con Helena sella el destino de ambos hermanos, como ocurre en la épica con el rapto de la reina espartana. Sin embargo, a diferencia del relato mítico clásico, en el que el secuestro de Helena por Paris es una consecuencia directa de la ofrenda divina de Venus, en la narrativa de Valentino este acto se presenta desde una perspectiva exclusivamente humana y personal. El primer encuentro sexual entre Alcides y Helena no se reduce a una simple iniciación erótica o a un impulso provocado por la intervención de una deidad, sino que se configura como un momento crucial en la experiencia del personaje. En este instante, Alcides no solo siente admiración y deseo, sino que atraviesa una verdadera revelación que trasciende lo meramente físico:

> ¿Cómo se relata un asombro que nace en parte de la ignorancia, pero en buena medida de la plena convicción de que se está ante una causa que legitima plenamente ese asombro? Porque Alcides, que entendía con exactitud que su boca abierta le debía algún porcentaje al hecho de que Helena era la primera mujer desnuda que veía en su vida, no dejaba de decirse –y de estar seguro de eso que se

> decía– que jamás en su vida volvería a ver algo tan bello. (Valentino, 2018, pp. 17 y 18)

La idealización de Helena se relaciona, sin dudas, con la fascinación que despertaba la figura mítica de la esposa de Menelao, cuya belleza extraordinaria, por sí sola, justificaba el estallido de la guerra de Troya. No obstante, Valentino resignifica esta imagen y la traslada a un plano más humano y contemporáneo, vinculando su hermosura con una historia marcada por la violencia, el sometimiento y la explotación. En este contexto, la belleza no es glorificada, sino problematizada: es el cuerpo hermoso el que ha sido objeto de apropiación y mercancía.

Alcides, movido por una mezcla de deseo y amor, rescata a Helena del prostíbulo de don Hilario, pese a las advertencias de su hermano Carlos, quien desde el primer encuentro intuyó la complejidad de ese vínculo. Si en el mito Helena era inalcanzable por ser la esposa de un rey, en la novela lo es por otras formas de posesión: ahora es una prostituta. Carlos lo expresa sin eufemismos, enfrentando el ideal romántico de su joven hermano con una mirada realista:

> –Alcides. Ya sé que es una mujer terriblemente linda y que por acá no hay mujeres así, pero bueno… es una puta. Digo, no deja de ser una puta. Que cobra quiero decir. Que le tenés que dar plata para que esté con vos. (Valentino, 2018, p. 23)

A pesar del cambio radical en su condición, la figura de Helena mantiene una continuidad simbólica con la del mito: si antes era la mujer raptada por Paris, ahora es la prostituta liberada por amor. No obstante, en la reescritura que propone Valentino, esa liberación no se configura como un simple rescate, sino como un acto de autodeterminación. En efecto, cuando Helena y Alcides llegan a la chacra, la familia la recibe sin juicios, reconociendo no solo su presencia, sino también su voluntad. Es así como Helena, tras haber sido apropiada por el sistema prostibulario representado por don Hilario, logra recuperar su voz y su libertad. La narrativa enfatiza este gesto de reconocimiento familiar como una legitimación simbólica de su nuevo lugar en el mundo:

> Horacia y Jesús la recibieron como a una hija más y pronto su nombre tuvo aire propio en la casa y ya no necesitó pedir permiso para nada. Cuando Alcides llegó

> con ese presagio con forma de mujer sobre su caballo, nadie cometió la torpeza de no considerar su palabra con toda la importancia que tenía. (Valentino, 2018, p. 40)

Alcides, al igual que Paris, carece de fiereza guerrera. Su fortaleza reside en la sensibilidad, en la creencia de que es posible redimir a Helena del estigma social de la prostitución. Resulta, además, etimológicamente contradictorio que lleve este nombre: por un lado, lo vincula nominalmente con Hércules (Heracles, Alcides), héroe paradigmático de la fuerza y el valor; por otro, lo convierte en un personaje que encarna lo opuesto a esa significación. Como recuerda Grimal (1989, p. 239), “en sus orígenes, el hijo de Anfitrión y Alcmena se llamaba Alcides –patronímico derivado del nombre de su abuelo Alceo–, o incluso Alceo, el nombre mismo de su abuelo. En griego, esta palabra evoca la idea de la fuerza física (ἀλκή)”. En el caso de Alcides, dicha fuerza física queda sustituida por una fortaleza moral y afectiva, lo que acentúa el contraste entre el peso mítico de su nombre y su carácter.

Carlos / Héctor, en cambio, asume el rol del defensor, cargando sobre sus hombros la responsabilidad de preservar la integridad del hogar frente a la amenaza externa representada por don Hilario y Pedro. El carácter sacrificial del personaje se evidencia en su disposición a dar la vida por los suyos:

> Carlos era el más atento de los tres porque era el que sentía sobre sus hombros la mayor parte del peso de la defensa. Por edad, por exactitud en las armas, por carácter, se exigía siempre más de lo que pedía a sus hermanos o a su padre. (Valentino, 2018, p. 78)

Como puede observarse en el pasaje anterior, la figura de Carlos conserva mayor similitud con el personaje clásico, especialmente en lo relacionado con su sentimiento de responsabilidad, sacrificio por los suyos y virtudes heroicas, pues entiende cuál es su deber frente a los suyos y, por eso mismo, los protege con su vida. En tal sentido, es un rival digno para Pedro / Aquiles, y los duelos establecidos entre ambas parejas de personajes guardan estrecha similitud, como hemos visto ya en el análisis del capítulo 10. En este marco, la muerte de Benito es presentada por el narrador como un acto casi involuntario, resultado de la situación que atraviesan los sitiados:

> Carlos veía todo con una claridad que invitaba a la duda, pero la noche –aunque luminosa, noche al fin– le impidió ver que estaba sentenciando a un seminiño. Nunca nos enteraremos de si, haberlo sabido, hubiera cambiado su determinación de tirar, pero sí estamos seguros de que, a esa distancia, y de noche, no tenía manera de ver la cara del Feo. (Valentino, 2018, p. 79)

Por último, como en el poema homérico, el relato concede a Carlos una escena profundamente emotiva: la despedida de su esposa, de su padre y de su madre. Este momento, ya abordado en el análisis del capítulo 10, subraya el carácter trágico de su destino y la humanidad que late en su figura, propiciando una relectura del heroísmo guerrero.

A la figura de Carlos se suman, con claras resonancias épicas, otros miembros del núcleo familiar que también encarnan roles arquetípicos homéricos: Jesús / Príamo, Horacia / Hécuba y Luciana / Andrómaca. Jesús, como Príamo, es el *paterfamilias* que, ya mayor, representa la sabiduría y la dignidad frente al dolor. Al igual que el rey troyano, lucha por recuperar el cuerpo de su hijo Carlos tras la muerte. Su compañera, Horacia, encarna el temple silencioso y laborioso de las mujeres del campo y, aunque es mencionada pocas veces por el narrador, su figura se perfila como un pilar en el sostenimiento de la vida familiar: “Los sesenta y pico le pesaban a Jesús y los más de cuarenta a Horacia, pero las mujeres del campo sureño saben de callarse en el hacer más que sus hombres” (Valentino, 2018, p. 21).

La figura de Luciana / Andrómaca, por su parte, se reinscribe en el papel de una mujer joven, pero dotada de una notable fortaleza y madurez emocional. Si bien comparte con la heroína troyana el temor a perder al hombre amado, no reproduce su actitud suplicante ni adopta una posición subordinada frente a la decisión de su esposo. Lejos de rogarle a Carlos que no vaya al combate, Luciana asume con entereza el conflicto que atraviesa y elige una respuesta que conjuga amor, respeto y conciencia del deber mutuo. Su despedida, que dista del dramatismo paralizante, pone en escena un modelo de amor maduro, en el que se entrelazan el afecto y la confianza:

> –No te voy a decir que no vayas porque ya sé que no va a servir para nada. Y también estoy segura de que sabés lo que sos para tus hijos y para mí. Pero esto sí te voy a pedir: no pienses en nosotros mientras pelees. Pensá solamente en

> ese gigante al que vas a tener enfrente. Nosotros vamos a estar bien. (Valentino, 2018, p. 86)

Este pasaje no solo subraya su temple frente a la inminencia del peligro, sino que también revela una forma de heroísmo silencioso, anclado en la acción cotidiana y en la decisión de quedarse, de acompañar, de resistir. La dureza del gesto y la eficacia de las manos condensan una ética de la responsabilidad que se contrapone al temor paralizante del dolor. En este sentido, Luciana no representa simplemente una variante moderna de Andrómaca, sino que la reescritura suma una transformación a su figura: ya no se trata de la esposa doliente que anticipa la orfandad de su hijo, sino de una mujer que actúa para impedirla. Asimismo, a diferencia de Andrómaca, su participación activa en la preparación de la defensa refuerza el papel protagónico de las mujeres en la novela:

> Por algún motivo relacionado tal vez con ciertos cálculos de tardanzas y preparativos, la idea de que ese era el día elegido por el destino se fue extendiendo entre todos. Luciana no podía dejar de pensar en sus hijos y en la forma de ponerlos a salvo, pero cuando se convenció de que la única manera era llevándoselos y abandonando a Carlos y aceptó que ese era un paso que no iba a dar, el gesto del rostro se le hizo duro y la actividad de las manos fue más eficiente. Terminó de cargar las armas y de acomodarlas para cada hombre. Llegado el caso ella podría disparar porque sabía cómo hacerlo, pero en principio la división del trabajo de la defensa había designado a las tres mujeres como preparadoras de los rifles y a los siete hombres como ejecutantes de los disparos. Después se vería. Después, si había un después. (Valentino, 2018, pp. 54-55)

Así, tanto Luciana como Horacia y Helena, lejos de ocupar una posición pasiva, se convierten en pilares de la resistencia familiar, en figuras capaces de sostener no solo el espacio doméstico, sino también un lugar en la defensa de su hogar. La guerra, como en la *Ilíada*, es vivida desde múltiples frentes, y las voces y acciones femeninas adquieren aquí una presencia activa que redefine el lugar de las mujeres en los modelos épicos.

Finalmente, el relato no escatima en mostrar cómo el universo infantil también se ve profundamente atravesado por el conflicto. Lejos de constituir un espacio de protección o ajenidad, la infancia aparece en *No hay más que candados*

para Helena como una dimensión vulnerable, expuesta a las consecuencias del enfrentamiento armado y de las tensiones que desgarran a los adultos. Leandro y Carmela, los hijos de Carlos y Luciana, encarnan esa inocencia amenazada, esa fragilidad de la niñez en contextos de violencia. La novela ofrece una imagen elocuente de esta condición: “Leandro y Carmela, demasiado chicos para entender lo que estaba pasando, aunque lo suficientemente grandes para saber que lo que pasaba no era bueno” (Valentino, 2018, p. 55).

En este breve pasaje, Valentino condensa la paradoja central que atraviesa la representación de los niños: no comprenden del todo los acontecimientos, pero perciben su gravedad. La infancia, entonces, ya no es pensada como un espacio de plenitud emocional o de ignorancia feliz, como muchas veces ocurre en adaptaciones idealizadas, sino como un territorio atravesado por los efectos del conflicto. Esta concepción se distancia de los modelos de infancia edulcorada o ingenua que con frecuencia dominan la literatura infantil y juvenil, en los que los elementos perturbadores de las obras fuente suelen ser atenuados o suprimidos.

La inclusión de los niños en la trama también puede leerse como una reescritura implícita del destino de Astianacte, el hijo de Héctor y Andrómaca, cuya suerte trágica, referida especialmente en *Las troyanas* de Eurípides, constituye uno de los episodios más conmovedores del ciclo troyano. En el mito, la ejecución del niño a manos de los aqueos simboliza la aniquilación del linaje troyano y expone crudamente la violencia extrema que se ejerce sobre los más inocentes en el contexto bélico. Valentino retoma esa dimensión simbólica, pero la adapta a sus potenciales destinatarios, evitando su reproducción literal. Así, en la novela, la amenaza que se cierne sobre Leandro y Carmela no se concreta en una muerte efectiva, puesto que Pedro, líder del bando atacante, explicita su decisión de respetar la vida de las mujeres y los niños: “Pero cuando entre con toda mi furia a su casa, voy a recordar mi promesa. Las mujeres y los chicos” (Valentino, 2018, p. 92); no obstante, su presencia en el relato intensifica el drama y permite explorar los efectos de la violencia sobre la infancia.

6.4.2.4 Transposición diegética y semántica

Como hemos observado en los apartados anteriores, la reescritura de Esteban Valentino desplaza el relato épico hacia coordenadas contemporáneas: la novela reconstruye el universo homérico a través de una trama situada en el ámbito rural argentino, en un presente signado por desigualdades, violencia y mercantilización de algunos cuerpos. Este desplazamiento no solo supone un cambio de escenario, sino que implica también una relectura crítica del texto homérico, del cual se preservan, y al mismo tiempo se resignifican, dos núcleos fundamentales: el rapto de una mujer y el enfrentamiento entre dos bandos. Sin embargo, lo que en la *Ilíada* se articula como conflicto entre reyes movidos por el honor y la gloria, en la reescritura adquiere nuevas resonancias, propias del contexto actual: explotación, desigualdad y resistencia.

Uno de los primeros desplazamientos significativos reside en la transformación de los actantes. Los protagonistas de la acción ya no son héroes excepcionales con ascendencia divina, sino hombres y mujeres comunes, atravesados por circunstancias de injusticia y dominación. En este universo, la intervención divina ha sido completamente suprimida: el destino de los personajes no está guiado por dioses ni por fuerzas sobrenaturales, sino por relaciones de poder bien concretas y por afectos que emergen en medio de la precariedad.

Asimismo, la reescritura de Valentino desplaza de manera significativa el eje del relato homérico. En lugar de centrar la narración en la cólera de Aquiles, la novela pone el foco en la violencia ejercida por los sitiadores. En este nuevo marco, Aquiles y Agamenón / Pedro y don Hilario no se presentan como figuras en conflicto, sino como un modelo de poder dual que se complementa en la opresión: uno representa la fuerza bruta y la violencia concreta; el otro, la autoridad institucionalizada.

Helena, por su parte, ya no es la reina mitológica cuyo rapto desata una guerra entre hombres, sino una joven extranjera reducida a mercancía sexual, explotada por una red de trata, y luego “rescatada”, aunque nunca completamente salvada, por una figura masculina que, sin embargo, no la domina. La reescritura propone así un cambio sustancial en el estatuto del personaje femenino: Helena no

es una víctima pasiva ni un trofeo disputado, sino un sujeto que elige permanecer en la chacra y construir, con Alcides, un vínculo basado en el afecto y el respeto mutuo. Esta resignificación de Helena interpela directamente a las estructuras patriarcales contemporáneas y actualiza el mito desde una perspectiva crítica: belleza, deseo, violencia y poder siguen entrelazados, pero ya no bajo la lógica heroica de la conquista, sino en el marco de un sistema que regula los cuerpos femeninos como bienes de intercambio y dominio.

De manera similar, la figura de Paris es reelaborada y despojada de su tradicional cobardía o superficialidad amorosa. Alcides, su contraparte en la novela, actúa por amor, pero también como gesto de rebeldía frente a una estructura social que transforma a las mujeres en objetos disponibles. Su "rapto" no responde al impulso erótico de un joven, sino a un acto desesperado que desestabiliza, al menos por un instante, el orden impuesto por Don Hilario. Así, *No hay más que candados para Helena* reformula el motivo del rapto como un acto de resistencia frente a un sistema de explotación y no como desencadenante de una guerra heroica.

En este sentido, a diferencia de otras reescrituras más atenuadas o lúdicas de los relatos homéricos –como las analizados previamente, *Arde Troya* y *¡Qué odisea!* de Olga Drennen–, la propuesta de Valentino no evita la representación de lo traumático: la violencia ejercida sobre los cuerpos de las mujeres, la corrupción de las redes de trata, el silenciamiento institucional y el dolor de los vencidos no son soslayados. Lejos de una literatura juvenil que apela a la evasión o al entretenimiento, esta reescritura se inscribe en una tradición de LIJ comprometida, que asume la responsabilidad de interpelar críticamente al lector y de poner en evidencia las fisuras de la sociedad que, incluso en el campo, incluso entre trabajadores humildes, reproduce formas de opresión.

En este marco, la resignificación de la guerra no se articula en términos de gloria o inmortalidad, sino de supervivencia. La chacra de los Armenta se convierte en un espacio sitiado, donde se libra una lucha asimétrica contra el poder opresivo de Don Hilario. La lógica del combate no desaparece, pero se transforma: ya no se trata de un conflicto entre reyes y héroes, sino entre explotadores y explotados, entre quienes ejercen la violencia y quienes intentan preservar una forma de vida digna. El relato desplaza así el campo de batalla desde Troya hacia el corazón del

campo argentino, donde la pobreza, la impunidad y la desigualdad reproducen, bajo nuevas formas, las antiguas guerras por el control de los cuerpos y de los territorios.

Desde el punto de vista semántico, la novela propone una relectura de los valores épicos. El heroísmo ya no reside en la capacidad de matar o de someter, sino en el coraje de amar, de proteger, de construir lazos solidarios y de sostener la vida en condiciones hostiles. En lugar de exaltar el discurso de la gloria guerrera, el texto despliega un imaginario alternativo donde lo afectivo prevalece sobre la violencia, y donde los personajes femeninos ya no son botines de guerra, sino sujetos transformadores de su propia historia.

En este sentido, el desplazamiento del eje narrativo desde Aquiles hacia figuras como Alcides y Helena no solo subraya una operación de transposición actancial, sino también una operación ideológica: el centro de la épica ya no está en el individuo heroico y solitario, sino en el entramado colectivo, en la fragilidad compartida, en el gesto solidario. En la novela, los verdaderos enemigos no son los troyanos, sino las redes de trata, la violencia machista, la desigualdad económica y la desprotección institucional.

Finalmente, el motivo del candado, presente desde el título, funciona como elemento omnipresente en el relato y como símbolo material del control patriarcal. Lejos de ser una mera metáfora, el candado remite a una realidad concreta: el encierro físico de las mujeres, la clausura de sus decisiones, la apropiación de sus cuerpos. El prostíbulo comandado por Don Hilario es la versión contemporánea del campo de batalla: una institución de encierro donde no se disputan territorios, sino cuerpos. En este sentido, el candado sintetiza la función simbólica de la guerra en la *Ilíada*, pero trasladada a un orden social en el que la dominación no requiere lanzas ni caballos de madera, sino puertas cerradas, silencio y complicidad. La reescritura, así, no se limita a actualizar el mito: lo subvierte, lo interpela, lo desestabiliza y lo convierte en un espejo de nuestra época.

6.5 Recapitulación

El análisis desarrollado en este capítulo nos ha permitido abordar la transposición como una modalidad de reescritura que implica un desplazamiento del universo ficcional de los textos homéricos hacia coordenadas temporales, geográficas y sociales contemporáneas, más cercanas al horizonte de experiencia de los lectores juveniles. Desde una perspectiva que articula cuatro niveles –genérico, espacial y temporal, actancial y diegético-semántico–, examinamos tres novelas argentinas que retoman la *Ilíada* y la *Odisea*: *Ardió Troya* y *¡Qué odisea!* de Olga Drennen y *No hay más que candados para Helena* de Esteban Valentino.

La comparación de estas obras puso de relieve dos modalidades contrastantes de transposición. Por un lado, las novelas de Drennen inscriben sus reescrituras en el marco de la aventura juvenil, con una fuerte impronta lúdica y una estructura narrativa pensada para facilitar la identificación del lector. El énfasis está puesto en la acción, en la dinámica grupal y en una serie de peripecias que remiten a los núcleos argumentales de los hipotextos homéricos, pero los despojan de su densidad simbólica. El conflicto épico es trasladado a un espacio familiar y cotidiano –un hotel de la costa uruguaya o el delta del Río de la Plata–, poblado por adolescentes que replican, de forma simplificada, los roles de héroes, de mujeres raptadas y de pretendientes. La construcción de los personajes responde a una lógica funcional: son figuras planas, sin evolución significativa, cuyo principal objetivo es sostener el ritmo narrativo y garantizar la continuidad de la trama. La reescritura se sitúa así en una zona de intersección entre el canon escolar y el mercado editorial, cumpliendo una función mediadora entre los clásicos y los jóvenes lectores, aunque con escasa problematización ideológica del texto fuente.

Por otro lado, la transposición propuesta por Valentino se diferencia tanto por su mayor complejidad estructural como por su densidad semántica. Si bien también traslada el conflicto de la *Ilíada* a un contexto cercano al lector –una chacra bonaerense y un prostíbulo–, lo hace desde una perspectiva que interpela directamente al presente: el rapto de Helena ya no es el detonante de una guerra heroica, sino el punto de partida para una denuncia de la trata de personas y de la violencia ejercida sobre los cuerpos femeninos. En este sentido, la reescritura no solo resignifica el papel de la heroína homérica, sino que invierte el eje épico para

centrar la atención en los vencidos, los marginales, los que luchan aun sabiendo que no pueden vencer. La figura del héroe, encarnada en Carlos y Alcides, se redefine así desde una mirada centrada en la dignidad, la derrota y la resistencia. La épica se desplaza del campo de batalla a las relaciones afectivas y comunitarias, y el heroísmo se reconstruye no a partir de gestas guerreras, sino de gestos cotidianos que desafían la lógica del poder.

Las diferencias entre ambas propuestas evidencian cómo la transposición puede operar de maneras muy disímiles, según el proyecto autoral, las condiciones de producción y circulación de los textos, y la imagen del lector que cada obra construye. Mientras Drennen apela a fórmulas narrativas más previsibles y cercanas al canon escolar de la novela juvenil –en consonancia con la colección para la que escribe–, Valentino propone un texto que convoca al lector a reflexionar críticamente sobre los vínculos entre mito, poder, violencia y subjetividad. Al mismo tiempo, desafía al lector mediante la incorporación de múltiples voces narrativas, el uso de procedimientos metaliterarios y la exposición de tensiones éticas que demandan una lectura activa y comprometida.

A su vez, mientras Valentino explicita las relaciones con el texto homérico a través de diversos procedimientos intertextuales –como la inclusión de un epígrafe tomado de *Helena* de Eurípides, referencias directas a personajes del poema, citas y ecos formales del hipotexto–, Drennen propone un juego más indirecto, basado en inferencias que se activan por la sonoridad de los nombres de los personajes, la estructura episódica y la reproducción de motivos reconocibles, como el viaje, el rapto o el enfrentamiento. Esta diferencia no es meramente estilística: da cuenta de dos modos de inscribir la reescritura en la tradición literaria. Mientras en Drennen el texto clásico es punto de partida para una aventura de reconocimiento lúdico, en Valentino se convierte en objeto de interrogación, resignificación y relectura crítica.

RECAPITULACIÓN FINAL

A lo largo de esta tesis hemos analizado diversas reescrituras destinadas a niños y jóvenes que contribuyen a conformar ideas sobre las distintas modalidades de apropiación de obras clásicas griegas y latinas en la LIJ argentina durante el período comprendido entre 1940 y 2019. En ese recorrido fue posible advertir tanto particularidades compartidas por todas las reescrituras –vinculadas con los procesos políticos, histórico-sociales, la evolución del mercado editorial y la consolidación de adaptaciones y renarraciones de los clásicos como productos dirigidos al consumo escolar– como rasgos diferenciales en función de los géneros, los autores y las modalidades específicas de reescritura. En este sentido, el análisis realizado en los dos primeros capítulos, dedicados a adaptaciones y renarraciones, constituye un buen punto de partida para anclar las consideraciones finales sobre las otras modalidades de reescritura estudiadas.

En primer lugar, se observó que la producción editorial de adaptaciones y renarraciones de Homero y Virgilio ha estado determinada por demandas del mercado y condiciones sociopolíticas: desde la censura dictatorial hasta la expansión democrática del acceso a la lectura. La articulación entre editoriales, políticas educativas y circulación escolar se manifestó en materiales orientados a docentes, familias y estudiantes, legitimando estas reescrituras como vía de formación lectora. Asimismo, el análisis de los manuales de dos editoriales clave evidenció una doble estrategia: la publicación de adaptaciones en colecciones juveniles y su inclusión en los textos escolares, situación que contribuyó a desplazar la centralidad exclusiva de las traducciones consagradas. En este contexto, las ediciones de la *Ilíada* y la *Odisea* oscilan en la actualidad entre dos posiciones: la defensa de la lectura íntegra en traducción y la preferencia por adaptaciones como acceso posible, en muchos casos único, a los clásicos. Predomina, no obstante, una tendencia a reducir el aparato crítico, privilegiando la lectura directa.

Respecto de las renarraciones, se distinguieron tres modalidades: relatos integrados al ciclo troyano, episodios aislados presentados como mitos y narraciones centradas en figuras heroicas. Todas buscan difundir la mitología y promover la lectura de la literatura clásica, con diversidad de voces narrativas (omniscientes, en primera persona o reflexivas). En el caso de Virgilio, las versiones reescriben aspectos

puntuales de la *Eneida*, exaltando el mito fundacional romano. A ello se suma la ampliación del corpus a otros relatos, como el de Jasón y los argonautas o el de Cupido y Psique, adaptados en clave de novela de aventuras o de amor, y publicados en ediciones tanto escolares como no escolares. En las reescritruas de ambos mitos se observa un patrón recurrente: la exaltación de la heroicidad masculina y la relegación de las protagonistas femeninas a roles tradicionales, aun cuando estas ocupan un lugar central en los relatos originales.

El análisis de la tragedia y la comedia en la LIJ argentina mostró un tratamiento desigual: si bien en ambos casos encontramos ediciones acompañadas de paratextos pedagógicos, la tragedia griega ha tenido mayor presencia y diversidad, mientras que la comedia latina aparece de manera marginal, circunscripta únicamente a Plauto y con un alcance restringido. Así, mientras la tragedia se mantiene como modelo ejemplar, la comedia ocupa un lugar secundario en el campo editorial. Además, algunas de las ediciones del drama trágico están acompañadas de otras obras literarias más cercanas temporalmente a los lectores contemporáneos. Esta decisión refuerza la idea del clásico como puerta de acceso a la literatura en general a la vez que funciona como potencializador de la interpretación intertextual.

En segundo lugar, el análisis comparativo del corpus permitió sistematizar, además de las adaptaciones y renarraciones, otras cuatro modalidades de reescritura: dramatizaciones, tematizaciones, transfocalizaciones y transposiciones. Cada una de ellas supone un modo específico de intervención sobre los textos clásicos: desde la simplificación y el resumen, orientados al uso escolar (adaptación), pasando por la transformación genérica en clave teatral (dramatización), la recreación narrativa con voz propia (renarración), la incorporación de los poemas homéricos como objeto de lectura en la diégesis (tematización), el desplazamiento de la focalización hacia personajes secundarios o marginales (transfocalización), y la actualización espacio-temporal (transposición). Esta tipología constituye uno de los aportes centrales de la investigación, porque permite describir y comparar los mecanismos intertextuales en juego en cada modalidad.

En tercer lugar, se comprobó que, si bien muchas de estas obras conservan rasgos esenciales de la tradición, se apartan deliberadamente de la fidelidad al modelo. La desviación responde a una voluntad disruptiva que cuestiona la

intangibilidad del canon y promueve un proceso de revisión y resignificación. De allí el pasaje desde valores épicos tradicionales hacia concepciones contemporáneas de heroísmo, solidaridad y justicia, así como la revalorización de figuras femeninas que dejan de ser objetos pasivos para adquirir centralidad narrativa.

En cuarto lugar, se destacó la dimensión metaficcional de muchas reescrituras. Los textos no solo dialogan con los relatos clásicos, sino que problematizan los modos de narrar, la materialidad del libro, la mediación escolar y la figura del lector. De este modo, invitan a los destinatarios a reconocer tanto la estructura y artificio de la obra literaria como la textualidad del mundo al que remiten, haciendo visible además cómo los lectores son construidos en las diégesis.

En quinto lugar, se constató que las reescrituras no responden a un desarrollo lineal, sino que combinan tendencias conservadoras y renovadoras. Mientras algunas reproducen la función didáctica y escolarizante, otras ensayan procedimientos innovadores que interpelan al lector joven con recursos propios de lenguajes contemporáneos como el cine, la televisión o los videojuegos. Esta heterogeneidad refleja la tensión entre tradición y actualización, canon y mercado, escuela y literatura.

En sexto lugar, el análisis de cada modalidad permitió precisar matices, que resumimos a continuación, de acuerdo con cada tipo:

1. *Dramatización.* Esta modalidad revela la riqueza de la transposición teatral como forma de mediación especialmente orientada a los niños. Identificamos dos variantes principales: por un lado, la escenificación de mitos, asociada a las obras de Graciela Repún y Patricia Suárez, que recurren a formatos breves y a procedimientos como la recreación de episodios heroicos, la concentración en un único conflicto o la comicidad aplicada a relatos míticos; por otro, el teatro de Adela Basch, que constituye un caso singular de dramatización plena de la *Odisea* mediante la combinación de estrategias del drama clásico y del universo épico. En conjunto, estas propuestas evidencian que, aunque la transposición del relato a la escena conlleva cierta pérdida textual, esta se compensa con un incremento de teatralidad y con la exploración de su potencial formativo. En particular, la obra de Basch transmite saberes propios del género dramático y, al mismo tiempo, estimula

la comprensión del hipotexto épico, consolidando así un teatro que articula espectáculo, tradición clásica y experiencia lectora.

2. *Tematización*. Se caracteriza por la incorporación de episodios completos de la *Ilíada* y la *Odisea*, que pasan a ocupar un rol central en la acción y transforman a los personajes que los leen o escuchan. De esta forma, se establece un diálogo con los poemas homéricos que confirma su vigencia como textos susceptibles de ser reinterpretados por jóvenes lectores. El análisis de los contextos de producción y de los paratextos editoriales mostró cómo las decisiones editoriales –desde guías pedagógicas hasta la inclusión de pasajes de los poemas– median entre la obra y sus destinatarios, reforzando la inscripción de la épica homérica en el canon escolar. En el plano textual, se confirma que los poemas homéricos, lejos de constituir reliquias, siguen siendo un terreno fértil para la literatura juvenil contemporánea. Esta conclusión se ve respaldada también por otras obras que recurren al mismo procedimiento, aunque no hayan sido objeto de análisis en esta tesis por las razones explicitadas en la introducción.
3. *Transfocalización.* Aunque se trata de una modalidad poco explorada en la LIJ argentina, constituye un fenómeno en expansión en la literatura en general. La obra de Fabián Sevilla busca dar voz a los vencidos y proporcionar una mirada más humana y cercana a los personajes troyanos, en especial a Héctor, convertido en eje central de la narración. Como se señaló en el análisis, si bien el cambio de perspectiva y la centralidad de Héctor resultan inicialmente atractivos, la obra se alinea con una tradición de la LIJ que privilegia la accesibilidad de los mitos por sobre su complejidad. Así, tiende a sacrificar ambigüedades y matices éticos en favor de una narrativa más sencilla y orientada al aprendizaje moral, lo que puede limitar la capacidad de los lectores jóvenes para explorar la densidad interpretativa de los textos clásicos.
4. *Transposición.* Esta modalidad desplaza los poemas homéricos a coordenadas contemporáneas, acercándolos al horizonte de los lectores juveniles. La comparación de las novelas permitió identificar dos enfoques contrastantes: en *Ardió Troya* y *¡Qué odisea!*, Olga Drennen recrea la *Ilíada* y la *Odisea* en clave de aventura juvenil, con personajes planos y escenarios cotidianos que simplifican los conflictos y priorizan la dinámica narrativa, en

sintonía con el canon escolar y el mercado editorial. En cambio, en *No hay más que candados para Helena*, Esteban Valentino ofrece una reescritura más compleja y crítica, que reinterpreta el mito desde la denuncia de la violencia y la marginalidad, desplaza el heroísmo hacia los vínculos comunitarios y convoca a una lectura reflexiva y comprometida. Las diferencias entre ambas propuestas muestran que la transposición puede funcionar como entretenimiento escolarizado o como interpelación crítica, según el proyecto autoral y las condiciones de producción. Mientras Drennen ofrece un juego de reconocimiento de motivos clásicos, Valentino convierte el mito en un espacio de interrogación ética y de resignificación cultural, revelando así la diversidad de caminos que puede adoptar la reescritura homérica en la LIJ argentina.

5. En conjunto, todas las modalidades analizadas confirman la centralidad de los poemas homéricos como objeto privilegiado de reescritura y refuerzan su vigencia como matriz de textos capaces de dialogar con las problemáticas, sensibilidades y subjetividades contemporáneas, aunque estén destinados a niños y jóvenes.

En consecuencia, hemos comprobado la hipótesis general que orientó esta investigación: las reescrituras de la épica grecolatina en la literatura infantil y juvenil argentina no constituyen meras reproducciones simplificadas de los hipotextos clásicos, sino operaciones de resignificación que activan nuevos sentidos en función de sus contextos de producción, circulación y recepción. Hemos constatado, en consecuencia, que, aun dirigidas a un público en formación, muchas de estas producciones despliegan estrategias narrativas y estéticas que interpelan críticamente a los lectores jóvenes y los desafían en la construcción de significados. A partir de las preguntas que guiaron la investigación –¿qué modalidades de reescritura predominan?, ¿qué continuidades y rupturas se observan respecto de los hipotextos?, ¿qué representaciones sobre la infancia, la lectura y la cultura literaria se configuran en estas obras?–, hemos podido constatar que el campo estudiado es heterogéneo y dinámico, y que despliega múltiples estrategias de apropiación cultural. Asimismo, que las reescrituras de obras clásicas reflejan también un proceso general de la LIJ: la convivencia de obras de muy distinta naturaleza. Esto es, mientras que un sector significativo se construye sobre la lógica de la homogeneización y la repetición de esquemas narrativos y personajes

estereotipados, otro, en cambio, explora formas innovadoras de resignificación, apuesta por la experimentación estética y por una intertextualidad consciente que interpela críticamente al lector joven.

En síntesis, las reescrituras aquí analizadas funcionan como verdaderos laboratorios de experimentación literaria. Al integrar, desplazar o transformar los relatos de la Antigüedad, estas obras no solo transmiten un legado, sino que lo interrogan y lo renuevan, desestabilizando certezas y produciendo nuevas formas de memoria cultural. Así, la literatura grecolatina deja de ser un monumento intocable y se convierte en un repertorio vivo, capaz de dialogar con los problemas, las sensibilidades y las subjetividades de los lectores del presente. La investigación, lejos de clausurar el tema, constituye un punto de partida para seguir explorando cómo la tradición clásica se mantiene activa, se transforma y se proyecta hacia los lectores del futuro.

CORPUS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. CORPUS

Capítulo 1

Accame, Jorge. (2016). *Mitos griegos.* Ilustraciones de Damián Zain. Guadal (Colección La letra del Gato).

Blanco, Eduardo. (2011a). *Dido y Eneas se enamoran*. Ilustraciones de Oscar Senonez. Santillana (Colección Mis primeros clásicos de la mitología universal).

Blanco, Eduardo. (2011b). *El audaz Aquiles en la guerra de Troya*. Ilustraciones de Oscar Senonez. Santillana (Colección Mis primeros clásicos de la mitología universal).

Califa, Oche. (2012). *El caballo de Troya y otras leyendas de la Antigua Grecia.* Ilustraciones de Enrique Alcatena. Colihue (Colección Leyendas).

Califa, Oche. (2014). *Mitos griegos y romanos.* Ilustraciones de Paula de la Cruz. Atlántida.

Drennen, Olga. (2007a). *Mitos antiguos de Grecia y de Roma I.* Longseller.

Drennen, Olga. (2007b). *Mitos antiguos de Grecia y de Roma II.* Longseller.

Homero. (2006 [2015]). *Ilíada*. Selección de pasajes a cargo de Aníbal Fenoglio. Estrada (Colección Azulejos).

Homero. (2008 [2018]). *Odisea*. Selección de pasajes a cargo de Alejandro Palermo. Estrada (Colección Azulejos).

Homero. (2013). *Ilíada.* Mawis.

Homero. (2013). *Odisea.* Mawis.

Homero. (2014). *Ilíada.* Salim.

Homero. (2014). *Odisea.* Salim.

Roggio, Patricia. (2010). *Dicen que los dioses… Mitos griegos 1*. Letra impresa (Colección La puerta secreta).

Shua, Ana María. (2011 [2019]). *Dioses y héroes de la mitología griega*. Ilustraciones de Fernando Falcone. Santillana (Colección loqueleo).

Manuales y libros de texto

Avendaño, Fernando Carlos *et al*. (2006). *Lengua y Literatura*. Santillana (Colección Perspectivas).

Avendaño, Fernando Carlos *et al*. (2011a). *Lengua y Literatura. Prácticas del lenguaje II.* Santillana.

Avendaño, Fernando Carlos *et al*. (2011b) *Literatura. Las cosmovisiones mítica, épica y la mirada trágica IV.* Santillana.

Bianchi, Sandra *et al.* (2015 [2018]). *Lengua y literatura III. Prácticas del lenguaje.* Santillana.

Blanco, María Imelda *et al*. (1997). *El libro del lenguaje y la comunicación 8*. Estrada.

Bouzas, Patricia *et al*. (2010). *Logonautas. Navegantes del conocimiento. Lengua. Prácticas del lenguaje 2*. Puerto de Palos.

Calcagno, Mariana *et al*. (2012). *Literatura. Palabras míticas, épicas y trágicas*. SM (Serie Conecta 2.0).

Capítulo 2

Blanco, Eduardo. (2011c). *Jasón y los argonautas*. Ilustraciones de Oscar Senonez. Santillana (Colección Mis primeros clásicos de la mitología universal).

Cácharo, Guillermo. (2009). *Mitos en acción 2. Amor y aventura*. Ilustraciones de Juan Manuel Tumburus. La estación.

de Cecco, Sergio y Sófocles. (1999). *El reñidero. Electra.* Cántaro (Colección Del Mirador).

Durini, Ángeles. (2014 [2018]). “En alas de Céfiro”. En Franco Vaccarini *et al.*, *De la tierra al Olimpo. Héroes, dioses y simples mortales* (pp. 51-65). Ilustraciones de Federico Combi. SM.

Esquilo. (2006). *Agamenón.* Traducción de Tabaré J. Freire. Estrada (Colección Azulejos).

Esquilo y Cuzzani, Agustin. (2010). *Prometeo encadenado + Una libra de carne.* Letra impresa (Colección Generación Z).

Eurípides. (2011). *Las troyanas*. Traducción de Gustavo Daujotas y Jimena Paula Palacios. Cántaro (Colección Del Mirador).

Eurípides. (2017). *Medea*. Salim.

Gudiño Kieffer, Cristina. (1968). *Mitos Griegos. La Tierra ya está hecha y otros cuentos.* Ilustraciones de Áyax Barnes. Centro Editor de América Latina.

Guerrero, Eduardo. (1993). *Plauto. Teatro Latino. Resúmenes, análisis y biografía.* Editorial Lord Cochrane (Colección Biblioteca de oro del estudiante Anteojito).

Martínez Vázquez, Julián. (2008). *La casa de Atreo. Los grandes relatos de la mitología griega I*. Estrada (Colección Azulejos).

Martínez Vázquez, Julián. (2009a). *El viaje de los argonautas. Los grandes relatos de la mitología II.* Estrada (Colección Azulejos Verde).

Shua, Ana María. (2011 [2019]). *Dioses y héroes de la mitología griega*. Ilustraciones de Fernando Falcone. Santillana (Colección Loqueleo).

Sófocles. (2001 [2022]). *Antígona. Edipo rey*. Puerto de Palos/Cántaro (Colección Del Mirador).

Sófocles. (2004). *Edipo rey.* Sigmar (Colección Clásicos Juveniles).

Sófocles. (2009). *Edipo rey. Antígona*. Traducción de Alejandro Palermo. La estación.

Sófocles. (2011). *Edipo rey. Antígona.* Ilustraciones de Vladimiro Merino. Longseller (Colección Esenciales).

Sófocles. (2012). *Edipo Rey. Antígona.* Mawis (Colección Abrazo literario).

Sófocles. (2017). *Edipo rey. Antígona.* Ilustraciones de Rodrigo Folgueira. Maipue (Colección Paila Clásicos).

Sófocles. (2018). *Edipo Rey. Antígona.* Salim (Colección Grandes Lecturas).

Sófocles y Shakespeare, William. (2006 [2018]). *Edipo rey/Hamlet*. Traducción de Julián Martínez Vázquez y Beatriz Vignoli. Estrada (Colección Azulejos. Serie Roja).

Vaccarini, Franco. (2008). Plauto. *La olla/Anfitrión*. Cántaro.

Capítulo 3

Allende, Amelia. (2010). *Cuentos mitológicos griegos*. Andrés Bello.

Basch, Adela. (2000). *Ulises, por favor no me pises.* Editora Estelar (Colección Ser y contar).

Basch, Adela. (2005). *Un nombre que asombre.* Ilustraciones de Pez. Grupo Editorial Norma (Colección Torre de papel).

Basch, Adela. (2006). *¡Que sea la Odisea!* Ilustraciones de Douglas Wright. Alfaguara Infantil.

Repún, Graciela y Suárez, Patricia. (2004). *Monstruos al teatro.* Santillana (Colección Leer es genial).

Repún, Graciela. (2012) *Una historia petrificante y otras obras de teatro.* Ilustraciones de Mariano Epelbaum. Uranito (Colección Teatralmente).

Capítulo 4

Birmajer, Marcelo. (1999). *Mitos y recuerdos*. Ilustraciones de Marcelo Constanzo. El Ateneo (Colección Cuenta conmigo).

Birmajer, Marcelo. (2007). *Mitos y recuerdos*. Ilustraciones de Pez. Alfaguara juvenil.

Birmajer, Marcelo. (2016). *Mitos y recuerdos*. Ilustraciones de Pez. Santillana (Colección Loqueleo).

Valentino, Esteban. (2010 [2018-2023]). *Es tan difícil volver a Ítaca.* Editorial SM (Colección Clásicos contemporáneos).

Capítulo 5

Sevilla, Fabián. (2009). *Héctor el héroe de Troya.* Selector (Colección Leyendas negras de la mitología).

Capítulo 6

Drennen, Olga. (2012). *Ardió Troya.* Ilustraciones de Dante Ginevra. Salim (Colección Amaranta).

Drennen, Olga. (2015). *¡Qué Odisea!* Ilustraciones de Tomás Gorostiaga. Salim (Colección Amaranta).

Valentino, Esteban. (2018). *No hay más que candados para Helena.* SM (Colección Clásicos contemporáneos).

Otras obras literarias referidas

Agrimbau, Diego. (2016). *La Ilíada*. Ilustraciones de Marcelo Zamora. Latinbook.

Agrimbau, Diego. (2017). *La Odisea*. Ilustraciones de Smilton. Latinbook.

Apolonio de Rodas. (1996). *Argonáuticas*. Introducción y traducción de Mariano Valverde Sánchez. Gredos.

Apuleyo, Lucio. (1988). *El cuento de Psique y Cupido.* Traducción de María Luisa Acuña. Dirección de Impresiones UNNE.

Arciniegas, Triunfo. (1996). *Caperucita roja y otras historias perversas.* Panamericana.

Ardiles Gray, Julio. (2013). “La escopeta”. En D. Di Vicenzo (Coord.), Introducción a la literatura. Antología. Lengua y literatura 2 (pp. 27-29). Kapelusz-Norma.

Atwood, Margaret. (2005). *The Penelopiad*. Canongate.

Atwood, Margaret. (2020) *Penélope y las doce criadas.* Traducción de Gemma Rovira Ortega. Salamandra.

Baricco, Alejandro. (2004). *Omero, Iliade*. Giangiacomo Feltrinelli Editore.

Baricco, Alejandro. (2005). *Homero, Ilíada.* Traducción de Xavier González Rovira. Anagrama.

Blanco, Cecilia. (2017). *Pequeñas historias de grandes mitos griegos*. Ilustraciones de Roberto Cubillas. La letra del gato.

Blanco, Eduardo. (2011d). *Hércules: la fuerza de un héroe*. Ilustraciones de Caruso y Nav. Santillana (Colección Mis primeros clásicos de la mitología universal).

Blanco, Eduardo. (2011e). *Las aventuras de Ulises*. Ilustraciones de Wally Gómez. Santillana (Colección Mis primeros clásicos de la mitología universal).

Blanco, Eduardo. (2011f). *Perseo y la cabeza de Medusa*. Ilustraciones de Wally Gómez. Santillana (Colección Mis primeros clásicos de la mitología universal).

Blanco, Eduardo. (2011g) *Teseo y el Minotauro: aventuras en el laberinto.* Ilustraciones de Oscar Senonez. Santillana (Colección Mis primeros clásicos de la mitología universal).

Blumenfeld, Diana. (2008). *Homero. La Ilíada*. Ilustraciones de Walter García. Longseller.

Borges, Jorge Luis. (1967). *El libro de los seres imaginarios*. Kier.

Borges, Jorge Luis y Guerrero, Margarita. (1957). *Manual de zoología fantástica*. FCE.

Butti, Enrique. (2008). *Lluvia de astros. Los inagotables mitos griegos*. Ilustraciones de Marcelo Tomé. Homo Sapiens.

Catalano, Daniel. (2007). *Mitología para chicos*. Andrómeda.

Cortázar, Julio. (1994 [1951]). “Circe”. En *Bestiario* (pp. 91-116). Sudamericana.

Cortázar, Julio. (2022 [1979]). *Un tal Lucas*. Alfaguara

Chávez Ferrusca, José Salvador. (2009). *El laberinto del minotauro*. Selector (Colección Leyendas negras de la mitología).

Cristóbal, Vicente. (2006). *La leyenda de Eneas*. Ilustraciones de Eva Ariza Trinidad. Alianza (Colección Biblioteca Juvenil Alianza Joven).

Drago, Amalia. (2006). *Los doce trabajos de Hércules*. Mawis. (Integran la colección doce fascículos: 01. El león de Nemea; 02. La hidra de Lerna; 03. La cierva de Cerinia; 04. El jabalí de Erimanto; 05. Los establos del rey Augías; 06. Los pájaros del lago Estinfalo; 07. El toro de Creta; 08. Las yeguas de Diómedes; 09. El cinturón de Hipólita; 10. Los bueyes de Gerión; 11. Las manzanas de oro de las Hespérides; y 12. El can Cerbero).

Drennen, Olga. (2022). *Don Quijote y Sancho Panza a lo largo de La Mancha*. Salim (Colección Amaranta).

Eurípides et al. (2001). *Mitos clasificados 1*. Puerto de Palos.

Ezquieta, Itziar. (2005). *El cuarto prohibido*. OQO Editora.

Fearn, Leif. (septiembre de 1988 [1974]). *El lobo calumniado*. Boletín Informativo “Educación en Derechos Humanos”, (8).

Ford, James. (2005). *Los doce trabajos de Heracles*. Ilustrado por Peter Rutherford. Panamericana. Traducción de Lina María Pérez Gaviria. Panamericana.

García, Javier. (2010). *Homero. Odisea*. Castalia.

García Esperón, María. (2014). *Dido para Eneas*. El Naranjo.

García Esperón, María. (2019). *El velo de Helena*. El Naranjo.

Gómez, Ricardo. (2016). *Los trabajos de Hércules*. Ilustraciones de Anna Mongay. Edelvives.

Gorgias. (2013). "Encomio de Helena". En *Los sofistas: testimonios y fragmentos*. Traducción de José Solana Dueso (pp. 192-199). Alianza Editorial.

Gudiño Kieffer, Cristina. (1968). *Las aventuras de Ulises.* Ilustraciones de Áyax Barnes. Centro Editor de América Latina. Colección Los cuentos de Polidoro, fascículo 49.

Hesíodo. (1982) *Teogonía*. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen. Traducción de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Diez. Gredos.

Hoena, Blake y Pérez, Daniel. (2011). *Perseo y Medusa*. Traducción de María Carolina Berduque y Juan Cruz Sábato. Latinbook.

Homero. (1927). *Obras completas*. Traducción de Antonio Segalá y Estalella. Montaner y Simón Editores.

Homero. (2006). *Odisea*. Edición y traducción de José Luis Calvo. Cátedra.

Homero. (2001). *La Ilíada*. Lumen.

Homero. (2007). *La Ilíada*. Ilustraciones de Andrés Jullian Fuentes. Editorial Andrés Bello.

Homero. (2007). *La Odisea*. Editorial Andrés Bello.

Huertas, Rosa. (2024). *La habitación secreta*. Ilustraciones de Nuria Díaz. Loqueleo.

Le Guin, Ursula K. (2008). *Lavinia.* Harcourt.

Le Guin, Ursula K. (2009). *Lavinia*. Traducción de Manuel Mata Álvarez-Santullano. Planeta.

Mammos, Rafael. (2008). *Homero. La Odisea*. Combel.

Martínez Vázquez, Julián. (2008). *La casa de Atreo. Los grandes relatos de la mitología griega*. Estrada (Colección Azulejos verde).

Martínez Vázquez, Julián. (2009b). *Los doce trabajos de Hércules. Una versión para chicos del mito clásico*. Estrada (Colección Azulejos niños).

Martínez Vázquez, Julián. (2012). *Los mitos griegos. Contados para vos.* Estrada (Colección Azulejos).

Miller, Madelaine. (2013). *Galatea*. Ecco Books.

Miller, Madelaine. (2015 [2011]). *The Song of Achilles*. Ecco Press.

Miller, Madelaine. (2018). *Circe*. Little, Brown and Company.

Miller, Madelaine. (2019). *Circe*. Traducción de Jorge Cano Cuenca y Celia Recarey Rendo. Alianza. AdN.

Miller, Madelaine. (2021). *La canción de Aquiles*. Traductor José Miguel Pallarés. Alianza AdN.

Miller, Madelaine. (2022). *Galatea*. Ilustraciones de Ambra Garlaschelli. Traducción de José Miguel Pallarés. Alianza. AdN.

Montes, Graciela. (1996a). *El caballo de Troya*. Ilustraciones de Liliana Menéndez. Gramón-Colihue.

Montes, Graciela. (1996b). *El largo viaje de Ulises*. Ilustraciones de Liliana Menéndez. Gramón-Colihue.

Montes, Graciela. (2011). *Cuentos de maravilla*. Sudamericana.

Murakami, Haruki. (2014). *La biblioteca secreta*. Ilustraciones de Kat Menschik. Traducción de Lourdes Porta. Libros del zorro rojo.

Navarro Durán, Rosa. (2007). *La Odisea contada a los niños*. Ilustraciones de Francesc Rovira. Edebé.

Navarro Durán, Rosa. (2009). *La Eneida contada a los niños*. Ilustraciones de Francesc Rovira. Edebé.

Ochoa, Nuria. (2007). *Las aventuras de Ulises*. Ilustraciones de Alicia Ginebreda. Alfaguara (Colección Mis primeros clásicos).

Padovani, Ana. (s/f). *Caperucita Roja* [Edición digital] https://es.scribd.com/document/756763349/Caperucita-roja-Padovani

Palma, Lauro. (1940a). *Homero. La Ilíada*. Adaptación. Ilustraciones de José Maltz. Atlántida (Colección Biblioteca Billiken).

Palma, Lauro. (1940b). *Homero. La Odisea*. Adaptación. Ilustraciones de José Maltz. Atlántida (Colección Biblioteca Billiken).

Palma, Lauro. (1965a). *Homero. La Ilíada*. Adaptación. Ilustraciones de José Maltz. Atlántida (Colección Selecciones Juveniles Atlántida).

Palma, Lauro. (1965b). *Homero. La Odisea*. Adaptación. Ilustraciones de Roberto Páez. Atlántida (Colección Selecciones Juveniles Atlántida).

Paris, Diana. (2000). *Zeus, Odiseo, Atenea y otras historias de la mitología griega*. Planeta.

Pérez Mariluz, Enrique (1941). *Virgilio. La Eneida*. Versión compendiada. Ilustraciones de Guimar. Atlántida (Colección Biblioteca Billiken).

Plauto. (1945). *Comedias.* 3 vols. Traducción de Martín Robles. Librería y Casa Editorial Hernando.

Plauto. (1947). *Comedias*. 3 vols. Traducción de Martín Robles. El Ateneo.

Plauto. (1967). *Comedias*. 5 vols. Traducción de Pedro Voltes. Espasa Calpe.

Plauto. (1978). *Comedias*. 2 vols. Traducción de Germán Viveros. UNAM.

Plauto. (1982). *Comedias*. 2 vols. Traducción de Mercedes González-Habas. Gredos.

Plauto. (1994). *Comedia de la olla. Anfitrión*. Edición, traducción y estudio de Jaime Velázquez. Vicens Vives.

Plauto. (2000). *Comedias*. 2 vols. Introducción, traducción y notas de José Román Bravo. Cátedra.

Pommaux, Yvan. (2013). *Teseo. Cómo nacen las leyendas*. Continente.

Powell, Martín y Ocampo Ruiz, José Alfonso. (2011). *Los trabajos de Hércules*. Traducción de María Carolina Berduque y Juan Cruz Sábato. Latinbook.

Pseudo-Apolodoro. (1985). *Biblioteca mitológica*. Traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Introducción de Javier Arce. Gredos.

Ratinoff, Roxana y de Lucca, Lola. (2009). *¿Quién es quién en el Olimpo?* Ilustraciones de Ale Firszt. Unaluna.

Remussi, Diego. (2011). *Mitos griegos contados para niños*. Ilustraciones de Fernando Martínez Ruppel. Lea.

Repún, Graciela y Melantoni, Enrique. (2003). *Libro de los dioses, héroes y mitos* de. Editorial El Ateneo.

Repún, Graciela y Melantoni, Enrique. (2019). *Mitos griegos. Los opuestos.* Ilustraciones de Lea Caballero. Salim.

Repún, Graciela y Melantoni, Enrique. (2019). *Mitos griegos. Tan heroicas como heroicos.* Ilustraciones de Paula Ventimiglia. Salim.

Repún, Graciela y Melantoni, Enrique. (2019a). *Mitos griegos. Los opuestos*. Ilustraciones de Lea Caballero. Salim

Repún, Graciela y Melantoni, Enrique. (2019b). *Mitos griegos. Tan heroicas como heroicos*. Ilustraciones de Paula Ventimiglia. Salim.

Rivera, Iris. (2005). *Mitos y leyendas de los terribles dioses griegos*. Ilustraciones de Leo Arias. 4 vols.: Entre el sol y las tinieblas; Chicas que eran unas diosas; La ira de los mares y Rayos, truenos y centellas. El gato de hojalata.

Rodríguez González, Ángel. (1993). Homero. *La Ilíada.* Selección de textos, resúmenes, análisis y biografía. Editorial Lord Cochrane (Colección Biblioteca de oro del estudiante Anteojito).

Roggio, Patricia. (2011). *Los libros sagrados. Mitología griega.* Letra Impresa (Colección Generación Z).

Roig, Enric y Prats, Lluís. (2006). *El laboratorio secreto.* Bambú.

Rojas, Manuel. (2005). Homero. *La Ilíada*. Adaptación. Zig-Zag (Colección Viento joven).

Rojas, Manuel. (2006). Homero. *La Odisea*. Adaptación. Zig-Zag (Colección Viento joven).

Roldán, Gustavo. (2005). *Bestiario.* Guadal.

Schuff, Nicolás. (2004). *Historias de la guerra de Troya*. Estrada.

Schuff, Nicolás. (2009). *Homero. Odisea*. Ilustraciones de Martín Gouric. Dirigida por Alejandro Palermo. Notas de Ezequiel Zaidenwerg. La estación (Colección de los anotadores).

Schuff, Nicolás. (2013 [2020]). *Mitos griegos de amor y aventura.* Grupo Editorial Norma.

Sevilla, Fabián. (2021). *A Frankenstein se le fue la mano*. Salim (Colección Amaranta).

Sófocles. (2006). *Antígona.* Traducción de Sinesio Baudilio García Fernández. Centro Editor de Cultura.

Suárez, Patricia. (2004). *Habla el lobo*. Ilustraciones de Pez. Norma (Colección Torre de papel roja).

Suárez, Patricia. (2009). *Habla la madrastra. Biografía autorizada*. Ilustraciones de Pez. Norma (Colección Torre de papel roja).

Suárez, Patricia. (2021). *La loca historia de la mesa redonda*. Salim (Colección Amaranta).

Sutcliff, Rosemary. (1997). *Naves negras ante Troya. La historia de la Ilíada*. Traducción de José Ramón Insa y Javier de la Iglesia, ilustraciones de Alan Lee. Vicens Vives.

Tosi, Carolina. (2014). *Aprendiz de héroe*. Salim.

Tosi, Carolina. (2021). *Escuela para héroes*. Salim.

Trujillo, Luis Francisco. (2009a). *Las batallas de Aquiles.* Selector (Colección Leyendas negras de la mitología).

Trujillo, Luis Francisco. (2009b). *Medea la hechicera.* Selector (Colección Leyendas negras de la mitología).

Vaccarini, Franco. (2006). *Eneas, el último troyano*. Ilustraciones de Enrique Melantoni. Amauta.

Vaccarini, Franco. (2006). *Odisea*. Cántaro (Colección Del Mirador).

Vaccarini, Franco *et al*. (2018). *De la tierra al Olimpo. Héroes, dioses y simples mortales*. Ilustraciones de Federico Combi. SM.

Vallejo Moreu, Irene. (2015). *El silbido del arquero*. Contraseña.

Vivet-Rémy, Anne-Catherine. (2004). *Los trabajos de Hércules*. Ilustraciones de Thierry Christmann. Akal.

Yomtov, Nel y Sandoval, Gerardo. (2011). *Jasón y los argonautas*. Traducción de María Carolina Berduque y Juan Cruz Sábato. Latinbook.

Yomtov, Nel y Smith, Tod. (2011). *Teseo y el Minotauro.* Traducción de María Carolina Berduque y Juan Cruz Sábato. Latinbook.

Zaidenwerg, Ezequiel. (2009). Homero. *Odisea*. Adaptación. Dirigida por Alejandro Palermo. Kapelusz/Norma (Colección GOLU).

Zárate Figueroa, Darío. (2015). *Ovidio. Heroidas*. Clásicos Castillo.

2. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aarne, Antti y Thompson, Stith. (s. f.). Supernatural or Enchanted Wife (Husband) or Other Relative*. Uther Classification of Folk Tales*. https://vocabularyserver.com/atu/en/index.php?tema=200&/supernatural-or-enchanted-wife-husband-or-other-relative

Abritta, Alajandro. (2020). *En detalle – Técnicas narrativas en la poesía homérica*, actualizado en febrero de 2024. https://iliada.com.ar/en-detalle-y-en-debate/en-detalle-tecnicas-narrativas-en-la-poesia-homerica/

Ahrens, Ernst. (1937). *Gnomen in griechischer Dichtung (Homer, Hesiod, Aeschylus)*. Konrad Triltsch.

Alesso, Marta. (2005). *Homero. Odisea. Una introducción crítica.* Santiago Arcos editor.

Alsina, José. (1959). Pequeña introducción a Homero. *Estudios clásicos*, 5 (27), 61-95.

Álvarez García, Azucena. (1999). El cuento de Eros y Psique y La Bella y La Bestia. *Epos*, XV, 409-424.

Álvarez García, Azucena. (2002). La novia del monstruo: el cuento de Eros y Psique y La Bella y la Bestia. *Moenia,* 8, 167-186.

Andoková, Marcela. (2016). The role of *captatio benevolentiae* in the interaction between the speaker and his audience in Antiquity and today. *Systasis*, 29, 1-13.

Andruetto, María Teresa. (2009). *Hacia una literatura sin adjetivos.* Comunicarte.

Ardila Jaramillo, Alba Clemencia. (2009). *La metaficción en la narrativa colombiana contemporánea: Gonzalo España, Efraím Medina Reyes, Evelio Rosero y Mario Mendoza*. Pontificia Universidad Javeriana.

Arpes, Marcela y Ricaud, Nora. (2008). *Literatura infantil argentina. Infancia, política y mercado en la constitución de un género masivo.* Ediciones La Crujía.

Bajtín, Mijail. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra Cremallé. Taurus.

Bajour, Cecilia. (2020). *Literatura, imaginación y silencio: desafíos actuales en mediación de lectura*. Biblioteca Nacional del Perú.

Baldwin, Patrice. (2014). *El arte dramático aplicado a la educación. Aprendizaje real en mundos imaginarios*. Morata.

Bartís, Ricardo. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Edición a cargo de Jorge Dubatti. Atuel.

Beck, Deborah. (2005). *Conversación homérica*. Serie de Estudios Helénicos 14. http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_BeckD.Homeric_Conversation.2005.

Bentivegna, Diego. (2017). *La eficacia literaria. Configuraciones discursivas de literatura nacional en manuales argentinos (1866-1947).* Eudeba.

Bettelheim, Bruno. (1977). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Traducción de Silvia Furió. Crítica.

Blanco, Lidia. (2013). Nuevos héroes y heroínas en la literatura para niños y jóvenes. En M. Cañón, E. y Stapich (Ed.), *Para tejer el nido. Poéticas de autor en la literatura argentina para niños* (pp. 153-182). Comunicarte.

Bombini, Gustavo. (1998). El último manotazo. *La Mancha. Papeles de literatura infantil y juvenil,* 7, pp. 4-6.

Bombini, Gustavo. (2004). *Los arrabales de la literatura: la historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*. Miño y Dávila.

Bombini, Gustavo. (2021). Literatura “juvenil”, otra vez. *Catalejos*, 13 (7), pp. 43-54.l

Bonilla y San Martín, Adolfo. (1908). *El mito de Psyquis. (Un cuento de niños, una tradición simbólica y un estudio sobre el problema fundamental de la filosofía).* Imprenta de Heinrich y Compañía Editores.

Borda Crespo, María Isabel. (2002). *Literatura infantil y juvenil: Teoría y didáctica.* Grupo Editorial Universitario.

Borda Crespo, María Isabel. (2022). “Dramatización infantil: creatividad y desarrollo emocional. Herramientas para una educación integral”. En D. Madrid y R. Pascual (Eds.), *Buenas prácticas en la Educación Infantil* (pp. 223-234). Dykinson.

Bórtoli, Pamela. (2017). “De libros como zapatos: la mercantilización pedagógica de los manuales de Lengua y Literatura publicados por Santillana (1994-2002)”. En *Quinto Coloquio de Avances de Investigaciones del Cedintel* (pp. 13-39). UNL. https://www.aacademica.org/pamela.bortoli/23.pdf

Bórtoli, Pamela. (2018). Contra la mercantilización pedagógica de los manuales de Lengua y Literatura: el caso de Ediciones del Eclipse (1994-2002). *Álabe*, 18, 1-18. https://www.aacademica.org/pamela.bortoli/5.pdf

Botto, Malena. (2014). “1990-2010. Concentración, polarización y después”. En J. De Diego (Dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2010* (pp. 219-269). FCE.

Bourdieu, Pierre. (1991). Le champ littéraire. *Actes de la recherche en Sciences Sociales,* 89, 3-46.

Bowra, Cecil Maurice. (1953). *La literatura griega*. FCE. Traducción de Alfonso Reyes.

Bravo, Ana y Aduriz, Javier. (1999). *Literatura y representación: el discurso dramático*. Kapelusz.

Bustamante, Patricia. (2006). La literatura juvenil: controvertido campo de representaciones diversas. En Bustamante, P. y Campuzano, B. *Escuchando con los ojos. Miradas y voces sobre la lectura en Salta.* Ministerio de Educación de Salta.

Bustamante, Patricia. (2012). Pensar la literatura juvenil como parte del campo cultural. *Actas del I Simposio La Lij en el Mercosur*. SMA ediciones.

Bustamante, Patricia. (2018). Por una literatura juvenil que (se) (nos) permita seguir creciendo. *Kapichuá*, 1, 49-62.

Bustamante, Patricia. (2020). LIJ y educación literaria en Argentina: entre políticas públicas y mercado editorial. *Cuaderno 124, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 163-186.

Bustamante, Patricia y Bayerque, María Ayelén. (2021). Literatura juvenil/literatura para jóvenes: bordes, fronteras y arrabales de la literatura. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 13 (7), 5-19.

Cabo Martínez, María Rosa. (2003). Investigación: Importancia del juego en la educación infantil: Juegos fuera del aula/Juegos en el aula. El juego dramático. En A. Cano Vela (Coord.), *Canon, literatura infantil y juvenil y otras literaturas* (pp. 187-194). Universidad de Castilla-La Mancha.

Caminos, Miguel Angel. (1999). *El reencuentro con los clásicos. Una forma amena de enseñar Literatura.* Ameghino.

Cantarella, Eva. (1996). *La calamidad ambigua: condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*. Ediciones clásicas.

Cantarella, Raffaele. (1971). *La literatura griega clásica*. Losada.

Cañón, Mila y Stapich, Elena. (2012). Sobre atajos y caminos largos: la literatura juvenil. *El toldo de Astier*, 3 (4), pp. 65-78.

Cappellacci, Inés y Miranda, Ana. (2007). *La obligatoriedad de la educación secundaria en Argentina. Deudas pendientes y nuevos desafíos*. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología. Presidencia de la Nación.

Castagnino, Raúl. (1959). *Teoría del teatro.* Nova.

Castillo Didier, Miguel. (2003). El mito de Odiseo. *Atenea*, 487, 11-23.

Castro Jiménez, María Dolores. (2002). *El mito de Proserpina: fuentes grecolatinas y pervivencia en la literatura española* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. https://docta.ucm.es/bitstreams/83e91c40-8634-4040-adc2-336c3837656e/download.

Cavallero, Pablo. (1996). *Parádosis. Los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina: el peso de la tradición.* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Cerrillo, Pedro César. (2016). *El lector literario*. FCE.

Cervera Borrás, Juan. (1983 [2002]). Cómo practicar la dramatización con niños de 4 a 14 años. Cincel. *Cervantes virtual. https://www.cervantesvirtual.com/obra/como-practicar-la-dramatizacion-con-ninos-de-4-a-14-anos--0/*

Cervera Borrás, Juan. (1993). Dramatización y teatro: precisiones terminológicas y conceptuales. *Lenguaje y textos*, 4, 101-110.

Cervera Borrás, Juan. (1996). *La dramatización en la escuela*. Bruño.

Chambers, Aidan. (2007). *Dime: Niños, lectura y conversación*. México: Fondo de Cultura Económica.

Chartier, Anne-Marie y Hébrard, Jean. (1994). *Discursos sobre la lectura 1880/1980*. Traducción de Alberto Luis Bixio. Gedisa.

Chartier, Anne-Marie y Hébrard, Jean. (2002). L*a lectura de un siglo a otro. Discursos sobre la lectura 1980/2000*. Traducción de Margarita Mizraji. Gedisa.

Coderch Sancho, Juan R. (1993). Las evoluciones de Telémaco y Aquileo. *Excerpta philologica: Revista de filología griega y latina de la Universidad de Cádiz*, 3, 23-34.

Colomer, Teresa. (1996). ¿Cómo terminan los cuentos? *Espacios para la Lectura*, 2, 6-7.

Colomer, Teresa. (1998). *La formación del lector literario: narrativa infantil y juvenil actual*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Colomer, Teresa. (2001). Una literatura infantil y juvenil de calidad: el proyecto de un siglo. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, II época, N° 4, 131-151.

Colomer, Teresa. (2002). *El papel de la mediación en la formación de lectores*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones del CONACULTA.

Colomer, Teresa. (2005). El desenlace de los cuentos como ejemplo de las funciones de la literatura infantil y juvenil. *Revista de Educación*, Número extraordinario, 203-216. http://www.revistaeducacion.mec.es/re2005/re2005_16.pdf

Colomer, Teresa. (2010). *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual.* Síntesis.

Colomer, Teresa. (2015). *The construction of meaning through endings: Different types of endings in children's stories*. Conferencia presentada en la 25th EECERA Annual Conference: Innovation, Experimentation and Adventure in Early Childhood, Barcelona.

Colomer, Teresa. (2016). El sentido del final en los libros para niños. *CLIJ Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 269, 7-14.

Corral, Adriana Inés. (2008). La conformación del campo de la literatura infantil en la Argentina. Las colecciones infantiles del Centro Editor de América Latina. *Lectura y vida*, 29 (2), 64-70.

Cortés Ibáñez, Emilia. (2004). "Eros y Psique en la tradición oral de España e Hispanoamérica". En I. Lerner (Coord.), *Actas XIV Congreso AIH*, *1*, 347-355.

Crespo Güemes, Emilio. (1991). "Introducción". En Homero, *Ilíada* (pp. 7-102). Gredos.

Cristóbal, Vicente. (1985). Mitología clásica y cuentos populares españoles. *Cuadernos de Filología Clásica*, XIX, 119-143.

Cristóbal, Vicente. (2015). Lavinia de Ursula K. Le Guin, una novela virgiliana. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 35 (2), 363-376.

Cuesta, Carolina. (2016). "Formación y trabajo docente en los debates didácticos de la Argentina de los años '90: el caso de la didáctica de la lengua y la literatura". En V. Seoane (Coord.); M. Feldfeber, F. Saforcada, M. Duhalde, A. Villa, M. E. Martínez y A. Birgin (Comps.), *Actas del Seminario Nacional de la Red Estrado (3: 2015: Ensenada). Formación y trabajo docente: aportes a la democratización educativa* (pp. 1637-1654). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.

Curtius, Ernst Robert. (2017). *Literatura europea y Edad Media latina*. Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. Tomo 1. FCE.

Dagoberto, Daniela Beatriz. (2009). "El teatro de Adela Basch y las competencias de los lectores infantojuveniles: abordaje teórico". Ponencia presentada en las *Primeras Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niñ@s*. https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/112158.

Daix, David-Artur. (2000). *Les sentences (ΓΝΩΜΑΙ) dans la littérature grecque archaïque et classique (d'Homère à Thucydide)* [Tesis doctoral]. Centre Louis Gernet.

Dalton Palomo, Margarita. (1996). *Mujeres, diosas y musas. Tejedoras de la memoria*. El Colegio de México.

De Amo Sánchez-Fortún, José Manuel. (2010). Los recursos metaficcionales en la literatura juvenil: el caso de *Dónde crees que vas y quién te crees que eres* de Benjamín Prado. *Ocnos. Revista de Estudios sobre Lectura*, 6, 21-34.

De Jong, Irene J. F. (1987 [2004]). *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*. B. R. Grümer.

De Jong, Irene J. F. (1997). "Homer and narratology". En I. Morris y B. Powell (Eds.), *A New Companion to Homer* (pp. 305-325). Brill.

De Jong, Irene J. F. (2014). *Narratology and Classics: A Practical Guide*. Oxford University Press.

De la Riva Fort, José Antonio. (2016). *Género literario y reescrituras contemporáneas de la épica homérica* [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Madrid. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/676976/riva_fort_jose_antonio_de_la.pdf

De Mora Valcárcel, Carmen. (1998). "'Orientación de los gatos'. Apuntes para una poética". En *Coloquio internacional Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, vol. II (pp. 167-180). Fundamentos.

De Queiroz Bessa, Amanda y Fortkamp Caldin, Clarice. (2015). O teatro infantil: arte ou didatismo? *Revista ACB*, *20* (2), 200-210.

Díaz Armas, Jesús. (2003). El libro dentro del libro: aspectos de la metaficción en la literatura infantil y juvenil. *ANILIJ*, 1, 25-51.

Díaz Rönner, María Adelia. (2000). "Literatura infantil: de menor a mayor". En E. Ducaroff (Dir.), *La narración gana la partida* [Jitrik, N. (Dir.) *Historia crítica de la Literatura Argentina*, vol. 11] (pp. 511-531). Emecé.

Díaz Rönner, María Adelia. (2007). *Cara y cruz de la literatura infantil*. Lugar Editorial.

Díaz Rönner, María Adelia. (2011). *La aldea literaria de los niños*. Comunicarte.

Donángelo, Karina. (2005). El origen de la tragedia griega y sus autores. *Revista Digital de Cultura Sitio al Margen*.

Drennen, Olga. (05 de diciembre de 2014b). "Mi método es leer y escribir". Entrevistada por Mario Méndez. *Programa Biblioteca para armar*. http://bibliotecasparaarmar.blogspot.com/2014/12/olga-drennen-mi-metodo-es-leer-y.html

Drennen, Olga. (28 de noviembre de 2014a). "Si no sé adónde voy, no puedo escribir". Entrevistada por Mario Méndez. *Programa Biblioteca para armar*. https://bibliotecasparaarmar.blogspot.com/2014/11/olga-drennen-si-no-se-adonde-voy-no.html

Duby, Georges y Perrot, Michelle (Eds.). (1991). *Historia de las mujeres. I. La antigüedad.* Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Taurus.

Duran, Teresa. (2007). "¿A qué llamamos representación?". En B. A. Roig Rechou, P. L. Domínguez e I. Soto López (Coords.), *Teatro infantil: do texto á representación* (pp. 11-36). Edicións Xerais de Galicia.

Escobar Borrego, Francisco Javier. (2000). Ecos (menores) de la leyenda de Psique y Cupido en dos poetas sevillanos de la segunda mitad del XVI: Juan de la Cueva y Juan de Arguijo. *Calamus Renascens,* 1, 111-119.

Escobar Borrego, Francisco Javier. (2002). *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*. Universidad de Sevilla.

Escobar Borrego, Francisco Javier. (2011). "La recepción de Apuleyo en el Humanismo sevillano renacentista: versiones vernáculas y neolatinas del mito de Psique". En *La mythologie classique dans la littérature néo-latine. En hommage à Geneviève et Guy Demerson* (pp. 95-107). Universitè Blaise Pascal.

Escobar Borrego, Francisco Javier. (2018). Apuleyo o la magia del amor: arquetipos e imaginario mítico para un cuento de hadas y su recepción interdisciplinar. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 10, 21-34.

Escolano Benito, Agustín (Dir.). (2006). *Historia ilustrada de la escuela en España. Dos siglos de perspectiva histórica*. Germán Sánchez Ruipérez.

Esteban Santos, Alicia. (2005). Mujeres terribles. (Heroínas de la mitología griega I). *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 15, 63-93.

Esteban Santos, Alicia. (2006). Esposas en guerra. (Esposas del ciclo troyano). (Heroínas de la mitología griega II). *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 16, 85-106.

Esteban Santos, Alicia. (2007). De princesas a esclavas: en Troya (Heroínas de la mitología griega III). *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 17, 45-75.

Esteban Santos, Alicia. (2008). Mujeres dolientes épicas y trágicas: literatura e iconografía (Heroínas de la mitología griega IV). *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 18, 111-144.

Esteban Santos, Alicia. (2015). 'Agamenón', 'Medea' y 'Traquinias': retrato sangriento de tres esposas. Heroínas de la mitología griega V. *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 25, 157-191.

Fernández, Mirta Gloria. (2014). La presencia de la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) en la Enseñanza Superior: escenarios sugestivos. *Actas VI Congreso Internacional de Letras. Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*, 601-609.

Fernández de Gamboa Vázquez, Karla. (2018). Los finales en la literatura infantil contemporánea. *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature, 11* (1), 27-42.

Fernández Mosquera, Santiago. (2000). La hora de la reescritura en Quevedo. *Criticón*, 79, 65-86.

Fernández Mosquera, Santiago. (2005). *Quevedo: reescritura e intertextualidad*. Biblioteca Nueva.

Fernández Reiris, Adriana. (2005). *La importancia de ser llamado "libro de texto". Hegemonía y control del currículum en el aula*. Miño y Dávila.

Ferrero, Adrián. (16 de diciembre de 2022). Adela Basch: cuando las palabras cantan. *Revista de la SADE*. https://revistasade.com.ar/adela-basch-cuando-las-palabras-cantan/

Foley, Helene (Ed.). (1981). *Reflections of women in antiquity*. Gordon and Breach.

Foucault, Michel. (1969). *L'archéologie du savoir. 1*. Gallimard.

Foucault, Michel. (2008. *La arqueología del saber.* Traducción de Aurelio Garzón del Camino. FCE.

Foucault, Michel. (1976). *L'Histoire de la sexualité. La volonté de savoir.* Gallimard.

Foucault, Michel. (1991). *Historia de la Sexualidad. La voluntad de saber.* Traducción de Ulises Guiñazú. Siglo XXI.

Fowler, Alastair. (1988). “Género y canon literario”. En M. A. Garrido Gallardo (Comp.), *Teoría de los géneros literarios* (pp. 95-128). Arco Libros.

Fullan, Michael. (2002). *Los nuevos significados del cambio en la educación*. Octaedro.

Gantz, Timothy. (1979). The Aischylean Tetralogy: Prolegomena. *The Classical Journal*, 74, 289–304.

Gantz, Timothy. (1980). The Aeschylean Tetralogy: Attested and Conjectured Groups. *The American Journal of Philology*, 101, 133–164.

García Canclini, Néstor. (2007). *Lectores, espectadores e internautas*. Gedisa.

García del Toro, Antonio. (1995). *Comunicación y expresión oral y escrita: la dramatización como recurso*. Graó.

García Gual, Carlos. (1972). *Los orígenes de la novela*. Istmo.

García Gual, Carlos. (2003). *Diccionario de mitos*. Siglo XXI de España General.

García Manso, Angélica. (2019). La mitología convertida en literatura juvenil: lecturas e imágenes del héroe Perseo en el siglo XXI. *Huarte de San Juan. Revista de Filología y Didáctica de la Lengua*, 19, 104-118.

García Romero, Fernando. (1999). Sobre la etimología de paroimía. *Paremia*, 8, 219-223.

Gartner, Hans Armin. (2004). “Gnome”. Brill’s Neue Pauly. Encyclopaedia of the Ancient World, H. Cancik & H. Schneider (Eds.). Brill, vol. 5, pp. 884-892.

Geertz, Clifford. (1973). *The interpretation of cultures: Selected essays*. Basic Books.

Genette, Gérard. (1989a). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Taurus.

Genette, Gérard. (1989b). *Figuras III*. Traducción de Carlos Manzano. Lumen.

Genette, Gerard. (1998). *Nuevo discurso del relato.* Traducción de Marisa Rodríguez Tapia. Cátedra.

Genette, Gerard. (2001). *Umbrales*. Traducción de Susana Lage. Siglo XXI.

Gerbaudo, Analía. (2006). *Ni dioses, ni bichos. Profesores de literatura, curriculum y mercado*. Ediciones UNL.

Gerbaudo, Analía. (2008). La literatura en la escuela secundaria argentina de la posdictadura. *Horizontes Educacionales*, *13* (1), 55-66.

Gil, Luis. (1963). *Introducción a Homero*. Guadarrama.

Gil, Manuel y Giménez, Francisco Javier. (2008). *El nuevo paradigma del sector del libro*. Trama.

Gil González, Antonio Jesús. (2001). *Narrativa española y metaficción: Lecturas desde la posmodernidad*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Gociol, Judith. (2007). *Más libros para más: colecciones del Centro Editor de América Latina.* Biblioteca Nacional.

González Marín, Susana. (2001). Las adaptaciones de relatos mitológicos. *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil, 14* (139), 7-14.

González de Tobia, Ana María. (1998). Julio Cortázar y el mito griego. Vinculación y contraste con algunos tratamientos de Borges y Marechal. *Synthesis*, 5, 85-113.

González García, Javier. (2015). Dramatización y educación emocional. *Revista de investigación educativa*, 21, 98-119.

Goyalde Palacios, Patricio. (1998). 'Circe' de J. Cortázar. Una lectura intertextual. *Arrabal*, 1, 113-118.

Graves, Robert. (1967a). *Los mitos griegos 1.* Traducción de Luis Echávarri. Losada.

Graves, Robert. (1967b). *Los mitos griegos 2.* Traducción de Luis Echávarri. Losada.

Greimas, Algirdas Julius y Courtés, Joseph. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Gredos.

Grimal, Pierre. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Traducción de Francisco Payarols. Paidós.

Guevara, Alfredo Antonio y Molfino, María del Rosario. (2005). “La censura y la destrucción de libros en el último gobierno de facto (1976-1983)”. En *IV Jornadas de Sociología de la UNLP* (pp. 1-21). Memoria Académica, UNLP. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6579/ev.6579.pdf

Guevara de Alvarez, María Estela. (2003). *Proverbios homéricos. Estudio sobre las paroimíai de la Odisea a la luz del Comentario de Eustacio de Tesalónica y del Corpus Paroemiographorum Graecorum* [Tesis doctoral]. Mendoza.

Guevara de Alvarez, María Estela (Ed.). (2012). *Antología gnómica de la Literatura griega. Homero – Hesíodo*. Santiago Arcos.

Hanán Díaz, Fanuel. (s/f). El héroe, el viaje y la sombra en la literatura infantil y juvenil. *Cuatrogatos*. https://bitly.cx/qFok y https://cuatrogatos.org/es/site/articulo/2

Harrison, Stephen J. (1996). “Apuleius’ Metamorphoses”. En G. Schmeling (Ed.), *The Novel in the Ancient World* (pp. 491-516). Brill.

Hausser, Arnold. (1969). *Historia social de la literatura y el arte*. Traducción de Antonio Tovar y F.P. Varas Reyes. Guadarrama.

Hexter, Ralph. (1993). *A guide to The Odyssey: A commentary on the English translation of Robert Fitzgerald*. Vintage.

Hofmann, Heinz. (2004). *Latin fiction. The fiction latina in context*. Routledge.

Horna, Konstantin. (1935). “Gnome”. *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenchaft*. Metzler, Sup. 6, 74-90.

International Board on Books for Young People (IBBY). (2016). *Honor List 2016.* IBBY Secretariat.

Invernizzi, Hernán y Gociol, Judith. (2005). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Eudeba.

Jaeger, Werner. (1969). *Paideia*. Traducción de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces. FCE.

James, Paula. (2014). “Apuleius’ The Golden Ass: The Nature of the Beast”. En E. P. Cueva y Sh. N. Byrne (Eds.), *A Companion to Ancient Novel* (pp. 119-132). Blackwell.

Janer, María de la Pau. (2015). Los cuentos del animal-novio: Los paradigmas de ‘Eros y Psique’ y ‘La Bella y La Bestia’. *Ocnos*, 14, 114-123.

Jones, Peter V. (1988). *Homer's Odyssey: A companion to the translation of Richmond Lattimore*. Bristol Classical Press.

Kenney, Edward John. (1990). *Apuleius. Cupid and Psyche*. Cambridge University Press.

Kindstrand, Jan Fredrik. (1978). The Greek Concept of Proverbs. *Eranos*, *76* (2), 71-85.

Kitto, Humphrey Davy Findley. (1966). *Los griegos*. Eudeba.

Kristeva, Julia. (1984). *Revolution in Poetic Language.* Columbia University Press.

Labeur, Paula. (2019). *Dar para leer. El problema de la selección de textos en la enseñanza secundaria.* Unipe.

Lardinois, André. (1995). *Wisdom in Context: The Use of Gnomic Expressions in Archaic Greek Poetry* [Ph. D.]. Princeton University.

Lardinois, André. (1997). Modern Paroemiology and the Use of Gnomai in Homer’s Iliad. *Classical Philology*, *92* (3), 213-234.

Lardinois, André. (2000). Characterization through gnomai in Homer’s Iliad. *Mnemosyne*, 53, 641-661.

Lardinois, André. (2001). The Wisdom and Wit of Many: The Orality of Greek Proverbial Expressions. *Speaking Volumes: Orality and Literacy in the Greek and Roman World Supplement*, 218, 93-107.

Lefevere, André. (1997). *Traducción, reescritura y manipulación del canon literario*. María Carmen África Vidal Claramonte y Román Álvarez Rodríguez. Biblioteca de traducción.

Lida de Malkiel, María Rosa. (1953). La leyenda de Bécquer *Creed en Dios* y su presunta fuente francesa. *Comparative Literature*, *5* (3), 235-246.

Lida de Malkiel, María Rosa. (1976). *El cuento popular y otros ensayos*. Losada.

Llamazares Prieto, María Teresa. (2002). Dramatización de un cuento: recurso para trabajar la lengua oral en educación infantil. *Lenguaje y textos*, *18* (S), 117-131. https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8158/LYT_18_2002_art_13.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Lluch, Gemma. (2004). *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*. Norma.

Lluch, Gemma. (2005). Mecanismos de adicción en la literatura juvenil comercial. *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 3, 135-156.

Lluch, Gemma. (2008). "De la ironía imposible a la imprescindible parodia". En F. Carbó y otros, *El bricolatge literari. De la paròdia al pastitx en la literatura catalana contemporània* (pp. 93-122). Abadia de Montserrat.

López, Claudia y Bombini, Gustavo. (1992). Literatura 'Juvenil' o el malentendido adolescente. *Versiones, 1* (1), pp. 28-31.

Lord, Albert Bates. (1960). *The Singer of Tales*. Harvard University Press.

Lyons, Deborah. (1997). *Gender and immortality: heroines in ancient Greek myth and cult.* Princeton University Press.

Mac Adam, Alfred John. (1971). *El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar*. Ediciones La Librería.

Margolis, Fabián. (2004). "'No me olviden'. Mucho más que tres palabras con Marcelo Birmajer". Entrevistado por Fabián Margolis. *Imaginaria*, 131. https://www.imaginaria.com.ar/13/1/birmajer_lecturas.htm

Marrón, Gabriela Andrea. (2011). Monstruos al teatro. *Literatura Grecopequelatina. Literatura Grecolatina para pequeños lectores*. https://literaturagrecopequelatina.blogspot.com/2011/04/monstruos-al-teatro.html

Méndez, Mario. (2012). "La literatura infantil y juvenil va a la escuela". En A. Breitman (Comp.), *Pensar la edición. Los editores y el campo editorial* (pp. 119-138). Libros de Filo.

Michelakis, Pantelis. (2002). *Achilles in Greek Tragedy*. Cambridge University Press.

Mignolo, Walter. (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*. Crítica-Grijalbo.

Miretti, María Luisa. (2004). *La literatura para niños y jóvenes. El análisis de la recepción en producciones literarias*. Homo Sapiens.

Molas Font, Maria Doloes; Guerra López, Sonia; Huntingford Antigas, Elisabet y Zaragoza Gras, Joana. (2006). *La violencia de género en la antigüedad*. Instituto de la mujer.

Molina Sánchez, Manuel. (2024). El prólogo en la comedia latina: de Plauto a Romañá. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos, 44* (2), 167-186.

Montenegro, Oscar. (2004). *La dramaturgia de Adela Basch: ruptura e innovación en el teatro infantil argentino.* Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta.

Montes, Graciela. (1990). *El corral de la infancia*. FCE.

Montes, Graciela. (1999). *La frontera indómita*. FCE.

Morell, Hortensia R. (1981). Uso del gato en la construcción artística de 'Final de juego'. *Romance notes*, *21* (3), 283-286. http://www.jstor.org/stable/43801714

Morrison, James V. (2007). *A companion to Homer's Odyssey*. Greenwood Press.

Mossé, Claude. (1990*). La mujer en la Grecia Clásica*. Traducción de Celia María Sánchez.Nerea.

Mouraviev, Serge N. (1973). "Gnome". *Glotta*, 51, 69-78.

Munita Jordán, Felipe. (2014). *El mediador escolar de lectura literaria. Un estudio del espacio de encuentro entre prácticas didácticas, sistemas de creencias y trayectorias personales de lectura* [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona. https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2014/hdl_10803_313451/fm-1de1.pdf

Muñoz Gordillo, María Soledad. (2016). *El mito clásico como intertexto fundamental: cómo reciben los alumnos obras que subvierten temas propios de la mitología clásica* [Tesis doctoral]. Universitat de Barcelona. Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona. https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/115446

Murray, Gilbert. (1946). *Eurípides y su época*. Traducción de Alfonso Reyes. FCE.

Navarrete Orcera, Antonio Ramón. (2003). 100 libros de mitología para jóvenes. *Cuadernos de Literatura*, 163, 7-20.

Navarro Durán, Rosa. (2006). ¿Por qué adaptar los clásicos? *TK*, 18, 17-26

Nieto Ibáñez, Jesús María (Coord.) (2005). *Estudios sobre la mujer en la cultura griega y latina*. Universidad de León.

Nisa Cáceres, Daniel y Moreno Soldevilla, Rosario. (2023). Reescrituras de le épica clásica: panorama de la narrativa de autoría femenina sobre la Guerra de Troya en el siglo XXI. *Ambigua, Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, 10, 56-72.

Nunes, Ruan. (2014). Looking into Margaret Atwood's The Penelopiad: appropriation, parody and clan issues. *Palimpsesto*, 18, 228-240.

Ong, Walter Jackson. (1987). *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. Traducción de Angélica Schep. FCE.

Ortega Villaro, Begoña. (2016). Homero revisitado: Alessandro Baricco y sus héroes desamparados. *Anuario de Estudios Filológicos,* 39, 197-213.

Ortiz García, Daniel. (2016). "Los héroes griegos en la literatura juvenil del S. XXI". En E. Cutillas Orgilés (Coord.), *La diversidad en la investigación humanística: V Jornadas de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante (Alicante, 26 y 27 de marzo de 2015)* (pp. 147–156). Universidad de Alicante.

Ortiz García, Daniel. (2018). *La Odisea en la Literatura Juvenil en español del S. XXI. Enfoque desde la Narratología y desde la Didáctica de la Lengua y la Literatura* [Tesis doctoral]. Universidad de Alicante.

Oulego, Daniela. (2016). La revitalización del mito en Circe e *Intimidad de los parques* de Manuel Antín. *Question*, *1* (52), 385-401.

Palacios, Cristian. (2017). *Hacia una teoría del teatro para niños. Sobre los hombros de gigantes*. Lugar.

Parry, Milman. (1971). *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. A. Parry (Ed.). Clarendon Press.

Paviglianiti, Norma. (1991). *Neo-conservadurismo y Educación. Un debate silenciado en la Argentina de los '90*. Coquena.

Paviglianiti, Norma. (1995). La Ley Federal de Educación como elemento de regulación de la realidad socioeducacional en la Argentina: sus orientaciones

hacia la privatización, provincialización y retiro del Gobierno Nacional del financiamiento del sistema de educación pública. *Serie pedagógica,* 2, 123-146.

Payán Fierro, Humberto. (2009). La figura del gato en la cuentística de Julio Cortázar. *Síntesis*, 49, 1-6.

Pérez Bowie, José Antonio. (2010). *Reescrituras fílmicas. Nuevos territorios de la adaptación*. Universidad de Salamanca.

Pérez Miranda, Iván. (2011). *Mito y género en la Grecia Antigua. Tantálidas, Labdácidas y Dardácinas* [Tesis doctoral]. Universidad de Salamanca. https://gredos.usal.es/handle/10366/115595.

Perriconi, Graciela. (2012). *Tres miradas sobre la literatura infantil y juvenil argentina*. Comunicarte.

Pesclevi, Gabriela. (2014). *Libros que muerden. Literatura infantil y juvenil censurada durante la última dictadura cívico-militar 1976-1983*. Biblioteca Nacional.

Petrie, Alexander. (1963). *Introducción al estudio de Grecia*. Traducción de Alfonso Reyes. FCE.

Pignarre, Robert. (1962). *Historia del teatro*. Eudeba.

Pomeroy, Sarah. (1999). *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*. Traducción de Ricardo Lezcano Escudero. Akal.

Propp, Vladimir. (2008). *Raíces históricas del cuento*. Traducción de José Martín Arancibia. Colofón.

Ramos, Oscar Gerardo. (1970). *La Odisea: un itinerario humano*. Instituto Caro y Cuervo.

Reboreda Morillo, Susana. (1996). "Odiseo, el héroe peculiar". En J. C. Bermejo, R. J. González y S. Reboreda, *Los orígenes de la mitología griega* (pp. 301-411). Akal.

Rocha Alonso, Amparo. (2006). “Los cuentos de Polidoro y el proyecto editorial del Centro Editor de América Latina”. En M. Bueno y M. A. Taroncher (Coords.), *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia* (pp. 199-206). Siglo Veintiuno Editores.

Rodríguez Herrera, Gregorio. (2002). “La transformación del mito clásico en el género infantil”. En I. Pascua-Febles y otros (Eds.), *Traducción y literatura infantil*, (pp. 669-683). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Rodríguez Herrera, Gregorio. (2002-2003). La *Eneida* en la literatura infantil y juvenil en España (1914-2001). *Philologica canariensia. Revista de filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*, 8-9*,* 165-190.

Rose, Jacqueline. (1998). “The Case of Peter Pan. The Impossibility of Children’s Fiction”. En H. Jenkins (Ed.), *The Children’s Culture Reader* (pp. 95-109). New York University Press.

Rosenblat, María Luisa. (1990). *Poe y Cortázar, lo fantástico como nostalgia*. Monte Ávila Editores.

Roy, Joaquín. (1974). *Cortázar ante su sociedad*. Península.

Rubio Torres, Carlos Alberto. (2007). Cuentos de viejos o diálogo con el universo. *Educare*, 2, 89-102.

Ruíz, Guillermo; Caldo, Martín; Mariani, Marina y Mauceri, María Laura. (2014). “Cambios académicos e institucionales en la escuela secundaria bonaerense durante el primer ciclo de reformas”. *Anuario de investigación*, *21* (2), 233-244.

Ruiz de Elvira, Antonio. (1982). *Mitología clásica.* Gredos.

Ruiz de Elvira y Serra, María Rosa. (1974). Los Pelópidas en la literatura clásica (estudio de un mito de infanticidio). *Cuadernos de Filología Clásica*, 7, 249-302.

Sáez, Adrián J. (2013). Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*. *Criticón*, 117, 159–176.

Scerbo Roqué, Ignacio Luis. (2021). Dictadura. Apertura, censura y relato intergeneracional en la Literatura Infantil Argentina. *Cambios y Permanencias*, *12* (1), 82-108. https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistacyp/article/view/12380

Schere, María Jimena. (2020). Antecedentes del slapstick en la comedia de Menandro: Lanzamiento de objetos, golpes, tropezones y caídas cómicas. *Co-herencia*, *18* (35), 53-75.

Schere, María Jimena. (2021). Humor y violencia física: antecedentes del slapstick en la literatura griega antigua. *Perífrasis, 12* (23), 104-120.

Selfa Sastre, Moisés y Llamazares Prieto, María Teresa. (2016). La dramatización de poemas infantiles: algunos ejemplos de trabajo para el aula de Educación Infantil y Primaria. *Álabe,* 14, 1-22. https://doi.org/10.15645/Alabe2016.14.4

Seppia, Ofelia *et al*. (2019). *Entre libros y lectores 1. El texto literario*. Lugar editorial.

Silk, Michael. (1987). *Homer. The Iliad. A Student Guide*. Cambridge.

Soriano, Marc. (2001). *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Traducción, adaptación y notas de Graciela Montes. Colihue.

Sormani, Nora Lía. (2004). *El teatro para niños. Del texto al escenario.* Homo Sapiens.

Sotomayor Sáez, María Victoria. (2005). Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias. *Revista de Educación*, Número extraordinario, 217-238.

Sotomayor Sáez, María Victoria. (2007). "Literatura dramática infantil y juvenil: Texto y representación". En B. A. Roig Rechou, P. L. Domínguez e I. Soto López (Coords.), *Teatro infantil: do texto à representação* (pp. 11-36). Edicións Xerais de Galicia.

Stickney, Joseph Trumbull. (1903). *Les sentences dans la poésie grecque d'Homère à Euripide*. Société Nouvelle de librairie et d'édition.

Strauss Clay, Jenny. (2016). Qué difícil es morir. *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, 19, 149-160.

Tejerina Lobo, Isabel. (1994). Dramatización y teatro infantil. Dimensiones psicopedagógicas y expresivas. Siglo XXI.

Tejerina Lobo, Isabel. (1997). "Juego dramático y educación creadora". En VVAA, *Actas de las Jornadas Internacionales Teatro y niño. Teatro para ver, Teatro para actuar* (pp. 71-81). Centro de Iniciativas de Tolosa-Gobierno Vasco.

Tejerina Lobo, Isabel. (1998). Tradición y modernidad en el teatro infantil y juvenil. *CLIJ, Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 105, 7-17.

Tejerina Lobo, Isabel. (2007). "Panorama histórico del teatro infantil español en castellano". En B. A. Roig Rechou, P. L. Domínguez e I. Soto López (Coords.),

Teatro infantil: do texto á representación (pp. 57-86). Edicións Xerais de Galicia.

Teodoro Peris, Josep Lluís. (2019). Deconstrucción y crítica del 'ethos' épico en 'Lavinia' (2008) de Ursula K. Le Guin. *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 32, 211-229.

Terramarsi, Bernard. (1986). "Le discours mythique du fantastique dans les contes de Julio Cortázar". En *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar. Coloquio Internacional Centre de Recherches Latino-Américaines* (pp. 163-176). Fundamentos.

Tesnière, Lucien. (1959). *Éléments de syntaxe structurale*. Klincksieck.

Tesnière, Lucien. (1994). *Elementos de Sintaxis estructural.* Prefacio de Jean Fourquet. Traducción de Esther Diamante. Gredos.

Tosi, Carolina. (2018). *Escritos para enseñar. Los libros de texto en el aula*. Paidós.

Tosi, Carolina. (2021). Formatos de literatura escolar: Acerca de las políticas estatales y editoriales en torno a los materiales literarios destinados a la escuela. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 124, 127-146.

Trejo, Malena. (2017). Vínculos intertextuales entre los personajes de Pompeyo en *Farsalia* y de Héctor en *Ilíada*: macroestructuras textuales y configuración de los perfiles heroicos. *Auster*, 22, 1-29.

Trevisán, Olga Natalia. (2019). *La épica grecolatina –Ilíada, Odisea y Eneida– en la literatura destinada a niños y jóvenes de Argentina.* Contexto.

Valentino, Esteban. (2004). "'Creo que es una obra *digna*, trato de que sea *respetuosa* y me gustaría pensar que está *bien escrita*'. Mucho más que tres palabras con Esteban Valentino". Entrevistado por Fabiana Margolis. *Imaginaria*, 28. https://imaginaria.com.ar/12/8/valentino2.htm

Valentino, Esteban. (2010). "La literatura como antídoto. Entrevista a Esteban Valentino". Entrevistado por Laura Linzuain. En *Es tan difícil volver a Ítaca* (pp. 57-69). SM.

Valentino, Esteban. (2017). "Después de 30 años, mi pasión por escribir sigue intacta. Entrevista a Esteban Valentino". Entrevistado por Francisco Palacios.

Tribuno Jujuy. https://eltribunodejujuy.com/nota/2017-11-22-0-0-0--despues-de-30-anos-mi-pasion-por-escribir-sigue-intacta

Vernant, Jean-Pierre. (2000). *El universo, los dioses, los hombres*. *El relato de los mitos griegos*. Traducción de Joaquín Jordá. Anagrama.

Vernant, Jean-Pierre. (2001). *El individuo, la muerte y el amor en la Grecia antigua*. Traducción de Javier Palacio. Paidós.

Viñao, Antonio. (2002). *Sistemas educativos, culturas escolares y reformas. Continuidades y rupturas*. Morata.

Walsh, Peter. (1994). *Apuleius. The Golden Ass*. Oxford University Press.

Waugh, Patricia. (1984). *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. Methuen.

Wilkie, Christine. (2005). “Intertextuality”. En P. Hunt (Ed.), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature* (pp. 130-137). Routledge.

Zamperetti Martín, Deidamia Sofía. (2018). *Troya bifronte. Dicotomía y estética del relato de guerra en las figuras de Héctor y Aquiles en* Ilíada [Tesis de grado]. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1496/te.1496.pdf

Zimmerman, Maaike *et al.* (Eds.). (2004). *Apuleius Madaurensis: Metamorphoses Books IV 28-35, V and VI 1-24: The Tale of Cupid and Psyche*. Egbert Forsten.