

Presentación de la colección Intervenciones

Silvia Seoane

17 de junio de 2025

Agradezco a Paula Labeur la invitación a presentar esta hermosa colección de Clásicos intervenidos y a la editorial y a las autoridades de la Unipe por lo mismo y por sostener el proyecto, a pesar de las adversidades y limitaciones económicas de la época.

Primera aproximación. Paratextos

Esta colección, dirigida por Paula Labeur y diseñada por María Heinberg, tiene ya tres títulos. Y, para comenzar a presentarlos, quisiera llamar la atención, justamente, sobre la formulación de esos títulos. Se llaman: *Edipo rey de Sófocles*, *El matadero de Echeverría* y *El Martín Fierro de Hernández*. El autor de cada texto ahora es parte del título: operación ligada al carácter de clásico que delata ya algo de la intervención. El título nos dice algo como “presentamos esta obra de este autor, esta que todos conocemos (así funciona el determinante *el* en *El Martín Fierro*), de este autor importante (no un fragmento, no una adaptación: la obra)”. Pero un segundo paratexto aclara (u oscurece) algo sobre la autoría: “intervenido por...” se nos dice: por Paula Labeur (el *Edipo*), por Paula y Romina Colussi (*El matadero*), por Gustavo Bombini con la colaboración de Sebastián Amaya (*El Martín Fierro*).

Miremos la tapa: los títulos se presentan con letras blancas en una etiqueta negra que se recorta sobre un fondo ilustrado en blanco y negro; y parece casi una etiqueta de cuaderno escolar, elemento que encuentro evocado también por el formato y tamaño del libro impreso. Las tres ilustraciones de tapa remiten a una trama, generan la impresión de alguna clase de textura. En todos los casos, se trata de un plano detalle de una forma mayor. Inicialmente, no sabemos qué es: como todo plano detalle, desnaturaliza la mirada sobre el objeto conocido y completo, nos ofrece un recorte y sus detalles como figura total. Luego, leyendo, andando el libro, reubicamos ese elemento que no pierde, sin embargo, su condición de totalidad ya ganada. En *Edipo*, vemos una huella dactilar; en *El matadero*, un cuero de vaca; en *El Martín Fierro*, una mano que asoma por el poncho sobre la guitarra. Esta última corresponde a un dibujo de 1877, titulado *Un gaucha*, de Jules Lavée. Al voltear la página de papel o escrolear un poco, cada imagen aparece completa y pequeña en la portadilla, como un ícono.

Hoy tenemos un libro en formato físico y digital (*Edipo*) y dos en versión digital únicamente. Pero se advierte en el diseño que tienen vocación de papel: los delatan las generosas solapas.

Todos los libros inician con una Presentación similar donde varía la alusión al título particular y al eje que atraviesa las intervenciones. Así, lectoras y lectores comenzamos el encuentro o reencuentro con el clásico advertidos sobre la índole de la lectura que nos espera.

Una hojeada por cada volumen nos permitirá anticipar un poco más:

–a lo largo de cada libro encontraremos el texto clásico desplegado sobre fondo blanco en una tipografía redonda con remates o adornos, serif (muy bella y legible).

Encontraremos también, cada un número dispar de páginas, dos tipos de intervenciones:

–por una parte, las intervenciones de lectura, podemos llamarlas: sobre fondo gris y con una tipografía de palo seco (sin remates o adornos, como la otra, es decir, sans-serif), textos (en general, fragmentos, a veces extensos) de diversos géneros y ámbitos discursivos: periodísticos y de las ciencias sociales, en la mayor parte de los casos, literarios en algunos más, pero también imágenes, ligadas al eje que atraviesa las intervenciones y funciona como clave de relectura del clásico: para *Edipo*, la identidad como construcción sociocultural; para *El matadero*, el conflicto; para *Martín Fierro*, la rebeldía.

–Alternativamente, vamos encontrando las intervenciones de escritura: invitaciones a escribir, a dibujar, a fotografiar, a recordar, a pensar, a escuchar explorando distintos modos, materiales, técnicas, géneros, tonos... Estas propuestas, dirigidas al lector y a la lectora en un respetuoso y humorístico “usted”, recuerdan -aunque no solo por eso- a los enunciados de las consignas del grupo Grafein y al Cortazar de las “Instrucciones” y otros textos juguetones y patafísicos. Estas propuestas mantienen la tipografía de las otras intervenciones, pero se presentan sobre una caja de fondo blanco recortada sobre la ilustración de tapa.

En el caso de *Edipo rey* y de *El matadero*, además, se destacan, con un tamaño muy notorio, fragmentos del texto clásico en una tipografía especial. ¿Qué nos dirán si los leemos de corrido como un solo texto?

En una primera lectura de picoteo, quizás podremos advertir que en *Edipo* la traducción (versión de Gonzalo Carranza y Paula Laboré) elige el tratamiento de “vos” entre los personajes (ya veremos que nada casual) y que el texto de *Martín Fierro* proviene de la edición de Eduvim, que los autores ¿o interventores?, asesorados por la especialista en genética textual Élidea Lois, eligieron como la mejor y más cuidada para un público general.

Todos estos detalles nos hablan realmente de lo que suele denominarse como “edición muy cuidada”. Y preciosa, si me permite el entusiasmo. Queremos ver y tocar todos los títulos en papel. Aunque también los queremos libres, gratuitos, tal como están hoy disponibles en la página web de la Unipe, para descargar en un también muy cuidado pdf.

Algunos rasgos de esta colección me hacen evocar aquella otra que en los años ‘90 publicó Libros del Quirquincho y dirigió Gustavo Bombini, *Libros para nada*. Nombro dos: cierto impulso disruptivo, pero sobre todo, complejizador, y la confianza en las y los lectores expresada en todos los componentes del libro (incluido el diseño). Al evocar aquella colección, pensaba que, así como en ese momento se sumó un singular paratexto crítico, llamado “bandas”, que cruzaba verticalmente una porción de cada página y establecía con los textos centrales relaciones no lineales, seguramente esta

colección esté aportando, con la misma confianza en lxslectorxs, un nuevo paratexto: las intervenciones.

Segunda aproximación. Quién, desde dónde, qué lee

La repetición no significa la vuelta de lo mismo porque lo que se pone en juego es el gesto relacional, lo que un objeto o una imagen le hace a la otra y, a su vez, el sentido que esa conexión -sea del tipo que sea- arroja.

*Georges Didi-Huberman. Ante el tiempo.
Historia del arte y anacronismo de las imágenes*

No voy a preguntar lo que ya preguntó y respondió Ítalo Calvino: por qué leer a los clásicos sino por qué intervenir a los clásicos, esos textos del canon literario en general y del canon literario escolar en particular.

Una respuesta sencilla y fuerte es: porque no dejamos de leerlos. Porque la escuela no deja de leerlos. Porque queremos que no dejen de leerse. Pero a la consideración de *qué* textos ponemos a disposición en la escuela para leer podemos sumar *cómo los leemos*: una cuestión propia de los procesos de canonización. Textos canónicos, lecturas canónicas, modos de leer canónicos. ¿Cómo, entonces, seguir leyéndolos?

En el libro *El lugar de los pactos. Sobre la literatura en la escuela*, un texto de 1995, Claudia López y Gustavo Bombini retomaban la noción de “modos de leer” que Josefina Ludmer había planteado en sus clases en la Universidad de Buenos Aires (inspirada, a su vez, en los “modos de ver” de John Berger). En el campo de la didáctica de la literatura esa noción creció, ganó espesor en cruce con aportes de teorías culturales de la lectura, se independizó y anda por todas partes, muy viva.

Pero vayamos a la fuente. En aquel capítulo, Claudia y Gustavo analizaban, justamente, tres lecturas de *El matadero*. Dos escolares y una, de la crítica. Lo hacían alrededor de estas preguntas: ¿quién lee y desde dónde lee?, ¿qué lee (es decir, qué texto o textos son leídos, pero también qué lee alguien en un texto) y qué interpretación le da a eso que lee, qué sentido le asigna?

Hagamos, aunque someramente, hoy ese ejercicio:

¿Quién lee en esta colección que les presento? ¿Desde dónde leen quienes hacen estas intervenciones? Se trata de un proyecto editorial de una universidad nacional, pública y pedagógica. Las autoras y autores de las intervenciones son investigadorxs y formadorxs de docentes en instituciones públicas, especialistas en didáctica de la literatura. Podemos decir que la colección lee desde allí: lee desde y para la universidad, desde y para la escuela secundaria y para la formación docente, en diálogo y en disputa con otros modos de leer en esas instituciones.

En aquel libro, López y Bombini contrastaban la lectura de autorxs de manuales y la del crítico Ricardo Piglia y concluían: “Mientras que el autor de manual se limita a repetir lecturas cristalizadas de la tradición escolar, el crítico construye una nueva lectura resignificando las anteriores.” (Bombini y López, 38)

Algo de esta tensión tradicional entre repetición y novedad, entre libro de texto y libro crítico se juega en la posición desde la que la colección se produce, me parece, y algo sobre ella vienen a decir estos libros.

¿Qué lee, entonces, esta colección? Clásicos, que son tales fuera y dentro de la escuela. Ese es el *objeto* de la colección, preexistente y a reconstruir en su catálogo.

¿Qué lee esta colección *en* esos clásicos? Ya lo anticipamos: la identidad, el conflicto, la rebeldía. ¿Pero qué quiere decir eso? ¿Leen temas que están presentes en los clásicos elegidos? ¿Ilustran meramente esos temas con textos nuevos? ¿Qué sentidos asignan a las intervenciones y a las escrituras?

Las intervenciones constituyen lecturas críticas y escrituras exploratorias. Hay un montaje de textos y de texturas, de evocaciones y de tonos, que -por confrontación- van armando en la lectura una continuidad de distintos ritmos y en todo este movimiento colisionan pasados y presente en quienes leemos.

Puede interesarnos, entonces, pensar esta colección bajo la idea de montaje que, por ejemplo, trabaja Ana Porrúa (s/f). Dice en *Montaje crítico/ Crítica y performance*: “El montaje trabaja sobre una materialidad de época, es decir anacrónica, que está en los materiales recuperados pero también en las uniones entre unos y otros y en el ritmo, en el tempo.”

Nos detenemos, brevemente, en cada libro.

Edipo rey de Sófocles

Este *Edipo rey*, por ejemplo, monta, yuxtapone, un fragmento de un texto crítico sobre policial donde se refiere cuál fue el primer caso en el que se usó el sistema de clasificación de las huellas dactilares (un filicidio en los suburbios de Necochea), que nos remite a la tragedia como policial y a Edipo como detective, buscador de justicia, huellas y testigos. En esta misma línea, más adelante encontramos un extenso fragmento de un texto del poeta Julián Axat (hijo de Inés DellaCroce y Rodolfo Axat, detenidos y deparadixs por la última Dictadura cívico-militar) en el que habla sobre su condición paradójica de testigo que deberá, al fin, declarar como “testigo judicial de un momento que viví, pero mediado por la voz de mi familia” (Axat, 30), ya que tenía pocos meses cuando los militares ingresaron a su casa y, frente a él, se llevaron a sus padres. “Ahora seré yo el testigo de mi propio proceso. Pero, ¿cómo ser ese testigo? ¿Cómo hablar de un momento en el que tenía siete meses?” (28), declara. La figura del testigo -que Foucault (2008) encuentra fundacional en Edipo, en su

búsqueda por saber la verdad- tiene un nuevo sentido en la figura de este otro hijo que, anuncia, irá a declarar sin preparar una exposición, llevará su presencia y su voz: “Creo que no. No quiero estar cómodo cuando declare, quiero sentir la adrenalina de estar ahí, y que mi cuerpo hable por mí. Llevo muchas voces guardadas que van a salir en el momento. Ese es mi archivo. Me confío. Llevo mi cuerpo.” (30)

Y aparecen (no es casual mi elección del verbo) Victoria Montenegro y su complejo trabajo de construcción de la identidad (familiar y política) en un texto de Marta Dillon (2025), “La resistencia de Victoria”. Victoria que, como si se resistiera a encarnar la tragedia clásica, desarma la *anagnórisis* (el momento de reconocimiento del héroe). Ella sostiene sobre su decisión de saber la verdad y de iniciar un camino de reconstrucción de su identidad: “Pero no hay clic, no hay una única revelación ni un momento de fractura; hay, en todo caso, una persistencia en reconciliar sus partes, una lenta digestión de la verdad” (51).

También leemos un fragmento de “Una foto con mi papá”, un texto sobre el trabajo de otra hija: Lucía Quieto, fotógrafa integrante de HIJOS, que recreó para ella y para quienes lo desearan fotos imposibles con sus padres o madres. Llegó a producir trece fotos a las que llamó “historias”. La narración y la identidad cruzan de ida y de vuelta el volumen.

En una de las intervenciones, el psicólogo cognitivo-cultural Jerome Bruner (2025) explica que “el yo es un producto de nuestros relatos” (39) y en *Edipo rey* se narran una y otra vez, en distintas voces y parcialmente, la historia de un nacimiento, una muerte y un incesto; Edipo también se pregunta quién es y necesita de la reconstrucción narrativa para que el oráculo deje de ser puesto en tela de juicio.

Entre personajes heroicos y trágicos, asoma DarthVader, el antihéroe de La guerra de las galaxias, en la escena de reconocimiento cuando revela a su hijo la verdad: “Luke, yo soy tu padre”, a la vez que le corta la mano y lo invita a pasar con él al lado oscuro para gobernar juntos. Edipo, Luke, el saber y el poder.

La pertenencia a poblaciones de pueblos originarios desde la mirada del Estado, la identidad de género, la identidad humana frente a los androides son líneas que también surgen del montaje de textos.

En las consignas de escritura, se exploran los espacios de la ciudad que caminamos a diario, se hacen múltiples experimentos de producción de retratos: verbales, plásticos, sonoros; se hacen listas, entrevistas, se piensa, se graba, se escucha. Todas producciones que merodean la identidad como trabajo personal, intersubjetivo y social.

A medida que avanzamos en el libro, la figura de Edipo y sus proyecciones conocidas se reubican en un diálogo local y contemporáneo, al punto que podemos pensar a Edipo desde Victoria, por ejemplo. Y también, al punto que podemos leer fraternalmente el voseo en el texto, que se disfruta especialmente en el *agón*, la pelea, entre Edipo y Tiresias, el viejo adivino que “le canta la justa” al

héroe, cuya revelación desencadena la investigación y el error trágico. No hay otras marcas de la variedad rioplatense en el texto; pero esa elección es fuerte y parece casi una consecuencia de la vecindad en las páginas del clásico con las voces locales: como cuando viajamos y volvemos con el acento del lugar que hemos visitado.

Martín Fierro

El Martín Fierro de Hernández y *El matadero de Echeverría* nos colocan, desde el inicio, en otra posición de lectura: los clásicos que vamos a encarar son los de la argentinidad. *El matadero*, por ser uno de los dos relatos (según propuso Piglia en 1993) con los que comienza, violentamente, la literatura argentina (con el exilio, el lenguaje, el cuerpo y la violación en el centro de la escena que configura la dicotomía civilización/ barbarie). Martín Fierro, por ser el libro o por crear al personaje que, apropiado a lo largo del tiempo, por distintos sectores sociales, parece ser el signo donde disputan valoraciones y sentidos de la argentinidad.

En esa serie ingresan las intervenciones que Gustavo y Sebastián hacen, aunque constituyen hoy un desvío y, a veces, con ese mismo sentido que nos permite la etimología, un divertimento (término asociado a alejarse, desviarse, apartarse).

¿Qué leen estos “autores-interventores” en Martín Fierro? Hemos dicho “la rebeldía”. Sin embargo, no es una nueva acentuación de la figura de Fierro como gaucha rebelde sino una indagación en las resonancias del nombre, de la figura y de los acentos.

Una crónica del escritor anarquista Alberto Ghirardo nos cuenta, con cierta distancia irónica (llama “malón” a la policía que irrumpe en su casa), cómo lo encarcelan por ser director del diario *La protesta*, cuyo suplemento literario se llamaba Martín Fierro. Ghirardo, que es autor, además, de una obra de teatro titulada *Alma gaucha*, donde critica la pena de muerte y, más ampliamente, el sistema legal y militar a través de la historia de un soldado que, perseguido como Fierro, es condenado a morir.

En dos intervenciones que aparecen en “La ida” hay citas de versos de “La vuelta”: una de las primeras consignas de escritura propone leer un manuscrito del canto I de La vuelta y copiar, en cursiva, algunos versos con la mano con que habitualmente no se escribe. La consigna invita a una suerte de ejercicio de “anti-copia escolar”, una inocente rebeldía: se pide copiar muy desprolijamente, aludiendo a una supuesta desprolijidad de Hernández (casi como si esa valoración la hiciera un hipotético maestro, probablemente de otra época, que solicitara una tarea simétrica y opuesta). El juego paradójico (des-copiar a Hernández) yuxtapone tiempos, pone de relieve prácticas y un pasado ficcionalizado que emerge en la materialidad de la escritura: en la letra manuscrita, en el uso de posibles instrumentos de escritura.

Unas páginas antes, se ha propuesto jugar con la voz: leer en voz alta fragmentos de algún canto y poner énfasis según lo pondría el personaje. Entre la escuela y la pulpería, entre oralidad y escritura, se inician las intervenciones.

En este libro Perón, por su parte, recibe como regalo un ejemplar de Martín Fierro, del que cita un canto de La vuelta: “De naidés tomo el ejemplo/ nadie a dirigirme viene...”, lo que lo posicionaría como un dirigente humilde (así lo afirma equiparándose al gaucho) y rebelde frente a poderes foráneos.

Hacer un mapa de estrellas del sur en una hoja canson (allí donde el lector o la lectora esté: en el campo, en la ciudad...) parece retomar la idea de la materialidad de la producción de la consigna anterior: antes, lápiz, bolígrafo, pluma; ahora, hoja canson, lápiz blanco. El espacio, el mapa, la geografía, el paisaje son explorados en distintas propuestas: varias, contemplativas, que invitan a recordar, imaginar, pensar “en la inmensidad”. También a fotografiar el horizonte cotidiano y a hacer epígrafes, a ilustrar versos según las imágenes que evoque (para producir luego un video) con esas imágenes y la propia voz. El espacio de la pampa y del desierto es, así, configurado por el texto de Hernández en contrapunto con estas exploraciones y con un fragmento de un artículo de Perla Zusman (“«La (re)invención de las imágenes de la pampa argentina. Del paisaje pictórico al paisaje performativo») que analiza cómo se produce el cambio de una concepción de paisaje desértico a una ligada a la agricultura y la labranza, de acuerdo con los intereses de cada gobierno, antes y después del genocidio y la expansión de la frontera hacia el sur.

Como los otros dos libros de la colección, aquí también la exploración personal del espacio y de las prácticas sociales, en clave de “invención” -como nos enseñó Maite Alvarado (1997)- parece trazar delicados puentes colgantes entre lo micro y lo macro, el presente y el pasado, lo reconocible y unos quizás nuevos conocimientos. La escritura sería, entonces, en este “modo de leer interviniendo”, una vía ligada a la producción (no a la reproducción) de conocimiento acerca de aquello sobre lo que se lee/escibe.

En “La vuelta” los textos de las intervenciones de lectura se vuelven más abiertamente polémicos con la obra: si Martín Fierro caracteriza a “los indios” como animales salvajes y humanos malvados, ladrones, vagos y crueles, encontramos una intervención que desmiente: “El cacique Calfucurá volverá a su tierra” es un artículo periodístico donde se presenta al *lonko* como estratega que sostuvo durante cuarenta años la frontera, alternando la negociación con el gobierno argentino y los malones, según las necesidades políticas. Se plantea allí una idea fuerte, que reenvía a todo el texto canónico y su contexto: la comunidad mapuche que recibirá los restos de los que el Estado se había apropiado, propone ligar “dos genocidios: el llamado Proceso de Organización Nacional y el Proceso de Reorganización Nacional de la última dictadura. Dos Nunca Más.” (Sarmiento, 2020: 99)

En su tesis sobre la historia, sostiene Walter Benjamin (2009):

La imagen del pasado pasa de largo velozmente. El pasado solo es atrapable como imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible. (...) la imagen verdadera del pasado amenaza desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella. (19-20)

Podemos pensar estas disputas que abren las intervenciones como articulaciones anacrónicas que desmontan el relato lineal nacional y nos traen el pasado como movimiento que, leyendo, podemos reescribir. Como dice Benjamin: "...tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si este vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer". (20)

Los tres libros nos llevan a leer de una manera inestable, curiosa, comprometida: la experiencia de lectura es intensa y profunda. El tono juguetón de las consignas y las intervenciones que disparan al humor suman cierto tipo de sensibilidad al encuentro doloroso, reflexivo, atónito que cruza los conflictos, las luchas y las desigualdades que nos constituyen como sociedad. Las intervenciones, que no se cansan de interrumpir, parecen querer producir el efecto de lo que Benjamin describió como el relámpago del pasado que relumbra en el presente porque es evocado.

El matadero de Echeverría

El matadero de Echeverría, que es en realidad el de Paula y Romina, abre líneas al conflicto: la clásica oposición civilización/ barbarie es revisada en sucesivas escenas que no la repiten sino que la desvían. Por ejemplo, luego de una descripción en la que el narrador detalla vistosa y despectivamente el hambre del pueblo que se agolpa en el matadero, interrumpe una foto y un título: "La señora, la policía y las berenjenas", que remite a una nota de diario del año 2019 cuando la policía reprimió a trabajadoras y trabajadores de la tierra que hacían un "verdurazo" regalando sus productos como forma de protesta. En el momento de la represión, cayeron frutos y verduras y esta mujer, cuya figura terminó siendo emblema de ese suceso y de la crisis, recogió las berenjenas en medio de las balas de goma y los gases. Ese cuerpo plebeyo, las berenjenas, el escabeche (que no se nombra pero muchxs sabemos que luego preparó) se pueden releer como inversiones de *El matadero*.

Un artículo de José Natanson sobre "hipertelevisión" (concepto que toma de Francesco Casetti y Roger Odin) en tiempos de coronavirus y las estrategias de la indignación, denuncia y contrapunto resuenan en clave de "grieta" y la reenvían al Matadero, pero también articulan, pesadamente, el pasado con el presente de lectura (cinco años después de esa pandemia). La construcción del enemigo público a través del odio en la novela *1984* de George Orwell que encontramos poco después, es, sin dudas, una interrupción que remite al contexto discursivo que incluye y excede al *Matadero* y atraviesa el siglo XX. Leído el conjunto exactamente hoy, en vísperas del encarcelamiento y proscripción de una figura central de la política argentina, es decir, vulnerados los pactos básicos de la

contienda política en democracia y legalizada la persecución política, esta edición de *El matadero* es - como ha dicho Adolfo Prieto de la literatura de Arlt- un *crossa* la mandíbula.

En esta época de “educación emocional”, la edición indaga -irrespetuosamente- las emociones sin domesticarlas: se invita a recordar discusiones y peleas para hacer un mapa personal de la ciudad y, con ello, un poema cartográfico; se invita a polemizar; a interrumpir (contra el mito de los turnos conversacionales que en algún momento fueron comenzaron a instalarse como norma en la escuela) para “no quedarse con la espina”, por ejemplo. No se trata de invitaciones catárticas ni de “autoayuda” sino de exploraciones verbales, plásticas y sonoras de los discursos. A esto colabora el poema de Gironde: “Que los ruidos te perforen los dientes...”

La reflexión crítica sobre desigualdades por centralismo, clasismo, racismo y género y los prejuicios y procesos de discriminación y naturalización tienen su lugar en una de las intervenciones, con un texto de Alejandro Grimson y Gabriela Karasik sobre la diversidad cultural en la Argentina contemporánea. La educación sexual integral como política interrumpe la escena de aparición del toro, las descripciones de su cuerpo y las dudas sobre sus genitales.

Las ligazones entre *El matadero* y representaciones diversas del peronismo son también posibles por la intervención de un cuadro de Daniel Santoro (“Evita protege al niño peronista”) y por un fragmento de *El gaucho indómito. de Martín Fierro a Perón*, de Ezequiel Adamovsky (libro que interviene también *El Martín Fierro de Hernández*).

El conflicto se reconoce y se explota, no es un tabú ni un problema moral a resolver sino un asunto de los discursos y las artes entendidas como prácticas de nuestra cultura.

En clave de intervención didáctica, estos libros releen una “discursividad argentina” que tiene su propia historia en las aulas, acercan algo de la lógica crítica contemporánea del archivo y el montaje, recuperan tradiciones fuertes y ricas de lectura y escritura en la escuela (menciono, por ejemplo tradiciones locales de talleres de lectura y de escritura en la escuela, pero también algo de lo que libros de texto como los *Literato* de Daniel Link hicieron como irrupciones en un cierto “orden de lectura”) e invitan a volver a confiar en lectores y lectoras, en profesoras y profesores. Gesto que se agradece cuando la evaluación y la consecuente devaluación vuelven a reinar como paradigma en la conversación educativa.

Además, estos libros vuelven a confiar en la escuela como arena de lectura y discusión crítica, de debate literario, social y político. Gesto que se agradece en un contexto de presiones cada vez mayores sobre el profesorado y de cultura de la denuncia que permea los modos de leer.

Y se agradecerá, además, que estos libros sigan existiendo en PDF, que lleguen todos al papel y -por qué no- se multipliquen en versión hipermedial.

Referencias

- Alvarado, Maite (1997). “Escritura e invención en la escuela”. En Iaies, G. (comp.), *Los cbc en la escuela*, Buenos Aires: A-Z.
- Axat, Jorge (2025). “El hijo y el archivo”. En Labeur, P. *El Edipo rey de Sófocles*. Buenos Aires: Unipe.
- Benjamin, Walter (2009). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Rosario: Protohistoria ediciones.
- Bombini, Gustavo y López, Claudia (1995). *El lugar de los pactos. Sobre la literatura en la escuela*. Buenos Aires: Eudeba.
- Bruner, Jerome (2025). “La creación narrativa del yo”. En Labeur, P. *El Edipo rey de Sófocles*. Buenos Aires: Unipe.
- Dillon, Marta (2025). “La resistencia de Victoria”. En Labeur, P. *El Edipo rey de Sófocles*. Buenos Aires: Unipe.
- Foucault, (2008). *La verdad y las formas jurídicas*. Buenos Aires: Gedisa.
- Porrúa, Ana. “Montaje crítico/ Crítica y performance”. En Bertúa, P y Torre, C (coord). *Fronteras de la literatura. Lenguajes, géneros y transmedialidad*. Tomo 6 de *Historia feminista de la literatura argentina* dirigida por Nora Domínguez, María José Puente y Laura Arnés. Universidad de Villa María, Córdoba: EDUVIM (en prensa)
- Piglia, R. (1993). “El lugar de la ficción”. En *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la urraca.
- Sarmiento, Gustavo (2025). «Después de 141 años, volverá a su tierra el cacique Calfucurá». En Bombini, G y Amaya, S: *El Martín Fierro de Hernández*. Buenos Aires: Unipe.