



Una literatura sin fronteras

Cristina Blake
Valeria Sardi
Compiladoras

III JORNADAS POÉTICAS DE LA LITERATURA ARGENTINA PARA NIÑOS

Colección Poéticas de la literatura argentina para niños

Autoridades:

Decano
Dr. Aníbal Viguera

Vicedecana
Dra. Gloria Chicote

Directora del Dpto. de Letras
Dra. Carolina Sancholuz

Profesor Titular de la Cátedra de Didáctica de la lengua y la literatura II
Dr. Gustavo Bombini (en uso de licencia)

Profesora Adjunta de la Cátedra de Didáctica de la lengua y la literatura II
Dra. Valeria Sardi

Comisión Organizadora:

Lic. Cristina Blake
Dra. Valeria Sardi

Comité Ejecutivo:

Fernando Andino
Dr. Adrián Ferrero
Prof. Carolina Mathieu
Trad. Soledad Pérez
Lic. Germán Reimondo.

Comité de Referato:

Dr. Adrián Ferrero
Lic. Cristina Blake
Prof. Carolina Mathieu
Lic. Germán Reimondo
Dra. Valeria Sardi.

Una literatura sin fronteras

Cristina Blake
Valeria Sardi
Compiladoras

III JORNADAS POÉTICAS DE LA LITERATURA ARGENTINA PARA NIÑOS

Colección Poéticas de la literatura argentina para niños

Una Literatura Sin Fronteras
1ra Edición
207 p.; 148 x 210 mm. (Biblioteca Latinoamericana)

ISBN: 978-987-25650-8-4

1.Poesía

Compiladoras: Cristina Blake y Valeria Sardi

Diseño de tapa: Lisandro Gordill

Cátedra Didáctica de la Lengua y la Literatura II
Departamento de Letras
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata
Calle 48 entre 6 y 7 La Plata (1900)

© Editorial ar.tdigital 2011
Calle 46 n°446 esq. 4 . La Plata . BsAs
ar.tdigitallp@gmail.com . 0221-421 25 69

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión, en forma idéntica, exacta o modificada de esta versión castellana de la obra.

ÍNDICE

11..... Prólogo *por Cristina Blake y Valeria Sardi*

Parte 1

15..... Conferencias plenarias

17..... Dibujos que hablan. El ilustrador como autor
Por Isol

19..... Notas sobre la emergencia de un territorio textual y simbólico. La literatura infantil argentina como género de masas
Por Marcela Arpes

Parte 2

35..... Paneles

37..... Cocina de los textos sobre Xul, Quinquela y Molina Campos
Por Didi Grau

44..... Artista y maestra: de un lado y del otro a la vez
Por mEy!

49..... Enciclopedia de arte: otra mirada para descubrir el mundo
Por Natalia Jáuregui Lorda

Parte 3

51..... Ponencias

53..... Tras las huellas de *Pinocho* en dos relatos de imágenes

- contemporáneos
Por Cecilia Jimena Alaniz
- 68..... Laura Devetach y la poética de lo cotidiano: una lectura desafiante
Por Mila Cañón y Elena Stapich
- 78..... Un policial donde lo que menos importa es el policial:
Sopa de diamantes de Norma Huidobro
Por Graciela Caram
- 83..... La imaginación al poder en *¡Basta de Brujas!* de Graciela Falbo
Por María Gabriela Casalins
- 94..... Hacia un concepto de topofilia en *La Torre de Cubos* y en *Un pueblo dibujado* de Laura Devetach
Por Dias Leal, Mónica Analía
- 103..... Las metáforas literalizadas y otros procedimientos de lo fantástico en distintos libros-álbum
Por Sergio Etkin y Flavia Krause
- 116..... Utopía, distopía y especularidad en *Natalia y los Quelucos* de Santiago Kovadloff
Por Adrián Ferrero
- 125..... Acerca de lo monstruoso en la literatura argentina para chicos
Por Laura Rafaela García
- 137..... Birmajer en clave infantil: Los Caballeros de la Rama o Crítica de la Razón Canónica
Por Gustavo Gareiz
- 145..... Supresión de fronteras en la poesía para niños
Por Cecilia María Labanca
- 161..... María Teresa Andruetto: Modos de establecer un lugar en la utopía
Por María Maglio
- 169..... Paradojas entre ficción y realidad en la novela *Perros de Nadie* de Esteban Valentino: La puesta en acto de la realidad a través de los personajes literarios.
Por Adriana Marconi y Esteban Julián Fernández
- 179..... Autobiografía de (para y desde) la infancia: los casos de Dahl y Cabal
Por Soledad Pérez
- 191..... De encantamientos y huellas en el arte de escribir. La poética de María Teresa Andruetto
Por María Victoria Ramos y Pilar Muñoz Lascano
- 199..... Hilos de seda para sostener la infancia. La poética de María Cristina Ramos
Por María José Troglia

PRÓLOGO

Publicar las conferencias, paneles y ponencias seleccionadas para ser leídas en las III Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para niños que tuvieron lugar en el Pasaje Dardo Rocha de la ciudad de La Plata, los días 21 y 22 de octubre de 2011, es renovar un contrato que data desde hace muchos años entre nosotros, profesores de la Cátedra “Didáctica de la Lengua y la Literatura II” y estudiantes, colegas, ilustradores, escritores, investigadores, especialistas, talleristas, bibliotecarios con los cuales tenemos un intercambio continuo y sostenido.

Y decimos contrato, porque todas estas voces aunadas a las nuestras nos hemos comprometido en dar sitio, desde la academia, a estudios específicos e investigaciones sobre la literatura para niños argentina. El recorrido para llegar a abrir este espacio singular y propio dentro de la Carrera de Letras en Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata, no fue sencillo y, progresivamente, se fue instituyendo hasta obtener un lugar que estaba vacante en la formación de futuros profesores en Letras.

Desde 1998 el profesor titular, Dr. Gustavo Bombini bregó junto a la Profesora Elisa Boland por incluir en nuestro programa de Cátedra una unidad específica sobre Literatura Infantil y Enseñanza. Este ingreso en nuestros programas dictados año a año devino, por una parte, en una inquietud de los estudiantes acerca de la ausencia de una asignatura específica dentro de la currícula; y por otra parte, en un pedido expreso de espacios formativos que dieran cuenta del campo de la literatura argentina para niños. Con el correr de los años y por nuestras relaciones de intercambio constante con estudiantes, docentes y agentes de promoción de lectura y escritura con niños, organizamos cursos de formación docente, charlas con escritores y especialistas hasta llegar al año 2008 donde comenzamos a dictar seminarios de licenciatura para graduados y docentes organizados por la Univer-

sidad de La Plata y el gremio ADULP. Esta entrada de nuevas voces permitió visualizar y redimensionar la literatura argentina para niños como un objeto de estudio plausible para la investigación teórica que diera cuenta de la formación de lectores.

En este sentido, el año 2008 fue una bisagra porque el interés que despertó entre nuestros estudiantes y los que participaron en los seminarios motivó que organizáramos desde nuestra Cátedra las I Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para niños con el apoyo del Departamento de Letras. Este evento, entonces, mostró un cambio de estatuto de esta literatura en el ámbito académico y amplió los alcances acerca de los modos en que podemos leerla en diversos contextos educativos formales o no formales a través de diferentes sujetos que se vinculan con ella.

La decisión epistemológica de atravesar la lectura de los textos literarios argentinos para niños desde la categoría de poéticas tuvo como propósito fundamental reivindicar la dimensión literaria como fundante para el abordaje de las lecturas y para la selección de los textos teniendo en cuenta al lector niño que es apelado desde lo literario. Por ende, pensar la lectura literaria con los niños implica pensar un corpus de lecturas que atienda a las articulaciones entre la teoría y la literatura en las cuales se develan particularidades de las poéticas. De este manera se inauguró, además, un espacio donde el adulto que lee literatura para y con niños, apuesta a leer literariamente los textos entendidos como productos culturales insertos en cierto contexto sociohistórico y en tanto objetos literarios contruidos a partir de la invención y la puesta en juego de poéticas, procedimientos, géneros, tradiciones y temáticas. Esta atención puesta en los sujetos lectores y en las formas de abordar la literatura trae aparejado volver a mirar qué representaciones en torno a los lectores niños se constituyen en la literatura y en los espacios donde lectores niños se vinculan con la literatura.

En el año 2010 pudimos organizar las II Jornadas de Poéticas de la

Literatura Argentina para Niños y este segundo encuentro ya tuvo la primera publicación de *Literatura argentina e infancia: un caleidoscopio de poéticas* que incluye entrevistas a María Teresa Andruetto y Ricardo Mariño sumado a las ponencias que fueron seleccionadas y expuestas en el evento. De esta publicación emergen análisis desde poéticas de la infancia que cruzan relaciones imbricadas entre géneros literarios, la tradición literaria de una literatura de adultos, el niño lector y el niño como personaje, la construcción del sí mismo, las líneas estéticas de diversos autores del campo, las relaciones entre texto e ilustración, para mencionar las más destacadas.

Durante este año, 2011, se organizaron conferencias y talleres en Institutos Superiores de Formación Docente como en la Escuela de Teatro de la ciudad de La Plata y, recuperando la trayectoria realizada en años anteriores, renovamos nuestra convocatoria en su tercer año consecutivo de las ya históricas Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niños.

Gracias a la espesura y el impacto que ha generado entre quienes participamos en ellas, fue prioritario realizar la publicación de lo que fuera expuesto para divulgar estudios específicos y hacer circular voces que plantean líneas de abordaje que articulan la teoría literaria con prácticas de lectura de textos literarios argentinos para niños.

Una de las marcas reveladoras en los discursos sobre la literatura argentina para niños que son publicados en este libro fue el acceso a nuevas poéticas de autor que en años anteriores no habían sido transitadas. Así se desentrañan rasgos de la estética de Falbo, Kovadloff, Birmajer, Ramos, Huidobro, Valentino, así como reencontramos las poéticas de Graciela Cabal, María Teresa Andruetto, Laura Devetach o Ema Wolf para reconocer en ellas otros rasgos y relaciones.

Otro sesgo fue la inclusión de poéticas del género como el policial,

la poesía, el cuento fantástico, el libro-álbum que brindaron otras dimensiones de análisis interpretativos a través de estudios comparativos entre autores y líneas estéticas de la tradición literaria.

En este encuentro otra marca diferencial fue la presencia de las relaciones entre literatura e ilustración que fueron planteadas por Isol, Didi Grau, mEy!, Natalia Jáuregui Lorda quienes abrieron una abanico de modos de leer textos e imágenes que nos invitan a repensar modos de recepción que auspician una lectura interconectada de códigos.

Como eje transversal en las ponencias se observa la recuperación del debate acerca de las características del género literatura infantil argentina que muestra cambios por sus intenciones en diferentes épocas y por distintos planteos estéticos que las poéticas de autor, especialmente, revelan. Sin dudas, el valioso aporte de la crítica literaria Marcela Arpes permitió reconsiderar a la literatura para niños como género de masas. Por último, otra abordaje que se manifestó en algunas ponencias fue las relaciones entre crítica literaria y literatura para niños, dando así cuenta de cómo un espacio, que había sido soslayado en los estudios literarios, comienza a ocupar territorio en el campo de la literatura para niños.

De este modo, nuevas miradas, nuevos modos de abordaje y nuevas redes textuales se transformaron en posibles tramas para hacer llegar a los lectores de un modo diferente la lectura de un texto literario argentino para niños.

El desafío fue aceptado y hoy hay una historia forjada en interrelaciones de muchos sujetos que piensan a la literatura argentina para niños como una literatura sin fronteras. Por eso este libro los invita y nos invita a seguir buscando las reglas que rigen esta literatura, no para adjetivarla sino para abrir modos de interpretación que deven gan modos de apropiación de lo literario.

Cristina Blake y Valeria Sardi

Conferencias plenarias



Dibujos que hablan. El ilustrador como autor

Isol

El dibujante en el libro ilustrado tiene el mismo poder que el director en el teatro. Elige el escenario, los personajes, la mirada que va a tener sobre ese "cuento" que se cuenta. Por eso el ilustrador es también un autor, y sus elecciones crean sentido narrativo. Esto que es tan usual en teatro y cine, todavía es difícil de asumir para algunos ilustradores y editores: el valor de la imagen en los libros, y su poder narrativo. De hecho, hace diez años en Argentina, el ilustrador no cobraba derechos de autor.

En las artes combinadas como el libro ilustrado, el teatro, el cine, la música cantada, la danza, el cómic, participan varias disciplinas en el intento de crear una experiencia para el público. Algunas herramientas son más claramente narrativas, como el texto escrito, la voz que habla o canta, porque remiten a los cuentos de tradición oral. Las historias se "cuentan" a través de las palabras. Pero en combinación con otro discurso artístico, visual o musical; ese mismo texto puede llevarnos a diferentes lecturas de esa historia.

¿A qué llamamos leer? ¿Leer imágenes es parte de la literatura, o del disfrute de las artes plásticas?

Como ilustradora, si bien hago historias dentro del género para niños, me gusta pensarlos como libros interesantes para cualquiera. Soy una observadora de ciertas situaciones y conflictos que me interesan, en los cuales hay niños, a veces padres, a veces patos y mucho de mí misma. El personaje del niño es maravilloso porque es una mirada fuera de lo didáctico, de lo políticamente correcto, es una mirada no conservadora; por eso los elijo como personajes, para rescatar algo de esa extrañeza acerca de las cosas: ver y sentir el mundo como si fuera nuevo cada vez. Esto lo hace un personaje sin rigidez, transparente e impune, que dice lo que piensa y se mueve a su ritmo; ese tipo de sensibilidad me fascina, y me ayuda a encontrar historias

jugando con imágenes y palabras. Trabajo dentro del género de literatura infantil, que incluye a los niños pero no excluye a los adultos. ¿Qué es ese ser misterioso llamado niño?

¿Se puede crear para alguien que sea muy distinto a uno? ¿Son los temas de los adultos tan distintos de los de los niños? ¿O será la manera de encararlos? Los adultos y los niños, ¿no vivimos en relación? ¿No fuimos niños hace un tiempo? ¿Por qué será que nos ponemos a crear hijos, más niños, para que nos acompañen en la vida cuando somos grandes? ¿Qué lugar ocupa ese misterio de la niñez, y qué de eso es bueno tener a mano en caso de sobredosis de madurez y respetabilidad?

En realidad tengo más preguntas que respuestas, y espero que mis libros sigan ese mismo camino.

Notas sobre la emergencia de un territorio textual y simbólico. La literatura infantil argentina como género de masas

Marcela Arpes

Un breve itinerario histórico por los antecedentes del género literatura infantil

“No es que las cosas emerjan de las páginas, al ser contempladas por el niño, sino que éste mismo entre en ellas, como celaje que se nutre del policromo esplendor de ese mundo pictórico. Ante su libro iluminado, practica el arte de los taoístas consumados; vence el engaño del plano y [...] sale a un escenario donde vive el cuento de hadas”

Walter Benjamin¹

En la cita del epígrafe, Walter Benjamin acierta al componer esta escena de lectura que tiene por protagonista al niño. Lo imagina en el acto de introducirse en el mundo ficcional de los cuentos de hadas para obtener, de esa manera, una verdadera experiencia del arte. La representación del niño como sujeto genuino de destinación del arte ha tenido escasa presencia a lo largo de la historia moderna. Por el contrario, la imagen de la infancia ha estado largamente asociada a una concepción del niño como sujeto débil, incompleto, carente de muchas competencias y privado también de la capacidad de vivir una auténtica experiencia artística. Jorge Larrosa (2000) sostiene que la infancia es “algo que nuestros saberes, nuestras prácticas y nuestras instituciones ya han capturado”, que podemos explicar, nombrar e intervenir sobre ella. Sin embargo, y al mismo tiempo el mundo de la infancia y los niños se presentan como un enigma, como un mundo otro, por eso,

¹Benjamín, Walter (1989). *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Buenos Aires, Nueva Visión, (p.13)

Larrosa insiste en que pensar la infancia es pensar la inquietud y el cuestionamiento sobre los saberes consolidados e institucionalizados. A partir de la década del '60 del siglo XX y de manera creciente hasta la actualidad, el niño comienza a ser considerado como un receptor estético diferenciado al que se le brindan espacios capaces de situarlo en la posibilidad de crear y consumir productos artísticos. Los museos de arte organizan eventos donde el niño es el espectador privilegiado. Numerosos talleres de música, de artes plásticas, de literatura, lo convocan para hacer suya la experiencia creativa. Desde la denominada Filosofía para niños la subjetividad infantil en relación con el arte se torna un campo de estudio. Los artistas plásticos encuentran en el oficio de ilustrador de libros para niños y jóvenes un campo de desarrollo donde se reivindica la función de la imagen como suceso estético independiente del sentido de la escritura literaria, convirtiendo así al libro en un objeto de arte². Entonces, en tanto genuino protagonista del deseo y del disfrute estético³, como lo imagina la escena del epígrafe, me interesa pensar qué ha pasado con la literatura para niños desde su etapa de emergencia como género de masas.

Cuando hablamos de literatura infantil entendemos por tal un recorte de la literatura identificable ante todo por el hecho de estar destinada a los niños. El problema se presenta cuando se pretende dar una caracterización más precisa, en especial si advertimos las variaciones que este objeto ha presentado a lo largo del tiempo. Siempre hubo textos que los adultos seleccionaron para los niños pero, cuando se intenta configurar un corpus de la literatura infantil, se suele integrar

²Un recorrido histórico de la función de la ilustración de libros infantiles que se da en paralelo con la evolución de la literatura infantil en Latinoamérica puede leerse en Andricáin Sergio, "Entorno a la ilustración latinoamericana de libros para niños y jóvenes" en Revista Amigos del libro, Madrid, N° 29 julio-septiembre 1995

³ En una vertiente paralela a la que aquí desarrollamos sobre las figuraciones de la infancia en relación con la literatura, véase un recorrido por las mutaciones en la forma de concebir la infancia que surge de las publicidades gráficas en "La infancia en las publicidades 1905-2005", en www.educared.org.ar/infanciaenred/antesdeayer.

en él textos de la más variada procedencia que a menudo ni siquiera fueron pensados para ellos. En la actualidad la literatura infantil tiene la identidad propia de un género masivo, de modo que aplicar esta denominación a la literatura del pasado es sólo una manera de referirnos a textos que no encajan enteramente en este concepto y que sólo pueden ser considerados antecedentes del género.

Si miramos hacia el pasado⁴, los antecedentes más remotos de una literatura asociada al mundo infantil se circunscriben a los cuentos populares de la tradición oral, cuyas variantes folklóricas fueron registradas por recopiladores como Charles Perrault en el siglo XVII y los hermanos Grimm en el siglo XIX que hoy quedaron catalogados como textos infantiles pero, en su momento, eran también consumidos por los adultos.

Ya en el siglo XVIII, se publica una incipiente literatura escrita para niños caracterizada por la pretensión educativa y por el tono moralizante de sus textos. Tal es el caso de la producción de Madame de Beaumont que, inspirándose en periódicos ingleses, crea lo que ella llama *magasins* (almacenes), por ejemplo, *El almacén de los niños* publicado en 1757 que incluye el famoso cuento *La bella y la bestia*. Otro caso de esta literatura infantil inicial que puede considerarse continuadora de los escritos de Perrault son *Las veladas del castillo de Mme. Genlis* y *El amigo de los niños* escrito por Armand Berquín, en Francia. En Inglaterra, John Newberry además de publicar un periódico infantil en 1751, *The Lilliputian magazine*, abre la primera librería y editorial para niños, *La Biblia y el Sol*.

⁴Un panorama histórico detallado de los antecedentes del género puede consultarse en Hannois, Amelia (1972), "La literatura infantil", en *Las literaturas marginales*, Bs.As., CEAL. También en Montes, Graciela (1977), Nota preliminar a su compilación *El cuento infantil*, Bs.As., CEAL; Soriano, Marc (1995), "Breve historia de la literatura para niños y jóvenes", en su *La literatura para niños y jóvenes*, Bs.As., Colihue y Díaz Ronner, María Adelia (2000), "Literatura infantil: de menor a mayor", en Noé Jitrik, (2000) (Dir), *Historia crítica de la Literatura Argentina*, Volumen 11 dirigido por Elsa Drucaroff: *La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé.

En ese siglo se publican también dos obras que habrían de hacer historia en este campo, *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe y *Los viajes de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift. Estas novelas, como es sabido, no fueron concebidas en principio para un lector niño, teniendo en cuenta que en su construcción se ponen en juego metáforas ideológicas que encubren agudas críticas a las sociedades de su tiempo. Sin embargo, las múltiples adaptaciones que tuvieron sus aventuras fantásticas en escrituras posteriores, hicieron ingresar estos textos en el canon tradicional de la literatura para niños.

En el siglo XIX, los niños comienzan a visualizarse como público y como sujeto de interés de las políticas del Estado a partir del fenómeno de alfabetización y de la democratización de la enseñanza, cuya primera manifestación en 1833 en Francia es la sanción de la Ley de Educación Primaria Gratuita. Este mismo movimiento social se desencadena en otros países como Inglaterra y Estados Unidos y, luego, en Latinoamérica. La escuela se convierte así en la impulsora de una creciente demanda de textos como instrumentos de la tarea educativa, perfilándose a partir de entonces y de modo progresivo la figura de “autor” que escribe para estos niños-alumnos. Un fenómeno de importancia en las primeras décadas del siglo XX es el desarrollo tecnológico que irá en franco crecimiento posibilitando una gran producción editorial de diversos tipos de libros para la infancia que circulan tanto dentro como fuera de la escuela⁵.

La pretensión sarmientina de educar al soberano, heredada por el Estado democrático moderno, imprime un rasgo característico a esta literatura institucionalizada y homogeneizada para la escuela. Los

⁵Cabe una cita de Graciela Cabal donde reconoce algunos antecedentes nacionales: “María de los Angeles Serrano registra ya a comienzos del siglo 19 una serie de textos “de origen nacional” para niños, como las fábulas de Domingo de Azcuénaga, publicadas entre 1801 y 1802 en el Telégrafo Mercantil. Otros nombres citados: Felipe Senillosa, Gabriel Real de Azúa y algunos pocos más. Se trataba, según expresiones de los propios autores, de escritos pedagógicos y recreativos, composiciones en verso, himnos navideños, canciones patrias, y, sobre todo, de libros escolares,

textos para niños que circulan por ella llevarán entonces, las marcas de la intencionalidad moral y pedagógica por encima de lo estético. Incluso, en algunos momentos históricos el uso político de la literatura rebasa lo didáctico-moral y se torna una fuente eficaz para generar una constelación de creencias cuyo fin es el adoctrinamiento ideológico, como ocurre con los textos incluidos en los libros de lectura durante el primer peronismo.

de lectura, considerados mucho más necesarios que los libros recreativos. A lo largo del siglo, escritores como Echeverría, Juan María Gutiérrez, Sarmiento, se abocaron a esta tarea en textos didácticos y morales, que poco o ningún espacio dejaban a la imaginación, al humor, al disfrute. (Siempre la fantasía y la risa fueron vistas como sospechosas, en especial dentro de los ámbitos escolares.) Y en esto, como en casi todo, las más desafortunadas fueron las mujercitas. De un libro de 1869, dedicado a la educación de las niñas, y que fuera usado por mi abuela en la escuela primaria, rescato el siguiente fragmento: “El vicio infame de la mentira, de que se sirven las niñas para ocultar sus defectos, se convierte luego en la perniciosa manía de inventar historias. Los padres y preceptoras deben, pues, castigar con tanta severidad a las niñas que forjan cuentos, por inocentes o entretenidos que sean, como a las que dicen mentiras...” (El tesoro de las niñas, de José Bernardo Suárez) Sarmiento es, de todos, el más cercano a una concepción moderna de lo que hoy llamamos “literatura infantil”. Así, en *Recuerdos de Provincia*, habla de los librotos abominables”, como la *Historia crítica de España*, en cuatro tomos, que le hacía leer su padre, “ignorante pero solícito de que sus hijos no lo fuesen”. Y rememora, en cambio, con indudable placer, la “preciosa” historia de Robinsón que durante unos días su maestro había contado en clase.

Más cercana a la literatura, aunque sea en la intención (aunque ya sabemos que nada tienen que ver las intenciones con lo literario), está Juana Manuela Gorriti, con sus *Veladas de la infancia* (1878), y Eduarda Mansilla - que aspiraba nada más y nada menos que a emular a Andersen -, con sus *Cuentos* (1880). Y es justamente elogiando estos Cuentos, que dice Sarmiento (y creo que la cita, recogida por Malicha Leguizamón, todavía debe causar escozor - y pasaron 120 años - en más de cuatro, que siempre andan buscando el “aprovechamiento”). Porque Sarmiento defiende los “libros que no enseñan mucho o que nada enseñan, pero en los cuales la imaginación infantil halla pasto abundante de recreo en el absurdo del cuento, que no es tal absurdo para el niño, sino muy natural.” (Cabal, G “La literatura infantil argentina” publicado en *Revista Hispanista* <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo49esp.htm>)

Ya a fines de la década del '50, se registran instancias interesantes que comienzan a desviar la dinámica de producción de textos para niños de los mecanismos antes descriptos. El libro de lectura escolar convive con otros textos que circulan por los kioscos en publicaciones baratas y populares divulgando una literatura asociada al divertimento y en la que se reconocen nombres de autores consagrados ya en la literatura general, como es el caso de Horacio Quiroga. Esta vertiente la integran también las revistas y las historietas. María Delia Díaz Horner (2000:518) registra un dato llamativo, como es la primera convocatoria a concurso literario de cuento infantil organizado por la editorial Guillermo Kraft⁶ habilitando la participación de ciertos escritores argentinos que a la vez que escriben para un público adulto, deliberadamente producen también textos para el público infantil.

En la década del '60 María Elena Walsh inaugura una práctica literaria que resulta pionera en varios sentidos. Se presenta como una escritura despojada de finalidades pragmáticas, ya que la apuesta de su proyecto creador estará centrada, fundamentalmente, en captar el gusto y los intereses de sus genuinos destinatarios. Se profesionaliza exclusivamente como autora de literatura para la infancia, es decir, es la primera escritora que desarrollará una actividad continua vinculada con este mundo. Inaugura una retórica que luego será marca distintiva del género, centrada en el trabajo expresivo con la lengua, en la invención de tramas poéticas y narrativas basadas en el absurdo y la magia y en la explotación del humor con un estilo desenfadado. La creatividad de sus cuentos, poesías y canciones van más allá de las anécdotas y argumentos, para arriesgarse y apostar, como ningún otro autor antes, por una escritura sustentada en la explotación del lenguaje en su materialidad sonora, llegando a poner en práctica la ambición barthesiana de la desintegración del sentido de la palabra

⁶Javier Villafañe, María Granata, Syria Poletti se cuentan entre estos nombres que luego han especializado su escritura en la literatura para niños y jóvenes. Asimismo resulta una curiosidad la participación en el concurso de Rodolfo Walsh con el cuento "La muerte de los pájaros" resultando premiado.

como procedimiento extremo de creación poética. Estos y seguramente también otros procedimientos, vendrían a oxigenar una literatura que sólo persigue el disfrute y el gusto por la lectura como ella misma declara⁷:

La función primordial de la poesía para los niños es proporcionar placer, ser en definitiva una modesta forma de felicidad. Quizás los elementos humorísticos nos permitan competir con los grandes atractivos que ofrecen los medios masivos de difusión (...) se supone (que el niño) no sólo aprendió a hablar para expresar sentimientos y sobre todo necesidades, sino que también aprendió a hablar por hablar, por enamorarse muy temprano del simple sonido de las palabras y de sus posibilidades de juego. (Walsh, María Elena, 1993: 120-121)

La función de los agentes que intervienen en la configuración del género masivo

Al haberse configurado la infancia como objeto de mercado, la industria editorial hacia fines de los '60, comienza a regular la producción para dicho mercado editando los textos que la escuela demanda, la clásica literatura de tradición popular o las adaptaciones de la literatura universal para, finalmente, poner en circulación esta novedosa escritura de textos literarios pensada específicamente para el público infantil. En las últimas décadas del siglo XX el fenómeno de las nuevas tecnologías en relación con los productos culturales se ha vuelto a plantear de manera más impactante. La vinculación de la literatura con las industrias culturales resulta definitoria en gran parte de los caminos que la escritura va tomando por lo que, estas relaciones han devenido en estructurales para la ficción y no meramente descriptivas. En la Argentina de los '80, más precisamente desde el regreso de la

⁷"La poesía en la primera infancia" conferencia dictada en el evento Organización Mundial de Enseñanza Preescolar, recogida en María Elena Walsh (1993), *Desventuras en el País - Jardín - de - Infantes*, Sudamericana, Buenos Aires.

democracia, se hace visible en el campo literario argentino un significativo número de autores que centran su actividad en la escritura de textos para niños cuyo número irá creciendo ininterrumpidamente durante los '90 y hasta la actualidad. Época en la que se produce un desborde de las prácticas artísticas y culturales debido a la reapertura de los canales de expresión, en donde la literatura infantil encuentra su lugar y se orienta entonces, hacia las características y la dinámica propias de un género de la cultura de masas reconociendo las regulaciones del mercado.

En primer lugar, los roles y funciones comienzan a cobrar autonomía. El público se recorta con mayor nitidez, compuesto ante todo por los niños que son los destinatarios directos y la razón de ser de las determinaciones textuales de esta literatura. Pero no menos importante es el rol que cumple el adulto seleccionador, convirtiéndose en un destinatario indirecto que hace valer sus propios intereses al momento de comprar los libros. De esta manera, quedan constituidos dos horizontes de expectativas que orientan el mercado. En parte, esta construcción binaria del destinatario no necesariamente debe entenderse como la instalación de un vínculo beligerante⁸ entre el adulto y el niño; en todo caso, la beligerancia podría darse entre los distintos grupos de adultos mediadores al poseer cada uno de ellos una representación de infancia particular e irreconciliable con otra. La existencia de estos destinatarios directos e indirectos generan señas peculiares en la industria editorial de los libros para la infancia consistente en el hecho de que el material editado, además de seducir por la presentación general de los libros y su diseño gráfico o, por la identidad de los autores y su eventual prestigio, aparece catalogado por edades para facilitar la tarea seleccionadora del adulto.

⁸Nos parece discutible el concepto de “beligerancia” vertido por Díaz Ronner (2000) en referencia a la desarmonía entre adultos y niños que supuestamente disputarían los criterios de elaboración de los textos. Habría aquí una sobrevaloración del poder que puede tener el niño para entablar tal disputa con el mundo adulto, naturalmente desigual.

Por su parte, el escritor se ve solicitado por dos tensiones: por un lado, debe obedecer las reglas del mercado al que está sometido por su pertenencia al campo de la industria cultural y, por el otro, está obligado a forzarlas para tratar de responder a la autonomía de su proyecto y a los imperativos de su invención escrituraria. En efecto, esa ley de sometimiento puede ser superada cuando los autores, reconociendo su inscripción dentro de la cultura de masas, la asumen críticamente y le imprimen nuevas orientaciones poniendo a prueba los límites del género y dando lugar a su depuración.

El caudal de escritores nacionales y extranjeros se ha ido acrecentando notablemente si se tiene en cuenta que, en la Argentina y en el período de emergencia de la literatura infantil como género de masas hacia 1970, se registraban apenas ocho o nueve escritores y actualmente el número de autores que producen para distintas colecciones se ha incrementado notablemente.

La industria cultural determina en gran medida las condiciones de la ficción no sólo desde los aspectos más externos del mercado donde la ley de oferta y demanda tiende a satisfacer, por un lado, lo que el público desea, es decir lo que el autor cree que el niño desea de acuerdo a sus intereses o, desde otra perspectiva, lo que la propia editorial interpreta como deseos del público involucrado en la actividad. Incluso se llega a sugerir lo que el niño debe desear, hecho verificable en el fenómeno de escritura a pedido para responder, por ejemplo, a contenidos escolares o a temáticas y géneros que supuestamente gozan de la preferencia de niños y jóvenes, como los cuentos de humor y de terror. Si en la dinámica propia de la cultura de masas subyace aún el principio de oposición entre alta y baja cultura, este hecho quizás se comprueba en que el autor de literatura para niños inserto en el campo como agente productor, se interesa, además de la promoción de su propia producción, por la circulación de los bienes de la llamada alta cultura como estímulo y, por eso propone reescrituras o adaptaciones de los clásicos o de la literatura tradicional con el fin de facilitar el acercamiento de los niños. La lógica de la industria edito-

rial asimila fácilmente esta alternativa y es así que un medio masivo como el diario se hace cargo de editar viejas sagas adaptadas para el destinatario infantil. Pensemos, por ejemplo, cómo hacia fines de los '90, el diario Página 12, publicó en fascículos que se entregaban junto con el diario, varias series de adaptaciones de mitos y leyendas de distinta procedencia, escritas por Graciela Montes, tales como *Cuentos de la Mitología Griega*, *Historias de la Biblia*, *Caballeros de la Mesa Redonda*⁹, asimismo, el caso de la reedición de la colección Letra Negra que incluía cuentos de terror y que el mismo diario se encargaba de poner en circulación.

Las editoriales no actúan como simples intermediarias entre el productor y el público ajenas a la actividad sino que se perfilan como conocedoras del género, siendo muy frecuente que los propios escritores asuman el rol de dirigir la editorial o de actuar como asesores de distintas colecciones, como fueron en su momento los casos de la editorial Libros del Quirquincho dirigida por Graciela Montes, la Colección El Pajarito Remendado de Ediciones Colihue dirigida por Laura Devetach y Gustavo Roldán, la Colección Pan Flauta de Sudamericana dirigida por Canela y, Los Fileteados de Colihue dirigida por Gustavo Roldán. Este aspecto es lo que distingue a la industria editorial de otro tipo de industria porque se insertan en ella los propios escritores, distinción ya señalada por Umberto Eco en sus reflexiones teóricas en las que nos recuerda la confluencia de productores de objetos de consumo que operan junto a productores de cultura, que aceptan las regulaciones de la industria del libro para fines que la desbordan¹⁰.

⁹Estas series habían sido editadas en principio por el Centro Editor de América Latina y por Gramón Colihue.

¹⁰Eco, Humberto (1985), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, (p.59)

En este mismo sentido, Graciela Montes, en su respuesta a la encuesta que realizamos, reconoce la productividad de la interacción de ambos roles: “ser directora primero del CEAL y luego de Libros del Quirquincho me enseñó mucho acerca de la literatura para la infancia”.

Por otra parte, entre las funciones especializadas propias del género de masas, se da la presencia de agrupaciones que funcionan como espacios de reflexión y de difusión al margen de la editorial. En el caso de la literatura infantil, las agrupaciones más destacadas son, a nivel nacional, ALIJA (Asociación de Literatura Infantil y Juvenil de la Argentina), La Nube y Fundación El Libro; a nivel regional CEDILIJ (Centro de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil) en Córdoba y el CEPROPALIJ (Centro de Propagación Patagónico de Literatura Infantil y Juvenil) dependiente de la Universidad del Comahue; a nivel internacional el IBBY (International Board on Books for Young People), Fundalectura de Colombia, CIELJ Ricochet (Centre International d'Etudes en Litterature de Jeunesse) de Francia, CEPLI (Centros de Estudios y Documentación de la Promoción de la Lectura y Literatura Infantil) de España, entre otras. Las asociaciones forman parte, junto con otras instancias, de la condición de existencia del género¹¹ y el trabajo que realizan se orienta hacia la producción metadiscursiva contribuyendo a definirlo socialmente como así también, a la difusión que realizan a través de las revistas especializadas, tradicionales ya: La Mancha, publicada desde el año 1996, Piedra libre, publicación del CEPROPALIJ, Imaginaria, Revista Primeras noticias de LIJ, Lectura y Vida, Para Chicos y otras, en formato digital, como Cuatro gatos. Las Ferias del Libro nacionales o provinciales, los talleres en bibliotecas populares y escolares, los espacios académicos de producción crítica, como éste que nos convoca y muchos otros (Congreso Patagónico de Literatura Infantil y Juvenil) y la edición de material teórico crítico referido al tema, son también los hilos fundamentales con los que se trama la vida social del género.

¹¹Cuando hablamos de género pensamos inevitablemente en las definiciones bajtinianas como “tipos relativamente estables de enunciados” por su anclaje en una “esfera de la praxis humana”, o como lo considera Oscar Steimberg, definido en un “campo social de desempeños”.

La literatura infantil: territorio discursivo y territorio simbólico

Junto con su anclaje en un campo social regulado por la dinámica de la cultura de masas el género literatura infantil termina de definirse por rasgos que lo distinguen desde su constitución textual. Y es en este aspecto donde quiero detenerme brevemente.

Sabemos que todo género supone clases de textos que se agrupan por ciertas regularidades o recurrencias y se distingue de otros géneros por diferencias sistemáticas; esto hace que sean reconocibles por rasgos previsibles que, de acuerdo con Oscar Steimberg se podrían agrupar en *factores temáticos, retóricos y enunciativos*¹².

Al momento de abordar la escritura para niños, el primer gran desafío para los autores es el contenido de sus historias teniendo en cuenta que, en este tipo de literatura como en ninguna otra, se da el fenómeno de la obvia desigualdad entre el escritor y el lector. En esta distancia entran en juego una serie de restricciones o autorrestricciones temáticas que el autor debe resolver en función de los imperativos de su poética o de diversos factores extraliterarios, como pueden ser el concepto de infancia socialmente compartido o los requerimientos de las editoriales. En tal sentido, desde el inicio de la conformación del género en la década del '70, aparece como constante temática el interés por la ubicación de la historia en un contexto real, familiar y contemporáneo, a diferencia de lo que ocurría con la producción tradicional marcada por contextos indeterminados o maravillosos. Los argumentos transitan por ambientes domésticos que corresponden a las experiencias de un niño de hoy, como pueden ser la escuela, la casa, el barrio y el contacto fluido con los avances tecnológicos, es decir, historias ancladas en espacios identificables que no eluden la representación de determinados conflictos sociales e históricos, los problemas laborales de los adultos, los nuevos modos de integración familiar, las variadas formas de discriminación y hasta los modos en que se expresan hoy las variadas configuraciones del ejercicio sexual.

¹²Cf. O. Steimberg, *Semiótica de los medios masivos*, Bs.As., Atuel, 1993, en donde homologa estos conceptos con los de Bajtín, Todorov, Genette y Auerbach

Asimismo el trabajo de escritura a partir de una vertiente más regionalista y folklórica se presenta como otra alternativa temática. Los cuentos de Gustavo Roldán son la referencia obligada ya que el autor ambienta sus historias en el litoral argentino, protagonizadas por animales típicos que desde su lugar de pertenencia comentan, muchas veces con ironía, la vida de la ciudad vista como ajena y distanciada. Más allá de las iniciativas y de las elecciones personales que los escritores realizan al momento de pergeñar sus textos, las editoriales proponen su propio menú temático de acuerdo a criterios estrictamente de mercado. De ese modo encuentran su cauce una gran cantidad de historias que se inscriben en la vertiente de los géneros populares fuertemente codificados, como las historias de piratas, las narraciones de terror, los relatos policiales y las historias sentimentales destinadas particularmente a los jóvenes. Como ejemplo podemos citar los cuentos de terror de la serie Letra Negra escritos por Marcelo di Marco, a Ema Wolf que, trabajando con los estereotipos de los diversos géneros como el terror y las historias de piratas, crea anécdotas disparatadas y humorísticas a partir del absurdo y de estrategias paródicas. También, ciertas narraciones de Graciela Montes que se ocupan de los avatares del amor adolescente y de la amistad entre jóvenes. El rasgo que aparece como constante, marcando cualquiera de las opciones temáticas, es el tratamiento mágico de la realidad como constitutivo del mundo infantil. Un imaginar absolutamente libre que se despliega en historias donde todo es posible más allá del contexto realista y contemporáneo que tratan de representar.

La situación comunicativa es también un factor por el que se identifica al género. El escritor le habla a un niño y al hacerlo necesariamente asume un tono, una actitud y la selección de ciertas operaciones discursivas que marcan su escritura y establecen, aun involuntariamente, un pacto de lectura. No estamos en presencia de un enunciador que instruye y juzga desde una posición de superioridad o diseña una ética maniquea desde su rol de autoridad sino que, se presenta como un locutor cómplice, conocedor del imagi-

nario de sus lectores que simula establecer un vínculo de paridad. Dominique Maingueneau (2000:26) al abordar el concepto clave de enunciación y los roles que entran en juego en ella, distingue entre interacciones simétricas y complementarias. En las interacciones simétricas los participantes se colocan en un pie de igualdad, en tanto que en las interacciones complementarias se muestran las marcas de la desigualdad de los que intervienen en la situación comunicativa. Si bien, en este caso, naturalmente se impondría la situación complementaria, en donde el autor-adulto ocuparía “la posición alta” y el niño-destinatario “la posición baja” según lo establece el propio género discursivo institucionalmente fijado, sin embargo, la situación de enunciación de los textos evidencian una especie de negociación que disuelve la diferencia jerárquica y privilegia el intercambio simétrico. Es decir, en la literatura infantil las marcas de la igualdad quedan fuertemente asociadas a operaciones discursivas en las que el adulto-escritor abandona la situación de autoridad para ubicarse en el mismo nivel que el niño y simular una conversación entre iguales. Por otra parte, la trama enunciativa contempla la presencia de un destinatario inscripto en el texto mismo convirtiéndolo en un interlocutor al que interpela haciéndolo parte de la historia.

Si bien el concepto de interacción ha quedado circunscripto, por ejemplo en las tesis bajtinianas, al ámbito de la oralidad, cabría pensar también la noción como parte implicada en el territorio del discurso escrito precisando habilitando la dimensión dialógica propia de algunos discursos. Estos discursos dialógicos pondrían en escena ese rol democratizador del lenguaje que los escritores de esta novedosa literatura infantil privilegian como estrategia narrativa, en consonancia con una particular representación de la infancia.

Finalmente, Oscar Steimberg menciona entre las diferencias sistemáticas del género las recurrencias retóricas. Con referencia a este nivel, en los cuentos se advierte una insistencia en el registro coloquial del habla en correspondencia justamente con el mecanismo de enunciación que acabamos de describir y con la voluntad de situar

las historias en los contextos reales y de referencia habitual para el niño y su entorno. Además, los textos evidencian un trabajo especial con el código de la lengua en sus distintos planos cuyo procedimiento más habitual consiste en desvincular las unidades del lenguaje del uso convencional y marcarlas con nuevas significaciones. En este sentido, se registran estrategias que se orientan hacia tal fin como la creación de palabras, los significantes explotados lúdicamente y la creación de sentidos imprevisibles a partir del forzamiento de matrices expresivas estandarizadas, como pueden ser las fórmulas típicas del género maravilloso, los dichos y los refranes. Asimismo, la parodia y la sátira se muestran particularmente eficaces en la construcción de estas historias cuyo resultado más destacado es el logro de un efecto humorístico tanto como la exposición de la intención metaliteraria.

Para finalizar, este recorrido pretendió leer el momento en que la literatura para niños y jóvenes se presenta como un género de masas. En tal sentido, la propuesta consistió en no sólo exhibir lo que de común tiene dicha literatura con otros discursos masivos sino, y más importante, exhibir las claves que la distinguen del resto sin excluirla del campo. Es importante recordar que más allá de las inscripciones de la dinámica del mercado y sus regulaciones, la literatura para niños y jóvenes, por ser literatura debe leerse desde su condición fundante, es decir, la poíesis. En tal sentido, retomo la apuesta teórica de Valeria Sardi y Cristina Blake¹³ de revalorizar el marco general de “las poéticas” por lo que tal actitud teórica supone de reivindicación de “la dimensión literaria como criterio para la selección de los textos” y como modo genuino de interpelación al lector niño. Niño que, por otra parte, asume múltiples condiciones y posiciones en la sociedad actual: “niño como botín de guerra, niño deteriorado, niño

¹³Me estoy refiriendo al trabajo expuesto en el II Congreso Internacional de Literatura para niños “Producción, edición y circulación” organizado por la Editorial La Bohemia el 24, 25 y 26 de agosto de 2010 que se desarrolló en la Biblioteca Nacional, titulado: “Poéticas de la literatura argentina para niños”.

consumidor, niño desnutrido, niño víctima, niño peligroso, niño de la calle, niño externalizado de la sociedad” (Carli: 2006), todas representaciones de la infancia determinadas por los acontecimientos históricos, sociales y culturales, que expresan tensiones entre diversidad y homogeneización de identidades; peligro y control; ámbitos de socialización o aislamiento y exclusión; en muchos casos, de fuertes efectos traumáticos.

Bibliografía

Alvarado, Maite; Guido, Horacio (1993) *Incluso los niños. Apuntes para una estética de la infancia*, Buenos Aires, La Marca.

Barbero, Jesús Martín (1987) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

Bajtín, Mijail (1988) *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.

Blanco, Lidia (Comp.) (1992). *Literatura Infantil. Ensayos críticos*, Buenos Aires, Colihue.

Carli, Sandra (Comp.) (2006) *La cuestión de la infancia entre la escuela, la calle y el shopping*, Buenos Aires, Paidós.

Larrosa, Jorge (2000) “El enigma de la infancia. O lo que va de lo imposible a lo verdadero” en *Pedagogía profana. Estudios sobre lenguaje, subjetividad, formación*, Buenos Aires, Novedades Educativas

Nofal, Rossana (2003) “Los domicilios de la memoria en la literatura infantil argentina: un aporte a la discusión” en *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*. http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/mem_arg.html

Soriano, Marc (1995). *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, Buenos Aires, Colihue.

Steimberg, Oscar (1993). *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel.

Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.

Paneles



Cocina de los textos sobre Xul, Quinquela y Molina Campos

Didi Grau

A modo de presentación les cuento a los que no me conocen que me dedico a escribir y también a ilustrar, y si bien mis estudios los hice en una escuela de Bellas Artes y en talleres de dibujo y de historieta y no en la facultad de Letras ni en talleres literarios, el gusto por leer pero sobre todo la necesidad de escribir la tengo y la vengo saciando desde que era chica. Antes eran diarios donde transcribía ocurridos y pareceres e intentaba con mis primeros poemas, a lo que se le sumaron más acá en el tiempo cuentos, juegos de palabras, diálogos, algunas piezas de teatro y mucha poesía que está sin publicar. Esa sed de anotar en papeles, cuadernos o en el monitor cada vez que me conmueve algo, sea belleza o dolor, no se apaga y es más común en mí expresarlo con palabras escritas que con dibujos. Y aunque siento placer al trazar líneas en un papel para conformar una imagen y ponerle color, y algunas veces, pocas, mi idea o impresión ha tomado primero forma de dibujo o pintura, me resulta más rápido y directo recurrir al texto. En el libro álbum, donde imagen y texto se complementan, tengo la oportunidad de ayudarme con las dos herramientas.

Estas dos características mías, mi afición a escribir y el haber estudiado Bellas Artes, ayudaron a que me convocaran de editorial CalibroscoPIO para hacer los textos sobre el mundo de artistas plásticos para niños. Esta clase de libros, los de arte para la infancia, se vienen publicando desde hace varios años en Europa. En Argentina es un poco más nuevo pero va creciendo la tendencia: hay colecciones en editorial Arte a babor, en Albatros, Guadal, Continente, AZ, Campo Estrellado, un libro con el tema en Iamiqué, uno en Uranito, uno en Edhasa y está también esta para la que me convocaron de CalibroscoPIO, la colección Pinta tu aldea, en la que me voy a detener para con-

tar algunos detalles de mi proceso.

Pinta tu aldea lleva tres libros publicados: Mago Xul, sobre el mundo de Xul Solar; Quinquela, el pintor de La Boca, sobre la vida y la obra de Benito Quinquela Martín y Cuentos que son de verdá, sobre el mundo de Florencio Molina Campos. Para hacer los dos primeros: Mago Xul y Quinquela, nos pusimos de acuerdo con el equipo editorial en que dado que serían libros de arte para chicos el contenido no sería la típica biografía de artista ni el relato de su vida contado en primera persona, sino una forma que nos parecía más atractiva para los que lo iban a leer: relatar los hechos biográficos como si estuviéramos contando un cuento. Charlado este punto se me dejó libertad para hacer. Así que me avoqué a pensar unos relatos que basados en la biografía de los artistas tuvieran algo de ficción o se asemejaran a ella. Lo primero que hice fue documentarme sobre la vida del artista que me propuso la editorial. Después elegí la faceta o lado por donde quería entrar a contar y luego me dediqué a buscar un clima. Acá quiero aclarar que para mí es muy importante, fundamental diría, la cuestión del clima o atmósfera cuando quiero contar algo, ya sea texto, imagen o los dos juntos como en el libro álbum. Me facilita el trabajo empezar por encontrar la atmósfera que busco, sé que cuando la encuentro voy por buen camino y que ayudo al que está del otro lado a meterse en ese mundito que inventé. Para encontrar un clima suelo mirar libros infantiles, libros de arte, imágenes en revistas, alguna película, lo puedo encontrar en una pieza musical o en un grupo de danza o de teatro. En el caso de estos libros tenía que ver qué faceta del artista me permitiría encontrar el clima adecuado y en el que yo me sintiera cómoda para desarrollar el relato. Superada que tuve esa instancia, para mí la más ardua, mi voz se puso a contar estas vidas con cierta cadencia, con un decir poético, que es el modo que a mi parecer más se adecua a la hora de traducir la belleza que conlleva el acto creativo en la vida de un artista.

Para hablar sobre el mundo de Xul Solar leí biografías y comentarios, visité el museo que está en la casa donde vivió, vi su obra. A partir de

ahí decidí tener en cuenta sobre todo su lado esotérico y el que sus amigos lo llamaran mago. Me ayudaron también para adentrarme en el clima los primeros párrafos de un libro que atesoro: "La escuela de las hadas" de Conrado Nalé Roxlo, donde el autor comienza explicando el origen de esos seres alados de esta manera: "Las hadas tienen orígenes muy diferentes. Pueden nacer del huevo azul que ponen las golondrinas cuando en la alta y oscura noche se rozan sus alas con las del Ángel de la Guarda; del agua de una fuente que haya oído cantar a los niños la misma ronda durante cien años...". Y mi relato sobre Xul comienza hablando de los grandes magos, los creadores y de un ser destinado a las artes de la magia, para seguir de esta manera: "Un día soleado de mitad de diciembre, con el aire cargado de olor a mirra y a flores de azafrán, a orillas de un río en el Delta del Paraná nació un niño, futuro mago, al que llamaron Alejandro". Me adentré en un mundo mágico sin apartarme de los hechos reales de la vida del artista. No sé si para hacerlo me ayudó mi costado de ilustradora o el tener que escribir sobre un creador, pero lo cierto es que las imágenes iban apareciendo en mi mente mientras las describía con palabras: "Y así como los días se suceden unos a otros, Alejandro acumuló saber tras saber y estuvo preparado para hacer prodigios.

Entonces, fue trasladado a la cima de una alta montaña en un país remoto, y en una gran ceremonia de magos y hechiceros, a la luz de la luna en cuarto creciente, se pronunciaron las palabras mágicas: "RES SECEREM OGAM". Y el que hasta ese momento era Alejandro aprendiz de mago se convirtió en Mago Xul".

Si sumamos las imágenes transcritas en palabras a las imágenes de las pinturas del artista, se me hace que en esta clase de libro no debe ser sencillo el camino a tomar por el ilustrador. Y esa tarea en Mago Xul fue muy bien resuelta por Irene Singer.

Para escribir el texto sobre el mundo de Quinquela Martín hice el mismo recorrido: leer sobre su vida, visitar el museo para ver su obra y el lugar donde vivió, caminar por las calles de su barrio y charlar con la investigadora del museo que me contagió su admiración por

el ser humano que había en Quinquela. Esta semblanza de su personalidad más algunos detalles de su vida que me hicieron recordar momentos que yo había vivido de chica, como el puerto donde trabajaba mi padre y al que me llevaba para que yo después me quedara soñando con los barcos, poblaron mi relato de una atmósfera de evocación de algo que me era familiar. Con ese clima construí un relato emotivo sobre la vida de Benito que dice así cuando habla del puerto: “Todo esto ocurría en un barrio que crecía alrededor de un puerto sobre un río de aguas oscuras. Cada día de ese puerto era un movimiento incesante de barcos; un obrar de talleres, de frigoríficos, de fundiciones; un cargar y descargar de cajones de cereales, de frutas, de carbón; un barullo de gritos, golpes de martillos, sirenas; una vista de grúas, proas, mástiles y cientos de hombres trabajando”.

Acompañó bellamente el relato Paula Adamo con sus dibujos, collage de recortes periodísticos y fotos, recursos plásticos que sumaron información en imágenes.

El libro sobre Florencio Molina Campos se supo desde el vamos que tendría diferencias con los otros dos. Por pedido de su heredero las únicas ilustraciones que llevaría el libro serían las pinturas del artista. Así que no debía escribir un relato sobre su vida para que fuera después ilustrado. Tenía que hacer el relato buscando qué obras del pintor lo podrían acompañar. Leí sobre su vida, estuve en la fundación, vi su obra y releí con placer algunos libros con temática campestre que tenía en casa de autores como Benito Lynch, Guillermo Enrique Hudson y Godofredo Daireaux, que me hicieron respirar el aire de un campo que fue “Allá lejos y hace tiempo”, como nombraría mi admirado Hudson los relatos de su infancia en la pampas argentinas. Metida entre cuatro paredes pero urgida por la necesidad de estar en persona frente a lo que estaba describiendo, empecé contando: “Era un campo grande y liso como un mar sin olas. Era por todos lados la tierra tendida como descansando. Era un puro cielo, algunas tranquilas, uno que otro árbol y el perfume fresco de la tierra húmeda si había algún arroyo cerca. Era, una vez, la pampa”. Pero este libro no

iba a ir por ese camino. Después de varias idas y venidas resolvimos que en lugar de describir el campo y sus costumbres, elegiríamos diez pinturas en las que yo me inspiraría para inventar una breve ficción con cada una. Entonces, para hacerlo tuve en cuenta el clima de las pinturas de Molina Campos. Así que lo hice con una cuota de humor y con lenguaje gauchesco. A mi juicio, subyace de alguna manera en estas ficciones aquella exaltación idílica de mi primera descripción de la pampa y de la frescura de su aire y de su gente, cuando cuento, por ejemplo, del sueño recurrente de doña Marcelina la solterona con su novio de la juventud, gran jinete, del que había estado muy enamorada y cuyo noviazgo se había malogrado. Y digo entonces: “Vieran con cuánta ilusión se iba a dormir pensando en que si ponía mucha voluntad podría quién sabe aparecerse ella en el sueño y así encontrarse con su antiguo amor. Pero cuando contaba esto entre su gente, en lugar de darle ánimos se alejaban creyendo que la vejez la estaba haciendo perder el juicio. Un día doña Marcelina desapareció pa' siempre de su casa llevándose una sola prenda de su ropero. No la vieron más por el pago, pero los que la conocían aseguran haber tenido sueños en donde un jinete cabalgaba llevando una novia en traje blanco con la cara de doña Marcelina. También dicen que las risas de contentos de los dos se oían hasta perderse en el horizonte”. En definitiva, creo que la vida de cada uno de estos hombres me dio la pista para elegir el color con que pintaría el relato. Para hablar sobre Xul hice un texto con mucho de luz, como la que a mi ver Xul irradia y que acompañó Irene Singer con sus brillantes colores. Para hablar sobre Quinquela, a pesar de lo colorido de sus cuadros, elegí el gris de su guardapolvo de niño expósito que continuó Paula Adamo en sus dibujos. Y para hablar de Molina Campos me decidí por la frescura de sus personajes y por el olor al aire del campo del que me había impregnado.

Y por último, para referirme al tema del arte y la literatura infantil voy a decir que pienso que entre las artes plásticas y la literatura existe una relación estrecha. Las dos son formas en que el artista se

expresa para mostrar su mundo a los demás. Y para adentrar a los chicos en estos mundos, me parece, ¿qué mejor forma que con estas dos disciplinas de la mano?

Bibliografía:

Libros de arte para niños

Colección Así me gusta a mí, editorial Arte a babor:

A Benito le gustan los barcos Texto: Silvia Sirkis / Ilustraciones: Tomi Hadida - 2008

A Vincent le gustan los colores Texto: Silvia Sirkis / Ilustraciones: Tomi Hadida-

Walter Davenport - 2009

A Antonio le gustan los monstruos Texto: Silvia Sirkis / Ilustraciones: Tomi Hadida-

Walter Davenport 2010

Colección Arte para chicos, editorial Albatros:

Xul Solar Autora: Vali Guidalevich - 2009

Antonio Berni Autora: Vali Guidalevich - 2009

Emilio Pettoruti Autora: Vali Guidalevich - 2010

Luis Felipe Noé Autora: Vali Guidalevich - 2010

Colección Artescuela, editorial Guadal:

Leonardo da Vinci Texto: Silvia Fittipaldi - 2007

Berni Texto: Silvia Fittipaldi - 2008

Salvador Dalí Texto: Silvia Fittipaldi, Noemí Hendel - 2009

Ediciones Continente:

Carpani para niños Francis Rosemberg e Irene Marín

Dalí para niños Marina García

Gaudí para niños Marina García

Picasso para niños Marina García

Velázquez para niños Marina García y Emilio Sola

AZ Editora:

Todos podemos dibujar Autor: Istvansch - 2009

Colección Pequeños artistas 1, 2 y 3 Texto: Analía Jaureguiualzo - 2009

Colección Artistas trabajando 4, 5 y 6 Texto: Analía Jaureguiualzo, Irene Lacour -

2009

Ediciones Campoestrellado:

Colección Arte para jugar 1, 2 y Arte Óptico

Colección Libros para pintar

Colección libro para dibujar

Colección Libro para pegar y dibujar

Ediciones Iamiqué:

Un paseo matemático por el museo Texto: Majungmul Ilustraciones: Kim Yoo Chu

Colección Famosísimos, editorial Uranito:

Una flor para Monet Texto: Cecilia Blanco Ilustraciones: Milton - 2011

Editorial Edhasa:

Cuentos y encuentros con 10 pintores argentinos Texto: Canela - 2010

Colección Pinta tu aldea, Calibrosopio:

Mago Xul Texto: Didi Grau Ilustraciones: Irene Singer - 2009

Quinquela, el pintor de La Boca Texto: Didi Grau Ilustraciones: Paula Adamo - 2009

Cuentos que son de verdá (Molina Campos para niños) Texto: Didi Grau - 2011

Otros

La escuela de las Hadas Conrado Nalé Roxlo Ilustraciones: Leonardo Haleblian Eudeba - 1963

Los caranchos de la Florida Benito Lynch Editorial Troquel - 1958

Allá lejos y hace tiempo Guillermo Enrique Hudson Editorial Sopena - 1955

El ombú Guillermo Enrique Hudson Editorial Avalón - 1979

Las veladas del tropero Godofredo Daireaux Editorial Emecé - 1953

Artista y maestra: de un lado y del otro a la vez

mEy!

En esta doble tarea de dibujar y hacer dibujar al otro, hay algo seguro y es que difícilmente un día me despierte y me sienta aburrída. Es una rueda genial en la que a la vez una actividad es el recreo de la otra y la otra es el recreo de una, todo el tiempo. Justo cuando la soledad de mi escritorio, el trabajo personal, introspectivo e individual de mi ser ilustradora me aburre, llegan los niños a manchar todo y enseñarme un par de cosas que me estaba olvidando. Justo cuando la energía infantil llega a absorber la mía, me recluto a crear para reencontrarme conmigo misma. Energía renovable: salimos todos ganando.

El ilustrador es también autor.

En la tarea de ilustrar un libro en principio leo la obra escrita e interpreto como cualquier lector lo hace. En una segunda y tercera lectura empieza el trabajo del ilustrador. No sólo se trata de dibujar exactamente lo que el texto dice y traducir a imágenes las palabras. No sólo eso. Tiene que ver también con crear otras cosas que están pasando mientras el texto cuenta lo que cuenta. Es por eso que los ilustradores hacemos tarea de autores también.

No sólo pretendo con mis ilustraciones acompañar la obra del escritor, sino que también es mi objetivo enriquecerlo y sumar datos. Sumar historias, sumar relato.

El ilustrador es autor. El universo escrito cuenta en el idioma de las palabras. Las ilustraciones cuentan en el idioma de las imágenes. Son hermanos pero no gemelos.

El texto dice:

“Marilina era muy famosa por el largo de su cabello. Ninguna señora ni señorita en su país lo tenía tan pero tan largo como Marilina.”

Y ahí mismo la imaginación de todos se despierta. La del ilustrador también. Sabemos que Marilina tiene el pelo increíblemente largo pero no sabemos qué forma tiene: si es largo hacia arriba, hacia la derecha, hacia ambos lados o hacia abajo; si es una maraña de rulos o si es el cabello

más lacio y cepillado de la historia. Lo que sí sabemos es que lo tiene muy largo y eso el ilustrador debe respetarlo. A partir de ahí las posibilidades de Marilina ilustrada son infinitas. Y es ahí donde los ilustradores estamos invitados a sumar y ser autores de esta historia también.

Regla de la coherencia

Cuando los niños abren un cuento ilustrado esperan ver en las ilustraciones lo que las palabras les están contando, porque cuando esto no ocurre se produce una distracción y la comunicación entre el libro y los niños se rompe. Si el texto cuenta que Marilina tiene el cabello larguísimo y las ilustraciones muestran a una niña de pelo corto la comunicación no funciona. Se pincha la conexión, la cosa se vuelve extraña y la incoherencia en el mensaje es desconcertante. Es necesario que las palabras y las imágenes cuenten lo mismo. O, en realidad, que lo que el texto cuenta la ilustración no lo niegue ni se oponga.

Es como en el arte de la improvisación teatral: la regla número uno es “No negar”. Lo que el compañero improvisador propone se acepta y se continúa a partir de su propuesta para hacer crecer esa historia. Siempre se acepta y se crea a continuación. De igual forma aplica para la tarea del ilustrador que no debe negar y contradecir lo que el cuento cuenta, sino aceptar la propuesta escrita y sumar historia desde su arte. El pelo de Marilina es larguísimo, como el texto dice. A partir de eso podemos pensar como ilustradores cómo resolverlo: si a lo largo, a lo ancho o hacia arriba. Pero el cabello es largo y de eso no habrá dudas. El ilustrador puede contar lo que no se está contando, puede exagerar lo que se cuenta, puede dársele prioridad o no a determinado aspecto en función de una idea o como recurso. En ese aspecto con los niños se puede jugar y probar. Sólo necesitan coherencia en el mensaje para permanecer con el libro abierto.

¡Dos historias al precio de una!

Cuidar a los niños o ir en busca de lo que creemos que necesitan no es lo mismo que subestimarlos. Es bueno que entiendan la forma

del dibujo para entrar en lenguaje, necesitan coherencia entre las palabras y las ilustraciones para interesarse en el libro, pero no es necesario que seamos obvios.

“Marilina tiene el pelo largo largo hasta el cielo” dice el cuento y Marilina ilustrada tiene el cabello con restos de estrellas, lunas, soles, planetas y nubes. Una de las partes más emocionantes de la tarea del ilustrador es la sutileza. Eso que no está exactamente descripto en el texto pero suma historia. Lo que los niños no lleguen a ver en las ilustraciones porque no consiguieron “pescarlo” no les hará daño. Lo peor que puede ocurrir es que no consigan entender el chiste. Pero si llegaron a verlo, si consiguieron darse cuenta la historia sumó y sumó. Por contar este libro más de lo que prometía el texto y por la sorpresa del niño al haber descubierto en la ilustración que algo más ocurría además de lo que las palabras contaban. ¡Bingo!

Por otro lado pienso que los libros no son sólo para el momento en que son comprados. Sino para ahora, para después y para dentro de unos años. Que el libro crezca junto con el niño.

Narcisismo del artista

Por momentos es difícil dejar de lado el narcisismo del ilustrador, como cualquier otro artista, y no poner el foco en “embellecer” un libro y que las ilustraciones se luzcan. De vez en cuando una o dos ideas buenísimas que se nos ocurren tienen que quedar afuera en pos de hacer un libro mejor.

Podría usar un montón de colores lindos que tengo en mi paleta pero este libro no necesita ser multicolor esta vez. No importa, artista egocéntrico, el multicolor en otra ocasión será.

Dejar de lado, seleccionar, “acotar la paleta” no sólo a veces es necesario sino que muchas veces de esta selección surgen las mejores cosas. Es estar en descubrimiento permanente. Es una actitud bastante infantil. Justamente, así es.

Esto se puede enlazar directamente con la enseñanza artística a niños. No siempre lo que preparamos como maestros para la clase ter-

mina funcionando como lo planificamos.

Que plástica no sea la hora libre

Desde que comencé a dar clases de arte para niños hasta hoy ciertos puntos fueron corriéndose de lugar y lo siguen haciendo. Imagino que es saludable que así sea y con suerte siga ocurriéndome toda la vida.

En mis comienzos como profesora albergaba en mi interior una meta casi única y tenía que ver con la libertad total de expresión de los niños en mis clases. Posiblemente producto de vivir una frustración muy grande con mi maestra de plástica en mi escuela primaria: yo con tantos deseos de dibujar y pintar, y ella con tan pocas ganas de dar clases. Estoy segura de que eso me marcó desde aquel momento y hoy desde el otro lado es un recuerdo que me obliga a no olvidar para intentar no caer en el cansancio de la tarea de enseñar.

Por algo viví esa experiencia y hoy se convierte en luz en mi carrera. Un punto en el que creo desde el principio y renuevo todo el tiempo tiene que ver con la importancia que tiene este primer encuentro de los niños con el arte. La prioridad es generar una experiencia divertida, de investigación lúdica y de valoración plena tanto del proceso como de la obra final en esta temprana y primera etapa del artista niño. Conseguir de alguna manera que este primer acercamiento con el arte, que en muchos casos será el único en sus vidas, resulte con saldo positivo. No importa a qué se dediquen luego, no importa qué logren en sus vidas ni cuán artistas lleguen a ser de grandes. Que esta experiencia que dura algunos años en su infancia deje una huella sana para siempre. Una pieza valiosa que de alguna forma sigue funcionando internamente.

Sólo ideas, ninguna certeza

¿Qué es eso que puedo hacer para lograr esa experiencia positiva?

Y eso fue variando en mis ideas con el tiempo, y continúa madurando. En principio sobrealoaba la libertad total y el desorden de la expresión pura. Las clases podían resultar cualquier cosa, era cuestión

de hacer malabares con los pedidos de los niños para ofrecerles las herramientas y cumplirles el deseo del momento.

Me di cuenta que en la enseñanza artística no necesariamente la libertad total concluye en una experiencia positiva. Esa libertad de expresión necesita un cierto orden, un cierto material, cierto acotamiento que apelando a cierta sabiduría que tenemos como maestros podemos ofrecerles. Ordenar el caos infantil, no del todo, lo suficiente, sólo un poco. Sin borrar la espontaneidad de la niñez, sabiendo escuchar las particularidades de cada niño, corriéndonos de la estructura fija de la actividad planificada cuando fuese necesario.

Quizás se trate sólo de intervenir sirviendo ténpera negra en la paleta del niño sólo en el tramo final de la pintura o cuando lo pida y sólo un poco. Porque ya sabemos que el color negro se les mezcla con el resto de los colores y se los “ensucia” y en cuanto lo descubran en el papel se sentirán frustrados. Y pienso, que seguramente sea bueno que alguna vez les ocurra, lo vivan y se enojen. Manejar mi propia frustración de ver como “arruinan” una pintura que estaba “linda”. Pero luego de eso sí intervenir y servirles sólo un poco de color negro y al final para que aprendan a valorar su trabajo, para que observen que es estéticamente valioso lo que consiguieron hacer.

Así, en el camino de manejar mi frustración frente a la impronta caótica del niño, limitar su caos lo necesario y correr hacia la soledad de mi escritorio a pintar para descansar y llegar entera y sana a la próxima clase de arte. Para ellos y para mí. Para mí, entonces para ellos.

Un secreto que pienso debe desparramarse: el maestro de arte debe poder tener siempre un espacio de obra personal. El artista debe poder darse el lujo de enseñar.

Enciclopedia de arte: otra mirada para descubrir el mundo

Natalia P. Jáuregui Lorda

La idea de escribir Mi primera enciclopedia de arte fue concebida por Diana Paris, directora y editora del proyecto, que convocó a distintas autoras para escribirla colectivamente. Además de la participación de las dos, la obra contó con la experiencia de la novelista Silvia Miguens y de la cuentista Teresita Romero.

Mediante un cálido encuentro de café, comenzamos a soñar con una enciclopedia de arte infantil que fuera la primera entrada de los niños a ese mundo fascinante de la pintura. Pensamos en un libro que estuviera dirigido a chicos de 9 a 12 años, pero que también invitara al acompañamiento del adulto en esa lectura iniciática.

Propusimos pintores de todas las épocas, escuelas estéticas, cruces con otros movimientos artísticos, actividades para vincular esas pinturas con las disciplinas que los niños trabajan en las escuelas, y así, nos pusimos a estudiar, a investigar y a escribir.

Desempolvamos nuestras colecciones de arte, nos documentamos, comparamos fuentes, nos “pasamos” pintores, nos disputamos pinturas favoritas, nos prestamos ejercicios, y de este modo, los capítulos del libro comenzaron a tener forma.

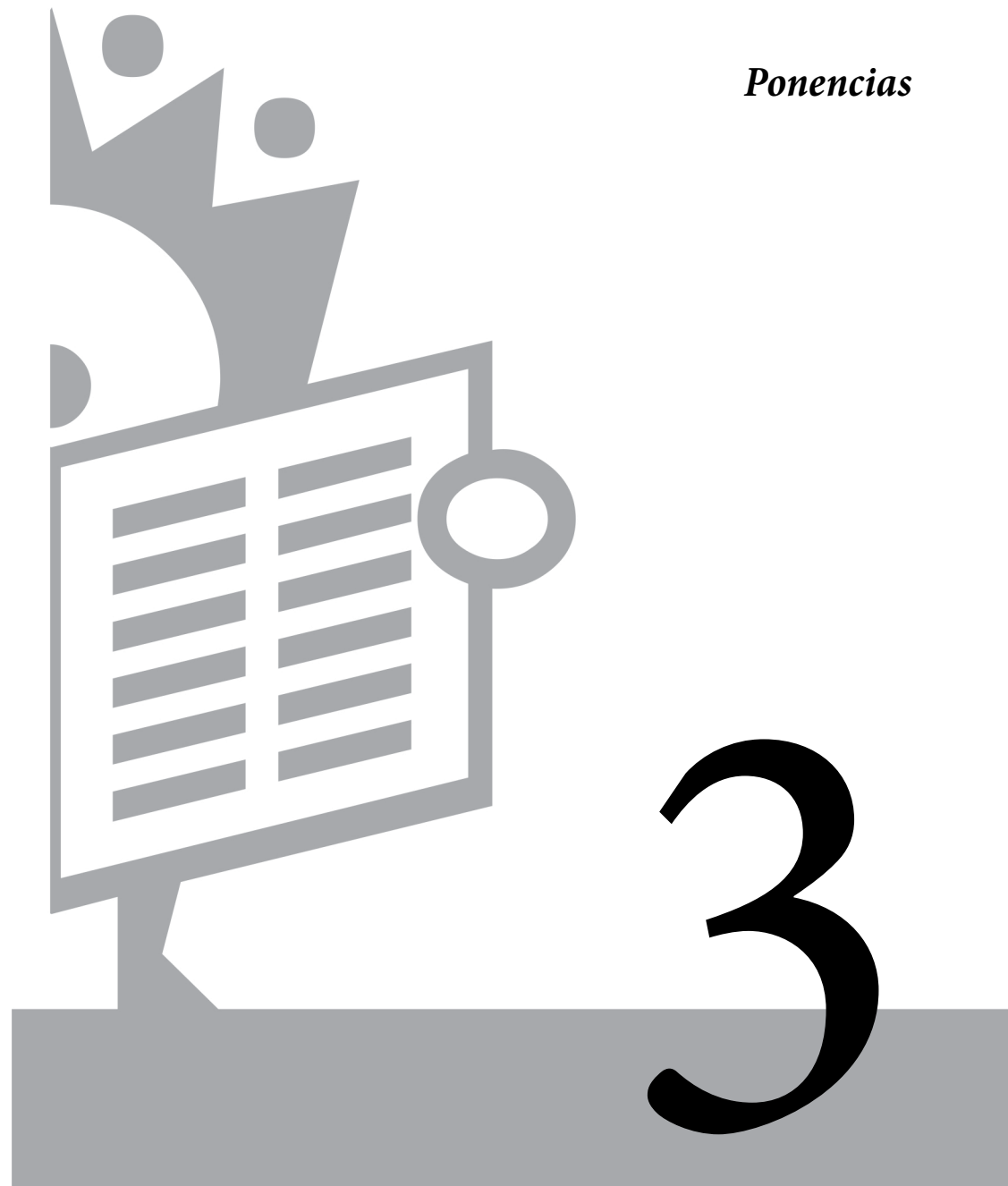
Cada pintura que definimos debió adecuarse al espíritu que habíamos decidido que apareciera en toda la enciclopedia: obras pictóricas que incluyeran figuras humanas, otros seres reales, fabulosos y también imaginarios. De esta forma, surgieron obras pictóricas como “Dama con unicornio” de Rafael, “El verano” de Giuseppe Arcimboldo; “El buen pastor” de Bartolomé Esteban Murillo; “La cuna” de Berthe Morisot; “El Cristo amarillo” de Gauguin; “El beso” de Gustav Klimt; “El ciervo herido” de Frida Kahlo, y tantos otros.

Finalmente, y para que los niños ajustaran la mirada, espontánea pero atenta, antes de zambullirse en cada capítulo, incluimos una

puerta de entrada que les brindara algunas nociones básicas sobre la formación de los colores, la relación de éstos con las emociones, los materiales que utilizan los artistas para darle vida a sus sueños, etc., y lo cerramos con una serie de juegos visuales que apelan a la observación sensible de los niños una vez terminada la lectura completa de la enciclopedia que también encuentran en un CD ROM que acompaña a la enciclopedia.

Mi primera enciclopedia de arte es una obra que invita a que los chicos aprendan, disfruten, conozcan la belleza de una de las creaciones humanas tan maravillosas como lo es la pintura, pero sobre todo, su objetivo principal es que sea el trampolín para despertar la curiosidad, el deseo en ese lector de continuar estos primeros pasos transitados hacia otros artistas, otras pinturas, otros movimientos artísticos y culturales.

Ponencias



Tras las huellas de *Pinocho* en dos relatos de imágenes contemporáneos

Cecilia Jimena Alaniz (IFD N° 3 San Martín de los Andes)

*La literatura no reconoce ninguna ley, ninguna norma, ningún valor. La literatura como lo demoníaco, sólo se define negativamente, pronunciando una y otra vez su non serviam. Tratando, desde luego, de la condición humana, y de la acción humana, ofrece tanto lo hermoso como lo monstruoso, tanto lo justo como lo injusto, tanto lo virtuoso como lo perverso. Y no se somete, al menos en principio, a ninguna servidumbre. Ni siquiera moral.*¹⁴

Por remanido o trillado que pueda parecer, el tema de la tendencia didáctico-moralizante en materia de LIJ aún tiene una marcada resonancia y genera acaloradas polémicas en el campo; puesto que –tal como lo afirma María Teresa Andruetto en su ensayo “*Los valores y el valor se muerden la cola*”¹⁵– si bien en nuestro país se ha luchado intensamente durante varias décadas para que la literatura infantil también fuera considerada literatura y se le reconociera un estatuto estético en pie de igualdad con la “literatura a secas”; debido a la actual servidumbre a las reglas y estrategias del mercado que la literatura destinada a niños y jóvenes experimenta, debemos reconocer que existen editores y escritores que en pos del rédito económico que “escribir a la carta” supone, dan origen y ponen en circulación textos que resultan funcionales a la pedagogía y a la misión educadora de la escuela. Tales textos, lejos de ser literarios, proponen –desde ya– una concepción de literatura más pasatista y moralizante, que artística y estética.

En tal sentido, me pareció propicio abordar aquí la novela de Carlo Collodi en relación a dos objetos estéticos o libros álbumes contemporáneos; ya que la ambigüedad u opacidad que encierra Pinocho

¹⁴Jorge Larrosa citado por María Teresa Andruetto (2009: .87).

¹⁵María Teresa Andruetto (2009: .77-94).

-desde siempre- me ha resultado inquietante en relación a las discusiones sobre literatura infantil como un hecho cultural en sí mismo o -por el contrario- como medio para alcanzar fines pragmáticos o utilitarios vinculados a la enseñanza y al aprendizaje:

*De veras que somos desgraciados nosotros,
los niños; todos nos atrapan, todos nos dan lecciones; todos nos dan
consejos...*

*Es como si a todos se les hubiese metido en la cabeza que son nuestros
padres o nuestros maestros, a todos, hasta a los grillos parlantes.”¹⁶*

Desde que sólo era un simple trozo de madera, destinado a servir de leña o parte componente de una rústica mesita, Pinocho da muestras de su rebeldía, de su espíritu aventurero, generador de litigios y malentendidos. Envuelto en risas y llantos, da sus primeros pasos, desobedece, desoye toda advertencia y se divierte dejando entrever su indómita naturaleza, pero también su inmadurez y su ligazón afectuosa a Geppetto, a su modesto hacedor, a ese padre paciente y amoroso, que aunque intenta establecer las “reglas de juego” y se encuentre dispuesto a darlo todo, no puede impedir que su hijo corra riesgos, sufra, se equivoque y -finalmente- crezca al ponerse en contacto con el mundo de afuera, siempre “ancho y ajeno”.

Quizás por ser de madera, Pinocho es tozudo y testarudo, pertenece al mundo de los títeres y las marionetas, que lo reconocen como a un histriónico muñeco, como a un hermano. No obstante, su corazón y fibras internas lejos de ser de palo, se encuentran nerviosamente animados, encendidos y proyectados a la acción, como los chicos de carne y hueso, como cualquier niño que va a la escuela a aprender o que aprende pícaro e ingenuamente de los peligros y avatares de la vida: El hada lo miraba y se reía.

-¿De qué te reís? -preguntó el muñeco, muy preocupado por esa nariz que crecía visiblemente.

¹⁶Carlo Collodi, Las aventuras de Pinocho, Buenos Aires, Editorial Colihue, 1996, p. 61.

-Me río de la mentira que dijiste.

-¿Y cómo sabés que dije una mentira?

-Las mentiras se descubren enseguida, porque suelen ser de dos clases: las mentiras de piernas cortas y las mentiras de narices largas. Por lo que se ve, la tuya es de nariz muy larga.

Pinocho no sabía dónde meterse, y trató de salir de la habitación. Pero no pudo. Su nariz había crecido tanto que ya no pasaba por la puerta”¹⁷

Pese a la preocupación manifiesta de su padre y de las maravillosas intervenciones del hada protectora de los cabellos azules, Pinocho suele meterse en problemas y más de una vez termina interceptado y detenido por adultos de férreos modales y acento militar, pues ya sean carabineros, gendarmes o guardias policiales, estos hombres lo amonestan y reprenden con severidad, incluso en ocasiones lo privan injusta y absurdamente de su libertad.

-A este pobre diablo le robaron cuatro monedas de oro. Deténganlo y métenlo en la cárcel (...)

-Si todos salen yo también quiero salir-dijo Pinocho al carcelero.

-Vos no, porque no sos como los demás...

-Perdone-replicó Pinocho-, yo también soy un malandrín.

En ese caso, tenés razón-dijo el carcelero, y sacándose la gorra lo saludó con mucho respeto y lo dejó...”¹⁸

Asimismo, en su largo e iniciático periplo, este muñeco también se encuentra con personajes terribles, famélicos, codiciosos y difícilmente piadosos, que cual ogros lo maltratan y atentan incluso con devorarlo, devorar a este Pinocho que anda siempre padeciendo los mordiscones del hambre y la miseria.

Hacia el capítulo XXV, luego de sufrir un intento de asesinato y de casi

¹⁷Carlo Callodi, Op.cit., p. 78.

¹⁸Carlo Collodi, op.cit. pp.85-86.

morir ahorcado al pender de la encina grande del bosque, Pinocho se reencuentra con su hada y se compromete a portarse bien. Aunque ansía convertirse en un muchacho y dejar de ser un muñeco de madera, promete y quiere decir siempre la verdad, “desgraciadamente en la vida de lo muñecos hay siempre un pero que lo echa a perder...” (p. 138); esto es, nunca cumple su palabra y frecuentemente incurre en mentiras. Por lo tanto la prolepsis o anticipo narrativo que pronuncia el hada al decir que el cambio o transformación de Pinocho, es posible siempre y cuando haga méritos, deberá esperar hasta el capítulo XXXVI en cerrarse y resolverse:

P-¿Cómo hiciste para crecer tan pronto?

H- Es un secreto.

P -Enséñamelo. Yo también quisiera crecer un poco. ¿No ves?

Yo me quedé como cinco de queso.

H - Pero vos, no podés crecer.

P - ¿Por qué?

H - Porque los muñecos no crecen. Nacen muñecos, viven muñecos y mueren muñecos.

P -¡Estoy harto de ser un muñeco!-gritó Pinocho-.Ya es hora de que me convierta en un hombre como todos los demás.

H - Y lo serás, si sabes merecerlo...¹⁹

Mientras tanto –debido a las picardías cometidas junto a sus compañeros más revoltosos de la escuela- Pinocho se granjea poco a poco la fama de *sinvergüenza, vagabundo, haragán y tarambana...*²⁰ Tanto es así que a pesar de sus promesas y a un ápice de convertirse en un ser de carne y huesos, se tiente, desobedece y nuevamente se lanza a la aventura con su compañero Pabilo, con quien viaja y se instala en el maravilloso “País de los juguetes”, donde alejado de los libros, las obligaciones y el esfuerzo que la escuela conlleva y sumido en la más

¹⁹Carlo Collodi, op.cit., p.111.

²⁰Ídem,p. 133.

plena y ociosa diversión devendrá paulatinamente en un pobre burro de carga.

Pinocho hizo ademán de salir. Pero al llegar a la puerta recordó sus orejas de burro, y avergonzándose de tener que mostrarlas en público, tomó un gran gorro de algodón y se lo encasquetó hasta la nariz...²¹

Vendido luego en un mercado al dueño de un circo o compañía de payasos, será amaestrado y domesticado para que haga piruetas y salude al público de niños espectadores como “La estrella de la danza”. Tras un accidente queda rengo y es vendido nuevamente por alguien interesado en su piel de asno, logra burlarse de este segundo patrón y también desprenderse de su pelaje de animal. No obstante, su destino jalonado de travesías y peripecias, le interpone nuevos obstáculos por sortear, en ese sentido el relato nos cuenta que, nadando en la inmensidad del mar, lo traga un enorme tiburón y es en el interior de sus oscuras cavidades que se reencuentra con Geppetto, quien por salir a buscarlo había naufragado y resultado prisionero de este gigante del agua.

-¡Papito mío, por fin te encuentro! ¡Nunca más te dejaré, nunca más, nunca más!

-¿Entonces mis ojos me dicen la verdad?-exclamó el viejito frotándose los-

-¿De verdad que sos mi querido Pinocho?

-¡Sí sí, soy yo, realmente yo! ¿Ya me perdonaste, verdad?²²

Finalmente, logran huir ilesos de esa prisión, Pinocho nada hasta el límite de sus fuerzas y, gracias a la ayuda de un atún, logran llegar sanos a la costa. Geppetto ha sido salvado por su hijo, quién se pondrá a cuidar del viejecito hasta que el mismo recupere su vitalidad. Pinocho entonces trabajará duro y sin descanso, junto a su padre

²¹Ídem, p. 152.

²²Ídem, p. 173.

progresará material y emocionalmente, ayudará a su hada protectora y paulatinamente se convertirá en un gran muchacho próspero y en una persona de bien.

Las últimas palabras que intercambian padre e hijo, sobre el final del último capítulo resultan elocuentes y concluyentes:

-¡Papa! ¿Cómo se explican todos estos cambios, así, de repente?-Preguntó Pinocho saltándole al cuello.

-Todos estos cambios son mérito tuyo-dijo Geppetto.

-¿Por qué mérito mío?

-Porque cuando la gente cambia como vos cambiaste, tiene la virtud de hacer surgir un aspecto nuevo y sonriente aun dentro de sus propias familias ²³

Más aún cuando el mismo Pinocho, devenido en humano, contempla al inmóvil muñeco que alguna vez fue: “- ¡Qué gracioso era cuando fui muñeco! ¡Y que contento estoy de haberme convertido en un chico!” ²⁴

Ahora bien, hasta aquí he intentado hacer un breve racconto acerca del contenido narrativo o diégesis del clásico relato de Carlo Collodi, porque a los fines de la presente ponencia, esta obra oficiará de texto de base o –en términos de Gerard Genette²⁵ - “Hipotexto” a partir del cual será factible descubrir ecos o huellas de las aventuras de Pinocho en dos libros de imágenes contemporáneos, esto es, “hipertextos” del mismo. Las obras o intertextos que consideraré aquí son: Toda la Verdad -de Monique Zepeda e Ixchel Estrada y Rebelión en Tortoni de Pablo Bernasconi; las cuales a continuación, pasaré someramente a reseñar:

El universo que rodea al niño protagonista en Toda la Verdad está

²³Carlo Collodi, op.cit., p.188.

²⁴Ídem, p.188.

²⁵ Citado y comentado por Silvia Barei (2001) en De la escritura y sus fronteras, al considerar las relaciones transtextuales, p.51-54.

habitado por voces y dedos amenazantes que lo censuran, acusan y acosan constantemente. Ni bien nos asomamos al umbral de este libro álbum cobran relieve las rectilíneas y tramas cuadrículadas que dan cuenta de un mundo rigurosamente reglado y normativizado: el mundo de los adultos, el de la gente correcta, de trazos definidos, calculados e inequívocos.

En las primeras páginas nos encontramos con el perfil de Totó Kartush, que muestra en su afligido rostro los signos de la desesperación y el desconcierto. Las reminiscencias a Pinocho surgen inevitablemente: en principio, por su nariz eréctil que se extiende y mide cincuenta largos centímetros, en segundo término, por ocupar una especie de “banquillo de acusados”, en tercer término por el bonete, la estrella y las orejas de burro que alguien le inserta y por último por el telón de fondo que acompaña a su figura, empapelado y revestido por la palabra “Mentira” sutilmente multiplicada en tonalidades grises, claras, tenues, casi desdibujadas.

La geometría invade el espacio y el escenario de la acción, una pluralidad de mojones, carteles y flechas saturan y persiguen al personaje principal, que es permeable a toda indicación y depositario de las más interminables y obsesas advertencias, que más que señalarle un itinerario a seguir, lo angustian y atormentan.

El paisaje que envuelve a Totó es hostil e irritable- en virtud de la técnica del collage y del foto-montaje, lo rodean figuras casi esperpénticas, que erigidas en jueces se hacen oír y respetar hasta el hartazgo. El de Totó es el lugar de una niñez que es blanco de las más ensordecedoras sentencias, instrucciones y moralejas. El de los otros, es el espacio del poder, del más fuerte, del que protege y detenta un saber sobre cómo vivir y proceder. El de Totó es el espacio de la indefensión y la vulnerabilidad, reducto al que –paradójicamente- lo confinan aquellos que lo quieren ver crecer y madurar.

A nivel de la diégesis, el relato nos cuenta que un día Totó dijo una gran mentira y que por ello ese día devino en “terrible, espantoso, tremendo, escalofriante y horroroso”. Luego sus mayores le explicaron la

importancia que supone decir siempre la verdad, en consecuencia una vez que este niño hubo reflexionado al respecto, comenzó a decir siempre la verdad, pero a la gente y a sus interlocutores adultos, no les gustó tan descarnada sinceridad. Fue así cómo también tuvo que someterse a la lección sobre los tamaños, rangos y jerarquías de mentiras y verdades. Así Totó descubrió que a la par de las mentiras a secas, también hay mentironones, mentirazas, mentirísimas y mentirititas y que hay verdades suaves, duras, a medias, horrendas, claras, explosivas, pesadas, luminosas, hermosas y también complicadas. De esta manera y con la ayuda de sus “mentores e iniciadores” Totó Kartush comenzó paulatinamente a ser un poquito hipócrita y a no “jugarse” ni por un sí ni por un no, de manera que el “más o menos” le pareció la salida más elegante y menos hiriente para hacer frente a las más comprometidas y apremiantes situaciones. No obstante, semejante indefinición a esta gente tan cabal y tan entera tampoco le gustó, por lo que Totó además de hacer terapia debió optar por el azaroso movimiento de una ruleta, pues a falta de instrumento más agudo y más exacto, este aparato podría orientarlo a la hora de expresar versátil y ocasionalmente un “depende, a veces, más o menos, sí, no, casi siempre”, pues aparentemente si de vida social y relaciones humanas se trata, todo deviene en relativo y mudable. Finalmente, la artera suerte quiso que la ruleta de Totó un día se averiara, entonces este niño-desorientado y sin norte se ofuscó e irrumpió en una sarta de improperios e insultos que- bajo la forma de lagartos y repulsivas alimañas- fueron merecedores de los más severos retos y amonestaciones. La historia se cierra con un Totó acorralado y con su boca sucia burbujeante en espuma de jabón, sus ojos inspiran preocupación y un halo de vergüenza le ruboriza una mejilla de la cara. Pues como “lo de las malas palabras” dará mucho que hablar, se dice –irónicamente- a los lectores que esa nueva lección formará parte de otra historia tanto o más edificante que la que acabamos de recorrer y presenciar.

En otro sentido, Pablo Bernasconi nos presenta, en *Rebelión en Tortoni*, ya no a un niño, sino a un joven adulto cuyas preocupaciones no lo de-

jan dormir, lo desvelan y le ocasionan una picazón tan insoportable, que al rascarse con furia la cabeza sentirá un efecto similar a cuando un globo se pincha o se desinfla. De hecho, a partir de ese momento verá cómo sus ideas, sensaciones u opiniones se escabullen por el aire y lo desnudan frente a los ojos de una multitud de espectadores. Desde luego, tanto fluir de la consciencia diseminado en letras de colores y de los tamaños más diversos, le traerán aparejados una serie de inconvenientes: Será despedido de la empresa en la que trabaja, revelará su atracción por la mujer de quién está enamorado y ofenderá o se distanciará de no pocos amigos. Desesperado, Tortoni intentará atrapar sin éxito sus pensamientos insolentes, desvergonzados y escurridizos, consultará incluso a un médico que no podrá ayudarlo demasiado en encontrarle cura a esa extraña profusión de ideas en danza y en permanente fuga. Finalmente, cansado y angustiado se sentará en un banco de una plaza y al quedarse dormido, soñará con los momentos más tiernos y cálidos de su infancia. Al despertar, notará que la gente lo mira con simpatía y con agrado, pues ya no leen en el aire palabras hirientes u ofensivas; sino los dibujos más vivaces, alegres y representativos de la niñez, que es la de Tortoni y la de todos los que alguna vez fuimos chicos. La estética de esta obra, plasmada en un papel satinado y trabajado desde el diseño gráfico, es realmente admirable y pone al lector en la necesidad de leer articulando el doble plano del texto y de la imagen.

Ahora bien: ¿Qué puede llevar a suponer que en este libro álbum es posible reconocer y leer algunas marcas discursivas o alusiones tangenciales a la historia de Pinocho? ¿Cómo se advierte en *Rebelión en Tortoni* la co-presencia de un discurso clásico pre-existente? En primer lugar, la picazón en la cabeza, Pinocho al igual que Tortoni se rasca desesperadamente cuando está a punto de convertirse en el hazmerreír de todos, esto es, en un burro de orejas altas y peludas, a las que muerto de vergüenza intentará ocultar y disimular, sin éxito. Esa picazón marca un punto de inflexión e inaugura una suerte de metamorfosis o “nuevo estado de cosas” en ambos relatos. En segundo lugar, la nariz prominente y filosa de Tortoni nos recuerda a la del personaje clásico. Por último y tal vez sea

el eco más importante a destacar, el valor que cobra la infancia en ambos relatos, en contraposición al mundo de los grandes. Tortoni –apabullado y preocupado por los prejuicios del entorno y las reacciones que la gente experimenta frente a su fluir de la consciencia o “anarquía cerebral”- encuentra un remanso o refugio en sus recuerdos y escenas de la niñez. Al igual que él, Pinocho anhela convertirse en un niño como otros, pues la infancia es la edad del desenfado, el frenesí aventurero, el afecto gratuito, la “pura rebeldía”, las ganas de dar de nuevo y de volver a empezar. De ahí que el libro álbum nos diga:

Sus pensamientos aún estaban ahí, pero algo había cambiado...

Tortoni contento y aliviado, volvió a su casa. Al día siguiente saldría a buscar un nuevo trabajo. Y, seguro, pronto se acostumbraría a esta nueva particularidad por cierto extraña pero que ya no molestaba a nadie... Bueno, a casi nadie²⁶

Desde Mijael Bajtín, pasando por Julia Kristeva, otros tantos teóricos y críticos de la literatura han discurrido acerca del dialogismo o relaciones intertextuales que pueden establecerse entre los discursos orales y escritos que se producen en el marco de la cultura universal. Tales discursos se comportan como eslabones de una cadena dialógica, por lo que es posible que guarden entre sí ecos y resonancias que nos remitan a otros discursos u obras de circulación precedente o ulterior²⁷. En el caso que nos ocupa- el lugar del texto de base es asignado al relato clásico- mientras que el mismo aparece reescrito en cierta forma por los relatos de imágenes antes comentados; los cuales a su vez tienen la función de resemantizar o cargar de nuevos significados a la obra original, que oficia aquí de punto de partida.

Por lo dicho hasta el momento, conviene considerar que el relato de

²⁶No es posible establecer el número de página.

²⁷Ver Silvia Barei, *De la escritura y sus fronteras*, editorial Alción, Córdoba, 1991, pp.45-50.

Collodi es prismático por naturaleza, posee un lenguaje que dispara una multiplicidad de sentidos a un tiempo y así como ha sido visto y tratado como un discurso pedagógico y ejemplarizante; también al decir de estudiosos -como Marc Soriano- constituye un manifiesto antipedagógico:

Se trata más bien de un texto proyectivo, metafórico, que cuenta sin ambages la adquisición de la conciencia de un niño que no tiene pleno dominio sobre sus sentidos, ni sobre sus movimientos y que todavía no es una persona...²⁸

No cabe dudas que Pinocho emprende un viaje iniciático o de aprendizaje, al cabo del cual deviene en un muchacho y se diferencia de aquél que era en un comienzo; pero sus aventuras lejos de inscribirse en el terreno de la censura y la prohibición –como sucede en el caso de Totó Kartush- se mueven en un terreno atravesado por el riesgo, la adrenalina y la transgresión. Más aún, Pinocho – a pesar de sus equivocaciones y mentiras- siempre goza del perdón y la comprensión de sus seres queridos, cosa que a Totó parece estarle vedado en su entorno familiar. Hacia el comienzo del capítulo XVIII del texto clásico leemos:

El hada vio cómo el muñeco lloraba y se apiadó de él. Golpeó las manos y entraron por la ventana mil grandes pájaros carpinteros que se posaron en la nariz de Pinocho y comenzaron a picotearla. En pocos minutos aquella nariz enorme quedó reducida a su tamaño natural...²⁹

En virtud de una genial y plástica ironía, la obra de Monique Zepeda e Ixchel Estrada, parece sugerirnos que desde la lógica del “*esto no se*

²⁸Marc Soriano, *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas.*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2001, p. 166-168

²⁹Carlo Collodi, Op.Cit. p.79.

dice y esto no se hace” – que no es más que el mal entendido de la obra de Collodi en la que muchos pedagogos recalcitrantes han caído- Totó Kartush permanecerá siendo un niño o devendrá en una marioneta a la que se podrá manipular y dirigir a criterio de los adultos o quienes “muevan los hilos”. De ahí que este personaje nunca se ría, viva angustiado y con cara de haber cometido muchas faltas y torpezas. Totó – a diferencia de Pinocho- no crece, ni aprende, ni madura en el relato... y los responsables de obturar su iniciación son -lisa y llanamente -sus mayores, aquellos que en el afán de educarlo, lo sofocan de enseñanzas rectilíneas, enseñanzas que no sirven, más que para “domesticarlo” e infundirle miedo, inseguridad y tensión.

Por otra parte, en el caso de *Rebelión en Tortoni* el movimiento que se le exige al personaje para curarse es analéptico o retrospectivo, pues es al evocar los momentos más importantes y significativos de su niñez que este joven personaje -casi enajenado por los conflictos del mundo adulto- logra recuperarse y reencontrarse consigo mismo. En las últimas páginas de esta obra de Bernasconi, leemos:

Se sentó en el banco de una plaza, cansado, cerró los ojos y se durmió. Y soñó que pensaba. En el olor de las tostadas, que le hizo recordar a su abuela. Y pensó en Pepino, el gato blanco y gordo que tenía de chico, prrr prrr prrrrrr, pensó en las manos de su madre cuando le acariciaba el pelo, en un triciclo rojo con asiento de cuero, en su cuaderno de hojas gruesas con olor a tiza mojada. Pensó en la pileta de lona celeste donde se bañaban cuando hacía calor, se acordó del olor del agua y de cuando corrían por las baldosas calientes para no quemarse los pies. Se acordó del día en que su hermano le regaló ese avioncito amarillo, se acordó de la noche en que su padre se disfrazó de Papá Noel y él lo reconoció por la risa cortita. Revivió el día en que la chica que le gustaba le dio un bombón envuelto en una carta que olía a frambuesa. Pensó en el aroma del bosque, en el sabor de la tierra seca entre los dientes, pensó en la arena amarilla acariciando sus manos. Olió pan crudo, saboreó chocolate, tuvo frío cuando recordó un invierno lejano y le

*dolieron los ojos por mirar el sol caliente de un verano feliz...*³⁰

Son estos pensamientos los que le infunden ánimo y revitalizan al deprimido personaje, en ellos se advierte la presencia de adultos entrañables. Pensamientos en los que no aflora ni un dejo de envidia, de insultos, ni de rencores. Tortoni ya no sufre insomnio por preocupaciones de adultos que lo desbordan, ya no tiene vergüenza de verse expuesto frente a los demás ni de desnudar sus pensamientos al viento, así como Pinocho ya no tendrá necesidad de mentir ni de avergonzarse por ello. Ambos personajes son “de la misma madera” y han alcanzado el sentido y el sabor de la existencia en la niñez, en tanto edad plena.

Ya lo decía hace un par de años atrás, Graciela Montes en su corral de la infancia, cuando al hablar de viejos tabúes y de corrales nuevos, discurría sobre cómo los adultos tendemos a encerrar de alguna manera a la infancia, al seleccionar obras que- en su afán proteccionista- presentan un mundo narrado “políticamente correcto” en el que no es posible encontrar quiebres, ni rupturas, ni conflictos, ni ciertos temas de los que es mejor “no hablar con los chicos”.

La relación entre los grandes y los chicos no es una campiña serena sino más bien una región difícil y escarpada, de a ratos oscura, donde soplan vientos y tensiones; un nudo complejo y central a nuestra cultura toda, que sería tonto pretender despejar en pocas palabras (...) ³¹

Estoy convencida de que con los niños se puede hablar de cualquier tema importante de la vida; trato de hacerlo cuando puedo, y, dentro de lo que me permite la distancia siempre presente, aunque disimulada a veces, entre el grande y el chico, trato de hacerlo con franqueza...” ³²

Estas últimas citas vienen a cuenta de los libros álbumes cuyo valor literario he tratado de sopesar, ya que ambos –a mi criterio y más allá

³⁰ No es posible establecer el número de página.

³¹ Montes, *El corral de la infancia*, FCE, México, 2001, pp.18-19

³² Graciela Montes, op.cit. p.66.

de los ecos intertextuales señalados- ponen en tensión los móviles y pautas de conducta que rigen las relaciones sociales y humanas en el marco del mundo adulto. Totó Kartush se debate y vacila entre decir la verdad y la mentira porque aún no entiende lo que es la hipocresía, disfrazada -desde ya -de “decoro y de buen gusto”. Tortoni es despedido de su empleo porque allí no hay lugar para “anarquías cerebrales”, esto es, para ningún tipo de rebeldía, ni para darle rienda suelta a las verdades sin tapujos ni ambages. En ambos relatos surge el conflicto entre apariencia y realidad, se tensionan los planos del decir y del hacer, del pensar y del parecer, del mundo adulto y de la niñez.

Resta decir -finalmente- que en nuestro rol de mediadores- docentes, talleristas y bibliotecarios- debemos tender puentes y poner al alcance de los chicos y chicas este tipo de libros que, al revestir calidad estética y literaria, y al presentar una realidad extrañada y poco convencional; los muevan a la reflexión, les asignen un rol activo como lectores, les presenten un desafío interpretativo y les permitan ampliar su capital cultural y simbólico. Vale la pena-entonces- dar de leer obras literarias como las aquí contempladas, las cuales lejos de pretender moralizar o ejemplarizar, merced a un intrincado contrapunto entre lenguaje verbal y no verbal, muestran las complejidades y contradicciones de la existencia humana.

Bibliografía:

Andruetto, María Teresa (2009) *Hacia una literatura sin adjetivos*, Editorial Comunicarte, Córdoba.

Bajtin, Mijail (2005) *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI editores, Buenos Aires.

Barei, Silvia (2001) *De la escritura y sus fronteras*, Alción Editora, Córdoba.

Bernasconi, Pablo (2009) *Rebelión en Tortoni*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

Collodi, Carlo (1996) *Las aventuras de Pinocho*, Ediciones Colihue, Buenos Aires.

Díaz, Fanuel Hanán (2007) *Leer y mirar el libro álbum: ¿Un género en construcción?*, Grupo Editorial Norma, Bogotá.

Montes, Graciela (2001) *El corral de la infancia*, FCE, México.

Schritter, Istvan (2005) *La otra lectura: La ilustración en los libros para niños*, Lugar Editorial, Buenos Aires.

Soriano, Marc (2001) *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus*

grandes temas., Buenos Aires, Ediciones Colihue.

Zepeda, Monique e Ixchel Estrada (2009) *Toda la verdad*, Editorial Oceano, Barcelona.

Laura Devetach y la poética de lo cotidiano: una lectura desafiante

Mila Cañón (UNMdP) y Elena Stapich (UNMdP)

Otra cosa que me pasa es que escribo un poquito en cada papel que encuentro. Entonces toda la casa está embanderada con papelitos. Pero un buen día los junto. Los acomodo, los aliso, pongo uno primero y otro después, como las piezas de un rompecabezas, los añado y salen páginas para este ovillo.

L. Devetach

El largo camino de una escritura

Laura Devetach ha recorrido un camino de escritura denso y extenso, donde obstáculos no faltaron, pero hoy goza de un gran reconocimiento del que dan cuenta varios mecanismos de canonización: en 2009 es declarada Doctora Honoris Causa por la Universidad de Córdoba y en 2010 es ganadora del VI Premio Iberoamericano SM de Literatura Infantil y Juvenil, además de múltiples premiaciones; se reeditaron algunos de sus textos más paradigmáticos, como *La torre de cubos* (1993a), *Monigote en la arena* (1975), y tantos otros como *Historia de Ratita* (1984a), *Picaflores de cola roja* (2003a), *El paseo de los viejitos* (1998b), *El hombrecito verde y su pájaro* (1989), *Las 1001 del garbanzo peligroso* (1992), *Todo cabe en un jarrito* (1996), *Los Pomporerá* (2001a), *Secretos en un dedal* (2003b), *La hormiga que canta* (2004), *Así, así y así* (2005), *Canción y pico* (1998a), *Avión que va, avión que viene* (2007), etc.

Escritora, ensayista, docente, tallerista; hizo periodismo, radio y televisión y además, teatro para niños, allá por los años sesenta, en la ciudad de Córdoba y participó activamente en el marco de seminarios y talleres sobre la lectura, la infancia y la literatura.

Esta trayectoria la inscribe en un territorio que modula sus voces con las voces de la infancia, lejos de una escritura dependiente de las vari-

ables del mercado y de sus exigencias, dueña de una voz personal, reconocible y siempre entrañable.

Poética de lo cotidiano

En los textos de Devetach se recrean los elementos más cotidianos, pero –lejos de una representación realista – estos aparecen sometidos a un proceso de extrañamiento. Como sucede en *Un cuento ¡puaj!* (1992), cuyo conflicto se presenta porque la tía Sidonia está espuejada, palabra que condensa significaciones y que alude, en alguna de ellas, a un cambio en el carácter de la tía, que la hace exclamar contradictoriamente “¡puaj!” ante las cosas que normalmente le parecen agradables. Los animales resuelven el problema sometiendo a Sidonia a una experiencia de “rarificación”: cada uno de ellos sustituye su sonido característico por el de otro bicho. Ante tamaña sorpresa, la tía recupera su talento natural.

El garbanzo peligroso, un clásico dentro de los cuentos de esta autora, opera también con esta perturbación de lo cotidiano. Empieza con el título, que constituye casi un oxímoron. Si hay algo que no esperamos de un garbanzo es, precisamente, que sea peligroso. Luego, sigue con las reacciones encadenadas de los otros personajes, que se alteran ante la presencia del garbanzo y se van transmitiendo su alarma. Algo tan pequeño e inofensivo reviste un carácter amenazante.

Lo literario se esconde en lo más cotidiano, en lo pequeño: la lombriz, la hormiga, la cáscara de naranja, el mate de leche, el jarrito o un dedal.

Un vaivén entre lo antiguo y lo nuevo

La poética de Laura Devetach teje en forma poco azarosa, culturas, géneros y personajes para dar cuenta de una construcción consistente e intertextual. Por un lado, se puede advertir la raigambre tradicional, en la que recrea relatos originarios de Oriente o populares como *La gran pelea* (1994a) o *¿Quién se sentó sobre mi dedo?* (1994b). Los rasgos de su escritura, como la invención de palabras onomatopéyicas, por citar un ejemplo, se sobreimprimen a estas historias y le

otorgan una suerte de “marca registrada”.

También la poesía tradicional es recreada por Laura Devetach, a través del empleo de sus diversas variedades, como las coplas, los suspiros, los cuentos mínimos, y de las matrices de encadenamiento y acumulación. Enhebrando dichos populares vinculados temáticamente, realiza un texto-collage en el que se preserva para la infancia de hoy el decir de los niños de otras épocas: Enganchado de la pelea

-El burro del teniente
lleva carga y no la siente.
-Al botón de la botonera
pim pom ¡fuera! (1998a: 18):

Las fórmulas de inicio, la cadencia y reiteración de la poesía infantil de origen folklórico, laten en algunos textos de Devetach, como éste, que se entrelaza con la antigua voz que enuncia “A la lata, al latero, a la hija del chocolatero...”: Porque sí los panes

Porque sí a la lata
porque no al latero
no hay en la canasta
nada de dinero. (1998:58)

Por otra parte, la reelaboración de materiales tradicionales convive con la experimentación sobre el lenguaje, propia de la poesía vanguardista. Veamos algunos ejemplos. En La plaza del piolín, en el capítulo 11, se intercalan dentro del texto unos poemas escritos en dos columnas, precedidos por el título CATÁSTROFES y por una indicación entre paréntesis: (Esta historia es para leer ASÍ, ASÁ Y ASÚ) (2001:39), un juego de palabras que no pocas veces aparece en sus textos para significar que las cosas no siempre son de un mismo modo. Queda abierta, entonces, la posibilidad de seguir al menos dos recorridos posibles de lectura: primero una columna y después la otra, o ir intercalando una estrofa de cada columna. El lector decide.

También es el lector quién debe aceptar el juego de completar el texto, en Una caja llena de, que comienza diciendo: Yo iba con esta caja llena de. Y por un caminito me encontré con. Abrí mi caja y le ofrecí mis. (1984b:9) Si se trata de propuestas relacionadas con la experimentación estética, dos libros-álbum como La hormiga que canta (2004) de la mano de Juan Lima y Avión que va, avión que viene, ideado por el ilustrador Istvan (2007), diseñan para el lector un itinerario de lectura poético, lingüístico, visual y hasta de interacción, al permitir plegar las hojas en forma de avioncitos que se van (también del libro, al cortar el troquelado).

Este tipo de textos pone en escena cuestiones centrales en relación con la lectura: en el primer ejemplo, el modo en que leemos, que no es lineal y progresivo, sino errático, lleno de avances, retrocesos, desvíos. En el segundo caso, la cuestión sobre la que Umberto Eco llamara la atención al plantear la existencia de los espacios vacíos del texto, que deben ser completados con la cooperación del lector (1981).

En el libro Canción y pico (1998a) hay textos que experimentan con el nivel de lo gráfico, como “Los difíciles días de la lombriz”, que juega con las posibilidades caligramáticas del poema., en tanto otros presentan imágenes y metáforas de filiación surrealista.

Permanencia y pertenencia en unos rasgos reconocibles

Además, hay un rasgo propio de la escritura de Laura Devetach que es la fuerte intertextualidad que se establece entre sus producciones. El lector pertinaz y constante sabrá encontrarla en personajes, giros lingüísticos, juegos con el lenguaje en cada nueva lectura. Como, por ejemplo, en El Garbanzo Peligroso (1995), que vuelve a aparecer en Otra vez el garbanzo peligroso (1983) y va a reaparecer en el título de otro libro, Las 1001 del Garbanzo Peligroso (1992b).³³ ¿Por qué es

³³Este libro puede asociarse con otros, publicados en la colección Pajarito Remendado, por su carácter de miscelánea que reúne materiales diversos (coplas, adivinanzas, instructivos, curiosidades, etc.) Nos referimos a Burbujas, El que silba sin boca y Cura Mufas, los dos primeros de Laura Devetach y María Inés Bogomolny, el último, de Laura Devetach. Papelitos del Pajarito Remendado, Ed. Colihue.

peligroso el garbanzo? ¿Por qué esa caracterización que es casi un oxímoron? Podemos registrar un efecto de lectura entre los tres textos como de una pregunta que se abre en el primero y se responde en el segundo y en el tercero.

Hay otros personajes que recorren los libros de la autora, es el caso de la tía Sidonia, que apareció en *El Garbanzo Peligroso*, como el personaje humano entre una serie de animales que se van encadenando a la manera de los cuentos tradicionales, para reaparecer en *Un cuento ¡puajjj!*, de estructura similar, pero donde el conflicto se focaliza en ella. También es la protagonista de *Pobre mariposa* (1994c), si bien en este texto es la mamá de Periquito, mal que nos pese a quienes nos habíamos imaginado que era una especie de tía solterona.

Otros personajes que se esconden y se asoman entre las páginas de Laura Devetach son los monigotes. Siempre tienen en común el animismo, pero presentan rasgos que los diferencian. *Monigote en la arena* (1983) constituye una prueba de que cualquier tema puede entrar en un texto de literatura infantil, incluyendo el de la muerte: Y mientras se borraba siguió riendo, hasta que toda la arena fue una risa que juega a cambiar de colores cuando la sopla el viento. Se trata de uno de esos textos en los que quizás chicos y grandes no leamos lo mismo, o tal vez sí, pero de diferente manera.

En *La torre de cubos* (1993b) hay también cuentos con monigotes: *Monigote de carbón*, una historia de deseos que se encienden, se frustran, se vuelven a encender y se realizan: ¡Señor, con lo lindo que sería tener zapatos nuevos, y un barco!...

En el mismo libro aparece *El pueblo dibujado* (1993b), donde una niña – Laurita – cubre una pared con dibujos de un pueblo que cobra vida, habitado por diminutos monigotes que no tardarán en presentarle sus quejas en un idioma extraño. Estos personajes producen – en la protagonista y en el lector- un efecto humorístico por el contraste entre su tamaño y su gran capacidad para enojarse.

Los mismos personajes protagonizan *Medias de monigote* (1992a), pero esta vez son disparatados, creativos, y le sugieren a la niña la

solución para su problema: de ellos aprende que las medias pueden convertirse en otras cosas, como imaginativos regalos de Navidad para toda la familia.

También *El hombrecito verde* (1997) se vincula con otros textos, los del libro *El hombrecito verde y su pájaro* (1989), donde el segundo de ellos resulta una amplificación del primero. En uno de los paratextos de este último, la autora refiere la historia original y explica: Y el hombrecito verde se quedó verdemente solo. Y yo le escribí esta historia. Este comentario que funciona como introducción a los cuentos del libro explicita el vínculo que une a la autora con sus personajes y permite entender una de las razones por las que estos vuelven, una y otra vez, a poblar el mundo ficcional que ella ha creado. Las historias son también, a su manera, un “pueblo dibujado”. Cuando nos acercamos a contemplarlo de cerca, como Laurita, los lectores nos encontramos, en sus calles y rincones, a los mismos, entrañables personajes de siempre.

De lo femenino y la deconstrucción de sus arquetipos

En la obra de Laura Devetach es posible rastrear las marcas de lo que se puede denominar, de un modo general, una escritura feminista. Esta categoría plantea por sí misma sus problemas, ya que resulta una etiqueta que se utiliza para manifestaciones muy diversas y hasta contrapuestas. Por un lado, se agrupan dentro de ella las posiciones de escritoras y de una crítica que reivindica para la mujer el derecho a ejercer en un pie de igualdad con los hombres las prácticas culturales de lectura y escritura. Por otro lado, sirve para acoger posturas que otorgan relevancia estética a las manifestaciones emergentes de un lugar subalterno, el de lo femenino, atravesadas por la impronta de lo marginal, lo secreto, lo oscuro, lo doméstico, y caracterizadas por la delicadeza propia del bordado, del tejido, de la costura, de la labor surgida de las manos de la mujer. Desde esta perspectiva, pareciera que se desea iluminar los rincones donde se genera esa producción simbólica, sin reclamar para ella un lugar central. A este carácter bi-

frente de las líneas feministas se refiere Carmen Perilli (2004):

La teoría, esa pasión de la segunda mitad del siglo, se arma, a veces, en espacios fronterizos; gesto reflexivo atravesado de lirismo y ficciones. Estas lecturas visitan viejas metáforas para reformularlas o inventan nuevos relatos apelando a los saberes del género: “filosofías de cocina”; “tretas del débil”; “bordados de manos”; construyen versiones de un imaginario, operaciones en las que se intersectan lengua poética y saber crítico. Reivindican otra lógica y producen otras “iluminaciones”, pretenden inscribir la diferencia. Algunos exhiben engañosos locus amoenus, de reconfortantes y homogéneas representaciones que repiten mitos patriarcales, armados desde lugares de enunciación planeados como débiles o subalternos.³⁴

Indudablemente, Laura Devetach no se ubica en estos “lugares de enunciación planeados como débiles o subalternos”. Por el contrario, parte del reconocimiento de la existencia de estas prácticas femeninas relegadas a la clandestinidad para solicitar su desplazamiento hacia un lugar central, que permitiría no sólo ingresarlas a la construcción de una nueva subjetividad femenina, sino irradiar desde ese nuevo lugar su influencia sobre niños y niñas.

En sus ensayos pero también en los textos de ficción circula el tema de la identidad femenina. Dos ejemplos en los que Devetach se apoya en los arquetipos del imaginario sobre la mujer, para resignificarlos, haciéndoles decir otra cosa: el texto *Carta al lobo* (1996) y el emblemático *Historia de Ratita*. (1984^a). Ambos textos desnaturalizan la relación entre la mujer y la obediencia. Obediencia a la madre, aunque el mandato sea necio, en el primero de los textos citados; obediencia al modelo social de mujer que no busca una realización personal por fuera de su rol de esposa y madre, en el segundo ejemp-

³⁴La razón de que las citas textuales no posean la página se debe a que algunos libros infantiles o documentos electrónicos no están paginados.

lo. En ambos casos, se establece una relación intertextual y es la confrontación con el texto fuente (*Caperucita Roja*, *La Princesa Ratona*) la que permite apreciar la transformación de los personajes, con la aparición del deseo propio y de la reflexión personal.

Una lectura desafiante

Hemos tratado de presentar unas pocas puertas de acceso a la poética de esta escritora. El recorrido nos permitió examinar una escritura que logra sortear uno de los principales peligros de la literatura infantil: el de trabajar con un lector implícito que se supone poco competente. Dice Italo Calvino (1983), citado por López y Bombini:...si se presupone a un lector menos culto que el escritor y se adopta hacia él una actitud pedagógica, divulgativa, tranquilizadora, no se está haciendo más que confirmar el desnivel. (1992: 28 - 31)

Los textos de Laura Devetach no operan con un lector implícito al que se dirigen en forma condescendiente, sino, por el contrario, presentan a sus lectores los desafíos propios de la literatura. Su escritura produce en forma contundente procedimientos, gestos y tramas que se reiteran para darle sesgos particulares: la poética de lo cotidiano; la preocupación por lo femenino; la filiación con la cultura popular, la poesía folclórica en relación con otras formas contemporáneas y vanguardistas del discurso poético; y a su vez, algo tan cotidiano como un garbanzo o un monigote “extrañados” para producir ficciones que, al mismo tiempo, se entrelazan en otras que trabajan intertextualmente en un corpus variado de textos.

En fin, se trata de una escritora que ha tejido sus textos cuidadosamente, papelito por papelito para armar el ovillo, ovillo con el que los lectores podemos jugar para tejer su poética.

Bibliografía

Devetach, Laura (1996). “*Carta al lobo*”. En: *Oficio de palabrera. Literatura para chicos y vida cotidiana* (pp.123-125), Buenos Aires, Colihue.(Primera edición, 1991).

- Devetach, Laura (1983). *Monigote en la arena*, Buenos Aires, Edición Colihue. (Primera edición, 1975).
- Devetach, Laura (1984a). *Historia de ratita*, Buenos Aires, Colihue. (Primera edición, 1975)
- Devetach, Laura (1984b). *Una caja llena de*, Buenos Aires, Kapelusz.
- Devetach, Laura (1989). *El hombrecito verde y su pájaro*, Buenos Aires, Colihue.
- Devetach, Laura (1992a). *Un cuento ¡puaj!*, Buenos Aires, Colihue.
- Devetach, Laura (1992b). *Las 1001 del Garbanzo Peligroso*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho.
- Devetach, Laura (1983). "Otra vez el garbanzo peligroso". En: *Monigote en la arena*, Buenos Aires, Colihue.
- Devetach, Laura (1992a). "Medias de monigote". En: *Un cuento ¡puajjj!* Buenos Aires, Colihue.
- Devetach, Laura (1993a). *La torre de cubos*, Buenos Aires, Colihue. (Primera edición, 1966).
- Devetach, Laura (1993b). "Monigote de carbón". En: *La torre de cubos*, Buenos Aires, Colihue.
- Devetach, Laura (1993c). "El pueblo dibujado". En: *La torre de cubos*, Buenos Aires, Colihue.
- Devetach, Laura (1994a). *La gran pelea*, Buenos Aires, Colihue.
- Devetach, Laura (1994b). *¿Quién se sentó sobre mi dedo?*, Buenos Aires, Colihue.
- Devetach, Laura (1994c). *Se me pianta un lagrimón / Pobre mariposa*, Buenos Aires, Ediciones del Cronopio Azul.
- Devetach, Laura (1995). *El garbanzo peligroso*, Buenos Aires, Colihue. (Primera edición, 1975)
- Devetach, Laura (1996). *Todo cabe en un jarrito*, Buenos Aires, Colihue.
- Devetach, Laura (1997). *El hombrecito verde*, Buenos Aires, Colihue. (Primera edición, 1989).
- Devetach, Laura (1998a). *Canción y pico*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Devetach, Laura (1998b). *El paseo de los viejitos*, Buenos Aires, Alfaguara. (Primera edición, 1987).
- Devetach, Laura (2001a). *Los Pomporerá*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Devetach, Laura (2001c). *La plaza del piolín*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Devetach, Laura (2003a). *Picaflores de cola roja*, Buenos Aires, Alfaguara.

(Primera edición, 1977).

- Devetach, Laura (2003b). *Secretos en un dedal*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Devetach, Laura y Lima, Juan. (2004). *La hormiga que canta*, Buenos Aires, Ediciones del Eclipse.
- Devetach, Laura (2005). *Así, así y asá*, Buenos Aires, Ediciones e.d.b.
- Devetach, Laura e Istvan (2007). *Avión que va, avión que viene*, Buenos Aires, Ediciones del Eclipse.
- Eco, Umberto (1981). *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.
- López, Claudia y Bombini, Gustavo (1992). *Literatura Juvenil o el malentendido adolescente*. En: *Revista Versiones*, 1, (1), 28-31.
- Perilli, C. (2004). *Los trabajos de la araña: Mujeres, teorías y literatura*. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, N° 29. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/indgener.htm> [2010, 5 de octubre].

Un policial donde lo que menos importa es el policial: *Sopa de diamantes* de Norma Huidobro

Graciela Caram (Colegio Nacional "Rafael Hernández", UNLP)

Entre las estrategias de que se sirve el narrador de historias, las primeras líneas con que se abre el espacio imaginario del relato tienen una importancia extraordinaria.

Para muchos narradores -contadores de cuentos y escritores-, la primera frase es esencial. Porque la primera frase impone unos derroteros, revela un estilo, genera expectativas.

Se trata de introducir el receptor -el receptor oral o el lector- en la historia mediante un pacto con la irrealidad. La irrealidad verídica que la literatura propone.

Esta irrealidad o esta mentira no es inocente, porque la literatura nunca es inocente.

Puede ser un viejo mito que, después de recorrer todos los laberintos llegó hasta nosotros cubierto con ropas de ahora. Pienso que así lo imaginó Norma Huidobro al abrir el primer capítulo de su novela con el título: Yo soy así.

Y así es Malena, la protagonista de *Sopa de diamantes*, una joven con rastas, que usa ropa de ferias americanas, que anda siempre en zapatillas. Resumiendo, una chica más que tiene claro quién es... como uno de tantos de nuestros alumnos.

La elección de esta novela para alumnos ingresantes a Primer Año se hizo pensando en que era un policial entretenido, pero Malena y su yo soy así nos sacó de encuadre y nos permitió que los lectores, nuestros alumnos, se adueñaran del texto, porque Malena se constituyó en una más de ellos.

Y si nos preguntamos el porqué podríamos arriesgar una primera hipótesis: La Literatura para Jóvenes no debe ofrecer modelos de conducta intachables, debe presentar personajes creíbles y coheren-

tes; de diferentes cataduras morales -a veces contradictorios-; bien contruidos; que muestren una evolución psicológica acorde con el desarrollo de la trama. Es un error intentar adoctrinar en una ideología determinada por medio de unos personajes esquemáticos incapaces de mostrar la complejidad de la realidad. El lector juvenil está interesado por temas que le ayuden en la búsqueda de su propia identidad; el conocimiento del mundo y de los demás; la formación de una filosofía de la vida; plantearse problemas y responsabilidades sociales; el entendimiento de sus emociones.

El joven desea libros en los que se le entienda y acepte como es, se reflejen sus inquietudes, pueda desarrollar su imaginación, halle respuestas a las preguntas que no se atreve a plantear al adulto, pueda gozar y disfrutar relajadamente, el lenguaje sea preciso y realista, se clarifiquen situaciones problemáticas como la búsqueda de la identidad, el sentido de la vida y la muerte, la autorrealización, la convivencia familiar o en grupos, el descubrimiento del amor, amistad, inconformismo, rechazo de convencionalismos, insolidaridad, violencia, consumismo, lucha contra las injusticias, racismo y xenofobia, igualdad entre los sexos.

Precisamente allí estaba la clave. Malena tiene una familia conformada por padres separados: 'Además ya están separados y eso no es responsabilidad mía' (14), ella vive con su madre y su hermano menor en una casa de Barracas (perteneciente al abuelo materno), su padre tiene otra pareja, Valeria, 'Papá se enamoró de una mujer más joven que él y se fue de casa' (14) a la cual Malena detesta y Nacho (su hermano) adora 'Valeria le regala cosas lindas, y no horrosas como a mí, y lo acepta tal como es' (15) porque, según Malena, a Nacho lo trata bien y a ella le hace la vida imposible; el tema de las familias ensambladas.

Como la madre se tiene que ir de viaje, los hijos quedarían con el padre y su nueva mujer, Malena se niega; el tema de los 'tiempos compartidos con los hijos'. Entonces, resuelta a liberarse de sus conflictos, Malena viaja a Córdoba para pasar las vacaciones de invierno con su abuelo; 'abuelos o padres sustitutos'. 'Mamá me apoyó en lo de Capilla...

Yo sé que mamá, aunque no lo diga, se alegra de que yo no soporte a Valeria; se me ocurre que para ella es una especie de revancha' (15) Pero no queda allí, en el entorno del abuelo aparece la relación entre adultos mayores y adolescentes tratada desde una perspectiva extraordinaria. Malena inicia el tema con una frase clave: 'Mi abuelo y yo nos parecemos' (12)

El primer personaje que aparece en Capilla del Monte es Garufa, el taxista, amigo del abuelo de Malena. Un personaje plasmado excepcionalmente, quien siguió a su amigo a Córdoba y allí se instaló. Este simpático señor será el acompañante de Malena en todo momento, compartirá con ella toda la investigación policial que ella hará para encontrar quién mató a una enfermera cerca de una mansión abandonada.

Pero no solo eso, él creará en la joven, seguirá sus planes y respetará sus ideas, hasta aprenderá a manejar Internet con ella.

El abuelo es realmente de cuento, como dice Malena 'me sentí una Heidi (24), dulce, cariñoso, honrado, respetado, amado por sus amigos, es el faro de la protagonista. Con él disfruta la cocina, el juego de cartas, el tango y el poder entender y ser entendida 'Siempre dice cosas que me dejan pensando. Hablamos de papá y Valeria. /-A Valeria no las vas a cambiar- me dijo-. Es así y punto. ¿No te gusta? Muy bien, no tiene por qué gustarte. Tu papá la eligió tal como es, y aunque a vos te parezca malvada como la madrastra de Blancanieves, para él es dulce y encantadora (...) no te guata. Muy bien, no hay ningún problema: no te gusta y se terminó (41).

Sumamos a este mundo al Gallego, a Adela y su hermano Pepino. Y con ellos, otros temas interesantes, Garufa está enamorado de Adela, mostrando la necesidad del amor y comprensión a cualquier edad. Por otro lado, Pepino es discapacitado mental y nos muestra cómo se lo protege, respeta y ama en Capilla, aceptándolo siempre.

Resumiendo, el valor de la palabra, la necesidad del amor y comprensión, el respeto por los discapacitados, el habla de las distintas generaciones, el mundo de la cocina, de los libros, del tango y el lunfardo.

Y allí surgió el 'gran tema'. Explicar a jóvenes del siglo XXI el lunfar-

do, su uso, la letra de los tangos que Malena repite, ese ' cómo hablan los mayores'. Porque hablar de 'las luces y la luna suburbana...' vaya y pase pero de 'tuve miedo de reprocharle su felonía...' o cuando el abuelo le dice que Adela y Garufa 'afilan' o que significa 'andar escasani', 'engrupido', 'tricota'; y cómo hacer con 'che papusa...' o 'aquella...de la que todos hablaban, porque siempre la encontraban al volver de madrugada...' Y 'naranja'...

Algunos se los podía explicar yo pero otros...Entonces empezaron a buscar en la net. Y encontraron lunfardo pero también opiniones sobre el habla de los jóvenes.

Como dice Oscar Conde: ' Los términos que usan hoy sobre todo los jóvenes son, parte del lunfardo. Así, junto a clásicos como chamuyo, faso, mina y chanta figuran otros más modernos como mandanga, pocaonda, vitamina y ricotero.

Algunos de los nuevos vocablos incorporados a la segunda versión del Diccionario etimológico del lunfardo son bagarto (persona fea, especialmente de género femenino), federico (miembro de la Policía Federal Argentina), figureti (que simula ser importante o que se esfuerza por aparecer en los medios de comunicación junto a estrellas o figuras), mandanga (marihuana), maraca (hombre afeminado o varón homosexual), pituto (cosa cualquiera cuyo nombre se ignora o cuya especie no puede revelarse) y pocaonda (antipático, odioso, agreta), entre otros. Y podríamos seguir agregando entre los más conocidos: Aguante, apoyar, arrugar, atracar, birra, bodrio, bondi, borrarse, boludear, cabida, chamuyar... Pero no contentos con esto, mis alumnos decidieron hacer un acopio de 'sus palabras' para discutir conmigo sobre el uso, abuso y otras yerbas de dichos vocablos. Y así apareció: 'rocho', mezclado con 'turro', el primero es el que imita al chorro adolescente en su ropa y el segundo es un rocho pero con más levante; el 'wacho' es sinónimo de chico y el 'gil' de malaonda, igual que 'ortiva'; decir 'todo pillo' es decir todo está bien; y así innumerables ejemplos.

Pues bien, esta obra había abierto muchas puertas, me había permitido reflexionar sobre muchos temas de interés para mis alumnos,

y además tenía un plus que era la historia policial que encerraba. Por cierto, muy bien manejada en todos sus componentes y otros muchos elementos que aporta como, por ejemplo, introducir otros textos como 'La carta robada' (también motivo de análisis en clase) dado que Malena resuelve el caso policial, no solo por sus hipótesis, conjeturas y pruebas sino también porque es una gran lectora y puede asociar la literatura a la realidad que vive.

Y vaya otro tema: literatura-realidad. Y nuevamente la discusión: ¿puede la literatura del colegio ayudarnos a pensar el mundo? ¿No es esa otra literatura que los jóvenes leen por placer o por moda, si no ésta que nosotros le 'imponemos'?

La respuesta es un sí rotundo, porque Sopa de diamantes, no presenta una sola historia, sino que opera como una caja de Pandora que una vez abierta nos atrapa en el mundo de una adolescente con sus padres separados, una novia agregada, un hermano y un abuelo cordobés, la relación entre adultos mayores y adolescentes, el valor de la palabra, la necesidad del amor y comprensión, el respeto por los discapacitados, el habla de las distintas generaciones, el mundo de la cocina, de los libros, del tango y el lunfardo. Sí, todo mezclado y bellamente unido a través de una historia policial que funciona como una muy buena excusa para mostrar un mundo de respeto, valores y entendimiento entre las personas.

Notas

Todas las notas corresponden a :Huidobro, Norma. (2008) *Sopa de diamantes*. Buenos Aires, Norma.

Bibliografía

Conde, Oscar. (1998-2010) *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires, Taurus.

El habla de los argentinos: www.elortiba.org

Huidobro, Norma. (2008) *Sopa de diamantes*. Buenos Aires, Norma.

Revista Oralía: www.nevada.ual.es

La imaginación al poder en ¡Basta de Brujas! de Graciela Falbo

María Gabriela Casalins
(Instituto Eureka Educación del Pensamiento)

Igualmente una palabra, lanzada al azar en la mente, produce ondas superficiales y profundas, provoca una serie infinita de reacciones en cadena, implicando en su caída sonidos e imágenes, analogías, recuerdos, significados y sueños, en un movimiento que afecta a la experiencia y a la memoria, a la fantasía y al inconsciente, complicándolo el hecho de que la misma mente no asiste pasiva a la representación, sino que interviene continuamente, para aceptar y rechazar, ligar y censurar, construir y destruir.

Gianni Rodari, Gramática de la Fantasía (1995)

Primer movimiento: la imaginación se asoma. Fuente y ruptura:

Graciela Falbo es una de las escritoras platenses que, dentro del panorama de la Literatura Infantil de nuestro país, ocupa un espacio firme y reconocible. Es en este terreno de su obra que se inscribe el texto al cual dedicaremos este trabajo.

¡Basta de Brujas! es una obra que fue evolucionando con el tiempo. Conoció una primera edición en 1999 integrada por tres cuentos: "¡Basta de Brujas!", "Tía Alcacia y los higos" y "El banquete de las Hadas" editada por Editorial Ateneo. Este último cuento fue luego editado en 2007 por Editorial Primera Sudamericana, en la colección Puercoespín, en una bella edición ilustrada por Irene Singer, cobrando independencia.

Nos referiremos en este trabajo a la edición de ¡Basta de Brujas! de Primera Sudamericana, Pan Flauta de 2005. A esta edición se sumaron los cuentos "El dinosaurio (o la historia difícil de Sigfrido Pankeke)", "Por qué no escribí el cuento", "El monstruo en el gallinero" y "Los juegos secretos de Abelarda".

El objetivo de esta ponencia es desentrañar los procedimientos que utiliza la autora para lograr el trabajo con la imaginación en sus cuentos y demostrar cómo el mismo está ligado a un esquema de prosa cuyos componentes rítmico-musicales lo refuerzan y lo propician, logrando una síntesis entre poesía y prosa, en una mixtura en la cual el lenguaje literario no define adrede la frontera genérica entre lo narrativo y lo poético.

Entonces, ¿cuál es papel de la imaginación en esta obra, que es el eje central de nuestro trabajo, y por qué hemos elegido este tema para referirnos a ¡Basta de Brujas!? Si analizamos qué es la imaginación como operación reconocible del pensamiento humano podremos decir con Rath que: “Imaginar es formar idea de algo no presente; es percibir mentalmente algo no experimentado. Se trata de una forma de creatividad.” (Rath y otros, 2005: 39). Es interesante, pues, saber cómo se plasma la imaginación como forma de creatividad para Graciela Falbo en este texto. En una entrevista inédita que el escritor e investigador Adrián Ferrero le hiciera a la autora, ella misma lo aclara, dice Falbo: “Creo que la ficción, a cualquier edad, es la puerta de entrada a la imaginación; es decir una forma de concretar una mirada del mundo más rica y compleja. En general vivimos en un mundo imaginario capturado por la cotidianeidad y la inmediatez. El trabajo con la imaginación nos saca de esa mirada determinada, rasga el velo de esta cotidianeidad que cuando se naturaliza nos limita emocional e intelectualmente.” (Ferrero, 2010: entrevista inédita).

La imaginación es, entonces, un estado natural, una forma de operar que nuestro pensamiento se propone para lograr transformar lo cotidiano, para transmutar la rutina en magia, si entendemos lo que para Falbo significa este concepto que aparece mencionado en el breve texto que, como nota de la autora a los lectores, acompaña la citada edición de ¡Basta de Brujas!, dice Falbo: “¿Qué qué tiene estos textos en común? La magia. La magia de la palabra que me permite jugar a inventar historias como éstas, en las que las cosas son y no son al mismo tiempo, o en las que todo un mundo se puede trastocar en el

renglón siguiente.” (Falbo, 2005, 58). De eso se trata la escritura, y este proceso es el que propone Graciela Falbo en estos cuentos en los que interpela la imaginación de los niños porque la imaginación, en cada una de estas historias, está mostrada en proceso, cuestión que desarrollaremos a lo largo de este análisis.

En esta misma línea de pensamiento se inscribe, en el texto antes mencionado la idea acerca de la escritura que propone la autora: “Invento historias porque creo que somos muchos los que podemos y queremos imaginar nuevos mundos. Historias en las cuales aquello que no nos gusta puede ser cambiado, y aquello que nos gusta, festejado con alegría”. (Falbo, 2005:58).

Así se pone en evidencia la importancia que para esta escritora tiene la imaginación como fuente de ruptura de la realidad, como bisagra y punto de inflexión hacia otro plano, el plano de lo fantástico que, con total “normalidad” viene a subvertir el orden de lo establecido. Ejemplos sobrados encontramos en estos cuentos: Una nena que se descubre a sí misma bruja y que transforma a un gallo en moscón; Sigfrido Pankeke que encuentra el esqueleto de un dinosaurio cuando cava con excesivo entusiasmo en su jardín para ocultar la tapita de gaseosa “difícil” que le hará ganar un concurso, concurso que, imagina, lo hará mediático y famoso. En fin, multiplicidad de transmutaciones y alquimias, de rupturas, que nos hacen recordar a la facilidad, a la normalidad de aquellos cuentos de Cortázar donde alguien vomitaba conejitos sin explicación o se transformaba de motociclista en moteca. Nada lejos de estos aires están estos cuentos para niños.

Segundo movimiento. Lo cotidiano o lo “normal”, la música de la imaginación:

En este libro la cotidianeidad es la disparadora de la imaginación, hechos en apariencia comunes, triviales, disparan el mundo de la magia, como ya dijimos. Cabría preguntarse por qué razón, el cuento que titula al libro es, en apariencia, el más alejado de ese mecanismo. La historia muestra a una princesa fea encerrada en su castillo, llena

de ansias de “volar” o salir a recorrer el mundo: “La princesa tuvo una rabieta; tirada en el piso, pataleaba chillando: “-¡No, no y no! ¡Además de ser fea, no sé volar! ¡No, no y no! ¡No puede ser!” (Falbo, 2005: 49).

Este cuento que retoma el motivo de la princesa encerrada en la torre, deconstruye al relato tradicional en la medida en que la princesa Ludmilla sí decide “volar” de su encierro, antojada por los patines que ha inventado el príncipe Iván, -también feo como ella-, quien “no se anima” a recorrer el mundo con su invento. Subversión, pues, de los valores y los supuestos del cuento de hadas: no es el príncipe el “salvador”, el que viene al rescate. El príncipe es la persona que, con todas las posibilidades de salvarla, “no se anima”. ¿Aromas del feminismo y su construcción de un rol de protagonismo social para la mujer, antes postergada?

Es, entonces, la decisión de Ludmilla la que los lleva a dejar su espacio de “dueña encerrada”, y quiebra la dinámica propia del relato tradicional maravilloso, como ya señalamos. Y si bien este relato no parte de lo que puede entenderse como hechos cotidianos en la vida de un niño (hacer una tarea para la escuela como en “Por qué no escribí el cuento”, o jugar con un juego de química como en “El monstruo en el gallinero”), sí apela a ella, ya que todos los niños reconocen las pautas y normas propias de este tipo de relato. La ruptura se da, pues ante lo inesperado de las actitudes de los personajes, porque, hay que decirlo, en este cuento hasta las brujas fracasan en su intento de detener la fuerza aventurera de Ludmilla e Iván: “(...) el secreto de los secretos que conjuraba todos los embrujos del planeta y de sus alrededores, y era éste: por poderoso que sea, ningún embrujo tiene poder sobre alguien que está entusiasmado porque encontró el camino para hacer realidad lo que siempre soñó.” (Falbo, 2005:56-57).

El relato tradicional ha mutado, es una cuestión que, como planteo, se viene concretando en nuestra época en muchas obras y que se inició innegablemente como tendencia en la literatura de María Elena Walsh. Esta subversión, lejos de alejarnos de una tradición

canónica, creemos la revitaliza y la remozca, y se adapta a los nuevos paradigmas sociales que nuestros niños deben recorrer. Acordamos con la idea de Natalí Gowland quien dice que: “...las minorías (históricamente calladas: niños, mujeres, villanos o “feos”, y ranas también) también pueden y tienen el derecho a hablar. En su conjunto transmiten una visión del mundo en la que es correcta- ¡y bienvenida!- la sublevación de lo normal, porque el cambio es inevitable y forma parte de nuestra cotidianeidad. Y aún más si entendemos que lo “normal” es convencional, relativo y, por lo tanto absolutamente variable; que la “belleza” lo es también. Que el estereotipo es alienante y la diversidad es necesaria para constituirnos como seres libres”. (Gowland, 2010: 256).

Los cuentos de esta obra transitan en su planteo de liberar la imaginación y proponer la magia como una forma de conocimiento del mundo y del sí mismo, estructuralmente, un trabajo cuasi “motivico”, en el cual el conflicto o motivo está planteado en el primero o segundo párrafo, haciendo que el interés no se centre en él sino en sus crecimientos y mutaciones. Por ejemplo veamos el inicio de “El dinosaurio (o la difícil historia de Sigfrido Pankeke): “Encontrar un dinosaurio en el fondo de su casa no es algo que a cualquiera le suela pasar. Sin embargo, esto fue lo que le ocurrió a Sigfrido Pankeke. La culpa la tuvo el premio que venía en las tapitas de una gaseosa”. (Falbo, 2005:13).

Sigfrido pasará por innumerables complicaciones en las idas y venidas de su imaginación para saber qué hará con el dinosaurio quien, por fin, vuelve a ser enterrado por el personaje que olvida, paradójicamente, las tapitas en el pozo: no siempre podemos controlar la realidad.

El mismo esquema del proceso de la imaginación como estructurante del texto, se presenta en “Tía Alcacia y los higos”, pero exacerbado por una búsqueda fónica de la prosa que usa la rima interna adrede, las interjecciones y las exclamaciones de manera rítmica y sostenida, por ejemplo: “Si se le ocurría perseguir una mariposa, cuatro mariposas atrapaba Javier para que la tía no fuera a caer”. (Falbo, 2005:8),

o bien: “¡Que se cae!, ¡Que se caaa! ¡Que te vas a caeaaaa!” (Falbo, 2005:10) o: “-¡Oy! ¡Uyyyyyy! ¡Ayyyyyy!- volvieron a empezar los cuatro.” (Falbo, 2005, 10). Todo este planteo fónico se refuerza con las variaciones que sobre el tema de la caída se repiten a lo largo de la historia y logran una musicalidad inusitada en la lectura. Diríase que casi se funde lo narrativo y lo poético en este cuento, en el que la tía Alcacia por fin es liberada de sus excesivamente cuidadosos sobrinos. La imaginación se centra aquí en el poder evocador de la música del texto que nos enerva y nos sostiene en un estado de ánimo expectante (tememos la caída de tía Alcacia de la higuera) y es la misma imaginación la que nos sorprende con este final de vuelo liberador. Tía Alcacia es una anciana, sus sobrinos son adultos y la cuidan como si fuera de cristal. La visión de la fragilidad de la ancianidad está en ruptura también. Alcacia decide trepar a la higuera simplemente porque quiere higos y los higos están maduros. Hace equilibrio sobre un banquito y sobre él pone una escalera en un pase cuasi-circense. Esta es una actitud que socialmente reconocemos como más propia de las temerarias hazañas físicas de un niño que la apropiada para la fragilidad de cristal de una ancianita. Para colmo de males, ante los horrorizados sobrinos, una bandada de gorriones viene a apoyar el propósito de libertad de tía Alcacia y la eleva volando por los aires: la imaginación propone su estrategia de salvación liberadora, de manera inesperada y musical, por cierto: “-¡Que se vuela! ¡Que se vuela! ¡Que te vas a volaaaaa!-gritaron los sobrinos. Y sin soltarla canasta, la tía Alcacia voló, sostenida por los gorriones, muerta de risa, con la pollera abierta al viento como un barrilete”. (Falbo, 2005:12).

La composición del texto, entonces, devela varios planos: por un lado el juego de quiebre con la cotidianeidad y la intromisión de lo fantástico en un contrapunto que fuerza la prosa hacia una estructura que es, netamente, rítmica y musical y nos recuerda al relato tradicional de hadas y su fuerza estructurante con la repetición del motivo de estribillos. Dice Jesualdo refiriéndose a la técnica de exponer los cuentos oralmente: “(...) mantienen la atención del oyente por me-

dios muy simples y directos de estilo:(...) repitiendo estribillos en forma diferente...” (Jesualdo, 1982:143).

Otro ejemplo es el de “Por qué no escribí el cuento”. La narración presenta un narrador en primera persona: un niño que debe cumplir con la tarea de escribir un cuento para la escuela y que dirige su justificación a la maestra de por qué no la ha realizado. La escritura dentro de la escritura ya plantea un formato rítmico desde lo estructural. La imaginación del niño se aventura, empujada por la indecisión y sospechamos, por la necesidad de auto-justificación ante la maestra. ¿Qué niño al leer este cuento, no reconocerá sus propias dilaciones ante la obligatoriedad de “los deberes” escolares? ¿Y quién de nosotros, desde el mundo adulto, no reconocerá este proceso del inicio de cualquier tarea de escritura que nos haya sido encomendada? El cuento plantea el problema de la página en blanco y las justificaciones que buscamos antes de emprender dicha tarea.

La idea le surgirá de la experiencia de la cotidianeidad infantil: el odio a la sopa: “Era de una chica que, de tanto que odiaba la sopa se transforma en fideo.” (Falbo, 2005:19). En el camino para concretar la idea, está el problema de cómo se le niegan los elementos: la pinturita amarilla pierde su punta, la punta se quiebra cada vez que saca punta al lápiz, encuentra una birome verde, pero el verde no le gusta, etc. Finalmente, aparece el texto del niño en bastardillas: “Había una vez una chica que odiaba la sopa y un día se empezó a transformar en fideo de sopa”. (Falbo, 2005: 20). Este texto dentro del texto funciona como una contra-melodía que se desprende la melodía principal. La contra-melodía interrumpe y aparece fragmentada siempre por la memoria del niño que intenta recordar esta primera frase surgida de su imaginación. En esa dubitación aparece en él una angustia que lo lleva a tejer porque: “Mi abuela dice que tejer calma los nervios” (Falbo, 2005:22). A partir de aquí, la asociación libre se convierte en un estado de confusión, el tejido lo envuelve, crece a su alrededor y dudamos si el traspaso al mundo de lo fantástico se ha producido hasta que el niño se duerme y se sueña sumergido en un mar de sopa en el

que es un grano de arroz sin boca, sin palabras. Porque, sorpresivamente, él es ahora su escritura. Melodía y contra-melodía se funden en este mar de sopa donde flotan icebergs de zapallo y nabo prontos a colapsar. El texto nos remite a una experiencia onírica, pesadillesca y surrealista que se quiebra de pronto con la decisión de despertar y volver a la seguridad de la cotidianidad. La imaginación aquí se ha tornado peligrosa y el niño se grita a sí mismo y nos grita: “-¡Basta de historias! ¡Quiero ser otra vez yo mismo!” (Falbo, 2005: 26).

El mundo se reordena y la excusa a la maestra también: volvemos a la melodía principal en la cual la justificación es la obediencia a la madre que le dice que ya es tarde y que debe irse a dormir: “Y no iba a desobedecer a mi mamá” (Falbo, 2005:27). El cuento cierra su melodía cíclicamente con una pregunta: “¿Entiende, señorita, porque no pude escribir el cuento?” (Falbo, 2005: 27) Y volvemos al mundo del orden y la lógica infantil que, se supone, debe conformarnos, o al menos, debe conformar a la maestra. Bello relato sobre la imaginación y la aparente inocencia infantil que vuelve a quebrar el estereotipo.

Tercer Movimiento. Contrapunto e imaginación:

Los dos cuentos siguientes en el texto funcionan en espejo: “El monstruo en el gallinero” y “Los juegos secretos de Abelarda”. Están contruidos en un juego de oposiciones. En el primero Pepe realiza su transformación en monstruo con el jueguito de química que le ha regalado la abuela para su cumpleaños. La imaginación se le dispara cuando mirando la televisión, decide hacerse famoso transformando a una gallina del gallinero en “otra cosa”. Aparece el valor de la fama y lo mediático nuevamente como en la historia de Sigfrido Pankeke. Sobreviene la persecución a Porota, la gallina y al volcarse el brebaje verde en el pasto las hormigas se convierten en gatas peludas augurando el éxito- aunque el narrador lo pone en duda al decir: “Lástima que Pepe no podía detenerse a comprobar que esta transformación efectivamente había sucedido, porque si lo hacía perdía a Porota”. (Falbo: 2005, 31-32). El resultado no se hace esperar, Pepe tropieza,

cae en el barro y la poción lo baña. Cree que se ha convertido en un monstruo, y las vecinas validan su creencia porque gritan “¡Dios mío, es un monstruo!” (Falbo, 2005,34). Sin embargo, pronto la realidad quebrará el sortilegio y descubriremos que Pepe está solamente cubierto de barro. La palabra monstruo tiene, decididamente una significación distinta en el mundo de los adultos: “estar hecho un monstruo” es una metáfora del desastre para “los grandes” pero el niño la toma literalmente: “Pepe les quería decir que se tranquilizaran, que todo estaba bajo control, que no perdieran tiempo y llamaran a los canales de televisión ya mismo, y que más tarde tomaría el antídoto” (Falbo, 2005: 34). La ducha, finalmente, enfrentará a Pepe con la cruel realidad: sin embargo, el personaje no abjura de su mundo imaginario y la decepción no lo gana. Sigue pensando que no debe insistir con este tipo de experiencias porque resultan peligrosas. Pero, una varita china, regalo de la abuela, devuelve a Pepe al gallinero, donde convierte a Porota en una gallina exactamente igual a sí misma. El narrador culmina diciendo: “Lástima que la magia poderosa funcionó esa sola vez. Igual Pepe sigue esperando, algo nuevo puede suceder...no hay dos sin tres.” (Falbo, 2005: 36). Es decir, la imaginación continúa su reinado de poder en el mundo de los niños.

Como ejercicio de opuestos o “negativo” del texto anterior, se presenta el cuento “Los juegos secretos de Abelarda”: la protagonista se descubre bruja y sí realiza transformaciones: “Abelarda, al igual que Pepe (el chico del cuento anterior), siempre había tenido esas ganas raras de mezclar y transformar cosas.

Pero su caso era distinto. Lo de ella no venía por experimentación sino porque había nacido una bruja hecha y derecha.” (Falbo, 2005:37).

El orden de quiebre de la “normalidad” se establece desde el vamos y entramos en la convención del relato tradicional de hadas. Poco a poco y por comparación con las brujas de los cuentos, Abelarda descubre quién es, mientras su familia cree que de grande va a ser química. Vemos aquí la oposición de motivaciones que hay entre Pepe y Abelarda para su accionar en el mundo de la imaginación.

Abelarda es realmente una bruja, Pepe es un niño que cree en su imaginación. Así, las experiencias de transformación de Abelarda van creciendo en el texto en círculos concéntricos cada vez más osados y grandes: desde transformar un gato en loro y viceversa, hasta la calamitosa transformación de Abelarda en lombriz y el peligro de ser devorada por un moscón, que, a Dios gracias, era antes de su transformación un gallo y que ahora, termina transformado en una vaca que “chupa” con fruición el frasco del brebaje, porque además de vaca, algo le queda de su naturaleza de moscón. Nuevamente se presenta la cadena de transformaciones que ya hemos visto en otros cuentos de manera acumulativa en un claro crescendo de intensidades que, paradójicamente, le devuelven a Abelarda su forma original. La vaca, pesada, cae sobre la mesa, rompe los frascos de las pócimas, estas la transforman en zapallo y salpican a Abelarda.

El final se da cuando tía Nieves hace una sopa con el zapallo que tiene gusto a puchero completo y genera una reacción de mugidos, cacareos, rodadas de zapallos por el piso y carcajadas y chapoteos en charcos de sopa por parte de la tía, la abuela y la familia.

Con seriedad de adulta, en clara oposición a la determinación de Pepe de continuar en su mundo de imaginación, Abelarda sienta cabeza y se transforma en una bruja estudiosa y seria. Nuevo quiebre con la idea tradicional de una bruja inescrupulosa y malvada, que es lo que todos esperarían y subversión del cuento tradicional y de la idea del niño como un ser falto de seriedad: “...con el correr del tiempo, se transformó en lo que es ahora: una bruja responsable y entendida.”(Falbo, 2005:46)

A manera de coda:

Develar el proceso creativo de Graciela Falbo en esta obra, nos descubre a una escritora que sorprende en la construcción de una prosa en la cual la música cobra un papel fundamental. Y si lo musical se relaciona con lo poético, hay una búsqueda, a nuestro criterio, de la síntesis de la poesía en la prosa. Una definitiva mixtura de poesía y narración cuyo

hilo conductor es la imaginación y la desestructuración de todo estereotipo, hasta del estereotipo del niño, quien, creemos, es invitado en estos cuentos a una “conversación” con el texto, que apela al reconocimiento de la imaginación infantil y su ductilidad, en una complicidad clara de la autora, que no ha perdido, indudablemente, esa capacidad.

Hay una mirada crítica al texto estereotipado, al mundo estereotipado y a sus convenciones, y la imaginación, sin dudas, está al poder y nos invita, a ustedes, a nosotros y a los pequeños lectores animarse a sus mágicas aventuras y a su música. Escuchemos, entonces, su llamado.

Bibliografía:

Falbo, Graciela Alicia (1999) *¡Basta de Brujas!*. Buenos Aires, El Ateneo, Colección Cuenta conmigo.

(2004). *De boca en boca, Historias y leyendas de Buenos Aires para chicos*. Buenos Aires, AZ Editora.

(2005). *¡Basta de Brujas!*. Buenos Aires, Editorial Primera Sudamericana, Pan Flauta.

(2009). *Recetas secretas de brujas y de hadas*. Buenos Aires, Editorial Primera Sudamericana, Colección del Puercoespín.

Ferrero, Adrián (2010) “Se podría producir un juego de sonidos con palabras, hacer que la palabra cantara”. Entrevista inédita a la escritora Graciela Falbo.

Gerbert, Helga (comp.) (2000). *Cuentos de los Hermanos Grimm, Antología de Cuentos infantiles y populares recopilados por los hermanos Grimm (tomo 1, 1812 y tomo 2, 1815)*. Barcelona, Ediciones B, Grupo Z.

Gowland, Natalí Mel (2010). *El reino del revés: Subversión en los “cuentos de hadas” como reflejo de una sociedad globalizada*. En: Blake, Cristina y Sardi, Valeria (comp.) (2010) *Literatura Argentina e infancia*, La Plata, Editorial vuelta a casa.

Jesulado (1982). *La Literatura Infantil*. Buenos Aires, Editorial Losada, Biblioteca pedagógica.

Lefevre, André (1986). *Mitología de los cuentos de Perrault*. Barcelona, Ediciones Obelisco.

Raths, Louis E. y otros (2005). *Cómo enseñar a pensar. Teoría y Aplicación*. Buenos Aires, Editorial Paidós, Paidós Studio.

Rodari, Gianni (1973). *Gramática de la Fantasía. Introducción al arte de inventar historias*. Buenos Aires, Ediciones Colihue/Biblioser, Colección Nuevos Caminos.

Hacia un concepto de topofilia en *La Torre de Cubos* y en *Un pueblo dibujado* de Laura Devetach

Dias Leal, Mónica Analía (Instituto Canossiano San José)

¿Hacer imprevisible la palabra no es un aprendizaje de la libertad? ¿Qué hechizo tiene para la imaginación poética el evadirse de las censuras!

Gastón Bachelard. *La Poética del Espacio*.

“*Mi tren es amarillo y rojo*”... El primer cuento con el que se abre *La torre de cubos* de Laura Devetach, nos invita a subirnos a ese tren para transitar un mundo y todos los mundos posibles. Cada objeto que aparece nos sumerge en ese universo creado por Laurita en el que para los adultos no hay lugar... ¡Tenía tantos papeles en su portafolios, papá! ¡Y hablaba siempre de cosas tan serias!... Papá estaba muy poco en casa.” (Devetach. *La torre de cubos*., p. 23).

Y así el personaje protagónico construye su torre con cubos y descubre a través de una pequeña ventanita que existen otros personajes como los caperuzos que forman su familia de otra manera. En el que cada integrante de la familia tiene roles que cumplir y los viven con mucha alegría. Sin darse cuenta se establece una comparación, un “espacio en blanco” en la lectura que es repuesto por el lector: “qué lindo sería si mi casa fuera así”. En la voz narradora de Laurita: “Le diría a papá que de vez en cuando secasen los platos, hiciesen tortas morenas cubiertas de azúcar y echasen a mamá de la cocina, para luego darle una sorpresa...” (Devetach. *La torre de cubos*, p. 23).

Según Bachelard en *La poética del espacio*: la casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad (48). Laurita arma su torre y se introduce en ella a través de la mirada, “espiando por el agujerito” (Devetach. *La torre de cubos*. p.14) y ve un mundo distinto al suyo. Una cabra le saca la lengua, hay colinas azules, duraznos en flor, montañitas de colores, casitas con chime-

neas y un pueblo de caperuzos que defienden la vida de aquellos que son agredidos y son la voz de los burlados e ignorados: “Defendemos a los negros, cuando los blancos los desprecian... Negro, negro –así les decimos-, hay que trabajar y aprender y enseñar hasta que cada brizna del campo reconozca tu buen cuerpo brillante como una manzana” (Devetach. *La torre de cubos* p.19) También el blanco nos oye... El laberinto de su oreja es un tobogán para nosotros, para que podamos caer dentro de su cabeza clara. “blanco, blanco –les decimos-, que el fino papel que te envuelve no te diferencie de otro hombre. El pan en que hincas tu diente es igual al del otro” (Devetach. *La torre de cubos*, p. 20)

Con qué fuerza se ofrecen estas palabras al lector quien ya está dentro de una torre de cubos reflexionando sobre un mundo en el que hay pequeños héroes con caperuzas de distintos colores que ofrecen su vida hecha palabra en defensa de los más necesitados.

A través de este trabajo queremos examinar imágenes muy sencillas, las imágenes del espacio feliz. Esta idea es definida por el filósofo Gastón Bachelard como topofilia (*La Poética del espacio*. p. 28). La definición que se ofrece nos indica que la topofilia aspira a determinar el valor humano de los aspectos de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados. Y señala la voz narradora en la torre de cubos: Irene se sentía feliz allí (p. 22). Si rastreamos el campo semántico de este cuento, veremos que se denomina a los objetos haciendo uso del diminutivo: la ventana chiquita, cubitos, cabrita, casitas, botecitos y hasta el mismo nombre del personaje principal “Laurita”. Frente a esta situación, una vez más recorreremos las páginas de la poética del espacio para encontrar el análisis referido al uso de las “miniaturas”. Y dice Bachelard que la miniatura literaria -es decir, el conjunto de las imágenes literarias que comentan las inversiones en la perspectiva de las grandezas- estimula los valores profundos. Y es aquí que como lectores buscamos la grandeza de este cuento y Laurita nos lleva hasta su mundo para aleccionarnos sobre la importancia de la mirada hacia lo pequeño, hacia lo que no se ve,

hacia lo que no se puede alcanzar con una mano. Ni siquiera comprarlo ya que está en ese universo diseñado por el niño, en ese tiempo mágico que es la infancia al que no se puede volver sino a través de la literatura y la memoria. De esta manera, por medio de estos pequeños personajes accedemos a una experiencia nueva y renovada que es la de topofilia.

Después de la observación e ilustración que Laurita hace de este idílico mundo del que está participando por medio de su imaginación y luego de haber recorrido las páginas haciendo uso de una gran cantidad de adjetivos que llenan de color y viveza al texto; el personaje principal decide regresar a su casa. La está esperando su mamá con deliciosas frutas, allí ella contará esta experiencia a su familia e intentará convencerlos de que se puede vivir como en el Pueblo Caperuzo, en el que hay libertad de acción y todos son parte de la historia, en el que son todos iguales y se solidarizan con aquellos a quienes no se tiene en cuenta: estaba segura de que, si se lo proponía, su casa sería muy pronto una casa de caperuzos. (Devetach, Laura. La torre de cubos. p. 24)

En un pueblo dibujado la voz narradora nos lleva hasta la casa de Laurita a quien encontramos en compañía de su gato Humo, dibujando con una tiza que encontró en la calle, un cascote o un carbón (p.86). Este pequeño personaje añora tener esos brillantes lápices de aceite que tenían algunos chicos (p.85). El uso aquí de la sinestesia es el recurso literario con el que la narradora comienza su juego: el rojo tenía gusto a frutilla, el verde, a menta; el marrón a chocolate; y el amarillo a limón (p. 86)

El personaje principal se propone dibujar un pueblo grande, sin colores, pero grande. Los colores habrá que imaginárselos, se lo dice a Humo quien es su fiel compañero en la historia y en la vida. Una vez más, los adultos no tenemos tiempo para los niños: papá y mamá ya dormían. Ellos venían cansados de trabajar. ... El dibujo está lindo, -le dijo su mamá- pero no rayes tanto las paredes..." (Devetach, Laura.

Un pueblo dibujado. p. 90) Y así en una cama que está ubicada en la cocina porque no hay más lugar, esa noche ve que se enciende una lucecita de una de las casitas de su pueblo dibujado. Y con un solo golpecito en la puerta Laurita y el lector ya están adentro de esta casa dibujada por la niña que está adentro de su casa. Este recurso de incluir un objeto dentro de otro objeto nos recuerda a la estrategia metaficcional denominada "mise en abyme". En este trabajo queremos focalizar la "puesta en abismo" desde la concepción de este recurso tomando como cita bibliográfica el aporte que hace la doctora Helena Beristáin³⁵ quien señala que la raíz común de todas las puestas en abismo es la noción de reflectividad, esto es que el espacio reflejado mantiene una relación con su reflejo por similitud, semejanza o contraste. A través de la inmersión por parte del personaje principal y del lector en el espacio físico del pueblo de los monigotes, también se manifiesta la comparación y confrontación entre los mundos de los que intervienen: Laurita, lector y caperuzos. La descripción de la forma de vida de los caperuzos genera el contraste con el ritmo doméstico del personaje principal.

Laurita se encuentra allí con una monigota que está muy enojada y que no puede pronunciar palabras solamente hace gestos y produce sonidos onomatopéyicos. En este encuentro que se produce entre la creadora de la casa y los habitantes del pueblo descubrimos que el enojo radica en que Laurita ha dibujado a este pueblo bajo la lluvia. A través de la palabra, del acercamiento Laurita vislumbra qué necesitan los habitantes de este pueblo para ser felices. Es en ese momento cuando Laurita descubre con gran asombro que uno de los monigotes se ha escapado del pueblo en busca de fideos de letras con los que ella debía hacer la sopa para mamá y papá. El monigote carga una serie de letras, las coloca en una bolsita azul y corre hacia su pueblo. Nuevamente, vemos cómo en un objeto pequeño "una

³⁵(1) "Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)", Acta Poética, 14-15, UNAM, 1993-94, p. 37.

(2) Ibid

bolsita” se guardan, se atesoran palabras.

A través del uso de las letras estos monigotes comenzarán una relación diferente con Laurita. Y en este momento del relato, como lectores asistimos al proceso inverso: un monigote pequeño ha decidido salir de su casa e instalarse en la de Laurita para agradecer, jugar, cantar y por qué no pedirle que siga dibujando lugares bonitos para su pueblo de monigotes: “-¡Ahora podemos hablar! ¡Ahora podemos hablar!- gritaron todos con sus vocecitas de diez mil grillos”. (p. 104). El cuento se cierra mostrando que el lenguaje, el diálogo, el encuentro más allá de las diferencias; libera y genera cambios en la vida de una comunidad.

El espacio físico un tobogán hacia el universo interior del lector

“Haré una torre inmensa como una víbora parada con la cola”

Nuestra identidad se forja a partir de las experiencias que vivimos y las lecturas que realizamos van marcando nuestra interioridad y nuestra cosmovisión del mundo. El texto literario es creador de universos que se erigen como construcciones culturales. Umberto Eco³⁶ habla de “modelos de mundo” y del “mundo posible”. Por esta razón es importante aprehender la realidad y en consecuencia describir el mundo circundante en su totalidad.

El mundo creado siempre tiene detrás al escritor, que tal y como Lotman y la escuela de Tartu afirman escribe en unas coordenadas espacio-temporales determinadas. El lector del texto literario, -visto desde esta perspectiva- es un ser activo que participa y colabora en la construcción del significado del texto.

Al abordar el análisis de los cuentos *La torre de cubos* y *El pueblo dibujado* observamos que ambas narraciones plantean el espacio físico como el tobogán por el cual el lector asciende al mundo de la imaginación y desde allí desciende para sumergirse en el significado

³⁶Eco, U. (2001) “Autor y lector modelo”, Sullé, E., *Teoría de la novela. Antología textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, p. 242.

último de los objetos con los cuales el narrador reconstruye la realidad. Si establecemos un juego de similitudes veremos que en los dos relatos ingresamos a otros mundos por una ventanita, ambos pueblos son felices, los habitantes viven en familia y tienen proyectos. Los dos textos seleccionados para realizar este análisis cierran sus historias apelando y arengando sobre la finalidad del lenguaje como mecanismo de encuentro y liberación. Es la bisagra que coadyuva a la conformación de una comunidad.

Como lectores críticos -según la terminología de Umberto Eco-, ingresamos al primer cuento a través de la abertura de una ventana que hay en la torre de cubos. Buceando en el Diccionario de Símbolos³⁷ encontramos que la torre es signo determinante que expresa la elevación de algo, o la acción de elevarse por encima de la norma vital o social. La definición continúa para indicar que la torre es sinónimo de escala entre la tierra y el cielo, también se la describe como símbolo transformación y evolución. Su impulso ascensional iría acompañado de un ahondamiento; a mayor altura, más profundidad de cimientos (p. 450). A medida que el lector se sumerge en el mundo creado por la imaginación de Laurita se produce un proceso de introspección en el que los planteos que se hacen se muestran como una especie de denuncia hacia el mundo exterior. Dentro de la torre que además es de cubos se describe a una sociedad diferente a la que vive el personaje principal. El Cubo: simboliza la tierra -según Cirlot-. Ofrece la imagen de lo estable. Por esta causa el cubo aparece en muchas alegorías que expresan Virtudes en relación con la idea de solidez y permanencia. (450). La lectura se condensa aún más y lo que parecía un cuento para niños genera en el lector adulto una serie de interrogante. Hay una confrontación entre el adentro de la casa, de la torre y el mundo exterior: ¿qué está pasando en el mundo de los adultos que algunos valores y virtudes se están perdiendo?

La simbología de la casa muestra su importancia a través de la fuerte

³⁷*Diccionario de símbolos*. Cirlot, Juan Eduardo (1997). Madrid, Siruela.

identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana). En los dos cuentos citados, el personaje principal desde su lugar que es su casa “crea” otros espacios cerrados como una torre o una casa en el que los personajes manifiestan lo que sienten y lo que piensan. No están alejados de la maldad sino que proponen acciones de cambios. Por medio de la palabra son seres libres.

En el pueblo dibujado, Laurita percibe el mundo y lo recrea en y desde la cocina. En el Diccionario de símbolos, se describe a este sitio como el lugar donde se transforman los alimentos. También se puede significar el lugar o el momento de una transformación psíquica (p. 127) Los personajes cobran vida y sorprenden a su “creadora” pidiéndole que dibuje otros objetos que les permitan vivir de otra manera: un barco, marineros, una playa con caracoles. Y así, mientras se van cerrando estas historias asistimos a la transformación de Laurita y de sus lectores.

Este libro de cuentos nos sumerge en un universo mágico. Pero a la vez, nos invita a adentrarnos a la casa, a la cocina de nuestra sociedad. Jugando entre la realidad y la ficción creemos fielmente que los caperuzos o los monigotes creados por la imaginación de una niña tienen algo que decirnos. Y en esto radica la excelencia del texto. Afuera de la torre, de la casa y de la casa de Laurita, el mundo está convulsionado. Y es la voz de una niña la que nos genera un puente con el mundo maravilloso que como adultos añoramos. Como reflexión final cabe el siguiente comentario de Alexander Solzhenitsin en su discurso de agradecimiento por el Premio Nobel de Literatura, que se le concedió en 1970: “Hay cosas que nos llevan más allá del mundo de las palabras; es como el espejito (diría también Alicia mirándose en el espejo inventado por Lewis Carroll) de los cuentos de hadas: se mira uno en él y lo que ve no es uno mismo. Por un instante vislumbramos lo inaccesible, por lo que clama el alma”.

A modo de conclusión: El poder creador de la palabra

Hemos realizado una lectura del texto partiendo de la observación de las historias que se relatan y de los objetos que nos insertan en el

mundo de la imaginación y de la fantasía con el fin de desmitificar la idea que se suele tener acerca de que existe una literatura para niños. A través del abordaje realizado nos animamos a postular que el libro de cuentos La torre de cubos pertenece a la literatura que marcó a una sociedad en un determinado tiempo y espacio y que hoy nuevamente se hace vigente porque los valores que postula no han caducado. Lo esencial al ser humano se hace presente a través de estos cuentos y muestra la pervivencia de los mismos en estos tiempos. Se puede salir de la tristeza, del desaliento, de la indiferencia a través de la literatura, a través de la ficción.

En un mundo en el que ya no hay tiempos, en el que se espera la respuesta sería del adulto, en el que no hay lugar para las pequeñeces de los niños, es la literatura, la ficción la que salva.

Frente a la pobreza, al dolor y a la indiferencia es la palabra la que recrea el mundo. Ante la adversidad de un mundo deshumanizado, la voz de una niña, su mirada inquieta, el arrebato, es el puente que nos permite sortear los obstáculos de la comunicación.

El gran interrogante radica en cómo generar una puesta en marcha de otros movimientos sociales que prioricen y privilegien el buen uso del lenguaje. En cómo construir una sociedad en la cual no haya excluidos ni marginados. Donde la violencia no esté presentada como el menú del día, donde la comunicación se establezca sin los reparos de los prejuicios, donde verdaderamente el tú y el yo confluyan en un nosotros.

La autora del libro hace aquí lo mismo que el niño que juega: crea un mundo fantástico y lo toma muy en serio; esto es, se siente íntimamente ligado a él, aunque sin dejar de diferenciarlo resueltamente de la realidad. Y en este juego dialéctico el espacio permite la recreación y la confrontación con una realidad que es adversa pero nos ofrece una mirada esperanzada. Depende de nuestra manera de observar y actuar en el universo que nos rodea.

El espacio, el tiempo, los objetos pequeños, nos invitan a revivir las palabras tan conocidas de Saint-Exupéry en el Principito “no se ve bien sino con el corazón, lo esencial es invisible a los ojos”.

Bibliografía:

Bachelard, Gastón (1994). *La Poética del espacio*. Madrid. Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland (1974). *El Placer del texto*. México. Siglo Veintiuno.

Blake, Cristina y Sardi, Valeria. (2010). *Literatura argentina e infancia: Un caleidoscopio de poéticas*. "Colección Poéticas de la literatura argentina para niños. La Plata. Vuelta a Casa.

Cirlot, Juan Eduardo (1997). *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela.

Devetach, Laura (2010). *La torre de cubos*. Buenos Aires. Alfaguara.

Devetach, Laura (2010). *La plaza del piolín*. Buenos Aires. Alfaguara.

Devetach, Laura (2006). "Primer cubo: algunas ideas sobre La torre de cubos" en *Imaginaria*, n° 176. Disponible en <http://www.imaginaria.com.ar/17/6/la-torre-de-cubos.htm#4>

Eco, Umberto (1979). *Léctor in Fábula*. Barcelona, Lumen.

Eco, Umberto (1992). *Los límites de la Interpretación*. Barcelona. Lumen.

Las metáforas literalizadas y otros procedimientos de lo fantástico en distintos libros-álbum

Sergio Etkin (UBA) y Flavia Krause (UBA)

Aspectos truculentos, escabrosos y hasta siniestros, como se estudia desde un punto de vista psicoanalítico en Gutiérrez 1992, los ha habido siempre en las grandes obras de la literatura infantil. Sin embargo, creemos que la construcción de situaciones, acontecimientos, y reacciones inquietantes en los textos infantiles parece acompañar, especialmente en nuestro tiempo, los parámetros generales que marcan el tono de la literaturidad actual: en particular, el develamiento de la ilusión lógico-representacionista, el cuestionamiento frente a la transparencia de los signos o el desmontaje de los artificios discursivos en una reflexión metalingüística sobre sus condiciones de producción, circulación y recepción. Para mostrarlo, evaluaremos en las páginas que siguen en qué medida determinados procedimientos y temáticas compartidas por la literatura infantil y la adulta que favorecen la emergencia de lo fantástico en un texto literario operan análogamente en uno y otro ámbito. Lo indagaremos aplicando a la lectura de determinados textos infantiles algunas de las elaboraciones teóricas más clásicas acerca de lo fantástico, construidas en general sobre la base de la literatura para adultos: especialmente, los aportes de Todorov 1981 y Jackson 1986. Entendemos en estas páginas lo fantástico, en los términos de Jackson (op. cit.: 32), no como un género, sino como un modo literario, esto es, como un conjunto de propiedades temáticas, estilísticas y composicionales transversal a diferentes géneros, caracterizados por una ambigua interacción entre elementos naturales y sobrenaturales. El corpus está integrado por una serie de textos infantiles que comparten dos rasgos asociados al fantástico: la literalización de metáforas como procedimiento enunciativo y la temática del desmembramiento; ellos son *Un culete*

independiente (1992, 2006, CI en adelante) de José Luis Cortés y Avi; *El corazón y la botella* (2010, CB en adelante), de Oliver Jeffers; y *La bella Griselda* (2010, BG en adelante), de Isol.

Literalización de las metáforas

En un trabajo anterior, analizábamos una forma de literalización de metáforas repetida en distintos relatos infantiles; la dividíamos en tres pasos: afirmación explícita de cierta expresión clave con un significado de diccionario referido a situaciones sobrenaturales –por ejemplo, en BG, “perder la cabeza” por amor–; en segundo lugar, la expresión no debía ser interpretada literalmente según las reglas pragmáticas que operan sobre ella, las cuales exigen entenderla sólo como “un decir”; finalmente, los textos desencadenaban sus historias literalizando tales metáforas y reactivando así sus aspectos oscuros implícitos –en el libro de Isol, las cabezas mutiladas son un hecho–. Esta clase de mecanismos de literalización contribuyen a producir los efectos perturbadores o “subversivos” relacionados con lo fantástico aun dentro de los relatos infantiles. En Botton Burlá (1994: 98; 186), se considera esta técnica como uno de los juegos fundamentales de lo fantástico, junto con el efecto realista, la ambigüedad y la exageración. Para Casas 2010, por su parte, hay tres ámbitos lingüísticos que manifiestan prototípicamente la transgresión fantástica en el discurso: “a) la impertinencia semántica o yuxtaposición de campos semánticos desvinculados; b) la literalización de la metáfora; y c) la ubicuidad de los deícticos”. La literalización de la metáfora como recurso de lo fantástico tiene, sin embargo, un antecedente más lejano en Todorov (1981: 56) y está determinada por su unidad estructural y por ser un rasgo definitorio del género la vacilación que pone en escena entre interpretar los hechos narrados sobre la base de las leyes naturales o tomarlos como acontecimientos sobrenaturales. En este marco, el autor señala como un rasgo dependiente del enunciado “un determinado empleo del discurso figurado. Lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literal-

mente”. Todorov encuentra la forma más extrema de estas asociaciones en aquellos casos en que la relación “es sincrónica: la figura y lo sobrenatural están presentes en el mismo nivel [...] la aparición del elemento fantástico está precedida por una serie de comparaciones, de expresiones figuradas o simplemente idiomáticas, muy frecuentes en el lenguaje común, pero que, tomadas literalmente, designan un acontecimiento sobrenatural: precisamente aquel que habrá de producirse al final de la historia”. Esto es lo que sucede en el centro del relato en CB, como reacción de la niña protagonista frente a la pérdida de su padre: “Entonces se sintió insegura y pensó que debía poner su corazón a salvo. Al menos por un tiempo”, comienza diciendo, e interpretamos la expresión referida al corazón como figurada: la niña necesita protegerse emocionalmente. Sin embargo, en la oración siguiente, la frase se toma al pie de la letra, y con ese valor se mantendrá hasta el final de la historia: “Así que lo metió en una botella y se lo colgó del cuello”. Lo mismo en la literalización de la metáfora de BG: “La princesa Griselda era tan hermosa que hacía perder la cabeza a cualquiera. Y no es sólo un decir.”, pero en la ilustración correspondiente a la modalización metaenunciativa “y no es sólo un decir” –también característica de lo fantástico, según Todorov–, vemos a la princesa ilusionada que porta en su mano una cabeza del príncipe, ella también en expresión enamorada. La ilustración enfoca estas expresiones incompatibles respecto de los hechos que las suscitan: así, la conjunción de bruscos desmembramientos de cabezas con expresiones enamoradizas y galantes en ellas resulta desconcertante y refuerza la propuesta de dos mundos diferentes en este libro, la idea de que una es la vida de las personas y otra, la de las cabezas, como segunda realidad que puede evocar, al mismo tiempo, el trasmundo –una persona decapitada no puede estar viva– y el mundo de lo demencial –en el que los sujetos ensimismados conservan reacciones irreconciliables con los efectos “normales” que se esperarían en tales situaciones–. En CI, en cambio, el desmembramiento se opera directamente a través de una personificación: una parte del cuerpo, la

cola, hasta allí normal en cuanto a su índole, se animiza, cobra vida, discute con su poseedor y, dado que el niño al que pertenece sigue portándose mal y al culete lo siguen golpeando, éste decide irse en busca de un mejor destino.

Animismo y protonarcisismo infantil

El hecho sobrenatural en CI, por una parte, involucra un proceso de animización que, de acuerdo con el planteo general de Freud 1919, como etapa primitiva de nuestra especie, constituye una situación, lo mismo que las que se originan en complejos infantiles reprimidos, que favorece particularmente la construcción literaria de lo siniestro. La situación básica en BG puede describirse en términos de animismo: la princesa decapita a sus admiradores a voluntad; es un actor capaz de producir, por su pura fuerza mental, hechos trágicos en el mundo natural, aptitud que Freud estudia a través del concepto de omnipotencia del pensamiento, el cual puede reactivar en nosotros esos temores primigenios de la especie. Además, la ilustración nos pone en presencia de cabezas que, mientras vuelan de su lugar, se reanimizan: siguen hablando, halagan a la princesa: “¡Bella!”, “¡Cásate conmigo!”, “¡Ohhh!, ¡¡Qué hermosa!”, “¡Qué bella!”, “¡Hola, preciosa!”, y hasta gestualizan (suspiro), manifestaciones interjectivas que contrastan con las exclamaciones de dolor o tedio –“BRRR”, “chup chup”, “viviaaooo”– que le generan a Griselda el someterse a baños helados, depilaciones, posiciones de ballet, vocalizaciones repetitivas o beber jugos insípidos, todo para intensificar su belleza. Precisamente, el animismo como creencia primitiva de la especie se corresponde en el nivel de la evolución psíquica individual con el protonarcisismo infantil y el auto-erotismo, según Freud. Estos rasgos se aprecian en BG, desde la tapa del libro, en la que ella aparece contemplando su bella imagen reflejada en su espejo de mano y se explicitan en el cuerpo principal: “Griselda se miraba en el espejo y se ponía contenta. Le gustaba que su hermosura se comentara en todo el reino”. Un rasgo como este podría interpretarse mucho más indirectamente en los otros dos cuentos.

Desmembramiento

Eugenio Trías (2001: 44) defiende que los miembros separados del cuerpo humano que adquieren vida independiente devienen siniestros. Al respecto, el antecedente más conspicuo es Freud 1919, donde, tras analizar distintas representaciones literarias de mutilaciones en los textos fantásticos, considera como una de las dos fuentes fundamentales de lo unheimlich a “lo siniestro que emana de los complejos infantiles reprimidos del complejo de castración, de las fantasías intrauterinas, etc.”. Jackson (1986: 83s) estudia la cuestión con especial detenimiento: la autora explica los desmembramientos a partir del hecho de que “esta subversión de las unidades del yo es precisamente la que constituye la función transgresiva más radical de lo fantástico [...] presenta elementos discretos en forma yuxtapuesta y luego los vuelve a juntar en combinaciones inesperadas, aparentemente imposibles; de esta manera dirige explícitamente la atención hacia el proceso de representación”. En cuanto a su trabajo con el fenómeno del desmembramiento, estimamos que BG comparte los rasgos de lo fantástico que aprecia Todorov (op. cit.: 51ss) en La nariz de Gogol, pues ambos cuentos no nos permiten que la lectura descanse ni en un andamiaje maravilloso, ni en uno alegórico. Analicémoslo en detalle sobre la base de una serie de citas tomadas de Todorov (op cit.: 164): “La nariz de Gogol constituye un caso límite. Este relato no cumple la primera condición de lo fantástico, la vacilación entre lo real y lo ilusorio o imaginario, con lo que desde el primer momento se ubica en el terreno de lo maravilloso”. Esto se verifica, en realidad, en los tres cuentos analizados: no responde a las leyes conocidas de la naturaleza, ni que las cabezas se desprendan del resto del cuerpo al contemplarse un objeto bello; ni que un corazón se salga del cuerpo por un tiempo para protegerlo de una realidad sumamente angustiante; ni que una cola pueda elegir marcharse por su cuenta al sentirse maltratada.

Continuidad del sentido figurado en otros ítems léxicos

Todorov (ibíd.) señala luego que “varias otras propiedades del texto sugieren un punto de vista diferente y, en particular, el de la alegoría. Se trata, en primer lugar, de las expresiones metafóricas que reintroducen la palabra nariz: se convierte en apellido (Sr. Minariz); se le dice a Kovaliov, héroe del relato, que no se privaría de nariz a un hombre respetable; y por fin, ‘tomar la nariz’ se convierte en ‘dejar con la nariz’, expresión idiomática que en ruso significa ‘dejar pasmado’. Por lo tanto, el lector tiene algún motivo para preguntarse si, también en otros momentos, la nariz no tiene algún otro sentido ajeno al literal”. En BG esto es especialmente acusado, dado que en el cuento la literalización de la metáfora de base se refuerza con una ininterrumpida reflexividad metalingüística en el nivel lexical, que toma un cariz lúdico en algunos momentos, más trágico, en otros: primero, los sucesos traumáticos en cuestión ocurren especialmente “en los bailes de la corte” – “corte” designa el entorno del rey en femenino; pero su homónimo principal significa acción y efecto de cortar en masculino–; “los reinos se iban quedando acéfalos”; dejan de invitarla a las “coronaciones”. Las cabezas que antes ella hacía “rodar”, ahora la van a “rodear”; hasta sus sirvientes no la miran “por temor a descabezarse”; y el juego favorito de la hija de Griselda son los “rompecabezas”. No podemos confiar del todo en este narrador que no cesa de jugar con las palabras. Nada similar hay en los otros dos cuentos.

Distancia respecto de un mundo maravilloso

Establece también Todorov (ibíd.) que “el mundo descrito por Gogol no es en absoluto un mundo de lo maravilloso, como podría esperarse; es, por el contrario, la vida de San Petersburgo en sus detalles más cotidianos [...] los elementos sobrenaturales no estarían para evocar un universo distinto del nuestro”. En el mismo sentido, resulta bastante claro que BG, un texto más bien perturbador y desencantado, relato oscuro de un narrador poco fiable que mezcla a cada paso fantasía con realidad, tragedia con comedia, gravedad con in-

diferencia, y exige la mayor actividad de parte del lector para dotar la historia de sentido, no exhibe ningún componente de lo maravilloso tradicional, tal como lo define por ejemplo Jackson a través de rasgos como la impersonalización del narrador, el relato de hechos acabados, no cuestionados, sin compromiso emocional, o el desaliento de la participación del lector, reducido a la pasividad. El trasfondo verosímil, “mimético” en los términos de Jackson, se aprecia, a nuestro juicio, en los tres cuentos: en CI, una casa, una madre algo estresada, un niño caprichoso que hace lío sin parar; en CB, la historia contiene pocos sucesos, pero hay varias escenas de intimidación familiar: leer en el living padre e hija, ir juntos al mar a ver las estrellas, que se multiplican en los márgenes del libro, en el papel que limita con la tapa y la anteportada: no hay hechos sobrenaturales en esto. En BG, hay un único hecho sobrenatural y es el del desmembramiento; el resto de los sucesos son verosímiles, a pesar de pertenecer a una aparente historia de princesas. Un marco como este es apto para generar efectos siniestros, como explica Freud (op. cit.: 12), cuando se detiene en dar cuenta de por qué no en todos los casos la representación de la presencia de un doble o la de una mutilación, entre otros temas, genera un efecto siniestro, estrategia que toma su forma más perfecta, según Freud, cuando el escritor consigue “dejarnos en suspenso, durante largo tiempo, respecto a cuáles son las convenciones que rigen en el mundo por él adoptado; o bien en esquivar hasta el fin, con arte y astucia, una explicación decisiva al respecto”.

Ausencia de interpretación alegórica

Como es sabido, esta es también la primera condición de lo fantástico de acuerdo con Todorov (1981: 24ss): la región de lo fantástico está dentro de lo sobrenatural que acaece en un marco de realismo –el texto ha de obligar al lector “a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados”–, al tiempo que se impide tanto una lectura

alegórica –ya que en ella el lector “bien sabe que no debe tomarlos al pie de la letra”– como una interpretación poética –donde todo es cuestión “de una secuencia verbal que debe ser tomada como tal, sin tratar de ir más allá de las palabras”–. Ahora, consideremos el tramo final de la cita de Todorov sobre Gogol: “el lector, perplejo, se detiene. La interpretación psicoanalítica (la desaparición de la nariz significa, al parecer, la castración), aun cuando fuera satisfactoria, no tendría sentido alegórico, ya que nada en el texto nos lleva explícitamente a ella. Además, la transformación de la nariz en persona no quedaría explicada. [...] el lector tiene, frente a los acontecimientos, una impresión de gratuidad que contradice una exigencia de sentido alegórico. [...] La imposibilidad de atribuir un sentido alegórico a los elementos sobrenaturales del cuento nos remite al sentido literal. En este nivel, La nariz se convierte en la encarnación pura del absurdo, de lo imposible [...] Lo que Gogol afirma es precisamente el sinsentido”. En BG, consideramos que lo alegórico es débil y predomina la “gratuidad” y el sinsentido de la situación antes que la posibilidad de reinterpretarla simbólicamente. La cabeza en sí misma es seguramente un potente símbolo cultural: símbolo de razón, de jefatura, de lo que es nuclear, etc. Pero ninguna de estas interpretaciones se desarrolla alegóricamente en el texto: las cabezas que se pierden, no se recuperan; pueden ser coleccionadas o, peor, adornos, como trofeos de caza, en las paredes –contra toda la gravedad que la mutilación de la parte más sensible y pensante de nuestro cuerpo supone–; a lo trágico evocado por una decapitación real se oponen, además, los gestos tranquilos y simpáticos que quedan en la cara de los decapitados. En CI, la alegoría es igualmente pobre. El simbolismo de los traseiros no es que no exista para nosotros, y está asociado especialmente con lo que sale mal, pero nada de esto se trabaja alegóricamente en el texto. Si algo encarna la animización de la cola en el cuento es la posibilidad, más o menos inquietante, de que nuestro cuerpo deje de respondernos, de que una parte se desmiembre si la descuidamos. Pero la parte elegida no parece tener nada de especial para el relato:

es la principal damnificada dada la indisciplina del niño, pero esto resulta más bien escaso como motivo. Se refuerza esta misma idea en Jackson (1986: 85): “Alicia, el personaje de Carroll, sufre encogimientos, elongaciones, virtual desaparición, pero estas metamorfosis no modifican su sensibilidad. La mano, de Maupassant, La nariz, de Gogol [...] aluden a partes de cuerpos que tienen vida propia, pero que no significan nada”. En cambio, en CB, la alegoría domina la historia completa. En el cuento, la pérdida del ser querido, el padre de la niña, cobra la forma más penosa imaginable: el padre que muere es uno que parecía haber edificado con su hija una relación llena de amor sobre la base de la enseñanza, el diálogo, el paciente compartir. La niña, que al comienzo “tenía la cabeza llena de curiosidad por todas las maravillas del mundo, llena de imaginaciones”, guardó su corazón en una botella “al menos por un tiempo” y la pesada carga “se la colgó del cuello”. Sin su corazón la abulia la domina: se olvida de todo, ya no se fija en nada, pierde su “curiosidad”. Pero la botella con su corazón dentro seguirá representando el objeto central del relato, en el desarrollo alegórico: la niña “no prestaba mucha atención a nada... excepto a lo pesada... e incómoda que se había vuelto la botella”, sacrificio frente al cual el único consuelo es que “al menos su corazón estaba a salvo”. Es decir, el amor, el entusiasmo, las ganas de vivir, no están muertos, sino guardados hasta que pase el angustioso temporal. La recuperación llega por el encuentro de la apesadumbrada hija, ya mayor, con una nueva niña “que todavía sentía mucha curiosidad por el mundo”, frente a la cual se queda sin respuestas, para dar las cuales “le hacía falta su corazón”. Decide, pues, “sacarlo de la botella” pero ya se había olvidado de cómo hacerlo: “la botella no podía romperse”. Sólo la segunda niña encuentra un recurso que sí puede funcionar, gracias al cual “el corazón regresó a su lugar” y el sillón de la protagonista primera, símbolo, a su vez, del padre amado, “ya no estuvo tan vacío. Aunque la botella sí”. Lo que tenemos que observar, entonces, es que la metáfora literalizada del corazón blindado a la pena se despliega desde que se presenta hasta el final de la obra, esto es, obtiene

un completo desarrollo alegórico: el efecto fantástico se debilita por completo por obra de la alegoría y de la intención didáctica que aparece en distintos lugares del libro.

Punto de partida en el acontecimiento sobrenatural

El comienzo del cuento infantil de Isol puede parangonarse con las consideraciones de Todorov (op. cit.: 123s) acerca de La metamorfosis de Kafka: como en él, “el acontecimiento extraño no aparece luego de una serie de indicaciones indirectas, como el pináculo de una gradación, sino que está contenido en la primera frase. El relato fantástico partía de una situación perfectamente natural para desembocar en lo sobrenatural; La metamorfosis parte del acontecimiento sobrenatural para ir dándole, a lo largo del relato, un aire cada vez más natural; y el final de la historia se aleja por entero de lo sobrenatural”. En CI y CB, el desprendimiento de las partes del cuerpo ocurre cuando la historia ya está avanzada y esto amortigua la extrañeza que puede sentir el lector, además de que pronto hay cierta reconstrucción tranquilizadora, como la de los cuentos maravillosos, cuando el culote o el corazón terminan volviendo a su sitio. En BG, las cabezas se desprenden del cuerpo de golpe y sin vuelta atrás –y esto se presenta, al mismo tiempo, como algo no del todo extraño, en la medida en que el narrador no intenta explicarlo: como en el relato de Kafka, “lo que más sorprende es la falta de sorpresa” y como algo sumamente extraño y trágico, en especial cuando comprobamos las reacciones de los personajes secundarios de la historia: las otras mujeres que se horrorizan ante el cuadro de las cabezas de sus hombres rodando por todas partes, y el pueblo le cierra las puertas y las ventanas a la princesa para evitar que se produzca el maleficio. Esta “naturalización” del hecho sobrenatural de la historia toma para Todorov la forma de una “adaptación”, alejada por igual de la vacilación y de lo maravilloso, en el relato de Kafka: lo mismo que en BG, muy pronto nos acostumbramos a cómo son las cosas dentro de esas diégesis y ya no cuestionamos el hecho sobrenatu-

ral en sí; lo aceptamos a pesar de su carácter de lastre, que no lleva a nada y no tiene solución. BG carece absolutamente de instancias mágicas: hadas, brujas, hechiceras. Se convive con un maleficio que no es un maleficio porque se produce sin causa, sin responsables, sin sentido (sinsentido). Como plantea Jackson (1986: 82), “a partir del fantasy post-romántico (como opuesto al feérico) [...] los cambios carecen de contenido, y progresivamente se dan con independencia de la voluntad o el deseo del sujeto. Como en La metamorfosis de Kafka, las transformaciones físicas simplemente ocurren”. En CI lo que prima es la intención moralizante: el mal comportamiento que no es controlado por el adulto recibe, no obstante, una lección desde el propio cuerpo que produce en el niño un reconocimiento general de final feliz: el culote retorna al producirse el arrepentimiento del pequeño travieso, que se vuelve un modelo de buena conducta de allí en adelante. CI, si bien añade un componente sobrenatural no alegórico que podría favorecer lo fantástico, lo hace en forma muy débil, por privilegiar, en última instancia, la moraleja y el contraste ridículo de que se nos rebele una de las partes en apariencia más insignificantes de nuestro cuerpo: es absurdo pero simpático ver tanta resolución en unas posaderas.

Evaluaciones finales

A partir de los elementos evaluados, consideramos que los tres cuentos analizados participan en distinto grado de los rasgos propios del modo fantástico. Decimos esto porque las tres obras verifican en diferente medida los caracteres prototípicos de lo fantástico que aislamos a partir de las elaboraciones de Freud, Todorov y Jackson: (1) literalización de las metáforas; (2) animismo y protonarcisismo infantil; (3) desmembramiento; (4) continuidad del sentido figurado en otros ítems léxicos; (5) distancia respecto de un mundo maravilloso; (6) ausencia de interpretación alegórica; (7) punto de partida en el acontecimiento sobrenatural. BG es el cuento que satisface al máximo estos parámetros: todos ellos se encuentran en la obra. Es más, hemos

argumentado a favor de que el cuento comparte un terreno afín al de las obras más representativas de la literatura que surge en el siglo XX como derivación contemporánea del fantástico, como *La nariz* de Gogol o *La metamorfosis* de Kafka. Los otros dos cuentos, CB y CI despliegan sólo algunos de estos rasgos: en el primero, el despliegue de una alegoría que atraviesa todo el texto debilita el peso de los componentes fantásticos que contiene: desmembramiento y metáfora literalizada, entre otros; en el segundo, la intención moralizante ocupa el lugar central, y la fuerza de la moraleja prevalece sobre sus elementos fantásticos, como la gratuidad de la situación sobrenatural que plantea. Jackson (1986: 85) señala que “el aumento, la disminución o la re-construcción de diversas partes del yo abundan en los *fantasy* alegóricos y satíricos, en donde relativizan la percepción o presentan un espléndido mundo nuevo. El fantástico puro, sin embargo, tiene pocas transformaciones deliberadas. Los cambios son, sin significado. No hay un esquema teleológico global que asigne contenido a la transformación”. En este sentido, concluimos que CB se instala en la alegoría, CI comparte elementos lúdicos y hasta algo grotescos con lo satírico y BG despliega la mayor cantidad de dispositivos propios de lo fantástico, merced a los cuales propone a niños y grandes de nuestro desencantado tiempo global, marcado por el resquebrajamiento de la comunidad y por el aislamiento del hombre al amparo de su destreza tecnológica, la dislocación y el sinsentido que amenazan a las relaciones sociales.

Bibliografía

Botton Burlá, Flora (1994). *Los juegos fantásticos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Casas, Ana (2010). “La transgresión lingüística y el microrrelato fantástico”. En *resúmenes para el Coloquio Internacional de Estudios Hispánicos. Espejos y prismas: Tradición y renovación en la narrativa breve moderna de España e Hispanoamérica*, Universidad Eötvös Loránd - Instituto Cervantes, Budapest 26-27 de abril de 2010, en http://www.eltspanyol.hu/home/index.php?lang=ES&content=conference_presenters&id=21, con acceso el 21 de junio de 2011.

Etkin, Sergio y Krause, Flavia (2011). “Acerca del recurso a la literalización de las metáforas en tres relatos infantiles”. Ponencia para el Congreso Salta.

Freud, Sigmund (1919). “Lo siniestro” En *Freud total. Sigmund Freud: Obras Completas, 1.0 (versión electrónica)*.

Grassa Toro, Carlos (2009). “La literatura útil. Fábulas antiguas y modernas”. En *Antología del I Encuentro Internacional de Estudio y Debate “Literatura Infantil y Matices”*, Tarazona (Zaragoza), Fundación Tarazona Monumental.

Gutiérrez Sánchez, Gerardo (1992). *Estudio psicoanalítico de cuentos infantiles, tesis doctoral*, Universidad Complutense de Madrid.

Jackson, Rosemary (1986). *Fantasy. Literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos.

Nava Hernández, Marisol (2009). “Creando el embrujo (el cuento fantástico mexicano de los cincuenta: temas y discurso)”, en Teresa López Pellisa y Fernando Moreno Serrano (eds.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción (1, 2008, Madrid)*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid, pp. 266-280.

Quinlan Maurice (1967). “Swift’s use of literalization as a rhetorical device”, *PMLA*, vol. 82, N° 7, dec. 1967.

Todorov, Tzvetan (1981). *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia.

Tomassini, Graciela (2006). “De las constelaciones y el Caos: Serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua”. En *El cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, N° 13, primavera de 2006, con acceso el 5 de julio de 2011.

Trías, Eugenio (2001). *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel.

Utopía, distopía y especularidad en *Natalia y los Queluces* de Santiago Kovadloff

Adrián Ferrero (UNLP)

En la ficción narrativa para niños *Natalia y los Queluces*, de Santiago Kovadloff, originalmente publicada en 1993 (y reeditada en 2005), es posible rastrear algunas claves convergentes y divergentes en torno de los cuales la poética de Kovadloff se organiza sémicamente. Los actantes de la diégesis son seres fabulosos, siempre migrantes aéreamente (ángeles, aves, nubes, caballos voladores, globos) o bien humanos que, mediante atributos que, distorsionando sus capacidades, configuran un nuevo tipo de entidad ya no homínida. Los rasgos humanos, por cierto, se acentúan aún más al verse cruzados con los fabulosos, por contraste, pero también en función de que lo humano, metonímicamente se recorta contra la enorme totalidad de las posibilidades del ser, esta vez divulgadas en una exuberancia sobrenatural. Por ejemplo, el discurso en que se expresan los queluces, co-protagonistas de esta ficción, operan sobre el lenguaje oral resemantizando la lengua española, mestizándola, como se verá, con la lengua portuguesa pero también plagada de los gorjeos ornitológicos, elaborando una suerte de panlengua babélica susurrada a Natalia, la protagonista de la historia, pero que al mismo tiempo es comprensible a sus oídos.

Las operaciones desfamiliarizadoras o desnaturalizadoras, funcionan como un mecanismo de relojería. Kovadloff se interna en el intrincado mundo de los seres fabulosos pero, elaborados, como es sabido, siempre por una combinatoria con figuraciones terrestres. A través de la función lúdica de la ficción, el juego dialéctico entre lo existente y lo improbable pero posible, se gesta un colectivo de personajes que, a través de distorsiones, alcanzan su propio fundamento ontológico. Así, lo fabuloso no es un emergente del orden de lo imposible, sino una nueva acomodación de elementos, antes bien, disgregados o descompuestos, pero de lo constatable y lo presente. Para ello, acude

a una ingeniería imaginaria, a una carpintería configuradora que lo sitúa entre los autores más audaces de la narrativa argentina para niños en cuanto a que evita los indicios costumbristas y regionalistas y se sumerge en la tradición del cuento maravilloso europeo e, incluso, en la narrativa religiosa, tanto la bíblica y la trascendental. En efecto, su ficción, singular por la construcción de los personajes, no tiembla ante las posibilidades de inferir la construcción de un verosímil casi disparatado o, al menos, contrafáctico.

La Tierra, como planeta, no sólo se presenta como un espacio, tanto real cuanto imaginariamente incompleto. Hábitat de contradicciones y malentendidos, de desencuentros e insatisfacciones, de desaguisados y desperfectos, de defectos y malestar, todas formas de la represión y el deseo, que casi naturalmente se torna necesario refundar como toponimia, escenario de disconformidades banales, la ficción adviene a restaurar una esencia primordial moralmente transgredida. Porque si bien Kovadloff no pretende aleccionar, sí pretende formular o reformular valores y conductas que, actualizados, desordenan la moral social y, por lo tanto, los pactos sociales.

Propositivamente, todos los actantes de la fábula remiten, como decíamos, a lo aéreo: alas, nubes, planetas, ángeles. No obstante, los seres fabulosos que la protagonizan, los queluces, son una combinatoria de hombres de origen portugués de fines de 1580, que abandonaron su palacio de Queluz, no lejos de Lisboa, cuando el país cayó en manos de España, sino también de aves portentosas, similares a las águilas, que habitan las cumbres del Asia Menor, región no distante de aquella en la que Portugal mantuviera hasta entonces prósperas colonias. Producto entonces de un éxodo y una expansión geopolítica, los queluces son seres políticos además de fabulosos. Se trata, entonces, de una politización de una zoología y una antropología fantástica, tal como Jorge Luis Borges definía a los seres de nula taxonomía animal y humana.

Los diálogos entre los queluces y Natalia sostienen la función informativa, portadora de una transparencia crédula que la niña en

ningún momento pone en entredicho. Luego de numerosos intercambios comunicativos frente a la ventana de Natalia, en un edificio de departamentos en la ciudad de Mar del Plata, los queluces, estos seres gorjeantes encargados de trazar una cartografía del presente y del futuro, mezclando la futurología con la omnisapiencia, son los responsables de narrar el contenido en abîme como protagonistas y narradores simultáneamente. Una vez transcurridos estos diálogos, Natalia es transportada hacia el país utópico al que se dirige: los queluces la depositan en la nube percherona. Natalia, atenta y curiosa niña pendiente de las nuevas inflexiones y secretos que el mundo le debe, no duda en entrevistarse con estos estos seres heraldos de un nuevo mundo ni tampoco por otros que con ella interactúen. Por el contrario, cierta angustia ante su destino y su futuro, se encargará de, simultáneamente, intervenir en las acciones de las que participa a través de insistentes inquisiciones. De este modo, hablar con una nube, dialogar más adelante con una niña que es nada menos que la inversión de sí misma, vislumbrar un mundo alternativo al originario, no hacen sino suscitar una incertidumbre cuya tranquilidad sólo puede lograda mediante una relación de contigüidad entre lo que acontece y la función informativa del lenguaje, a través siempre de su propia iniciativa. Estos patrones de conducta oral propedéuticos que la preparan para otorgarle seguridad de ánimo, son asimismo la forma de penetrar en la consolidación del universo atópico y acrónico en el que se verá involucrada y depositada. Los interlocutores sucesivos le permitirán, mediante la antelación, construir una universo utópico a partir del cual repensar la ley moral y la ley social en la que, sin saberlo, o acaso sin percibirlo, está inmersa. “Volar al planeta” en una nube percherona, como así los denomina el narrador, asegurará un nuevo patrón de inteligibilidad política y social de la niña. Ahora estará en condiciones de advertir dónde estuvo, en qué lugar se encuentra, y qué relación existe entre la distopía de la que proviene y la utopía hacia la que se dirige y en la que permanecerá.

Recursivamente, al tiempo merced al cual se accede mediante una

distorsión feliz, la ficcionalidad se alimenta merced a la renovación permanente de hallazgos que, axiológicamente connotados de manera positiva, reenvían de un mundo a otro, por cierto contiguos. De la utopía que es el mundo al que ingresa Natalia, a la distopía detalladamente descripta de su mundo de origen y a sus interlocutores en la Tierra, espacio del que desiste permanecer, el dinamismo fluido de la fábula acentúa el rasgo móvil de todo aquello que alude a la organización social de la cultura, incluidos los relatos infantiles y las narrativas sociales y cosmogónicas.

Fijar sentidos es una de las funciones de la lengua. La ficción, apoyada en los signos, procura, en cambio, corroer los signos, hacerlos chirriar, procura corromperlos, esto es, en el mejor de los casos hacerles decir lo indecible, aquello que sólo la dimensión imaginaria de la existencia es capaz de capturar y concebir. Así, Natalia y los queluces fija formas de denunciar la alienación en el planeta tierra, el descuido y la sumisión de los seres humanos, su afán de lucro y su incapacidad de persistir y valorar lo inherente a cada uno. Irrespetuosos de la niñez, Natalia señala sin candor la aspiración de un niño a ser tratado con benevolencia pero también con juicios asertivos (y no despectivos) genuinos. Cada persona, en la Tierra, como lo testimonia Natalia en el inicio del texto, aspira a ser lo que no es: si una persona es flaca quiere aumentar de peso, si vive en un departamento añora una en el campo, si tiene un color de pelo envidia el otro. Lo que es aspira a no ser o ser otra cosa. Dicha insatisfacción constituye el motor diegético de la fábula. Así, la ontología oximorónica pauta las fantasías de los habitantes terrestres es lo que los queluces vienen a reparar. Es por ello que el planeta en el que termina afincándose Natalia, precisamente garantiza a quien lo visita o en él fija su residencia, una asunción del propio ser, que no debe ser confundido con el conformismo, pero sí con la sinceridad y la honestidad: el ser es lo que es. Por el contrario, dicha toponimia fantástica axiológicamente es connotada de modo exigente por aquello que debería ser para mejorar su calidad, no su tranquilidad, sino su excelencia.

Se logra, por fin, aquello que pretenden los seres humanos pero de un modo imposible y descarriado, casi naïve. En ese mundo todo se invierte, no para la satisfacción, sino para la sorpresa y el desconcierto. Pero no se trata de devenir lo que no se es, invirtiendo ese rol fundante sino, por el contrario, asumir aquél del que está investido la genuina imaginación, capaz de formular aserciones e imposibles semánticos, como es posible advertir en todo fantasy. Sin inhibir lo existente, la ficción acude a lo atrevido.

Pero lo que propone Kovadloff es una vuelta de tuerca más compleja que la de la mera moraleja del mundo del revés o de la negatividad invertida. Por el contrario, el autor insiste en la necesidad de que mediante la imaginación (razonada o bien maravillosa), los seres humanos no necesiten apelar a ningún tipo de astucia, ni técnica ni cosmética, para comprender y asumir lo que son, para persistir en su ser sin desvíos ni deformaciones disciplinadoras. Y que el mero hecho de comprender y hacerse cargo de lo que son constituye ello mismo una verdadera aventura, una odisea autónoma que en la que vale la pena embarcarse. Desistir de ello supone una amputación a la portentosa capacidad de, reflexivamente, especularmente, poder asistir a nosotros mismos como un espectáculo que nos brinde satisfacción y realización, además de futuro, funciones todas ellas que revitalizan el don de existir.

Los contornos de los seres que habitan esta obra están delineados según un horizonte humano, animal pero también del orden de lo inanimado. Lo inanimado o lo no humano que se torna, mediante el hálito de la ficción, en ser animado. Así, una nube como un caballo percherón de un circo puede comunicarse con la protagonista, en donde va montada. Puede hablar con otras nubes como los seres humanos hablan “por teléfono pero sólo a larga distancia como si estuvieran al lado” y no a la inversa. O bien los queluces, combinación medieval de hombres con aves, persisten en un idioma que sólo se habla en primera persona del plural, una lengua, también, inclusiva desde su misma pronominalización y comprensible para Natalia,

pero portan aquellos indicios propios de las aves. No sólo vuelan. Sino que pueden sostenerse en el aire, como plumas o globos, desafiando la ley de la gravedad. Esta suerte, una vez más, de desafío, parecería constituir la semilla de la poética de Kovadloff. Se trata de organizar un patrón cultural según el cual la ficción desarticula las narrativas disciplinadoras y coercitivas de la organización social.

Kovadloff viene a insistir: La ley, la ley del Padre, la ley social, la norma burguesa, son fruto de una insatisfacción propia de todo sistema social y políticamente organizado, que contiene sujeción y represión, ante la cual se vuelven necesarias la acción insurreccional depositada en los relatos, compensatorios y corrosivos a la vez. La ficción viene a desordenar, como un espejo distorsionado, lo que aparentemente la ilusión óptica del sentido común impide percibir en su opacidad. Los personajes de Kovadloff se rebelan y revelan las leyes que la sociedad normaliza, pero que resultan ampliamente represivas para la expresión de las subjetividades sociales. Una vez más, aquellos a quienes les es dado revisar, impugnar, cuestionar; aquellos capaces de una verdadera rebelión contra los signos, contra las instituciones que los signos reescriben, son los niños, cuya capacidad ficcional es de la más alta envergadura, portentosa e ilimitada, pese a su corta edad. La inexperiencia no constituye un disvalor, sino, por el contrario, la condición sine qua non para establecer una relación discontinua con la cultura, en su sentido más lato, embanderando una posición sagaz, cuya perspicacia es indicio de eficacia sin por ello ser ni críptica ni de un espontaneísmo naïve.

La ley de la gravedad, la ley de la individuación, la ley de la unicidad, la ley social, son sometidas a revisión por una imaginación insumisa que, esta vez, se ve puesta en abismo por la ficción narrativa protagonizada por Natalia.

Natalia es humana pero logra volar. Las nubes vuelan pero son como caballos percherones. Las nubes hablan. Los hombres no son hombres o no lo son a secas. Las estrellas son planetas habitables y habitados. Las ventanas no se abren al mundo terrestre sino a uno prodigioso.

Hombres y pájaros alumbran, entreverados, nuevos seres, capaces de interpelar e intercambiar información y puntos de vista con niños ávidos por escucharlos con suma atención. Los niños y niñas pueden cambiar de ser y de rol (aunque no de aspecto, convirtiéndose en una suerte de dobles o alter egos) y devenir sus pares, ocupar sus lugares y usurpar bienhechoramente sus familias. Los seres de otros mundos son capaces de usurpar familias ajenas y terrestres, que no los perciben como invasores. Aquellos que escuchan y no sólo oyen. Aquellos a quienes se les ocurre en una noche aburrida, mirar por la ventana y pensar que, estando en Mar del Plata, aún el mundo podría ser distinto y ser alado en vez de marítimo.

El sentido común, las frases hechas y la religión acuden a las figuraciones y el léxico del orden de lo aéreo para dar cuenta de una inteligencia proverbial o una audacia desafiante en el arte de pensar o de simbolizar. Natalia y los quehuesos no elude este espacio sémico. Pensar con inteligencia y ser talentoso es “tener vuelo”. Pero no menos cierto es que la sabiduría popular estigmatiza a quienes “tienen pajaritos en la cabeza” o “viven en las nubes” o son “de vuelo corto”, y a quienes hay que “cortarles las alas”. Aparentemente en el caso de la ficción narrativa infantil de Kovadloff lo alado está contaminado de significados que remiten a la inteligencia, la sabiduría, el desafío, el talento, la exploración de nuevas territorialidades, no sólo las toponímicas sino también las sémicas. La levedad etérea del ser constituye un símil de la capacidad de superar las incapacidades humanas y de, por el contrario, acceder a otras no menos fecundas.

La angelología y el eurocentrismo, lo fabuloso y lo maravilloso, la mitología bíblica y las cosmogonías orientales, algunos precursores del nonsense como Lewis Carroll, entre otros, sitúan a esta narración en una tradición ante la cual no parece rebelarse sino más bien apropiarse para recrearla. En efecto, Kovadloff no pareciera proponerse nombrar lo que nadie conoce, sino nombrar lo que ya ha sido nombrado, pero de otra manera, con sus palabras, con sus propias fábulas y metaforizaciones. Innegablemente, como buen ensayista y poeta, está avisado

de que toda lengua y, en especial, todo lenguaje literario, están sostenidos por una historia de ficciones colectivas que le preceden, pero también de silencios. Allí es donde procura involucrarse con el pasado literario y, lógicamente, con el futuro de su propuesta.

La dedicatoria del libro a Elsa Bornemann, paratexto que se completa con la frase “que nos devuelve la infancia iluminada”, pone algunos acentos para una posible lectura de la obra. Una recuperación, un rescate de algo denegado, extraviado, retaceado o bien fenecido, pero aún vital, capaz de volver a ser alimentado, y de volver a ser bajo el caleidoscopio de lo novedoso. Devolver no sólo es recuperar algo que nos ha sido birlado, mutilado o extirpado. También puede ser el denegar los juicios terminantes, los pensamientos cerrados, las zonas oscuras de la vida social e individual. Las ficciones, las narrativas de la infancia, reconoce Kovadloff, son como redes o lupas munidos de las cuales podemos recoger lo que, evanescente, se había disuelto o desvanecido. Lo que la cultura había obturado confinándolo al pasado y al orden del recuerdo, de lo fenecido. La luz, encarnada en los relatos, en las ficciones cuya temporalidad imaginaria la infancia atraviesa todas las edades y viene a reconstruir mediante una nueva mirada.

La coprotagonista de la narración y doble de la protagonista, Liatana, introduce en el texto la posibilidad del juego con las palabras, de las infinitas combinaciones, insubordinaciones y desobediencias a las que los niños parecieran ser tan afectos. Liatana es el doble perfecto de Natalia. Habla y dice lo mismo que ella pero invirtiendo los lexemas, a través de intercambio de sílabas o citas. Es tan parecida a ella que termina usurpando el lugar de Natalia en su propia familia y Natalia, en cambio, permanece al abrigo de ese mundo utópico y al revés del suyo, poblado de ironías gozosas.

Bibliografía

Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero (1978), *El libro de los seres imaginarios*.

Bs. As., Editorial Emecé.

Díaz Rönnner, María Adelia. (2007). *Cara y cruz de la literatura infantil*. Bs. As., Lugar Editorial.

Kovadloff, Santiago (1993). *Natalia y los queluces*. Bs. As. Editorial Emecé.
Sardi, Valeria y Blake, Cristina (2011). *Poéticas para la infancia*. Bs. As., Editorial La Bohemia.
VVAA. (2009). *Decir, existir. Actas del I Congreso Internacional de Literatura para Niños: Producción, edición y circulación*. Bs. As., Editorial La Bohemia.

Acerca de lo monstruoso en la literatura argentina para chicos

Laura Rafaela García (Becaria CONICET-INVELEC)

“Y también tenía miedo de que se me notara, de que la señorita de Lengua, por ejemplo, dijese: “Ahí va Inés con su monstruo. No era tan buena al fin de cuentas...” Tenía miedo de dejar de ser yo. ¡Qué sé yo! Tenía miedo.”

Graciela Montes, *Tengo un monstruo en el bolsillo*

Durante los años sesenta y setenta la literatura infantil en Argentina asumió un cambio con respecto a la literatura destinada a los niños, hasta ese momento de tono tradicional y moralista, a partir de la influencia de la obra de María Elena Walsh. El absurdo como estrategia transgresora del lenguaje, el disparate como recurso humorístico y la musicalidad de las palabras como prioridad de su poética iniciaron un camino que no sólo modificó la forma de relacionarse con los chicos, sino también dejó profundas huellas dentro del campo literario infantil, que determinaron las características del mundo simbólico de ahí en adelante.

En los años setenta el campo se desplazó hacia una literatura que priorizaba estos recursos apuntando directamente a enriquecer las representaciones de los niños. En un artículo publicado por la revista *Análisis*³⁸ en 1967, Susana Itzvovich lo expresa de la siguiente manera:

La literatura infantil debe producir deleite y entretener, no educar en forma directa. Existe una aproximación entre lo estético y lo didác-

³⁸Este artículo se titula “El derecho a jugar y a realizarse” se incluye en la recopilación de textos Veinte años no es nada. La literatura y la cultura para niños vista desde el periodismo

tico; pero el niño siente repulsión por las moralejas, las escucha con indiferencia o simplemente las teme. Si se logra, en cambio, que goce con la magia y el misterio de la creación literaria, se ha logrado producir verdadera literatura para niños (1995: 77).

La autora explicita una de las primeras rupturas que el campo infantil asume en adelante. El cambio de rumbo más allá de la oposición lo didáctico/ lo estético se puede ver en algunos textos publicados unos años más adelante, como: *Monigote en la arena* (1975) e *Historia de ratita* (1977) de Laura Devetach, *Tinte-Tinke. Versicuentos* (1970) y *Un elefante ocupa mucho espacio* (1975) de Elsa Bornemann, “Así nació Nicolodo”, “Nicolodo viaja al país de la cocina” y “Teodo” (1977-1978) de Graciela Montes, entre otros títulos. Entre los primeros recursos incluidos en estos textos que modifican la mirada hacia el mundo infantil se encuentran: la irrupción de la fantasía en lo cotidiano, las asociaciones de ritmo poético, los neologismos y metáforas sugerentes, el juego de contrastes y la parodia de la vida humana, entre otros.

Graciela Montes (2005) se refiere a este momento del campo y pone el acento en el recorrido de los autores, todos ellos priorizaron su vínculo con la literatura desde la práctica como lectores: “teníamos ilusiones de literatura y no de escuela. Hacíamos entrar en el imaginario otro tipo de historias” (2005:68). Además, afirma: “Esa escritura, que se había ido gestando a fines de la década del ’70 y comienzos de la del ’80, es decir en una situación de gran violencia externa, hizo su eclosión editorial a partir de 1983, año en que volvió la democracia. Fue entonces cuando el fenómeno se hizo visible” (2005:68-69). La violencia política de la última dictadura influyó demorando la evolución del campo infantil a través de la censura y la autocensura. La vuelta a la democracia, junto con el apoyo del mercado editorial, provocaron un movimiento de expansión dentro del campo con el surgimiento de la producción sostenida de obras y autores como Graciela Cabal, Ema Wolf, Gustavo Roldán, Ricardo Mariño, entre otros que se sumaron a los autores faro mencionados antes. Además de la profe-

sionalización de los autores del campo adquirieron importancia nuevos agentes, como los ilustradores y mediadores que contribuyeron al crecimiento de la literatura argentina para niños. El surgimiento de centros y revistas especializadas³⁹, la práctica del taller como modalidad posible para el abordaje literario en el acercamiento de textos y lectores, como también la producción de obras dieron lugar a lo que Arpes y Ricaud denominan la apertura del campo cultural (2008:83). Después de la dictadura, entre 1983 y 1984, las desapariciones fueron el tema central en la opinión pública, la sociedad no sólo se vio afectada por la experiencia misma de la violencia política sino también experimentó en los años posteriores la reconstrucción de los hechos en las voces de las víctimas y afectados directos, voces que despertaron la sensibilidad ciudadana. El reclamo de justicia y la constitución de una comisión bicameral que investigara el Terrorismo de Estado fueron producto de los insistentes pedidos de los organismos de Derechos Humanos, que definitivamente dieron lugar a la investigación y al informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas⁴⁰, titulado *Nunca Más*.

Una vez constituida la CONADEP, al clima de presión se sumó la

³⁹Para nombrar algunos ejemplos: en 1985 surge la Asociación de Literatura Infantil y Juvenil de la Argentina (A.L.I.J.A.). En 1987, el Centro de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil (C.E.D.I.L.I.J.) y su revista *Piedra Libre* en Córdoba.

⁴⁰En su investigación *La historia política del Nunca más. La memoria de las desapariciones en la Argentina* Emilio Crenzel sostiene: “El decreto presidencial 187 del 15 de diciembre de 1983, que creaba la CONADEP, suponía la intervención efectiva de los poderes del estado a través de la dependencia de la Comisión del Ejecutivo y de la participación de los legisladores, y también la intervención de la sociedad civil” (2008:60). Además de ser representativa la comisión tenía una función central: “La CONADEP debería recibir las denuncias y pruebas y remitirlas inmediatamente a la Justicia, averiguar el destino o paradero de las personas desaparecidas y de toda otra circunstancia relacionada con su localización, ubicar a los niños sustraídos a la tutela de sus padres, denunciar a la Justicia cualquier intento de ocultamiento, sustracción o destrucción de pruebas relacionadas con esos hechos y emitir un informe final a los ciento ochenta días a partir de su constitución” (2008:61).

revelación diaria en la prensa de la exhumación de cadáveres en cementerios públicos, las denuncias sobre la existencia de centros clandestinos, los testimonios de secuestros, torturas y crímenes llevados a cabo por las Fuerzas Armadas, por eso la comisión decidió llamar a la población a aportar denuncias concretas. (Crenzel, 2008:66). Este tratamiento del tema en los medios se denominó “el show del horror” y reveló públicamente el funcionamiento de la dictadura movilizándolo en muchas personas una conciencia del pasado traumático, también el informe de la CONADEP presentado públicamente el 20 de septiembre de 1984 contribuyó en forma material al develamiento del carácter sistemático del Terrorismo de Estado.

Mary Louise Pratt en su texto *Ojos Imperiales* afirma: “las transiciones históricas importantes alteran la manera en que la gente escribe porque alteran sus experiencias y, con ello, también su manera de imaginar, sentir y pensar el mundo en el que viven” (2010: 26). La pregunta-problema que nos planteamos en este trabajo es ¿qué modalidad asume en la escritura de un campo en plena emergencia el conocimiento público del funcionamiento del sistema represivo de la dictadura? ¿Cómo repercute en este momento del campo literario infantil la violencia política?

En este trabajo ensayamos algunas respuestas y sostenemos que la experiencia social de la dictadura y el develamiento de sus mecanismos en los años posteriores a ella, toman dentro del campo literario infantil un carácter particular que denominaremos “lo monstruoso”. A fines de los años ochenta y durante principios de los noventa, un grupo de intelectuales del campo infantil argentino amplían los horizontes de producción hacia la literatura fantástica, dando lugar a un conjunto de textos que por sus temáticas, sus situaciones narrativas y las características de sus personajes se acercan al *fantasy* literario (Jackson, 1986) y que llamaremos la zona de “lo monstruoso” dentro del campo. Esta denominación no sólo alude a las características propias y comunes de los textos, sino también a la relación con el contexto de producción.

La zona de “lo monstruoso” en la literatura argentina para niños refleja, en términos de Raymond Williams (1980) una estructura del sentir, es decir, “elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado” (1980:155). A través de la ficción la realidad establece relaciones con las formas en las que el arte y, particularmente la literatura, dan cuenta en sus narrativas de las condiciones históricas en las que surgen y la forma en la que los autores dan sentido a su experiencia en los textos.

Una de las principales características de la literatura fantástica es la relación problemática entre lo real y lo irreal, en tanto “acción de apertura” hacia otros planteos no sólo personales sino sociales. A su vez, ésta se ocupa de generar la “inestabilidad narrativa” que se manifiesta en el desplazamiento de la cuestión temática, como también en las sensaciones que experimenta el lector en contacto con el texto.

Por estos años, aparecen textos como *¡Socorro! Doce cuentos para caerse de miedo* (1988) de Elsa Bornemann, *Tengo un monstruo en el bolsillo* (1988) de Graciela Montes, *Maruja* (1989) de Ema Wolf, *Otroso. Últimas noticias del mundo subterráneo* (1991) y el cuento *Irulana y el ogronte. Un cuento de mucho miedo* (1991) ambos de Graciela Montes, *Queridos monstruos (Diez cuentos para ponerte los pelos de punta)* (1991) de Elsa Bornemann; *A la sombra de la inmensa cuchara. Informe confidencial* (1993) de Graciela Montes y unos años más tarde *Socorro diez (Libro pesadillesco)* (1996) de Elsa Bornemann⁴¹. Esta colección de textos tiene en común varios puntos, por un lado, son parte de la producción de autoras faro de la literatura argentina para niños que habían iniciado su actividad en el campo en los setenta y, por otro, toman al monstruo como personaje

⁴¹Es necesario considerar que entre los textos señalados y publicados en este período hay unos que logran mejor que otros recrear el ambiente fantástico. En este trabajo nos concentraremos en los relatos que presentan una construcción más cercana a las características de la literatura fantástica y provocan sensaciones en el lector. Mientras que a los otros relatos los consideraremos como los primeros ensayos del campo.

en sus diversas facetas: representante de los miedos, a quien se teme o quien teme a otros. Además, son textos que están destinados a una franja de lectores con otro tipo de planteos, son lectores que empiezan a tener una percepción más concreta de la realidad y cuestionan a su entorno, al mismo tiempo que aprovechan y aceptan los códigos del mundo ficcional.

“Lo monstruoso”: el miedo, la parodia y lo siniestro

Como anticipamos en el planteo inicial al hablar de “lo monstruoso” nos referimos a una zona de narrativas del campo infantil argentino que se refieren a monstruos, miedos y situaciones extrañas como estrategias para contar la muerte, tema poco frecuente en la literatura para niños hasta ese momento y lo siniestro de la propia naturaleza humana.

En primer lugar, nos interesa destacar que el miedo es un sentimiento vivido durante la dictadura pero también genera incertidumbre en el complejo clima social que se vive en los años posteriores. Por otro lado, sabemos que muchos lectores-niños se sienten atraídos por los textos de terror y disfrutaban la lectura al experimentar las sensaciones que provoca el miedo a través de la literatura. Es decir, la publicación de estas novelas y cuentos también responden a los intereses de los lectores que van creciendo y se enfrentan a las sensaciones particulares que atraviesan a lo largo de la infancia.

Por otro lado, nos interesa destacar que estos textos dejan ver una forma particular de pensar al lector, éste no es alejado o evadido de los sentimientos reales, sino próximo a historias que resultan increíbles y a la vez, provocadoras de nuevas preguntas. La literatura de este momento deja ver la mirada de los autores del campo hacia un lector concebido como un sujeto sensible y activo en cuanto a sus cuestionamientos, que construye su propia sensibilidad a partir del encuentro con las historias que le proponen los textos.

El miedo aparece como tema central en dos de los textos incluidos en la zona de “lo monstruoso”. Por un lado, en la novela *Tengo un monstruo en el bolsillo* la protagonista narra en primera persona

situaciones que a lo largo de la narración dejan ver cómo se enfrenta y resuelve los miedos personales relacionados con su apariencia, la timidez y las dificultades que le ofrece su entorno escolar y familiar. Además, el texto establece una metáfora de esos miedos a través del monstruo, que crece o se achica en su bolsillo, según los sentimientos de la protagonista.

El monstruo funciona como una proyección de los pensamientos de Inés ante las cosas que no le gustan o le molestan (como la polera amarilla que apareció un día toda deshinchada y con muchos agujeros), las que le dan rabia (como los zoquetes con puntilla de Verónica que es su compañera de escuela y rival, por lo presumida) o la que le generan otro tipo de rechazos (como “la pastaflora” de la tía Raquel que no le gusta y una de las veces que estaba de visita apareció la fuente de florcitas y su contenido todo destruido). Al principio, Inés estaba un poco sorprendida y al mismo tiempo se divertía con el monstruo que crecía y se achicaba en su bolsillo. Sin embargo, llegó un día en el que quiso liberarse del monstruo, que cada vez ocupaba más y más espacio con todo lo que destruía y como no pudo sacárselo de encima tuvo mucho miedo. Hacia el final de la historia, ella logra enfrentar determinadas situaciones por último, se anima a hablar con su abuela Julia y le cuenta el secreto del monstruo. Ésta lo toma como algo natural, le dice que todos tienen un monstruo escondido y que el mejor método para achicarlos es hablar de ellos.

Otro texto que habla de cómo enfrentar miedos es *Irulana y el ogro* donde el ogro representa una amenaza para todo un pueblo por su tamaño y sus acciones ya que ponen en peligro la vida de todos los habitantes. El cuento se construye en base a una oposición central: la superioridad del ogro en tamaño y poder, la inferioridad de los habitantes del pueblo evidente en el miedo al ogro. Esta oposición se pone de relieve en el uso de aumentativos e incluso, en algunos neologismos para dar cuenta de las dimensiones que están presentes desde el título del cuento. *Irenita*, o *Irulana* como la llama la voz narradora por el coraje de su hazaña, era una nena muy chiquita que

enfrenta al monstruo casi sin querer ya que ella también tenía miedo y éste la paraliza frente al ogro, que cae muerto de sueño a sus pies después de comerse todo el pueblo.

Este texto se destaca por su calidad estética. Las imágenes y comparaciones que recorren la escena en la que Irulana ve al ogro comerse el pueblo, despiertan la sensibilidad del lector y deslizan la violencia de la situación hacia la riqueza del lenguaje⁴². El cuento se destaca por el diálogo con las ilustraciones, generando en la lectura un movimiento de ida y vuelta entre el relato y la imagen. Además, la voz del narrador-autor relatando sus propios planteos al momento de construir el relato lo acercan al lector y con sus intervenciones no dilata la historia sino que la enriquece en momentos claves.

Podríamos concluir que el antagonismo ideológico en el que se construyen personajes y situaciones dentro del relato encuentra una solución en la figura de Irulana, que experimenta la soledad y el vacío de quien está frente a un peligro y descubre que su arma es la palabra (y no cualquier palabra sino su propio nombre). En medio de la oscuridad de la noche Irulana grita su nombre: la I tan larga como un hilo le sirve para enroscar al ogro, con la U hace un pozo donde queda enterrado y ella permanece contemplando la luna mientras la gente regresa para fundar un pueblo.

Por otra parte, en esta selección de narrativas la parodia⁴³ como estrategia retórica enriquece el mundo fantástico. En el caso de ¡Socorro! (12

⁴²El cuento se enriquece con las comparaciones que se establece en este momento del relato con el mundo culinario: “en cuanto llegó la tarde el ogro empezó a comerse el pueblo. (Ya sé que esto es terrible, pero qué se le va a hacer, así son los ogros.) Empezó por el ferrocarril: enroscaba las vías en un dedo y después las sorbía como si fueran tallarines. Masticaba las casas como si fueran turrón. Y de tanto en tanto les daba un mordisquito a dos o tres árboles que había arrancado de raíz y que llevaba como un manojo de apio en la mano. Fue haciendo arrolladitos con las calles y se las masticó despacio. La plaza la dobló en cuatro como un panqueque y se la comió con gusto (seguramente era dulce)...”

⁴³En este sentido, es interesante la evolución del concepto dentro del campo infantil argentino que hacen en su investigación Marcela Arpes y Nora Ricaud (2008).

cuentos para caerse de miedo) se recurre a la figura de Frankenstein, un monstruo clásico de la literatura, para presentar el libro en el prólogo. Este recurso no sólo revela el interés por ubicar el relato dentro de una tradición literaria sino también la voluntad de recrear al personaje clásico que revela sus miedos, en un tono confidencial y amigable aprovechando el espacio cedido por la autora en el paratexto.

Otro ejemplo de parodia del mundo fantástico mezclado con el mundo policial aparece en Maruja, la tía del monstruo Veremundo, quien gracias a su huésped protagoniza una serie de inesperados hechos cuando ella se muda del cementerio a su casa por una terrible inundación. Este relato no sólo parodia los géneros sino también a los personajes, monstruos y fantasmas, que en vez de provocar miedo causan risa por la forma en la que se comportan y por cómo resuelven los problemas. En este sentido, considero que una de las particularidades del campo infantil en Argentina está ligada al uso de la parodia que asume diversas formas en los textos del campo y tiene sus orígenes en la poética de María Elena Walsh.

Por último, nos referiremos a los temas ligados a zonas más oscuras de lo humano, cercanas al fantasy (Jackson, 1986). Siguiendo a Rosmary Jackson, el fantasy como concepto crítico se suele aplicar de manera indiscriminada a cualquier tipo de literatura que no dé prioridad a la representación de lo real, pero el sentido específico del concepto se define a partir de su doble obstinación: rechazo de lo “real” y rechazo de “lo posible”. El fantasy “perturba las “leyes” de la representación artística y las reproducciones de lo “real” en la literatura” (1986:12)

¡Socorro! (Doce cuentos para caerse de miedo) incluye al menos dos temas típicos de lo fantástico: la muerte de los niños en el caso particular del cuento “La casa viva” o en “El Manga” de Elsa Bornemann; la perversidad de la abuela en “La del Once Jota” que como un fantasma vuelve para matar a su única nieta mujer; o en Queridos monstruos se trata la metamorfosis de Silvestre que se transforma en serpiente en el cuento “Extraño amor”. Pero uno de los relatos más interesantes por su relación con lo siniestro es el cuento “Nunca visites Maladony”, de ¡Socorro! (Doce

cuentos para caerse de miedo) por sus posibles connotaciones con la realidad. Toda la gente del entorno familiar de Timothy Orwell se vuelve ajena, no lo reconocen y lo encierran en un hospicio porque creen que está loco. Hacia el final del relato el narrador interpela a Tim: “-¿Pero qué es lo que –en verdad- sucedió en este pueblo...y allí, en ese siniestro hospicio? ¿Cómo es posible que toda una comunidad se transforme así, de la noche a la mañana? ¿Cómo es posible tanta complicidad? ¿Y qué piensa hacer ahora? ¿Para qué regresa a este infierno?”. Pero estas preguntas con tono retórico y repercusión social no tienen respuesta en el texto. Después de ese planteo el narrador hace dos guiños al lector. El primero, cuando afirma que “la realidad puede superar –en espanto- la más delirante de las fantasías” y el segundo, cuando contextualiza el relato y entre las últimas frases agrega: “Mi avión ya correteaba sobre la pista del aeropuerto de Ezeiza cuando pensé: “Más vale infierno conocido... que infierno por conocer”. Era diciembre de 1978”. Estas referencias establecen la relación con el contexto y manifiestan la incertidumbre sobre el comportamiento de la sociedad durante la dictadura.

También es posible establecer esta conexión con la realidad de manera más sutil en *Otroso* donde el mundo subterráneo en el que transcurre gran parte de la historia nos permite leer ciertas conexiones con la experiencia de encierro y de persecución vivida durante la dictadura. Como lo manifiesta su autora:

Pero se seguía escribiendo, aunque de manera un poco subterránea. En una novela que terminé poco después, Otroso, los protagonistas cavaban un laberinto subterráneo para resistir la opresión de la Patota: creo que una sensación semejante teníamos entonces todos. Seguir escribiendo era una forma de resistencia (Montes, 2005:68).

Para concluir, en el período seleccionado para este trabajo se cruzan dos elementos: las huellas de una experiencia social traumática y las posibilidades que la ficción ofrece para construir nuevas realidades. El abordaje de las temáticas propuestas por la literatura fantástica deja entrever la búsqueda del campo de nuevos horizontes. La literatura

argentina para niños renueva por estos años sus temas y encuentra en la ficción nuevas formas de contar a los niños (no tan chicos) no sólo los hechos traumáticos del pasado con o sin relación directa, sino también lo inquietante de la propia naturaleza humana.

Los temas del *fantasy* que aparecen en estos relatos como el miedo natural a lo informe, el dualismo, el reconocimiento del mal como parte de cualquier niño y no sólo de los antagonistas perversos y otros motivos más cercanos a lo siniestro que muchas veces rozan lo perverso no se silencian en este momento de la literatura infantil, dejan de ser parte del prejuicio social o de los temas “tabú” y develan detrás de “lo monstruoso” sus implicaciones de dominación, libertad y deseos inconscientes.

Bibliografía

Arpes, Marcela y Nora Ricaud (2008) *Literatura infantil argentina. Infancia, política y mercado en la constitución de un género masivo*, Buenos Aires, Ediciones La Crujía.

Crenzel, Emilio (2008) *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

Itzcovich, Susana (1995) *Veinte años no es nada. La literatura y la cultura para niños vista desde el periodismo*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.

Jackson, Rosmary (1986) *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos Editora.

Nofal, Rossana (2006) “Literatura para chicos y memorias: colección de lecturas” en: Jelin, Elizabeth y Kaufman, Susana *Subjetividad y figuras de la memoria*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

Montes, Graciela (2005) “La literatura infantil argentina” en: Montes, G. y Machado Ana M. *Literatura infantil. Creación, censura y resistencia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Pratt, M. Louise (2010) *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, México, Fondo de Cultura Económica.

Williams Raymond (1980) *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.

Birmajer en clave infantil: *Los Caballeros de la Rama* o Crítica de la Razón Canónica

Gustavo Gareiz (UNLAM)

La idea de un “canon” literario como constructo metonímico refiere a un recorte que, además de la búsqueda de sistematización en el estudio de las obras literarias, obedece desde su concepción a arbitrariedades que van desde las tradiciones más simples a complejas elaboraciones de índole ideológica.

Roberto Ferro (1995: 4) refiere al canon como “un territorio en constante mutación” que precisa de un “poder hegemónico” para lograr una estabilidad relativa. A su vez, Ferro plantea que donde ese poder se vislumbra con mayor fuerza es, sin dudas, sobre el canon accesible para los lectores infantiles. Fundamentalmente, por la presencia de un “mediador” adulto entre los lectores y las obras disponibles.

Muchas son las críticas cada intento de canonizar la literatura suele recibir. Por ejemplo, puede verse el caso de Mignolo (1991: 146), quien asegura que:

un canon literario debería considerarse como relativo a la comunidad y no como una relación jerárquica respecto a un canon fundamental, ni tampoco dentro de un modelo evolutivo en que los ejemplos canónicos se convierten en el paraíso al que aspiran las literaturas y en medida de la organización jerárquica.

Aparece entonces, aun cuestionado, el canon como parámetro racional y descontextualizado, capaz de organizar taxonómicamente la producción literaria, al tiempo que determina las condiciones de producción y recepción. Recordemos a Bloom (1995) y su tajante división por épocas (teocrática, aristocrática, democrática y caótica). Se trata, en definitiva, de una Razón que, a la manera de un “Kant en clave infantil”, Birmajer cuestiona y resignifica a partir de su obra *Los*

Caballeros de la Rama.

La obra que nos ocupa, integrada por re-narraciones de cuentos clásicos y tradicionales ante los cuales un narrador adulto/ex –lector niño se muestra enojado y crítico, despliega en su obra buena parte de sus principales herramientas como el sarcasmo, la interpretación perversa de las realidades cotidianas o el dolor ante las revelaciones de la vida adulta. Sin embargo, desarrolla mucho más que un mero juego reescritura.

Cierto es que, consultado por el sentido de Los Caballeros de la Rama, Birmajer sostiene en una entrevista dada en 2004 a la revista *Imaginaria*⁴⁴:

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.

No obstante, y a pesar de la riesgosa empresa que puede suponer contradecir al propio autor, la obra a la que refiere posee varios elementos que nos permiten pensar en Los Caballeros de la Rama como en un acabado tratado de reinterpretación crítica del sustrato tradicional y folclórico de los cuentos de hadas. Así, Birmajer desarrolla una “Crítica de la Razón Canónica” al reelaborar no solo el material literario, sino, además, las condiciones para su recepción.

Birmajer le da la vuelta al canon. Y, aunque hasta el último de los relatos de su obra, “El sendero de las migas de pan”, podríamos pensar en que lo afirmado en la entrevista es incuestionable, es justamente en este último relato que el narrador adulto/ex –lector niño se nos hace presente en toda su dimensión crítica.

Dice en “El sendero de las migas de pan”, en referencia, por ejemplo, a “Hansel y Gretel” que no hay “ogro más malvado” que los padres de

⁴⁴Entrevista realizada por Fabiana Margolis, <<“No me olviden”, Mucho más que tres palabras con Marcelo Birmajer>>, revista *Imaginaria* N° 131, 23 de junio de 2004

estos niños y que esa es una de las “historias más crueles” que haya leído (2003: 116). Pero, ¿es justamente eso lo que el lector de cuentos de hadas o tradicionales como el de “Hansel y Gretel” debería leer? Volviendo al trabajo de Ferro (1995: 7), notamos que, en virtud del canon, “las relaciones entre texto y mundo están configuradas a partir de estrategias que permiten al lector participar en la elaboración del sentido”, pero, agrega Ferro, de manera “restringida”, dado que el rol del lector infantil consiste, apenas “en llenar los espacios dejados en blanco en el texto, pero estrictamente programados por el entorno”. Y no es justamente esto lo que hace el ex –lector niño devenido narrador adulto en Los Caballeros de la Rama.

Varias son las categorías, o, en términos de Propp, “funciones” que pone en cuestionamiento la obra de Birmajer con respecto a los cuentos tradicionales o de hadas.

Tal es el caso del cuento que da nombre a toda la obra, cuando la función de “decisión del héroe”, en el cuento “Los Caballeros de la Rama” (2003: 60), Merlín sentencia:

Uno puede dar la vida por cualquier cosa y sentirse un héroe, pero los verdaderos héroes son los que nos ayudan a vivir. Labrar la tierra, construir una casa, formar una familia, es una tarea harto más difícil que morir por cualquiera de esas cosas.

“¿En qué consiste la valentía de una persona que sabe que nada le puede hacer daño? Es sólo una pregunta.”, dice el narrador de “El talón de Aquiles” (1999), del libro *Mitos y recuerdos*. Así, el mito representante del canon aparece cuestionado, al menos, desde la duda, por el lector ex –lector niño.

Típica escena “birmajeriana” el choque intergeneracional aparece replicado una y otra vez en la obra. Al igual que en muchos de sus otros libros, la clave de la semiosis propiciada por Los Caballeros... aparece ligada a esa zona de indefinición, a esa “frontera indómita” (Montes, 1999: 91) que coloca al lector en el dilema de volver a los

sentidos de sus adultos (recuerdos prestados), o en buscar sus propios sentidos. O, en términos de Montes, que abre paso a las “ilusiones en conflicto” entre los partidarios de la “pasión” y los de la “acción” desde la lectura de obras literarias.

En *Hechizos de amor* (2001: 68), el narrador recuerda una anécdota referida a una conversación que sostiene durante un almuerzo platero con su padre, acerca de los “secretos del mar”. El padre, plétórico de “racionalidad” desestima con fina ironía las inquietudes de aquel niño, que entonces decide hacerse las preguntas a sí mismo y descubre que “los signos de pregunta son las ganzúas con las que abrimos las puertas de la verdad”.

Peor aún es el silencio que encuentra en su tía muda Atilio Dentolini en *El túnel de los pájaros muertos* (2010), mujer con la que queda al cuidado frente al abandono de sus padres.

Son muchas las preguntas que el narrador construido por Birmajer en *Los Caballeros...* se realiza a sí mismo, o al lector, o que pone en boca de alguno de sus personajes, para hacerlo discutir con otro o, simplemente, para dejar pensando a los protagonistas, como al príncipe Romo sobre la condición del amor, quien se aventura a “la soledad y al dolor” (2003: 36) sólo por no hacer uso de la magia de Merlín para conquistar a Lisia, su amada princesa.

El canon viene a cristalizar en buena medida la asimetría típica de la escena enunciativa que caracteriza a la literatura infantil. Pero Birmajer rompe ese cristal, no para dar certezas, porque no las tiene.

Dice el narrador del cuento “Un secreto” (2003: 74-75), al concluir la “verdadera” historia de la Bella y la Bestia:

Claro, lo que se supo en el resto del mundo, y sospecho que se creará para siempre, fue de la Bestia convertida en príncipe por amor. No sé si les he hecho un favor contándoles la verdad. No sé si me agradecerán por permitirles guardar este secreto. Si no se sienten afortunados por saber el secreto, entonces regreso al principio y espero, que al menos, hayan disfrutado de un buen cuento.

En ese principio, el narrador del cuento lleva a cabo una crítica despiadada en contra de quienes creen que “es el lector el que debe agradecerles o trabajar para leerlos” sin dar una buena historia al lector que los “homenajea con su atención” (2003: 68).

Pero las historias, aunque hayan sido contadas una y otra vez (“Sospecho que todos conocerán el cuento del pastor mentiroso y el lobo” dice el narrador en “El verdadero motivo de los campesinos”), son narradas a partir de la propia experiencia del autor, quien afirma que “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”

“Ellos” son sus maestros, sus adultos. Representantes del canon al que ahora pone en conflicto. Principio necesario para ir en contra del “dogmatismo anticuado y carcomido” al que alude Kant en su *Crítica de la razón pura*, como parámetro de lo que debe ser superado desde la propia introspección.

Tejerina Lobo (2006: 1) refiere al canon como “necesario y polémico” para luego, al referirse a la antología *Cien libros para un siglo*, remarcar la inexistencia de explicaciones sobre el porqué de la selección de cada obra compendiada. Ante ello, se pregunta si “es este silencio la solución menos mala ante tanto compromiso”.

Birmajer en *Los Caballeros...* muestra a adultos atravesados por las falsedades del mundo o enmudecidos por la impotencia. Así, en “La hermana de la Bella Durmiente”, Strogonoff dirá, ante el fracaso de sus gestiones para evitar una nueva maldición de Agatha (2003: 20): “Definitivamente, hace falta más que un estrategia para vencer el enigma del Mal”.

El canon aparece entonces cuestionado no por “lo dicho”, sino por la semiosis que “lo dicho” genera en sus lectores. Las certezas de un canon inmovible ante la mirada escudriñadora del lector resultan, entonces, absurdas. Más aún, si esas certezas provienen de un adulto que, como sostiene Soriano (1995: 162) ha creado un mundo “fundado en la frustración, el temor y la obediencia ciega”.

Es desde ese mundo adulto asociado a la caracterización del crítico francés que el rey de “El catalejo” (2003: 108) le encarga a Merlín la construcción de un telescopio capaz de ver por todos los rincones de la Tierra a fin de rescatar a su amada princesa de manos de los mongoles. Guiño foucaultiano, el panóptico encargado a Merlín fracasa una y otra vez porque no tiene la mirada que busca a Magalí, la infortunada princesa. Solo la propia experiencia, “la propia voz” de la evocación puede rescatar a la amada del rey (2003: 109):

...el rey me habló de su mujer perdida. Comencé, yo mismo, el mago Merlín, a pensar en ella como el rey pensaba. A mirar sus ojos como los miraba el rey. Olí el perfume y palpé los cabellos, que aún estaban fragantes. Me parecía verla caminar por Palacio, con su gracia y discreción. Entonces (...) apareció en mi cabeza el secreto para construir una lente que sólo pudiera encontrar a Magalí.

“Cada cual que recorra su camino” parece decir de una u otra manera en cada relato de Los Caballeros... un Birmajer que, aunque nos diga que su intención no es poner en tela de juicio a los cuentos con los que crecimos, sí, al menos, despliega desde “su propia voz” una crítica hacia los usos de dichos cuentos. Se trata de distinguir claramente “interpretación” de “uso” tal como la hace Pisanty (1995: 86) valiéndose de los conceptos de Eco.

Siguiendo esa misma línea trazada por Pisanty, si la relectura devenida renarración de los cuentos que Birmajer realiza en Los Caballeros... no se propone criticar desde la propia ideología del autor a esos usos, deberemos sostener, al menos, su coincidencia de perspectiva con lo planteado por Bettelheim (1975: 178):

Los verdaderos cuentos de hadas tienen significado a distintos niveles; solo el niño puede saber cuáles son importantes para él en un momento dado. Al ir madurando, el niño descubre nuevos aspectos de estos cuentos populares y esto le confirma la idea de que ha llegado a una com-

prensión más madura, puesto que la misma historia le revela ahora mucho más que antes. Esto solo puede suceder si no le se le dice al niño, de manera didáctica, lo que se supone que transmite la historia, solo cuando el niño descubre espontánea e intuitivamente los significados de un cuento que hasta entonces habían permanecido ocultos. Gracias a este descubrimiento, un cuento deja de ser algo que se había dado al niño, para convertirse en algo que él ha creado en parte.

Volvamos al final del libro, que es por donde comenzamos. Redondeemos este desafío a “la propia voz” de Birmajer desde nuestra mirada escudriñadora.

Ahí nos encontraremos con su descubrimiento: que puede trocar los cuentos conforme sus propias vivencias y su propia mirada.

Llegado al punto de renarrar el final de “Hansel y Gretel”, el narrador de “El sendero de las migas de pan” no busca hacer regresar a Hansel a la casa de los padres que lo han abandonado a él junto con su hermana. Por el contrario, le hace aprender el idioma de los pájaros para preguntarles por qué se han comido las migas (2003: 116). “Para hacerte un favor” le responderán los pájaros porque para ellos Hansel tiene “la fuerza y la inteligencia para labrarse un camino nuevo”.

Se trata, en suma de hacerse de un nuevo sendero de interpretaciones, no ya desde la academia, no ya desde la tradición, sino desde el “veneno saludable” de la duda que abre paso a las preguntas, y que lleva a la propia experiencia.

De esta forma, Birmajer pone, aun sin proponérselo, una crítica consustanciada con las más profundas y “misteriosas” razones del canon adulto. Porque, como dice el sastrero Paco “En una cárcel lejana” (2003: 101):

No hay mayores pruebas para distinguir la verdad de la mentira. Como con mis tejidos, no importa cuántas pruebas uno presente: sólo los más inteligentes pueden descubrir la verdad tal cual es.

Esos “más inteligentes” son los niños, a quienes Birmajer “homenajea” para que desenmarañen y desteejen el canon adulto. Por ello,

siguiendo nuestro propio sendero, celebramos humildemente ese homenaje, seguros de que al Caballero de la Rama no habrá de disgustarle tanto que lo hayamos contradicho.

Bibliografía

- Bettelheim, B. (1975) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica
- Birmajer, M. (1999) *Mitos y recuerdos*, Buenos Aires, El Ateneo.
- (2001) *Hechizos de amor*, Buenos Aires, Santillana.
- (2003) *Los Caballeros de la Rama*, Buenos Aires, Alfaguara Infantil.
- (2010) *El túnel de los pájaros muertos*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Ferro, R. (1995) "La literatura infantil como macrogénero", en revista LUDO -publicación del Gabinete de Investigaciones de Literatura Infantil-Juvenil del Instituto SUMMA, Buenos Aires, Fundación Salottiana, N° 18.
- Foucault, M. (2005) *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Mingolo, W. (1991) "Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o, ¿de quién es el canon del que hablamos?). En E, Sullá (ed.) (1998) *El canon literario*, Madrid, Arco-Libros.
- Montes, G. (1995) *La frontera indómita*, Buenos Aires, FCE.
- Pisanty, V. (1995) *Cómo se lee un cuento popular*, Barcelona, Instrumentos Paidós
- Soriano, M. (1995) *La Literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, Buenos Aires, Colihue.
- Tejerina Lobo, I. (2006) "El canon literario y la literatura infantil y juvenil. Los cien libros del siglo XX" (Disponible en línea). Obtenido el 8 de mayo de 2011 desde: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/132522.pdf>

Supresión de fronteras en la poesía para niños

Cecilia María Labanca

(Unidad Académica Estados Unidos de América)

La presente investigación se centra en las poéticas de autor referidas a la poesía para niños, de autores argentinos e hispanoamericanos.

El análisis crítico de diversos poemas, agrupados en cuatro grandes temas -I) La naturaleza; II) Los sueños; III) El misterio y IV) La unión- nos permitirá sustentar la hipótesis inicial de este trabajo: en el terreno de la intuición poética desaparecen las fronteras espacio-temporales y poetas de origen muy diverso coinciden más allá del tiempo en idénticos motivos de inspiración, preguntas y sueños.

Concluiremos con algunas observaciones referidas al poder transformador de la poesía y su función en la evolución espiritual de los lectores-escuchas.

Con respecto al primero de los temas a considerar, he elegido poemas referidos a la lluvia, las luciérnagas y la luna.

I - LA NATURALEZA

I - 1) La lluvia

a) La gota de agua,
José Sebastián Tallón, Argentina
(Lacau, 1986: 154)

Salió del mar y se encontró en la
nube.
Después, la nube se alejó en el
viento.
Y por fin, al llover, la gota de agua
se encontró en la raíz de un du-
raznero.

Otras gotas quedaron en las ramas,
y al verse tan brillantes y arriba, se
rieron
de la pobre gotita que en la tierra
tan abajo y oscura, se había muerto.

Pero cuando en el árbol no quedaba
de las gotas brillantes ni el recuerdo,
la gota muerta no era muerta. Era
jugo en el jugo de un durazno
nuevo.

En la poesía de José Sebastián Tallón, luego de asistir a la felicidad que el autor le atribuye a la gota de agua por transformarse en lluvia y llegar a la raíz de un duraznero, sorprende la aparición de la burla entre elementos de la naturaleza: “y al verse tan brillantes y arriba, (otras gotas) se rieron/de la pobre gotita...”

En la tercera estrofa el poeta llega a expresar el núcleo de su sentir, precedido de negaciones: “...la gota muerta no era muerta.” En efecto, tras la brillante vida efímera de otras gotas, la que aparentemente había muerto “tan abajo y oscura”, es la única que hará mover nuevamente la

b) Lluvia,
Humberto Ak’abal, Guatemala
(Lee, 2002:52)

En hilitos de agua
se desmadejan las nubes
y se hartan de tierra.

¡Fresco verdor de camos!

Juega la lluvia
chapoteando entre lodo.

La tierra huele.

Y los pájaros
dejan volar sus cantos.

rueda de la vida. Por ello, de las características del fruto nuevo Tallón elige justamente el jugo, por compartir éste la esencia líquida de la gota de agua: “Era /jugo en el jugo...”

En correspondencia con el contenido, el poema está construido casi exclusivamente sobre sustantivos y verbos. Esta desnudez de recursos formales es absolutamente acorde con la impronta filosófica que el autor imprime a su intuición poética.

En cuanto a la poesía del autor Guatemalteco, la misma se inicia con una descripción del viaje que toda lluvia realiza desde las nubes hasta terminar “hartándose” de tierra y casi de inmediato conocemos el primer efecto benéfico de la lluvia: ella regala “fresco verdor” al campo. A continuación, el poeta da a conocer su segunda bondad: es capaz de hacer surgir aromas de la tierra renovada.

Casi al concluir, aparecen los únicos animales que pueblan el poema; mediante una imagen dinámica y una sinestesia visual-auditiva, el autor logra atrapar los dos atributos característicos de los pájaros: el vuelo y el canto y sobre ellos la lluvia ejerce su tercer efecto benéfico: ha sido capaz de despertar la alegría.

Con respecto al uso de recursos expresivos, hay una animización inicial: “se desmadejan las nubes”; el empleo del diminutivo “hilitos” para indicar una primera percepción de fragilidad y la personificación “juega la lluvia/chapoteando entre lodo” que sumerge al lector en el mundo de la infancia.

Para concluir este primer análisis diremos que en el texto de Tallón asistimos, en definitiva, a una reflexión sobre el sentido de la muerte y la vida, a través de la transformación de una simple gota de agua.

Si extendemos el marco comparativo a la poesía para adultos, resulta inevitable la asociación semántica con el poema de Bernárdez: “Si para recobrar lo recobrado...” que concluye, precisamente, con la reflexión sobre la muerte-resurrección en la naturaleza. (“Lo que el árbol tiene de florido/ vive de lo que tiene sepultado”)

Igualmente profunda es la visión de la lluvia en el poeta guatemalteco. A través de muy bien elegidos recursos descriptivos, el autor nos

entrega, en sucesivos círculos concéntricos, su observación sobre los efectos que la misma provoca en su entorno para desembocar, de golpe, en un tercer efecto de orden espiritual: la inmaterialidad del canto de los pájaros.

En tres toques sucesivos, la lluvia -especie de maga- ha sido capaz de obrar el milagro de la Alegría.

I – 2) Las luciérnagas

a) Luciérnagas, Nidia Bacas,
Argentina
(Lacau, 1986: 84)

Por las nohecitas
que pinta el verano
dos luces chiquitas
salen de la mano.

Recorren el parque
con su parpadeo.
Se ríe el estanque
y yo no las veo.

Se pierden, regresan,
no están asustadas,
y juegan y juegan
hasta estar cansadas.

b) Luciérnaga, Aramis Quintero,
Cuba
(Lee, 2002: 50)

Bajo la noche llena
de estrellas y luceros
va una estrellita sola
parpadeando en silencio.

Vocecita que pasa
contándonos un cuento.
No se oye. Se siente
pasar un pensamiento.

La autora argentina da inicio a su poema con la ubicación en el tiempo y una personificación aplicada a las luciérnagas (“salen de la mano”), de paseo por el parque. La única caracterización de las mismas la da el “parpadeo” de la segunda estrofa y los escasos adjetivos que emplea la autora no logran poder sugeridor ni descriptivo: “dos”, “chiquitas”, “asustadas”, “cansadas”. Se trata de una descripción superficial de las

luciérnagas en la que se acumulan verbos para indicar el ir y venir de las mismas, sin alcanzar el poder sugeridor del lenguaje connotativo ni la profundidad de reflexión sobre el objeto considerado.

Por el contrario, el autor cubano, tras una breve ubicación en el espacio, organiza su intuición sobre tres imágenes:

a) una primera metáfora: “va una estrellita sola / parpadeando en silencio”, en la que el diminutivo transmite un toque de femineidad y delicadeza, en tanto la presencia del gerundio ‘parpadeando’ capta la nota intermitente de la particular emisión de luz de la luciérnaga.

b) La segunda metáfora “vocecita que pasa” apela a una imagen auditiva y esta vez el gerundio es el encargado de acercarnos al mundo de la infancia: “contándonos un cuento”.

c) A la tercera imagen –interior – el autor llega después de una negación muy breve pero rotunda. “No se oye. Se siente (...)” y en la aliteración del último verso – “pasar un pensamiento” - se concentra la profundidad conceptual subyacente en la palabra “pensamiento”. Aramis Quintero manifiesta una notoria superioridad con respecto a nuestra compatriota, en cuanto a la construcción y expresión de su intuición poética: apunta, en los tres momentos señalados, a apresar la esencia de ese ser tan inasible: la luciérnaga.

La inesperada aparición final del sustantivo “pensamiento” nos remite a un mundo racional exclusivo del ser humano, sugiriendo la inesperada fusión entre el motivo de inspiración -la grácil luciérnaga con la intermitencia de su luz - y el yo de quien escribe.

I – 3) La luna y los animales

a) El pez y la luna,
Antonio Requeni, Argentina
(Lacau, 1986: 107)

Había una vez
Un pez.

Un pez en una pecera
cerquita de la ventana
que miraba para afuera.

¿Era noche? ¿Era mañana?
No supo el pez lo que era.
Pero allá, alta y lejana,
creyó ver otra pecera.

¿Era la luna o no era?
Y se dio a pensar: tal vez
nadara en ella otro pez
cerquita de otra ventana.

Copo azul. Fruto. Quimera.
Pompa de jabón liviana,
y una sutil filigrana
de colores en su esfera.

El pez pensó: si pudiera...

b) El sapo y la luna,
Javier Villegas Fernández, Perú
(Lee, 2002: 39)

Un sapo croaba
camuflado en el agua
y la luna viajaba
vestida de enagua.

Saltaba y saltaba
el sapo encantado
y la luna observaba
con su color plateado.

El sapo y la luna
se andaban buscando
y cerca de la laguna
estuvieron charlando.

Juntos planearon
su viaje nocturno
y ambos se marcharon
en el mismo turno.

Detrás de la luna
el sapo remaba
porque en la laguna
la luna viajaba.

Sorprendente inicio de cuento de hadas da Requeni a su poema, anticipo de una realidad maravillosa protagonizada por un curioso pez. La ubicación en el espacio, absolutamente precisa. En cuanto al tiempo, la sucesión de interrogaciones siembran la duda sobre si es de día o de noche pero, no obstante ello, su imaginación le hace ver allá en lo alto y lejos, el objeto de su deseo: “creyó ver otra pecera”.

La interrogación siguiente plantea la duda filosófica sobre la realidad exterior: ¿lo que vemos es lo real o sólo se trata de un engaño de los sentidos? (“¿Era la luna o no era?”)

La frase verbal incoativa (“y se dio a pensar”) nos introduce de lleno en el incierto mundo de lo imaginario, por ello el adverbio Luego, la imaginación del autor, en su afán por describir ajustadamente esa otra pecera celeste que acaba de descubrir acumula metáforas expresadas en oraciones unimembres que aceleran la producción de imágenes mentales y así llega finalmente a la expresión de deseo con dos únicas palabras: “Si pudiera...”

Con respecto a la poesía de Javier Villegas Fernández, asistimos a la presentación de los personajes por medio de imágenes: auditiva para el sapo y visual para la luna. Luego, la descripción de sus acciones características: saltar y observar.

La estrofa central marca el principio del encuentro, largamente esperado, como lo indica la frase verbal durativa: “se andaban buscando” y –curiosamente-, el punto de encuentro entre dos seres tan dispares se da a través de la palabra. A continuación, el poeta presenta la aventura del viaje y el pronombre “ambos” refuerza la imagen de unión. La estrofa final es la que nos entrega la resolución del enigma: la unión entre los dos personajes tan distantes en la realidad se da a través de una ilusión óptica: el sapo rema detrás de la luna porque ésta se refleja en la laguna.

Si regresamos a la poesía de Requeni -y de manera particular a los versos centrales: “Y se dio a pensar: tal vez/ nadara en ella otro pez/ cerquita de otra ventana”-, vemos que el poeta manifiesta -a través del deseo del pez- la sed de comunicación con un semejante. Ese

“creyó ver” nos arroja a la misma transfiguración de la realidad de que hacía gala Don Quijote frente a cada nueva aventura. Es la irrupción en el mundo de la fantasía, cual cueva de Montesinos.

Sin embargo, los dos adjetivos “alta” y “lejana” aplicados a la “otra pecera” anticipan la dificultad del encuentro. En efecto, la realidad retiene los hilos del ensueño y el pez recobra la inicial noción de lejanía (“Si pudiera...”), presagio de imposibilidad de fusión entre la realidad y el deseo.

No podían faltar los puntos suspensivos que cierran el poema y abren el mundo de la sugerencia: cada lector quedará imaginando los deseos del pez, volviéndose co-autor de imaginería.

El autor peruano, por su parte, nos plantea, bajo la aparente simplicidad del mundo de la naturaleza, una duda final sobre la veracidad del encuentro y la realidad de la comunicación entre los personajes elegidos, sugiriéndonos el carácter ilusorio de aquella ya que la fusión que nos muestra es posible sólo a través de un engañoso espejo de agua.

II - LOS SUEÑOS

a) Mi sueño se puso zancos,
Blanca R de Jaccard, Argentina
(Laau, 1986:125)

Mi sueño se puso zancos
y fue a recorrer el mundo.
¿Por dónde andará mi sueño
con alma de vagabundo?

Anduvo mares y puertos,
anduvo ciudades viejas
y casas de gente alegre
con claveles en las rejas.

Se alimenta de los peces
que a veces pesca en el río
y duerme sobre las flores
temblorosas de rocío.

En las hojas de los árboles
escribe versos y cartas
y un sentido misterioso
tienen siempre sus palabras.

Por tierras que desconozco
anda mordiendo manzanas...
¿Qué sueño tira a mi sueño
que no regresa a su casa?

c) El barquito,
Humberto Ak'abal, Guatemala
(Lee, 2002:53)

La tarde no se quería ir.
Todo era agua, agua, agua.

El niño reía
soltó el barco de vela;
de su boca brotó el viento
y comenzó a navegar.

Se iba, se iba, se iba,
sus ojitos detrás del barco
y él, dentro,
soñando, cantando
hasta que se hundió.

Una hoja más del cuaderno
y continuó su viaje
en otro barquito de papel.

Blanca Jaccard parte de una personificación del sueño con la que nos lleva, desde una caracterización accidental (“Mi sueño se puso zancos”) hasta la captación de su interioridad (...tiene “alma de vagabundo”). Los versos centrales de esa primera estrofa nos revelan la íntima determinación del sueño: “fue a recorrer el mundo” y, a continuación, la añoranza de la autora que desconoce el destino de su sueño y lo extraña (“¿Por dónde andará mi sueño?”).

En las dos estrofas centrales imagina los escenarios que éste puede recorrer; describe sus costumbres cotidianas y su modo de vida para llegar, en la cuarta estrofa, a la descripción de su vida intelectual: “escribe versos y cartas”. Ya está la autora a las puertas de su personal revelación: las palabras del sueño tienen siempre un sentido misterioso.

En la última estrofa, tras una metáfora oscura y agreste: “anda mordiendo manzanas...”, la interrogación final nos remite a una trascendencia difusa: “¿Qué sueño tira a mi sueño...?” y a la angustia de la autora, por su espera sin final.

El texto de Ak'abal es una poesía breve, concisa. En ella el autor nos introduce en el proceso mental que recorre el niño que juega. Para ello, parte de la realidad -sólo dos versos bastan- y con la reiteración del sustantivo “agua” sumerge al lector en la monotonía de esa tarde interminable.

A continuación, la risa del niño es anticipo del goce que todo juego produce y, enseguida, el salto a otra realidad: “soltó el barco de vela”; un soplo de su boca se transforma en viento y “comenzó a navegar”. Se produce entonces un desdoblamiento en su percepción del juego: frente a la partida del barquito sus ojos lo miran por detrás pero también se imagina dentro del barco, soñando y cantando. La capacidad de ensoñación lo hace imaginarse a sí mismo soñando dentro de su sueño. El gerundio “soñando” concentra todo el sentido del juego; éste es quien otorga la capacidad de imaginar y soñar. De nada sirve que la realidad golpee y destruya (...“hasta que se hundió...”) ya que una nueva hoja del cuaderno lo transportará una vez más al mundo mágico de la fantasía. El niño es capaz de crear de la nada un mundo de ilusión y ensueño, tan real como la lluvia de esa tarde.

Volviendo al texto de Jaccard, la autora nos plantea en sus dos versos finales la pregunta sin respuesta que la mantiene en vela: nada conocemos del mundo misterioso de los sueños, aparentemente interminable y ajeno a nuestra voluntad consciente.

Ambas composiciones se igualan en fuerza imaginativa, espíritu de juego y poder de sugerencia.

III. EL MISTERIO

a) La canción de las preguntas,
José Sebastián Tallón,
Argentina (Lacau, 1986: 164)

b) ¿De dónde la rosa?,
Esther María Ossés,
Panamá (Lee, 2002: 30)

¿Por qué no puedo acordarme
del instante en que me duermo?

_ Negra la semilla,
la tierra morena,
sin color el agua
que la baña entera.

¿Por qué nadie puede estar
sin pensar nada un momento?

¿De dónde la rosa,
la rosa bermeja?
¿De dónde ese rojo,
semillita negra?

¿Por qué si no sé qué dice
la música la comprendo?

¿Quién vio crecer una planta?
¿A qué altura empieza el cielo?

_ Un poco de luna,
de sol y de viento.
Un poco de lluvia.
Lo demás... secreto.

¿De qué color es la Luna?
¿Por qué no hay ángeles negros?

¿Por qué no puedo correr
cuando me corren en sueños?

José Sebastián Tallón nos presenta una sucesión de dísticos aparentemente sencillos, disparados al azar o por el procedimiento de la asociación libre pero que encierran una raíz filosófica.

Cada una de sus preguntas apunta a destacar uno de los tantos misterios o realidades incomprensibles en las que vivimos inmersos. Así, nos encontramos con su asombro por la fragilidad del límite entre el sueño y la vigilia; por el misterio de la vida consciente; por la universalidad del lenguaje artístico; por el tiempo aprisionado en el crecimiento invisible de una planta. Se pregunta luego por el ordenamiento del Cosmos y la discriminación presente en la concepción religiosa del mundo, para concluir en la incomprensible imposibilidad de aplicar al mundo de los sueños las leyes físicas de la vigilia.

En el caso de Esther María Ossés, tres brevísimas estrofas bastan para enfrentarnos al misterio de la vida y la belleza.

La poeta organiza su pensamiento como un diálogo, en busca de respuesta para la pregunta por esa inmaterialidad del color bermejo, a partir de la dura semilla negra.

Hay un primer planteamiento de la escena con tonos sombríos que prepara la pregunta por lo inexplicable: “¿De dónde la rosa/la rosa bermeja?” y, a continuación, la antítesis de colores rojo-negra: “¿De dónde ese rojo, semillita negra?” Como era de esperar, una voz anónima recita la lección (“Un poco de luna, / de sol y de viento. / Un poco de lluvia.”) pero frente al misterio de la vida, sólo cabe el silencio.

IV - LA UNIÓN

a) Iremos a la montaña,
Alfonsina Storni, Argentina
(Lacau, 1986: 163)

A la montaña
nos vamos ya,
a la montaña
para jugar.

En sus laderas
el árbol crece,
brilla el arroyo,
la flor se mece.

Qué lindo el aire,
qué bello el sol,
azul el cielo,
se siente a Dios.

Vivan mis valles,
los Calchaquíes,
y mis montañas
que al sol se ríen.

Está la tarde
de terciopelo;
malva en la piedra,
rosa en los Cielos.

A la montaña,
formemos ronda,
ronda de niños,
ronda redonda.

b) La muralla, Nicolás Guillén,
Cuba.
(Lee, 2002: 48)

Para hacer esta muralla,
traiganme todas las manos:
los negros, sus manos negras;
los blancos, sus blancas manos.
Ay,

una muralla que vaya
desde la playa hasta el monte,
desde el monte hasta la playa,
allá sobre el horizonte.

— ¡Tun, tun! —
— ¿Quién es?
— Una rosa y un clavel...
— ¡Abre la muralla!

— ¡Tun, tun!
— ¿Quién es?
— El sable del coronel
— ¡Cierra la muralla!

— ¡Tun, tun!
— ¿Quién es?
— El alacrán y el ciempiés...
— ¡Cierra la muralla!

Al corazón del amigo,
abre la muralla;
al veneno y al puñal,

cierra la muralla;
 al mirto y la hierbabuena,
 abre la muralla;
 al diente de la serpiente,
 cierra la muralla;
 al ruiseñor en la flor,
 abre la muralla...

Alcemos una muralla
 juntando todas las manos:
 los negros sus manos negras;
 los blancos, sus blancas/manos.
 Una muralla que vaya
 desde la playa hasta el monte,
 desde el monte hasta la playa,
 allá sobre el horizonte...

La poesía de Alfonsina Storni aparece extremadamente simple en cuanto a la presentación de la Naturaleza mediante sustantivos despojados de adjetivación; los muy escasos adjetivos que elige carecen de riqueza expresiva: lindo (el aire), bello (el sol), azul (el cielo), etc. De ella rescatamos el llamado a todos los niños para unirse en el juego y en “ronda redonda”, símbolo de unión, coincidiendo con Guillén en cuanto a la imagen de niños unidos por las manos.

La poesía de Guillén, por su parte -y como todas las del autor-, encierra gran musicalidad, obtenida por la abundancia de repeticiones y la ubicación alternada de los adjetivos, antes o después del sustantivo. En ella, el poeta expresa su deseo de universalidad: esa muralla-ronda abarcará todo el espacio visible. El texto es fuertemente apelativo (absoluta presencia del imperativo) ya que necesita mover voluntades para construir esa peculiar muralla y los puntos suspensivos con que concluye el poema constituyen un llamado final a la voluntad de cada niño lector.

La principal novedad es el diálogo entre personajes imaginarios que corporizan virtudes y defectos, bondades y odios. A través de sinécdoques, el autor nos habla del amor, la guerra, la paz, la muerte, en una alternancia de opuestos que se corresponde con el movimiento de alzar y bajar los brazos según sea el amor o la muerte quien llama para entrar...

Poesía original y profundamente revolucionaria la de Guillén ya que promueve la mayor transformación que el ser humano debería realizar: suprimir la discriminación y cambiar, definitivamente, su corazón.

Tras el análisis de las poesías seleccionadas, hemos verificado la particular coincidencia de temáticas entre los diferentes autores, si bien cada individualidad expresa su sentir con diferentes recursos expresivos que constituyen los diversos estilos personales.

No hay en las composiciones aquí consideradas determinaciones espacio-temporales que limiten el texto a una región, país o tiempo determinado. Retomando el planteo inicial de esta investigación, la poesía, por responder a motivaciones atemporales, remite al mundo del espíritu, donde desaparecen las fronteras de la cotidianidad y las circunstancias histórico-espaciales, cargadas ellas sí de connotaciones locales diferentes.

Ahora bien, si pensamos en los cuatro grandes temas de análisis propuestos, podemos concluir que la lectura atenta de los poemas nos ha conducido -y, consecuentemente, a los niños lectores- a una profundización de la realidad (“¿ De dónde la rosa?”), a la captación de la esencia de animales o fenómenos de la naturaleza (“Luciérnaga”, “Lluvia”), a reflexionar sobre la verdadera naturaleza de la comunicación (“El pez y la luna”, “El sapo y la luna”), a introducirnos en el mundo de los sueños (“Mi sueño se ha puesto zancos”), a proponernos construir un mundo sin maldad... (“La muralla”).

En definitiva, ha sido la poesía quien, sin saberlo y sin proponérselo, nos enfrentó a una visión profunda de la realidad, ampliando nues-

tra conciencia, sembrando dudas -primer paso en el camino del conocer- y dejándonos preguntas sin respuestas... Es ella también la que -al ofrecernos la posibilidad de imaginar y soñar de la mano de otros que sintieron y sufrieron antes los logros y carencias de la condición humana - nos llama a vencer la violencia interior y lograr la unión entre todos los hombres del mundo "...juntando todas las manos:/los negros sus manos negras; los blancos, sus blancas manos."

Bibliografía:

Biblioteca Básica Universal (1971). Antología de la Literatura Infantil, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Bornemann, Elsa (1976). Poesía infantil. Estudio y antología, Buenos Aires, Editorial Latina.

Lacau, María Hortensia P.M. de y Rosetti, Mabel V.M. de (1962). Antología y comentarios de textos, Buenos Aires, Editorial Kapelusz.

Lacau, María Hortensia y Abate, Mireya (1986). La poesía infantil y sus proyecciones,

Buenos Aires, Editorial Plus Ultra.

Lee, Claudia M. (compiladora) (2002). Mandaderos de la lluvia y otros poemas de América Latina, Toronto, Ontario, Groundwood Books

Pardo Belgrano, María Ruth (1989). La literatura infantil en la escuela primaria, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra.

María Teresa Andruetto: Modos de establecer un lugar en la utopía

María Maglio

(UBA, CePA, Libre ando Espacio de Literatura Infantil y Juvenil)

En esta ocasión me propongo abordar la obra de María Teresa Andruetto; hacer una pequeña grieta en esa vasta producción que me permita asomarme a ella. Elijo arbitrariamente tres textos *Campeón*, *El árbol de lilas* y *La durmiente*. Emparentados en principio por un nombre de autor y por la inmensa emoción que me ha dejado su lectura.

Resulta necesario presentar las versiones con las que estoy trabajando puesto que algunos de los títulos citados han sido publicados en diferentes momentos, por distintas editoriales, con apuestas dísimiles en cuanto a las cuestiones gráficas. Entonces leeré *Campeón* en la versión editada por Calibrosopio, en el año 2009; *El árbol de lilas* en la publicación de Comunicarte producida en el año 2008 y *La durmiente* en la publicación del año 2010 realizada por Alfaguara.

En todos los casos se trata de ediciones pensadas como proyecto gráfico en el que se integran distintos lenguajes (texto e imágenes) pero no sólo en el cuerpo mismo de la historia sino también en los paratextos que se incorporan, las tapas y contratapas, el modo de incorporación de información referida al autor e ilustrador, etc.

Si bien a lo largo de mi trabajo me centraré fuertemente en las palabras, creo necesario remarcar la complejidad de estos objetos en la medida que integran diferentes lenguajes y que conforman distintas capas o estratos de lectura. Esto constituye uno de los rasgos que definen la literatura para niños contemporánea y de algún modo pone en duda la asociación que aún hoy perdura entre literatura infantil y género menor.

Un último elemento que quiero presentar antes de adentrarme propiamente en el análisis de los textos, es que en todos los casos he buscado apoyos teóricos puntuales en la propia obra crítica de la autora. Se trata de una escritora con una fuerte intervención en los ámbitos de la

investigación y de la formación de mediadores; de hecho, ha estado exponiendo en la edición 2010 de estas mismas jornadas. Considero entonces que existe allí un importante corpus que permite formular nuevos sentidos y lecturas de su obra de ficción.

Campeón

El texto se presenta como un relato realista, narrado desde la mirada de una niña pueblerina de 6to. grado. ¿Qué cuenta esta historia? Relata que un habitante del lugar ha salido campeón; también habla de cómo la noticia se difunde por todos los rincones del pueblo. Para ello, utiliza el recurso de la enumeración detallada y minuciosa; dice por ejemplo, que la escucharon “las mujeres, los empleados de la tienda, los changarines, los colonos, los tenedores de libros”. En un pueblo “como tantos, partido en dos por el ferrocarril y la ruta nacional”, ha sucedido algo increíble: “el negro salió campeón”. Todo el cuento gira en torno a esto: cómo se van enterando los distintos miembros de la comunidad del increíble suceso que ha ocurrido y cómo todos corren a recibir al premiado. Dentro de esta estructura, el relato se detiene particularmente en la situación escolar de la narradora, dándole un lugar de mayor relevancia respecto a todos los demás que nombra.

A medida que se suceden las páginas el relato se va cargando de cierta tensión porque hay algunos datos fundamentales que se omiten: quién es exactamente el Negro y campeón de qué ha sido nombrado. Justamente esa omisión, el modo que el texto elige para dar cuenta de estas informaciones y en qué momento elige hacerlo son los ejes sobre los que se sustenta el éxito de este cuento. Y cuando hablo de “éxito” me refiero a lograr un efecto particular, que obviamente es producto de ciertas elecciones. En la versión que estoy leyendo, publicada por Calibroscoپیo en el año 2009, el texto cede al lenguaje plástico la resolución de los interrogantes anotados. No es un dato menor y habla precisamente de esa relación compleja entre ilustración y texto que mantienen en la actualidad los libros de literatura infan-

til; porque hasta el final, el código pictórico había sólo acompañado a las palabras, había “ilustrado” lo que se contaba, en el sentido más tradicional. Sin embargo, en el cierre, cuando al lector se le devela la incógnita de la identidad del campeón, resulta necesario “mostrar” el libro puesto que de otro modo, el oyente no podrá comprender lo que ha sucedido.

Una vez que tenemos el final en nuestras manos, todo lo anterior cobra otra dimensión y entonces claramente podemos afirmar que se trata de un texto humorístico.

La edición con la que estoy trabajando contiene una última hoja que si bien no integra el cuento propiamente dicho, sí permite nuevas reflexiones. Se trata de un breve relato en el que la voz narradora está asumida por la autora, en tono autobiográfico. Entonces vuelve a contar la historia que uno ya conoce incorporando un montón de información respecto al lugar geográfico en el que sucedió esta anécdota y quiénes fueron los protagonistas reales y concretos; para que no queden dudas sobre la veracidad de este otro relato sobre el título de campeón de El Negro se acompañan dos pequeñas fotografías.

Durante el desarrollo de la cuarta cohorte del Postítulo de Literatura Infantil y Juvenil dictado en la ciudad de Buenos Aires, en una conferencia que brindara María Teresa Andruetto había afirmado que *Construir una obra, narrar un relato no es encontrar una historia. Es ante todo tomar decisiones respecto de esa historia. Implica renunciar al todo para encontrar lo particular. La literatura, el arte, es el reino de lo particular.*

La incorporación de esa segunda versión de la historia de El Negro condensa con su sola presencia dentro del libro unas cuantas cuestiones; entre ellas, que en el arte y en la literatura la forma resulta de mayor potencia que el contenido, que no se trata tanto de encontrar una gran historia, sino más bien de encontrar la forma particular para que esa anécdota se transforme en arte.

El arbol de lilas

El texto se encuentra organizado en tres partes: la primera dedicada al hombre, la segunda, protagonizada por la mujer y la tercera, narra el encuentro entre ambos. A su vez, en las dos primeras partes, los personajes dialogan con cuatro sujetos; en el caso del hombre, conversa con un hombre rico, una mujer bella, un niño y finalmente, la madre, que le pregunta por la felicidad. En el caso de la mujer, sus encuentros siguen los puntos cardinales (norte, sur, este, oeste), como un modo de dar cuenta de su recorrido por el mundo entero; en cada uno, conoce un hombre diferente, en quien reconocerá alguna característica particular, como por ejemplo el hombre con los pies de alas, en el oeste. Todos ellos, inexorablemente, negarán ser quien ella busca.

Luego de ese viaje, se cruza con una gitana que, en cierto lenguaje cifrado, le indica dónde encontrar a “su” hombre: “el que buscas espera, bajo un árbol, en una plaza”. Entonces la muchacha comprende que debe regresar a su lugar de origen porque allí, en la plaza de su pueblo, la espera quien ella ha buscado por los lugares más remotos, por los confines más lejanos.

¿Es entonces que el relato nos propone una enseñanza? Una especie de moraleja para que aprendamos a mirar porque muchas veces, lo verdadero y lo valioso se encuentra más cerca de lo que nosotros pensamos... Habrá quien sostenga esa idea. A mí, me gustaría proponer otra lectura.

Afirma María Teresa Andruetto:

Escritura como movimiento, como camino para quien escribe y para quien lee. Camino, migración de un sitio a otro. (...) El que migra, y toda escritura es migración, va hacia un habla que jamás le será dada. De esa pérdida se forma el escribir. Falta y no otra cosa es lo que tenemos al comienzo de cada proyecto. Se escribe para confirmar una y otra vez que no se sabe, que no se comprende. Quien escribe busca una forma para eso que no tiene forma y que por eso es incomprensible, busca un continente para un contenido que siempre se desborda. Y lo

que encuentra es una voz apenas, susurro de lo que no se sabe decir, de lo que no se puede decir, de lo que nadie enseña a decir.

Lo que pareciera poner en primer plano el texto es la espera y la búsqueda como actitudes, como actividades; las presenta como instancias íntimamente relacionadas, necesarias ambas para que el encuentro sea posible. La forma elegida para narrar la historia también da cuenta de esa profunda relación entre espera y búsqueda: un personaje en cada parte y cuatro encuentros para cada uno de ellos, organizando el relato de modo simétrico. Encuentros que no son infructuosos puesto que son ellos los que afirman la decisión del personaje: el hombre, ante cada uno de los cuatro seres que lo interroga, incluyendo a su madre, responde implacablemente “espero”. Por su lado, la mujer descubre rasgos en cada uno de los hombres con los que se cruza que luego se integrarán en la figura de su amado. Es decir, el recorrido de cada uno de ellos es necesario para llegar al encuentro.

¿Qué sucede luego? ¿Se casan y tienen muchos niños? ¿Son felices y comen perdices? Pues allí, en el momento en que hombre y mujer se encuentran, el texto se vuelve silencio, quizás como modo sutil de hablarnos de la precariedad de los encuentros, de la brevedad de las certezas y que nuestra voz es apenas un susurro de lo que no se sabe decir.

La durmiente

El título y el epígrafe con el que el lector se enfrenta al abrir esta obra de María Teresa Andruetto remiten certeramente al cuento clásico La Bella Durmiente. ¿Qué relación se establece con ese relato? ¿Qué pone en juego un texto que dialoga con otro, cuya pertenencia al género de la literatura infantil resulta incuestionable? Con estos interrogantes me adentro en la lectura.

El texto se va construyendo con un tono muy similar al de los cuentos clásicos y a cierta tradición oral: se repiten las estructuras sintácticas o determinados términos lo que hace que el conjunto tenga una marcada musicalidad. Leemos, por ejemplo, “Eran tres hadas, las

hadas. Tres gracias portadoras de dicha.” O unas páginas más adelante: “La amaban sus padres, la amaban los pajes, las amas de leche y las siervas de su madre”. Esta característica se mantendrá a lo largo de todo el relato y tomando en cuenta sólo este punto de vista podría afirmarse que se trata de una nueva versión del cuento clásico.

Desde esta mirada, el epígrafe descoloca puesto que propone una solución bien diferente al relato por todos conocido. Pero no sólo esas palabras de otro autor que se citan al principio se desvían de La Bella Durmiente. El contenido, que de a poco, se va desplegando muestra claras diferencias: la princesa no sólo es amada por los habitantes del palacio sino también por los marginales de aquella sociedad (el texto habla de mendigos y hambreados) y la muchacha no cae dormida a causa del hechizo de un hada mala sino por el contrario, por su propia voluntad. ¿Por qué decide dormir? ¿Por qué elige transformarse en “durmiente”, que dicho sea de paso, no es lo mismo que dormida? El texto nos cuenta:

Salió y se internó por las calles del reino. Y vio que la vida era eso: una vieja muy vieja hurgando unos restos, un niño perdido, una casa con hambre, por almuerzo unas papas. Y entonces supo (esto es algo que no dicen los cuentos) que había dos caminos para ella: Mirar lo que pasaba en el reino. O cerrar los ojos. Eso hizo, esto último (como dicen los cuentos): Cerro los ojos y durmió.

María Teresa Andruetto en la conferencia inaugural del 13º Congreso Internacional de Promoción de la Lectura y el Libro, titulada “La lectura, otra revolución”, en la que lee La durmiente, afirma que “cada libro –cada novela, cada cuento, cada poema- contiene, con mayor o menor felicidad, una lectura del mundo”. Entonces, qué mundo “lee” la durmiente pero también qué mundo leemos nosotros al leerla. En principio, lo que “nuestra” durmiente lee –y no ya la Bella Durmiente- es el cuento clásico: el rey, la reina, las hadas. Pero a su vez, aquello que en la historia canonizada ha quedado fuera de foco: los mendigos, la vieja muy vieja

hurgando unos restos, un niño perdido. Y esta lectura transforma a la protagonista, no tanto por lo que hace (duerme al igual que en el relato tradicional) sino por el modo en que lo hace: es su decisión dormir, hay una afirmación como sujeto en esa actividad.

¿Qué leemos nosotros? O mejor dicho, que podemos leer allí, entre tantas otras cosas: cierto lugar de la mujer, cierto proceso de su afirmación como sujeto pleno de derecho y en este sentido valorar el dormir como su elección de vida; porque más que un estar ausente ese sueño se parece a la espera del que sabe que un futuro mejor vendrá traído no por el encantamiento de algún hada sino por un pueblo capaz de ponerse de pie. El mundo femenino tal como en general lo presentan los medios de comunicación aparece claramente identificado en los recortes de revistas de los años 30, 40, 50 del siglo XX que van ilustrando el texto.

Más adelante, en la misma conferencia que mencioné, Andruetto propone “tomar la palabra para que (...) permanezca un estado de interrogación que nos permita encontrar las palabras necesarias para narrar lo que aún no se ha narrado”. Y ya casi sobre el final de su exposición afirma que “lo verdadero y lo ficcional se funden en los procesos de creación de una obra. Una novela, por ejemplo, es una mentira que construimos para decir una verdad que todavía no conocemos, una verdad más verdadera que la verdad”.

Esta cuestión de la relación entre verdad y ficción atraviesa todo el relato de La durmiente. Todo el tiempo el texto se mueve entre dos extremos: “lo que dicen los cuentos” y “lo que no dicen los cuentos”, que va tomando distintas variantes: “no fue como dicen los cuentos” o “eso sí es como dicen los cuentos”. El texto se interroga y pone todo el tiempo en cuestión qué saber y qué verdad encierra la literatura. A su vez propone que lo no-dicho forma parte del discurso literario; hay un fragmento que se narra y en ese pedazo de mundo que se cuenta, se deja otro tanto fuera, habilitando nuevas versiones, nuevas historias y lo que es más profundo, nuevas revoluciones.

Bibliografía

Andruetto María Teresa, (2010), "La lectura, otra revolución" conferencia brindada en el 13° Congreso Internacional de Promoción de la Lectura y el Libro en Buenos Aires

(2010) *La durmiente*, Buenos Aires, Alfaguara.

(2007), "Algunas cuestiones sobre la voz narrativa y el punto de vista", Conferencia brindada a la 4ta. Cohorte del Postítulo en Literatura Infantil y Juvenil, CEPA, GCBA.

(2001), "La escritura como movimiento, como camino", Ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Literatura Infantil y Juvenil organizado por CeProPaLij, de la Universidad Nacional del Comahue.

Paradojas entre ficción y realidad en la novela *Perros de Nadie* de Esteban Valentino: La puesta en acto de la realidad a través de los personajes literarios.

Marconi, Adriana (UNLP) y Fernández, Esteban Julián (UNLP)

El reconocimiento de las implicancias de la lectura literaria en la construcción de sentido en y para el cotidiano de los sujetos lectores posibilita un análisis crítico de esta obra al problematizar las categorías centrales que se ponen en juego y que interpelan las significaciones imaginarias sociales que condicionan la propia historia de los sujetos reales a partir de un relato ficcional.

Consideramos necesario, en principio, problematizar qué es la literatura, discutiendo la existencia o no de géneros mayores o menores, atendiendo a las funciones del lenguaje poético. Por ello, considerada la literatura como creación estética que construye a través de la palabra un espejo del universo en su complejidad y opacidad, la relevancia de su estudio en tanto objeto no puede vincularse a la definición de géneros asociados a un determinado grupo etéreo, el cual sería considerado destinatario único y unívoco. Atendiendo a las funciones del lenguaje poético, la literatura como objeto de estudio no puede sino ser problematizada a partir de sus potencialidades para intervenir en el reparto de lo sensible que define al mundo que habitamos a través del recorte de los objetos que forman un mundo común, de los sujetos que lo pueblan y de los poderes que estos tienen de verlo, de nombrarlo y de actuar sobre él⁴⁵. Por ello es que se puede observar que sólo los proyectos editoriales han establecido la ubicación de una obra en uno u otro espacio lector, como creemos que es en este caso.

⁴⁵Rancièrè, Jacques (2011). Política de la literatura. Buenos Aires. Libros del Zorzal. Página 20

La literatura adquiere sentido en tanto instale discusiones filosóficas y reactualice experiencias vividas como condición humana, teniendo en cuenta que cada lector teje en su lectura con las imágenes construidas en y con su mundo ya que tiene en él los límites sociales que le permiten/ impiden determinada percepción y visibilidad. El género literario permite poner en tensión los límites de la decibilidad habilitando interrogantes hacia otras realidades posibles o haciendo posible otras miradas respecto de la realidad a partir de prácticas discursivas concebidas como literarias.

No es la inserción de personajes extraordinarios lo que amplía la mirada sino el pensar en personajes cotidianos que despliegan su complejidad, que señalan que esa realidad con límites difusos es el mundo. Es la plurisignificatividad que se instala en la relación lector-texto lo que permite pensar al primero como sujeto activo con libertad para interpretar y para volver al texto desplegando diversas lecturas posibles pues este no efectiviza un sentido inmutable en torno a la lectura puesto que su “texto interno” es susceptible de modificaciones en los distintos momentos de su vida. Así, se abre un abanico de significados que nos permitirán no sólo indagar sobre los designios de un escritor sino sobre lo que ese texto escribe en nosotros y nos dice del mundo que compartimos. La literatura enseña la eterna búsqueda de respuestas a la interminable generación de preguntas. Por ello es que las representaciones del mundo producidas por las diferentes expresiones artísticas y, particularmente, por la lectura literaria, cambian nuestra mirada y el paisaje de lo posible si no son anticipadas por su sentido y no anticipan sus efectos⁴⁶.

Esta novela se editó en el año 2004 en la Cooperativa Editora Australib con una portada dividida: en la parte superior dos adolescentes que miran desde un barrio dibujado y en la inferior se entrecruzan dibujos de perros. En la segunda edición en el 2008 por la Edito-

⁴⁶Rancière, Jacques (2010). El espectador emancipado. Buenos Aires. Bordes Manantial. Página 104.

rial SM, en su colección Gran Angular, el paratexto se presenta más crudo a través de una fotografía en blanco y negro donde se observa toda la sucia tristeza de la villa jalonada de pies descalzos y perros flacos. Los mismos que se describen en la parte I de la historia: “Eran perros solos, perros llenos de ausencia, perros de nadie”⁴⁷, nombrados con letras recortadas color naranja desgastado en el título de la portada. En la contratapa junto a los datos biográficos del autor y la síntesis de la historia una foto de una silla desvencijada nos adentra en el espíritu de la novela. El prólogo en cursiva nos presenta a Bardo y Nueve. Sintetiza en dos líneas la angustia de sus proyectos de vida: “Cuando decisiones y rompimientos no se encuentran pasan ciertas cosas y cuando se encuentran pasan otras”⁴⁸. Vale mencionar que los personajes ya existen en el mundo literario: Bardo en un cuento homónimo (“Perros de nadie”). Nueve pertenece a “La palabra equivocada”.

La novela analizada se conforma de 9 capítulos: en los primeros seis, se presenta el escenario y la trama que los enlaza y, en la segunda parte, se produce la imperativa toma de decisiones. Se cuenta la historia de dos adolescentes que podrían ser de cualquier barrio del conurbano desbordados de dudas, de ausencias, con escasos o inexistentes referentes adultos que los acompañen en la construcción de su proyecto de vida. Crecen en la villa y en un barrio circundante, diferenciándose sólo porque uno transita calles y otro, pasillos. La violencia invisible se les convierte en paisaje cotidiano, buscando a tientas la caricia que no les está destinada. El espacio social define a través de una calle la diferencia entre villa y barrio suburbano tornándose en un elemento que distingue y diferencia a los grupos de Bardo y de Nueve (si bien las vulnerabilidades socio-económicas son similares). El espacio territorial se vuelve punto de anclaje identitario para los personajes en tanto que éste es el resultado de las coordenadas que traza el ejercicio del poder.

⁴⁷Valentino Esteban Perros de nadie. Ediciones SM. Buenos Aires, 2010. Pág. 9

⁴⁸Idem. Pág.8.

El núcleo conflictivo de la historia sucede cuando, una noche, la banda a la que pertenece Nueve, ataca a Elizabeth (una travesti que constituye el lazo paternal de Bardo) y la dejan malherida. Bardo vengará en Nueve la afrenta; pero en ambos comienza el cuestionamiento acerca del sentido de su existencia. Nueve podrá construir su proyecto vital a partir de su lazo con Eleazar y su paternidad con Sandra (hermana de Bardo). Bardo, por su parte, irá en un derrotero hacia un sueño que termina en su muerte.

Este cuento logra reubicar los fragmentos del rompecabezas que constituye hoy nuestra realidad y nos construye como sujetos. En este sentido, consideramos que la calidad literaria de la obra ficcional de Valentino reside, desde los aportes teóricos de Rancière, en su potencial para aprehender la cualidad empírica de la vida, en oposición a la racionalidad causal de las acciones⁴⁹. A partir de esta concepción, el vínculo entre literatura y sujeto-lector puede converger en el encuentro de este último con un producto cultural en el cual hallará respuestas o explicaciones –aunque parciales y fragmentarias– que contribuyan a su construcción de sentido en torno al mundo que habita. A su vez, este vínculo soporta un componente disruptivo, en un sentido opuesto a la clausura de la significación, habilitando un acceso al lenguaje que puede ser concebido, no como un episodio inaugural y transitorio, sino como una manera constante de habitar el lenguaje⁵⁰. Podría presentarse un desacuerdo respecto a la interpretación sobre la voz omnisciente del narrador en tanto es el escritor quien asume una voz en off que permite al lector penetrar en la historia con toda su carga valorativa desde sus propios soportes identificatorios instalando con cada personaje un encuentro intersubjetivo que le permita pensarse. Esta narración se ejecuta desde un lenguaje poético, muy diferente a la representación actualizada de la voz de los jóvenes que otorga una sensación de realidad actualizada a la historia al repro-

⁴⁹Rancière, Jacques (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires. Libros del Zorzal. Página 24.

⁵⁰Virno, Paolo (2003). *Gramática de la multitud*. Buenos Aires. Colihue. Página 166

ducir un lenguaje coloquial con jerga adolescente.

El eje espacio-temporal está señalado por una estructura ideológica-cultural: el espacio tiempo del relato transcurre dando sensación de guión cinematográfico, dibujando a veces con las palabras el mundo interior de los sujetos de la historia. Podemos observar dos espacios: un espacio exterior, que se compone del acontecer de la vida cotidiana, de la acción de los sujetos y, el espacio interior, que aparece a veces como pensamiento y otras mimetizado en la acción. Así, uno y otro coinciden describiendo el desborde de las circunstancias que cincelan los polos de identidad de los sujetos retirando posibilidades de elección y de lo decible, induciendo un actuar sin pensar en la soledad del vagabundo. Las decisiones de los sujetos se subordinan o emergen de los condicionantes de la vida cotidiana.

Se puede reconocer que la dimensión temporal habilita que en un mismo escenario se sucedan, en momentos diversos, desplazamientos en los polos identitarios de los personajes. De este modo, Bardo: niño de día-jefe de pandilla en la noche; Hugo: carpintero de día-travesti de noche.

Los personajes son presentados recurriendo a la adjetivación como recurso que ofrece la posibilidad de visibilizar sus prácticas cotidianas: Sandra es descrita como la protectora, ya que cuida de sus hermanos como portadora del mandato materno y encontramos, en el significado etimológico de su nombre, dicha cualidad (la protección). Bardo, del lunfardo, “lío”, “desorden”, “gresca”. El primer mandato de su identidad lo da su nombre que lo remite a la delincuencia inscribiendo su existencia en el afuera, en el margen y Nueve quien recibe un número no un nombre, descartando así cualquier singularidad y potencialidad de sujeto. Los personajes principales son: Bardo, un adolescente que transita como líder de una banda de delincuentes juveniles, pero construye su lazo social más consolidado con Hugo un mal el carpintero quien todas las noches sueña como travesti intentando encontrar su amor. Nueve quien también pertenecía a una banda de la que decide retirarse tras el ataque a Elizabeth, la travesti, se relaciona en un

lazo parental con Eleazar, un mecánico que arregla autos inservibles a través de ritos africanos en el barrio de La Fábrica. Un personaje articulador en el relato es el de Sandra, hermana de Bardo y luego novia de Nueve con quien tendrá un hijo. Ella se convierte en el elemento “sanador” de todos los enconos replicando una vez más la imagen de mujer inserta en el imaginario social.

Los personajes secundarios del relato ficcional son narrados a través de un conflicto que tensiona figuras y funciones tales como la maternidad, la cual es desacralizada a partir de palabras compuestas como por ejemplo “madrenunca”. A su vez, este sustantivo representa un neologismo que sintetiza, sin negar la complejidad, la no presencia de una mujer en su calidad de madre con funciones contenedoras. Asimismo, esta conjunción “madre-nunca” no instituye un juicio de valor sino una apuesta a hacer visible la ausencia de un sujeto adulto que cumpla con la función maternal. Las carencias y deseos de los personajes no son fuente de melancólica descripción o que intentan inclinar al lector hacia su preferencia: todos son profundamente humanos y por tanto carentes y deseantes. La descripción intenta establecer una similitud con el lector, la necesidad de la decisión para crecer y adquirir autonomía.

Se observa que el narrador, a través de un lenguaje simple, puede recuperar la complejidad de la existencia de los sujetos generando un desplazamiento de la moralidad a la eticidad. Los valores planteados como universales no existen cuando las condiciones de existencia no son universales. La norma moral no puede ser aplicada porque la universalidad de sus mandatos no se desarrolla en las condiciones ideales que se conciben sino en la singularidad de las cotidianidades vulnerables. Asimismo es necesaria la pregunta sobre la ética ya que ésta se establece como horizonte de sentido y haciendo explícito que no es lo mismo morir por el delito que por el sueño de que todo cambie en términos de justicia social, aunque la muerte sea la misma para los perros de nadie.

Otra dimensión analítica permite confrontar las significaciones imaginarias sociales de maternidad y paternidad, otorgando relevancia a la constitución de la figura de adulto contenedor. Sandra encuen-

tra, paradójicamente, en la reproducción del binomio mujer-madre, su propia liberación. Hay una doble significación en la decisión de embarazo de Sandra: por un lado, su decisión se sitúa desde un posicionamiento anclado en su destino naturalizado de mujer (decisión performateada), donde sólo cumple con el mandato social adquirido en el sistema patriarcal pero, por otro lado, esta decisión se implica en la posibilidad de generar una ruptura en su vida cotidiana que está anclada en el cumplimiento de una función materna de sus propios hermanos que se han convertido para ella no sólo en su forma de vida sino prácticamente en un callejón sin salida que la deja sin autonomía. Es desde ahí que la idea de natalidad se realiza, tal como la define Hannah Arendt, es decir, como el nuevo comienzo, inherente al nacimiento que se deja sentir en el mundo, ya que sólo el recién llegado posee la capacidad de empezar algo nuevo, es decir, de actuar y de producir modificaciones en el estar en el mundo de quienes ya lo habitan. La maternidad asumida como mandato genérico hacia sus hermanos que le impide vivir su niñez es pasible de ruptura a partir de su decisión de ser madre como proyecto de vida. Ruptura que implica el alejamiento de su rutina cotidiana y de su “siempreafuera”, neologismo del narrador que sintetiza el vagabundeo sin sentido de los niños y jóvenes: ambiguo espacio de no pensar que se realiza en soledad o en grupo sin que eso signifique compañía.

Nos parece interesante revisar la díada tradición/transformación, a fin de problematizarlas no como lógicas contradictorias sino diversas, que, con recursos y proyecciones diferentes, a la vez que enmarcadas en un diálogo intergeneracional, pueden aportar a la concreción de un proyecto de vida. La tradición es concebida como elemento de constitución del sujeto sociohistórico en tanto lo inserta en la historia colectiva y, el mito, como punto de anclaje de la subjetividad en la búsqueda incesante de sentido que el hombre hace para construirse como sujeto de sí. Los personajes se componen de seres que se consolidan y crecen a través de la constitución del lazo social del otro significativo que, claramente, en el autor no está basado en la estereotipada familia sino

en “lo familia” en el núcleo de cobijo que da autonomía y contención al sujeto que crece. El autor presenta la realidad de la inexistencia de familias tradicionales, a las que aún se nombra como imagen fantasmagórica de lo que fue y que hoy sólo puede ser interpelada desde la ausencia hacia la pérdida de sentido. La construcción de “lo familiar” se construye en los vínculos de los adolescentes con los adultos, basados en la confianza en el otro.

En la relación entre Eleazar y Nueve hay una apelación a la tradición como legado del cual ellos se apropian. Apelación a una memoria que les permite proyectarse construyendo una tradición como recuerdo de un pasado mítico común que habilita para construir un futuro, instalando entre ambos personajes una transmisión intergeneracional que interpela al más joven y donde la tarea parental no se adapta a la moral societal ni se sirve de ella sino que edifica una ética que abarca al otro que necesita ser cuidado. En Nueve, a través de la narrativa de Eleazar, se habilita la inscripción subjetiva del niño en un entramado de significaciones que orienta la construcción de un proyecto edificado en la apelación a la memoria de un “otros”, los cuales se constituyen en referentes virtuales ofreciendo elementos y operatorias que orientan el tránsito por el mundo. La habilitación de Eleazar a Nueve, su reconocimiento como sujeto, se basa en la recuperación de la memoria, lo que posibilita engarzar el lazo social de parentalidad que ellos construyen en una trama subjetiva más amplia que es la condición fundante de ese vínculo y, a su vez, es lo que habilita la proyección de la propia existencia donde Nueve encuentra asidero en su despliegue identitario (como hijo, como trabajador, como padre, como pareja). A la vez, en Hugo/Elizabeth y Bardo, no hay en su historia elementos susceptibles de ser recuperados para ponerla en palabras y elaborar una estrategia subjetiva que habilite una perspectiva de futuro posible en condiciones más o menos estables. Por el contrario, la condición de existencia de Bardo y de Hugo/Elizabeth es característico de la época: es contingente en tanto las tensiones actuales se elaboran en el mismo presente, sin pasado al cual apelar para configurar respuestas, posiciones, posturas.

En esta relación, el legado de Hugo/Elizabeth es el “pelear por un sueño” sin elaborar las posibles consecuencias del mismo: el lazo parental entre ellos desvía a Bardo de su destino delictivo pero posicionado desde el punto nodal de su construcción como hombre, el cual necesita “jugársela” para ser. Su única interpelación deviene de su rol de líder y desde allí intenta responder a su historia que se la cobra cara.

En el caso de Bardo y Hugo/Elizabeth, la apelación a la propia historia no hace sino perpetuar su propia existencia como un disvalor y la perspectiva de futuro como la realización de un ideal, un sueño, con independencia de las herramientas que lo harían posible y sin una evaluación de las consecuencias. La autorrealización en Bardo se juega a partir de su inscripción genérica. Existe entre ellos un lazo social contingente que habilita la posibilidad de cumplimiento de un sueño y por el que, a través de ese lazo, se logra un sentido que sólo tiene un punto de anclaje, en el caso de Bardo, sustentado en el mandato genérico. A su vez, Hugo/Elizabeth es un adulto que no está construido como tal, en tanto no puede asumir su construcción genérica utilizando un sueño como excusa. Esto produce, para Bardo, que él sea un compañero pero sin que la interpelación llegue a construir la paternidad como lazo. En este sentido, ¿cómo habilitar a Bardo cuando él no puede inscribirse en la trama comunitaria como Elizabeth? Recién cuando puede hacerse cargo de su ser como Elizabeth se produce también la habilitación a Bardo, pero lo deja inscripto en su realización como hombre de acuerdo a sus parámetros de identidad que le replican las significaciones imaginarias de la masculinidad en el sistema patriarcal: el proveedor que mantenía a su familia con su actividad delictiva, el líder que va al frente, el que no habla, el que pone el cuerpo como lo hizo hasta el final.

Podría decirse que en la poética de Valentino hay una característica constante al presentar la complejidad de la construcción identitaria y la simultánea estructura que nos convierte en humanos con el bien y el mal, el dolor y el amor que nos forma y nos configura. La narración adquiere una importancia fundamental en la constitución del lazo entre Nueve y Eleazar. A través del recurso de la intertextualidad se suman

al relato y a la voz del personaje diferentes historias que van transmitiendo la herencia paterna y demarcando los mojones que le permitirán a Nueve delinear la construcción identitaria desde el amplio abrazo del afecto. La novela reivindica la lectura no sólo de jóvenes sino de adultos para poder pensar sobre los otros y pensarnos con los otros. Inquirirnos sobre el peso de las interpelaciones y las estructuras que nos establecen los límites de lo decible, de lo visible y las posibilidades de elección, inscribiendo en cada uno de nosotros horizontes de sentido que permiten o impiden el desarrollo de proyectos de vida autónomos.

Bibliografía

- Arendt, Hanna (2004). *La condición humana*. Buenos Aires. Paidós. Página 23.
- Giberti Eva (2009). *La familia, a pesar de todo*. Buenos Aires. Noveduc.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires. Bordes Manantial.
- Rancière, Jacques (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires. Libros del Zorzal.
- Valentino, Esteban (2000). *Perros de nadie*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- Valentino, Esteban (2000). "Perros de nadie". En: *El Desafío*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- Valentino, Esteban (2002). "La palabra equivocada". En: *Un desierto lleno de gente*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- Virno, Paolo (2003). *Gramática de la multitud*. Buenos Aires. Colihue.

Autobiografía de (para y desde) la infancia: los casos de Dahl y Cabal

Soledad Pérez (UNLP)

"...si cada lector revive sus propias experiencias al leer las mías, si puede recordar con gusto las primeras emociones de su vida, si por una hora se vuelve a sentir niño, ni él ni yo habremos perdido el tiempo (...); los seres más extraordinarios son aquellos que poseen la mayor sensibilidad y guardan todavía gran parte de esa primitiva pureza."

George Sand, *Historia de mi vida*.

La autobiografía es un género poco habitual en lo que ha dado en llamarse "Literatura para niños". Por eso llama la atención que dos autores canónicos en este ámbito hayan decidido narrar la historia de sus vidas de manera literaria. Tanto el aclamado autor británico Roald Dahl como la prolífera escritora argentina Graciela Cabal eligieron contarse en dos partes y dedican un volumen a su infancia y otro al resto de su experiencia vivida. Es ese relato sobre la niñez lo que me interesa analizar en el presente trabajo, ya que es justamente la niñez el objeto de la mayor parte de la obra de ambos y el público al que esa obra se dirige (ya sea por voluntad de los autores o por decisión editorial).

Abordaré los textos *Boy: Tales of Childhood* (1984), del primero, y *Secretos de familia* (1995), de la segunda. Intentaré demostrar cómo este género es un aporte significativo, dentro de la obra de los autores, a la autoconfiguración de ambos como escritores de literatura infantil justamente por la elección de referirse a ellos mismos, en particular, a sus "yo" niños y, al mismo tiempo, indirectamente, a sus "yo" escritores. Además, observaré las diferentes estrategias discursivas y los narradores –uno ya adulto, que recuerda y cuenta a sus pequeños lectores, la otra que se vale de la voz de la niña que fue para dirigirse a un lector implícito más complejo de definir– que utilizan para esta empresa

como parte de sus respectivas poéticas: la de Dahl caracterizada por narrar para la infancia y la de Cabal por narrar desde la infancia.

Autos

Comenzaré por citar una definición que considero –aunque concisa– exhaustiva y la base desde donde realizar el análisis de estos textos a partir de los tres órdenes constitutivos del género: autos, *byos* y *graphé*.

La autobiografía aparece como el discurso de un yo que se construye retrospectivamente indagando en su vida/historia a través de la memoria actualizada/recuperada en escritura. Es el tránsito desde un pasado (byos) al orden de los signos (graphé) para configurar un sujeto (autos) desde sí mismo (Scarano, 1997: 5).

En los casos de la ‘autobiografía de la niñez’ –una subdivisión genérica escasamente estudiada (cfr. Heitzman, 1999: 1)– de ambos autores, el primer elemento del género, el *autos*, que es tanto el objeto-tema de la narración como el sujeto de la enunciación (cfr. Scarano, 1997: 2) y quien la escribe, coinciden con los nombres propios de Roald Dahl y Graciela Beatriz Cabal. A pesar de esa coincidencia, es claro que ese nombre tiene como referentes tres personas diferenciadas, dos textuales y una extra-textual. Las dos primeras, el personaje protagonista y el narrador, son una construcción discursiva y la tercera remite al/a la autor/a como persona física. De todos modos, como lo señaló Philippe Lejeune, existe un ‘contrato’ implícito entre el texto y los lectores que implica la creencia –al menos durante el momento de la lectura– en la unicidad de esas tres personas, lo cual él llama ‘pacto autobiográfico’ (citado por Anderson, 2001: 3). Es decir, al leer una autobiografía no se cuestiona que la persona que la firma es la misma que la que vivió y que la que cuenta los hechos relatados.

Ahora bien, tomando ese ‘pacto’ como base, es menester la pregunta sobre las motivaciones que llevan a un escritor a contarse. ¿Qué se busca al escribir sobre uno mismo y sus propias experiencias? Según

Amícola, la respuesta a este interrogante es la “autofiguración”, la cual define como aquella forma de autopresentación que complementa, afianza o recompone la imagen propia que el individuo autor de una autobiografía ha llegado a labrarse en el ámbito en que su texto viene a insertarse” (2007: 14).

Tanto Roald Dahl (1916-1990) como Graciela Cabal (1939-2004) son conocidos como autores destacados de literatura para niños. Ambos publicaron textos que se hicieron lugar entre los más elegidos no sólo por el público infantil, sino también por adultos, ya que traspasaron ciertos límites sobre lo que se supone que debe escribirse en este espacio literario. El galés aportó creaciones como James y el durazno gigante (1961), Charlie y la fábrica de chocolate (1964) y Matilda (1988), y la argentina, Barbapedro (1987), Cosquillas en el ombligo (1990) y Toby (1997), entre tantos otros títulos. Además, las obras de los dos autores han sido galardonadas con numerosos premios, por lo que su inclusión en el canon fue también validada por la crítica.

Por otra parte, ambos se forjaron una imagen que los acerca a la infancia a través de entrevistas, por ejemplo, o realizando narraciones orales frente a grupos de pequeños. La figura de Dahl, un hombre muy alto y, por momentos, polémico y controvertido con cierto público adulto debido a algunas opiniones sobre lo que consideraba apropiado para sus lectores menores, es descrita como la de “el gigante amigo de los niños” (Ferrer, 1989). Y, respecto de Cabal, el perfil que proyectaba era el de una ‘niña grandé’; como dice Malvido (2008), “cuando se escucha y se mira a la autora (...) da la impresión de que en ella siempre está la niña que fue, que nunca la dejó ir”.

No es de extrañar, entonces, que los dos dedicaran el primer volumen de sus respectivas autobiografías al período de la infancia. Cabe aclarar que, a pesar de que las edades que ese concepto abarca difieran entre uno y otro, es decir, el hecho de que el texto de Dahl llega hasta los veinte años y el de Cabal, hasta los doce, se deja en claro que lo que los ocupa es la niñez. El autor británico subtítulo su libro *Tales of Child-*

hood, es decir, “relatos de infancia”, y concluye con el comienzo de su independencia económica, y Cabal toma como punto final de su historia la finalización de la escuela primaria.

Otro aspecto destacable en ambos textos es la autoconfiguración discursiva de los portadores de esos nombres propios como escritores. El primero incluye fragmentos de las cartas que de niño escribía a su madre (y que ésta guardó por más de tres décadas), cuenta con orgullo su aptitud para la redacción de ensayos escolares, e une la experiencia de la degustación de chocolates que la empresa Cadbury ofrecía en el internado de varones al que él asistía con su novela más famosa:

*no tengo ninguna duda de que, treinta y cinco años más tarde, cuando buscaba un argumento para mi segundo libro para niños, recordé esas cajitas de cartón y los chocolates recién inventados dentro de ellas, y comencé a escribir un libro llamado Charlie y la fábrica de chocolate (Dahl, 1986: 149)*⁵¹.

Graciela Cabal, por su parte, hace un listado de sus lecturas (una enumeración de sus ‘precursores’, en el sentido que Borges le dio al término) a lo largo de su autobiografía infantil –“yo los libros me los termino enseguida” (Cabal, 2009: 176), dice su narradora–, cuenta sobre su facilidad para la creación literaria, tanto oral como escrita, desde una temprana edad, y hace énfasis en su decisión de dedicarse a la literatura cuando creciera: “yo quiero ser escritora” (Ibíd.: 122), afirma; aunque casi al final del libro ya se considera tal, a pesar de ser todavía una niña: “como soy la escritora de la escuela, la Señorita me encarga el discurso” (Ibíd.: 270).

⁵¹[Traducción mía] “...I have no doubt at all that, thirty-five years later, when I was looking for a plot for my second book for children, I remembered those little cardboard boxes and the newly-invented chocolates inside them, and I began to write a book called Charlie and the Chocolate Factory”.

Byos

El segundo orden del género es el del byos que remite a la vida, a la historia de ese “yo” (cfr. Scarano, 1997: 5). Con respecto a este orden, cabe aclarar que una parte fundamental del pacto autobiográfico es la noción de verdad implícita en la narración. Se asume que los sucesos sobre los que se tratará han realmente sucedido en la vida de quien suscribe.

En los dos textos que interesan en este trabajo, se cumple lo que afirma Rodríguez Ávila:

...en la gran mayoría de los casos, el pacto autobiográfico aparece explícitamente expuesto en el texto; en él, el autor le expone al lector que lo que allí leerá constituye parte de sus recuerdos, su historia, su vida, de manera fidedigna (2007: 1).

Dahl, a pesar de que al comienzo de su prólogo niega rotundamente que su libro sea una autobiografía, algunos renglones después se contradice y afirma que contará recuerdos que han quedado marcados en su memoria: “Algunos son divertidos. Algunos son dolorosos. Algunos son desagradables. Supongo que es por eso que siempre los he recordado tan vívidamente. Todos son verdaderos” (Dahl, 1986: 7)⁵². Cabal, por su parte, ha declarado en entrevistas y en una grabación de su lectura del capítulo 35 de lo que llama “una novela autobiográfica”, que “todo lo que digo es verdad, aunque usted no lo crea”⁵³.

Lo que quizás los ha llevado a evitar definir estos textos clara y directamente como autobiografías, pero al mismo tiempo, enfatizar sobre la realidad de lo contado, es la conciencia de que el acto de llevar la vida al discurso implica indefectiblemente una puesta en ficción. Como explica Paul de Man, “todo conocimiento, incluso el

⁵²[Traducción mía] “Some are funny. Some are painful. Some are unpleasant. I suppose that is why I have always remembered them so vividly. All are true”.

⁵³[Resaltado mío]. En: http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/chicos_cabal_audio_mov_es.php

conocimiento de sí, depende del lenguaje figurativo o tropos. *Las autobiografías producen así ficciones o figuras en lugar del autoconocimiento que buscan*⁵⁴ (citado por Anderson, 2001: 13). Es tal vez por eso que han podido tomarse ciertas libertades y utilizar elementos de sus poéticas en estos textos ‘reales’. Dahl, por ejemplo, titula las anécdotas como si fueran cuentos, y Cabal se expresa en un casi fluir de consciencia. Estos y otros rasgos estilísticos los analizaremos en el próximo apartado.

Otro detalle a destacar con respecto a los períodos de que se ocupan es la diferencia entre sus modos de ubicar espacio-temporalmente el relato. El autor británico encabeza cada capítulo con el nombre del lugar donde suceden los hechos que narrará y la fecha. Además, dentro del texto en sí, hace referencia a la edad que tenía en esos momentos. Cabal, contrariamente, apunta a que un lector activo reconstruya los lugares, las épocas y las edades de su “yo” protagonista a partir de lo que cuenta, con alusiones históricas y políticas (la Segunda Guerra Mundial, el voto femenino en Argentina, el fallecimiento de Eva Perón), marcas de productos conocidos (gomina Glostora, crema Pimpotón, útiles escolares Eureka!, cuadernos Gorriti), modas características, etc.

Graphé

Siguiendo con lo que señalaba previamente, es menester afirmar con Piña que “toda narración cuya motivación inicial es una supuesta reconstrucción de la propia vida, es en realidad una construcción discursiva de tipo interpretativo, confeccionada para un público particular” (1988: 11). Definir cuál es ese público al que apuntan las poéticas de cada uno de estos autores es lo que intentaré en este apartado. Para ello, al analizar el orden del graphé o escritura (cfr. Scarano, 1997: 5), buscaré demostrar que las autobiografías de ambos comparten ras-

⁵⁴[traducción mía] “...all knowledge, including self-knowledge, depends on figurative language or tropes. Autobiographies thus produce fictions or figures in place of the self-knowledge they seek.”

gos estilísticos con el resto de las obras de ficción de cada uno.

Lo primero que diferencia estos textos uno de otro es el modo de “elaboración del personaje narrador” (Piña, 1988: 54): el punto de vista del relato, la selección y articulación de los recuerdos y su “situación biográfica (...) desde dónde cuenta la vida, desde qué ubicación temporal, social, espacial, etc., la relata” (ibíd.: 24). En el caso de Dahl, el narrador se ubica temporalmente en 1984, lo cual lo acerca al autor y lo aleja del niño protagonista y de sus vivencias. Debido a esto, el tiempo verbal que utiliza es el pasado y repite frases como “*en aquellos días*”⁵⁵ (1986: 54, 55, 75, 125, etc.) o “*recuerdo...*”⁵⁶ (ibíd.: 17). Además, este narrador evalúa los hechos desde una mirada de hombre mayor y se queja de la escasa memoria que le queda de algunas épocas: “*es asombroso cuán poco uno recuerda acerca de la propia vida antes de la edad de siete u ocho*”⁵⁷ (ibíd.: 22), por lo que es no cuenta demasiado sobre sus experiencias previas a esos años. Por otra parte, a través de definiciones de palabras que podrían ser ‘difíciles’ para un lector niño, como por ejemplo “*un agente marítimo es una persona que provee a un barco de todo lo que necesita cuando llega al puerto...*”⁵⁸ (ibíd.: 14) y apelaciones directas a ese lector, como “*me pregunto (...) qué pensarías si un doctor te hiciera eso hoy en día*”⁵⁹ (ibíd.: 71). Además, Dahl se vale del paratexto icónico –fotografías, ilustraciones hechas por él mismo especialmente para este libro y reproducciones de las cartas que escribía a su madre en la infancia– y verbal –pies de foto manuscritos– para acompañar y ampliar la narración.

Las ilustraciones conectan este libro con los demás que ha publicado

⁵⁵“In those days”.

⁵⁶“I remember”.

⁵⁷[Traducción mía] “It is astonishing how little one remembers about one’s life before the age of seven or eight”.

⁵⁸[Traducción mía] “...a shipbroker is a person who provides a ship with everything it needs when it comes to port”.

⁵⁹Traducción mía] “I wonder (...) what you would think if some doctor did that to you today”.

dentro del rubro 'literatura infantil', ya que todos ellos son acompañados por imágenes cercanas a la caricatura (aunque en ese caso, son de Quentin Blake), como son las de Boy... Otra conexión con ellos son sus descripciones hiperbólicas de adultos crueles que abusan de su poder y maltratan al personaje protagonista, tales como maestros, médicos, enfermeras, etc. Como señala Hunt, “[sus historias] *generalmente muestran niños oprimidos, pero fuertes, posicionados frente a grotescos adultos*”⁶⁰ (2001: 192). La propia Cabal, acercando su obra a la del escritor galés, afirma que “Roald Dahl presenta padres, adultos y maestros terribles, desagradables, injustos. Nosotros [los argentinos] no. Para que una editorial te acepte que un padre puede estar equivocado, sencillamente no es fácil. Y yo a veces hago cosas así” (Entrevista por Malvido, 2008). En la primera autobiografía de Dahl este enfrentamiento entre las generaciones se da, pero con la particularidad de que el niño protagonista lleva su propio nombre. También allí incluye anécdotas de travesuras en las cuales el ingenio de ese chico es capaz de superar la posición superior de esos mayores que le desagradan, por ejemplo, “La gran conspiración del ratón” (Dahl, 1986: 35), en la que él con algunos compañeros introducen un ratón muerto en el frasco de caramelos de la kiosquera desprolija y sucia, o “Tabaco de cabra” (ibíd., 127)⁶¹, en la que pone bosta de ese animal dentro de la pipa del prometido de su hermana mayor.

Con respecto a su lector implícito, como puede verse por lo antedicho, se trata de niños. Esta idea se refuerza con la decisión editorial de incluir el texto en la colección para niños de Penguin (y publicar Volando Solo [1986], la segunda autobiografía, tanto en la colección de adultos como en la de literatura infantil). A pesar de esto, el autor “asegura que no había pensado en ello cuando la escribía” (Ferrer, 1989).

En cambio, la voz narradora de Graciela Cabal es la de una niña, que

va creciendo a medida que avanza el relato y pasa el tiempo. Esto puede verse en la sintaxis, por ejemplo que, de oraciones breves y simples, va pasando a oraciones complejas, con subordinadas, paréntesis, citas. También el vocabulario se torna más amplio con el correr de las páginas. El tiempo que utiliza es el presente, y cuenta los sucesos como si los estuviera describiendo a partir de fotografías. Por mencionar sólo una muestra, ‘Graciela’ dice en el primer capítulo: “Corro, me tambaleo, chillo. (...) Me gusta el mar. Me gusta el olor a sal y óleo calcáreo. Me gusta mi malla, que es floreada y tiene pollerita. (...) también soy blanca como la leche, igual que mi papá; por eso siempre tengo que llevar puesto el gorro de Gath y Chaves, para que el sol no me quemee los sesos, dice Gran Mamá. (...) El señor de negro se agacha y me alza. ‘¡Linda nena! ¿Cómo te llamas?’, dice. ‘Putá’, le digo yo al señor, que es un Presidente de la Nación” (Cabal, 2009: 11).

Con la desfachatez propia de la infancia, las preguntas ‘políticamente incorrectas’, las auto-explicaciones con respecto a cosas que no comprende, esta voz genera una y otra vez escenas humorísticas, incluso cuando las situaciones narradas son dramáticas. Asimismo, en su discurso existen vacíos de información, ya que, por su edad, los mayores de su entorno le ocultan cosas, esos ‘secretos’ a los que hace re-referencia el título. Algunos detalles se pueden inferir a partir de las voces adultas que se filtran en lo que ella dice, como si se tratara de un muñeco de ventrílocuo. Con respecto a esto, Sardi y Blake señalan en referencia a la obra de esta autora en general que “tal vez, la imagen que representa la polifonía en Cabal es la sinfonía coral. Recuperando esta metáfora, el narrador es un verdadero director de orquesta que marca las entradas de voces solistas y corales” (2011: 96). Ella repite, muchas veces sin entender, frases que oye de sus padres, abuelos y maestras, que brindan ‘pistas’ al lector para la interpretación de lo narrado. Se pueden percibir conflictos familiares, de pareja entre sus padres, de clase con sus compañeros de escuela y primos, de género (ej.: la madre no puede trabajar porque su marido no se lo permite;

⁶⁰[Traducción mía] “...often feature downtrodden but resilient children pitted against adult grotesques”.

⁶¹[Traducción mía] “The great mouse plot”; “Goat’s tobacco”.

las niñas deben permanecer quietas para no “aplastar a su angelito”); todas problemáticas que también trata esta autora en sus textos de ficción. Además, se pueden observar casi continuamente rasgos de oralidad, con “modismos argentinos, repeticiones, refranes, giros lingüísticos” (Sardi y Blake, 2011: 96), que también aparecen en sus demás obras.

Su lector implícito, entonces, es por lo pronto un lector activo, que debe colaborar con el texto para traspasar niveles de significado. No es necesariamente un adulto, ya que los niños también disfrutaban de la lectura de *Secretos...* –según afirmaciones de la propia Cabal (cfr. Entrevista por anónimo, 2001)–, y es por eso que ella no hace “diferencia entre literatura y literatura infantil” (ibíd.). Lo que se percibe claramente es lo que ella repitió en numerosas oportunidades: “yo no escribo para la infancia, escribo desde la infancia. Yo me ubico ahí. Para mí, el que escribe es el niño interior siempre. Escriba para chicos o para grandes” (Entrevista por Malvido, 2008). Y finalmente, tal como hizo Dahl, la argentina niega haber pensado en un público infantil al escribir su primera autobiografía, “pero los chicos se matan por leerlo” (Entrevista por anónimo, 2001), dice.

Para concluir, tras lo expuesto, es posible afirmar que las autobiografías de la infancia de Roald Dahl y Graciela Cabal son un aporte importante para sus respectivas ‘figuras de escritor’, y de escritor/a de literatura para niños en especial. Estas autoconfiguraciones coinciden en su postura de valoración y reivindicación de este ámbito en el que trabajaron y se destacaron, por momentos con polémicas de por medio. Lo que las diferencia es que para el primero se refuerza su imagen de adulto de gran empatía por los niños, y para la segunda, de identificación con éstos.

Debido a que se trata de autobiografías literarias, ambos han hecho uso en ellas de variados elementos de sus propias poéticas, que suelen traspasar los límites de edad lectora y muchas veces superan las

clasificaciones y distinciones entre literatura para niños y Literatura, por lo que ofrecen no sólo un relato de sus primeros años, sino además textos que generan una enorme fruición.

Bibliografía

- Amícola, José (2007). *Autobiografía como configuración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*, Rosario/La Plata, Beatriz Viterbo Editora.
- Anderson, Linda (2001). *Autobiography*, New York, Routledge.
- Anónimo (2001). “Graciela Cabal, escritora”, entrevista. En: *Revista Planetario*, [en línea. Fecha de consulta: julio 2011. Disponible en: <http://www.revistaplanetario.com.ar/news/view/graciela-cabal-escritora>]
- Behr, Christine C. (2002). “Dahl, Roald”. En: Silvey, Anita (ed.), *The Essential Guide to Children's Books and their Creators*, New York, Houghton Mifflin Company.
- Cabal, Graciela Beatriz (2009). *Secretos de familia*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Cabal, Graciela Beatriz (-). Registro fonográfico de la lectura del capítulo 35 de *Secretos de familia*, en: http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/chicos_cabal_audio_mov_es.php, última consulta 25/08/11.
- Dahl, Roald (1986). *Boy. Tales of Childhood*, Londres, Penguin.
- Ferrer, Cristina (1989). “Roald Dahl: el gigante amigo de los niños”. Entrevista publicada en la revista *CLIJ* N° 2. Barcelona, Editorial Fontalba, p. 39.
- Gudmundsdóttir, Gunnthórunn (2003). *Borderlines. Autobiography and Fiction in Postmodern Life Writing*, New York, Rodopi.
- Heitzman, Betty (1999). *The Autobiography of Childhood and Youth from Fontane to Carossa: Four Case Studies*, Ann Arbor, UMI.
- Hunt, Peter (2001). “Dahl, Roald”. En: Watson, Victor (ed.), *The Cambridge Guide to Children's Books in English*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Malvido, Adriana (2008). “Yo no escribo para la infancia, escribo desde la infancia”, entrevista a Graciela Cabal”. en: *Centro de Investigación, Mediación y Promoción de la Lectura de Misiones (CIPLEM)*, [en línea. Fecha de consulta: julio 2011. Disponible en: <http://blogs.mcy.e.misiones.gov.ar/ciplem/2008/09/18/entrevista-a-graciela-cabal/>]
- Manlove, Colin (2003). “Into a New World”. En: *From Alice to Harry Potter. Children's Fantasy in England*, Christchurch, Nueva Zelanda, Cybereditions.
- Molloy, Silvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Piña, Carlos (1988). *La construcción del “sí mismo” en el relato autobiográfico*, Santiago de Chile, Programa FLACSO-CHILE.
- Prieto, Adolfo (1982). *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Rodríguez Ávila, Yildret (2007). "Mujer, infancia y autobiografía en 'Cuadernos de Infancia' de Norah Lange". En: *Letras*, Vol. 49, no. 75, Caracas, pp. 131-150.

Sardi, Valeria y Blake, Cristina (2011). *Poéticas para la infancia*, Buenos Aires, La Bohemia.

Scarano, Laura (1997). "El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura". En: *Orbis Tertius*, año II, número 4, Universidad Nacional de La Plata.

De encantamientos y huellas en el arte de escribir. La poética de María Teresa Andruetto

María Victoria Ramos (UBA) y Pilar Muñoz Lascano (UBA)

En la actual narrativa argentina para niños y jóvenes es posible observar cuentos y novelas que, probablemente a partir de la experimentación con el lenguaje iniciada en los '80 y la mezcla de géneros y las alusiones intertextuales propias de las corrientes postmodernas de los '90 (Colomer, 1999), conforman una poética en la que la palabra –ajena a las exigencias del mercado– asume plenamente su valor connotativo. De este modo, el texto literario se ve enriquecido por recursos emblemáticos de otros géneros, como el lírico o el cómic.

Un ejemplo de esto lo hallamos en la narrativa de María Teresa Andruetto quien desarrolla una poética singular, tanto en lo que dice como en el modo de expresarlo. Nos abocaremos en esta ponencia a analizar, los cuentos incluidos en *Huellas en la arena*⁶² y *El anillo encantado*⁶³, su manera particular de contar en la que prosa y lírica se confunden y fusionan.

Algunos de estos cuentos son reescrituras de cuentos populares, como sucede con "Huellas en la arena", "El hombre que había llegado de lejos" y "No es fácil encontrar una piedra". Otros se inspiran en una parábola, como ocurre con "Enós y los aprendices". Y varios tienen reminiscencias orientales, ya sea por el lugar en el que transcurren o por las características de sus personajes. Varios de estos relatos se desarrollan en tiempos remotos y lugares lejanos y pueden considerarse maravillosos. Otros podrían clasificarse como fantásticos o extraños, y algunos como realistas. De modo que no comparten el origen y subgénero, pero por lo general están protagonizados por

⁶²Andruetto, María Teresa. *Huellas en la arena*, Buenos Aires, Sudamericana, 1997, Col. Pan Flauta.

⁶³Andruetto, María Teresa. *El anillo encantado*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993, Col. Pan Flauta

arquetipos de la tradición oral: una princesa, un sultán, un hombre pobre, un dragón.

Otra rasgo que comparten estos relatos es que encierran silencios y misterios e invitan a un constante juego entre lo dicho y lo sugerido, entre lo que la palabra dice y oculta.

Por su forma, estos cuentos se caracterizan por parecer poemas. En muchos de los relatos la característica más visible, por ser gráfica, es la disposición espacial de los enunciados. Las oraciones se ubican como si fueran versos, esto refuerza el ritmo al mismo tiempo que juega con el espacio en blanco. De modo que el lector se ve obligado a entrar en ese juego. La espacialización de los enunciados se debe, generalmente, a la acumulación de estructuras gramaticalmente iguales y muchas veces anafóricas. Estas construcciones están intercaladas entre otras más convencionales en la prosa. Veamos un ejemplo:

Y el deseo se hizo grande.
 Más grande que el reino.
 Más grande que sus riquezas.
 Más grande que el amor de su padre.

Lo siguió un amanecer, antes de que el sol desnudara las laderas, cuando hombres y animales dormían. (“Los nueve mirlos” en El anillo encantado)

A veces el juego con el espacio llega al punto de dibujar pequeños fragmentos aislados como si se tratara de estrofas, una disposición del texto privativa del género lírico. Así, por ejemplo, “De luz y de sombra” está conformado por once bloques y “Había una vez”, por seis.

Por otra parte, en varios relatos es posible observar la repetición de una palabra o una expresión en el comienzo de frases sucesivas:

Guijarros blancos como la espuma blanca.

Guijarros color arena.

Guijarros color humo.

Guijarros azules como el cielo. (“Guijarros blanco, guijarros negros”. El anillo encantado).

La anáfora también está presente en “Olor a nardos”:

Aquella torre estaba más allá de las cadenas montañosas del Zagros.

Más allá de ese desierto cuya arena tiene el color de la manteca.

Más allá.

Más allá del río de café que muere entre las dunas.

Más allá de los palmares.

Más allá de los pueblos que migran de su sitio a otro en busca de alimento.

Más allá. (“Olor a nardos”, en El anillo encantado)

Estos cuentos presentan también otros tipos de repetición, en “En la camisa del hombre feliz”, por ejemplo, es posible observar una anadiplosis puesto que la última palabra de la frase se repite al comienzo de la siguiente:

Hace muchísimos años, el Rey de los tai se llamaba **Ananda**.

Ananda tenía una hija, la princesa **Nan**.

Y **Nan** estaba enferma. Languidecía. (“La camisa del hombre feliz”, en El anillo encantado)

Otros están organizados a partir de estructuras acumulativas semejantes a las retahílas. Por ejemplo, los cinco bloques que conforman “El remedio” se enlazan a través de una acumulación encadenada por la repetición de palabras en posiciones semejantes:

Érase un hombre triste que fue a ver a un **galeno** para que le curase la tristeza.

El **galeno** lo revisó de los pies a la cabeza y como nada encontró, lo envió a ver a un **naturista**.

Érase una vez un hombre triste que fue a ver a un **naturista** para que le curase la tristeza.

El **naturista** lo revisó de pies a cabeza y como nada encontró, lo envió a ver un **adivino**. (“El remedio”, en Huellas en la arena)

Esta concatenación, posible de observar también en “El anillo encantado” y en “La camisa del hombre feliz”, es una figura retórica frecuente en las retahílas cuento, por lo tanto, habitual en la lírica infantil de tradición oral.

También se asemeja a la retahíla el relato que avanza a partir de la reelaboración del párrafo anterior, al tiempo que añade información nueva, como sucede en “De luz y de sombra”:

Había una vez una ciudad.

Una ciudad antigua y luminosa, poblada de torres y campanarios.

En aquella ciudad antigua y luminosa poblada de torres y campanarios, había una plaza.

Una plaza verde salpicada de heliotropos y jazmines.

En la plaza verde salpicada de heliotropos y jazmines de aquella ciudad antigua poblada de torres y campanarios, había un banco traspasado de sol. (“De luz y de sombra”, en El anillo encantado)

Otro tipo de repetición y encadenamiento podemos observar en “Había una vez”:

Había una vez, en un país lejano, una mujer hermosa que entretenía al Gran Visir contándole historias.

La mujer se llamaba Scheherezade y las historias que contaba eran extrañas y misteriosas. Una de ellas comenzaba así:

Había una vez, en un país hermoso, una mujer extraña que contaba historias. La mujer se llamaba Anú y las historias que contaba eran misteriosas y lejanas. Una de ellas comenzaba así:

Había una vez, en un país extraño, una mujer lejana que contaba historias. La mujer se llamaba Saláh y las historias que contaba eran misteriosas, tan misteriosas como ella.

De entre todas las historias que contaba Saláh, había una que era su preferida. Comenzaba así: (“Había una vez”, en Huellas en la arena)

El trabajo con el lenguaje no sólo desdibuja, pone en duda, las fronteras (¿acaso existentes?) entre una literatura infantil y una literatura “sin adjetivos” como concibe la propia autora, sino también la de género narrativo o lírica.

Los cuentos de El anillo encantado y Huellas en la arena pueden leerse como auténticos poemas, prosa poética que se recorta como una marca estilística de la creadora. Incluso en libros como El árbol de lilas⁶⁴ y La durmiente⁶⁵ (como si este recurso se hubiera afianzado y reforzado con el tiempo) se desdibuja por completo la pertenencia a un género, se enfatiza lo transgénico, lo que va más allá de toda división canónica para dejar en escena sólo un modo de contar ¿o de cantar?

⁶⁴Andruetto, María Teresa. El árbol de lilas, Córdoba, Comunicarte, 2006. Ilustraciones de Liliana Menéndez. Col. Vaquita de San Antonio.

⁶⁵Andruetto, María Teresa e Istvanich. La durmiente, Buenos Aires, Alfaguara, 2010.

Canto, cadencia, ritmo, aliento poético: voz. Si leemos en voz alta, si relatamos oralmente las historias de *El anillo encantado* y *Huellas en la arena* la música, componente esencial de toda poesía empieza a “sonar” ante nosotros, lectores, escuchas:

En el comienzo de “Olor a nardos”:

La princesa se llamaba Halima.
Tenía la piel suave.
Y el pelo negro.
Y olía a nardos (“Olor a nardos”, en *El anillo encantado*)

También en el de “Abracadabra”:

Es una tarde de enero y una mujer camina por el malecón
(...).
Ha de ser forastera, piensa la gente.
Ha de haber venido de quién sabe dónde.
Ha de haber bajado de un barco noruego (“Abracadabra”, en *Huellas en la arena*)

Y esta rebelión de la palabra que se vuelve voz, de la prosa que se hace verso es lograda por la autora a partir de una experimentación conciente y de una búsqueda profunda que ahonda en el lenguaje, despejando y desmalezando, para encontrar la palabra justa: verdadero trabajo de orfebrería que hace el poeta.

A propósito Graciela Montes señala:

Mallarmé decía hay que profundizar el verso, creo que tenía razón. El escritor si es más que un amateur, busca su lugar dentro de la literatura, se compromete con la historia literaria en cierto modo. El género le importa, sin duda.
A veces, también, el género es su condena. O su prisión. O

la anulación de toda escritura. Le basta con escribir ‘una policial’, ‘una de amor’, ‘una de terror’, ‘una de aventuras’. Es decir, fabricar un producto. Aplicar todas las marcas, todas las reglas y los recursos, más seguros. Guiarse por la ‘eficacia’ y la tradición, sin riesgos. El bulto de lo publicado, no sólo hoy sino a lo largo de la historia de las publicaciones del mundo entero pertenece a este gran grupo. La historia de la literatura, en cambio, se dibuja con los otros. Con los que fuerzan, decantan, ahondan, trastocan, aggiornan o colapsan los géneros pero no desde afuera, sino desde el corazón de las reglas, como pedía Mallarmé. Del que se dice artista y descrea de las reglas de arte, del poeta que se dice libre porque no encuentra la música, el acento justo de las sílabas hay que desconfiar. El escritor es un artesano, y conoce el oficio. También conoce el género. Sólo que, cuando escribe de verdad, es decir corriendo riesgos, la propia obra leva imponiendo sus reglas, incluso por encima o más allá del género que la cobijó en un principio. Cuando escribe sin riesgos la obra no tiene otras reglas que las que le impone el género (...).

Sobre esas convenciones, reglas, tradiciones, marcas y desviaciones del grado cero, entrará en juego la retórica de la creación personal (el estilo), y, en última instancia, la escritura. Al igual que lo que sucede con los demás géneros, habrá o no habrá riesgo, y, según se consiga labrar un universo que se sostenga, obediente, a sus propias reglas, habrá o no habrá obra”⁶⁶.

La retórica de la creación personal de María Teresa Andruetto teje hilos propios y despliega una trama de marcas genuinas. Su estilo se puede recorrer en la disposición gráfica de palabras y oraciones, en la

⁶⁶Graciela Montes “Acerca del género” en *La Mancha*, N° 8, Marzo de 1999, pp. 13-14.

variedad de repeticiones (anáforas, anadiplosis, concatenaciones), en el ritmo y la cadencia. La obra de María Teresa Andruetto responde a sus propias reglas y se nos presenta como una literatura transgénica

Bibliografía

Andruetto, María Teresa (2009) *Hacia una literatura sin adjetivos*, Córdoba, Comunicarte, Col. *La ventana indiscreta. Ensayos sobre LIJ*.

(1997) *Huellas en la arena*, Buenos Aires, Sudamericana, Col. *Pan Flauta*.

(1993) *El anillo encantado*, Buenos Aires, Sudamericana, Col. *Pan Flauta*.

Colomer, Teresa (1999) *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid, Síntesis.

Montes, Graciela (1999) "Acerca del género" en *La Mancha*, N° 8, Marzo de 1999, pp. 13-14.

Pelegrín, Ana (2004) *La aventura de oír. Cuentos tradicionales y literatura infantil*, Madrid, Anaya, col. *La sombra de la palabra*.

Hilos de seda para sostener la infancia. La poética de María Cristina Ramos

María José Trogia (UNCo / UNRN / Jitanjáfora)

“Y allí labra su largo
hilo de seda
para tejer más sueños
cuando no quedan”

M. C. Ramos, *La escalera*

Con los sutiles hilos del lenguaje

El presente trabajo aborda algunos rasgos de la obra poética y narrativa de María Cristina Ramos, tratando de indagar en aquellos elementos recurrentes que apuntan a la configuración de un sentido social de la literatura, a la posibilidad de construir redes de significados que permitan cobijar la infancia, comprender la vulnerabilidad de los niños para poder sostener la asimetría de la relación con ellos y ofrecerles estrategias para poder decir y decirse, en palabras de Zelmanovich.

La obra de Ramos pone en escena esta asimetría y crea un universo de lo pequeño, de lo mínimo, de lo leve, que al mismo tiempo es fuertemente sostenedor y que alberga la capacidad de transformar el mundo o de inventar nuevos sueños, cuando ya no quedan.

En sus textos se juega fuertemente el compromiso con el mundo, que aunque se presenta enorme y ajeno, se deja leer y permite, como dice la misma Ramos (2006), “concebir como posible una transformación, enfrentarnos con el indicio de un develamiento”. Ese gesto busca recuperar un modo de leer que es propio de la infancia, instalado en la frágil línea que separa lo conocido de lo nuevo, lo mínimo de lo desmesurado, el silencio de la palabra, la vida de la muerte.

Este trabajo busca, entonces, explorar los pliegues de una obra que habla de redes y que las teje con los sutiles hilos del lenguaje.

“Lo que está ovillado en las pequeñas cosas del mundo”

Un recorrido por la obra poética de Ramos nos conduce en forma recurrente hacia significantes que construyen un universo ínfimo, tenue o incluso invisible pero que posibilita el hallazgo de muchas sensaciones: en los bosques de la autora no hay grandes árboles, o si los hay se reconocen por sus ramitas, sus briznas, sus pétalos, sus hojas, sus semillas, sus pequeñas flores:

Todos los bichos del vecindario se asoman, desde atrás de una cortina de pétalos, desde el tobogán de una hoja, desde abajo de una semilla. (Belisario y el violín)

Le pondré una gota
de flor de manzana,
que el aroma alivia
y el pétalo sana (Sana que sana)

Estos elementos remiten a la posibilidad de descubrir el corazón mismo de un secreto, el secreto de la naturaleza, que no se declara a gritos sino que se insinúa a través de sombras, transparencias, silencios y reflejos. El tamaño de lo que se halla en el centro de ese mundo es como el corazón de un grillo. De hecho así se llama uno de los libros: Corazón de grillo, en homenaje a Conrado Nalé Roxlo, quien también supo bastante sobre la poesía y los niños. Un secreto de ese tamaño es más fácil de aprehender para un niño que se empieza a posicionar en lo inconmensurable del universo que habita. Los secretos de Ramos se pueden compartir y los chicos están invitados, junto con los animales, a participar de ese baile donde pueden bailar solamente los que mostraron sus tesoros y se dejaron ver:

Lo más lindo de un secreto es compartirlo. (El baile)

Tal vez fuera de hilo blanco
el secreto que soñó,
con un vaivén de miradas,
con un secreto entre dos. (La escalera)

Con estos elementos, además, se configura un mundo que es el sustrato para construir una especie de nido, un nido de semillas, capullos, copos de plumas, palitos, hojas, pétalos. Una cuna cubierta por una tenue y transparente sabanita: la sábana protectora de las palabras, que no pesa nada:

Montoncito de pelusas
que con ramas se han tejido;
lugar tibio con pichones...
Pero mejor, no lo digo. (La luna lleva un silencio)

Yolanda Reyes (1999) nos habla precisamente de “dar nido” o sembrar sentido para los niños. El nido es la base acolchada, mullida, que todos podemos construir para que los niños lo habiten con nosotros, pero no es compacto, está lleno de grietas, de fisuras por donde se filtran la luz y los sonidos, no tiene techo, es tan grande como queramos o podamos o se necesite, está protegido pero lo suficientemente alto como para que lo podamos dejar solo por un rato, es un lugar para compartir con los otros. Es un piso donde pararse o impulsarse. Después de todo, la literatura tiene mucho que ver con el vuelo. El vuelo aparece también en los textos de Ramos: vuelos reales, vuelos simbólicos, vuelos imposibles de los que no pueden volar, como el elefante:

Sus orejas se mecen,
se columpian, se estiran,
y juegan a ser alas

cuando nadie las mira. (Un sol para tu sombrero)

pero a veces pueden:

Estaba el sapo mintiendo:

-Este día, volaré.

Entonces, salió volando. (Maíces de silencio)

Voló y voló desde entonces. Voló cada día, para volver después a su mundo de lagartijas comunes y silvestres. Ese mundo donde sus hermanas insistían cada tanto:

-¿Las lagartijas? Las lagartijas no vuelan. (Las lagartijas no vuelan)

Construir nidos, atreverse a habitarlos con los niños, pero dejar siempre algún hueco en el entramado de los materiales que lo tejen, para que se filtren la duda y el desconcierto, para que se instalen más preguntas y puedan aparecer el arte y el juego.

Comenta Elena Stapich (2008):

La infancia es algo que no puede ser abarcado pero sí puede y debe ser recibido, bienvenido, anidado. Si debemos abrir un lugar que reciba a la infancia, no se me ocurre un sitio más acogedor que un nido formado por palabras, por poemas, por relatos, por imágenes, por música. Tal vez el arte sea el lenguaje con el que podamos construir ese nido y sea la red que contenga a los niños mejor que cualquier otra, en la medida en que no los aprisiona: les da la posibilidad de desplegarse.

Y algo más: se puede construir un nido con cualquier cosa, con lo que se tenga a mano, mientras esté animado por la idea de que en las pequeñas cosas del mundo se ovilla el secreto, como dice la misma

Ramos. Si no, pregunten a las palomas de San Pedro, que “tejen clavos, tejen hierro” -como cuenta Laura Devetach- para hacer sus nidos, mientras se construía la catedral de Mar del Plata.

“¿Para qué teje unas alas si camina con los pies?”

En relación con el nido se encuentra también la idea de la red, del tejido. Los hilos de seda, los hilos vegetales, finos pero sumamente resistentes, sostienen la poética de Ramos. Para tejer la trama que pueda sostener la escena del mundo, dice Perla Zelmanovich (2003), es preciso estar movido por el deseo, que implica algo por conquistar. Allí es donde se juega el por venir, y allí se sostiene esta poética de lo posible, o de la esperanza, que se inscribe en los textos de Ramos.

Esto nos lleva a pensar que lo que se juega hoy entre un educador y un alumno, para que se logre una transmisión, es el ofrecimiento de esas referencias, de esos significados que le permitan construir su diferencia, que es su propia palabra. Y en ello va la asimetría, la protección y el reconocimiento de la vulnerabilidad del niño. De allí la necesidad de pensar y operar sobre las dificultades que tenemos hoy los adultos para sostener esa asimetría frente a los chicos que constituye, en definitiva, el soporte de esa trama de significados que ampara y que protege.

Ahora bien, sostener en términos propios la escena del mundo requiere de un deseo propio que a su vez la sostenga. Este deseo también constituye algo por conquistar, para lo cual los ensayos -que implican transitar por los deseos diversos de otros, adultos y pares- son una condición necesaria. Vislumbrar la posibilidad de un deseo es abrir una dimensión en la que algo por venir es posible (Zelmanovich, 2003)

Si Ramos no pensara que algo por venir es posible y que lo social se

juega allí, en el tejido suave pero resistente que se trama con otros, no conoceríamos la historia de un elefante que planea viajar por el río en un barco hecho de hojas. Pero un elefante es enorme:

“Si él fuera así de chiquito dormiría entre las sábanas verdes de las hormigas, y podría columpiarse en las ramas de los tamarindos” (Eleazar y el río)

Las hormigas, juntas, tejen para Eleazar con hilos de seda de las arañas un barco hecho de ramitas de mimbre para que finalmente pueda navegar y sentirse casi pequeño, liviano. Si el elefante es suficientemente inocente y niño y si las hojas están bien unidas, entonces el viaje es posible.

La abuela hormiga teje para su nieta con hilo vegetal un vestido de bailar (Corazón de grillo), gusanita teje alas, nadie sabe para qué, el tejido que ha tejido como dos pétalos es (La escalera), la abuela cose y no sabe que el hilo puede alcanzar para que la niña encuentre los ojitos de soñar (La escalera). Y allí labra la rana su hilo de seda, para tejer más sueños, cuando no quedan (La escalera)

Los hilos tejidos con cuidado, para sostener la infancia, para alojar a uno o a muchos, con la certeza o el deseo de que resista, a pesar de la duda de Candela, de seis años, que afirma mientras canta “Un elefante se balanceaba...” y llega al cuarto: hasta tres me parece que aguanta la tela de araña, pero más, es un poco exagerado...

“El mundo de los pobres no tiene lectores fáciles”

Elijo comenzar este apartado con estas palabras de Lidia Blanco (2000) del artículo “María Cristina Ramos. Una escritura a favor de la infancia”, en relación con la obra narrativa de nuestra autora: “el mundo de los pobres no tiene lectores fáciles”. No es fácil ni complaciente la lectura de Azul la cordillera o de Mientras duermen las piedras. Ambas son novelas donde se juega la falta, la necesidad, pero ambas son también novelas de la vida, donde Ramos elige no esquivar el do-

lor, la soledad o la injusticia. En estos textos también se trama la esperanza. En Azul la cordillera la novela se construye a partir de las voces de diversos personajes que interactúan en una escuela albergue cordillera. Los niños que pasan la semana lejos de sus casas son alojados por las palabras o los silencios cargados de afectividad de otros grandes. Los personajes de Azul hablan, de sus vidas, de sus miedos, de sus deseos, de sus creencias, le ponen palabras a la experiencia de vivir. Según la misma Ramos, cuando se refiere a la lectura de poesía, esto lleva al lector desde la inmovilidad del dolor a la posibilidad de pronunciarlo y enunciarlo, conjurar su amenaza circunscribiéndola en el decir, poder poner la pena en palabras: “Dios ha de querer” que las cosas cambien. Azul la cordillera es una novela sumamente conmovedora, pero no se compadece, ni añora lo que falta, simplemente reparte lo que hay:

Yo digo que este hermano no se me va a morir, ni ahora ni nunca. Y le dije a la mami que quiero que le pongamos dos nombres. Uno largo para cuando sea grande y otro cortito para ahora. Para que no le anden sobrando le tras cuando lo llamemos.

Yo ya le hice un lugar en mi pieza, pero no han puesto todavía la cuna, porque trae mala suerte. Le dije al papá que mientras le haga un nido, porque se me hace que va a ser tan chiquito.

Un procedimiento similar se despliega en Mientras duermen las piedras, donde se cuenta la historia de una familia y una comunidad que viven en condiciones precarias. La falta de electricidad y, muchas veces, la falta de algo que comer, son aquí el motor para generar un proyecto. Nuevamente Ramos se aparta de la mirada conmisericordiosa para plantear una alternativa, que se fundamenta en el tejido de redes sociales. La novela, narrada desde el punto de vista de una niña, propone que se puede vislumbrar un cambio que tiene que ver con la cooperación, con la lucha por los derechos sociales, con el fortaleci-

miento de los lazos afectivos, con la solidaridad y, por qué no, con la felicidad. Según Blanco, esta apuesta de la autora se fundamenta en un marco ético donde la solidaridad y la afectividad se constituyen en puertas de salida hacia un mundo donde la comunicación auténtica y la felicidad son posibles. Apuesta que, en contextos poco estimulantes, resulta mayormente significativa.

Lo interesante de la novela es que incursiona en temas sociales de complejidad sin recurrir a los golpes bajos ni a la intención moralizante que busca enseñar “los valores” a través de la literatura, simplemente plantea el derecho de todos a vivir mejor, a ser felices:

Ya de regreso jugamos un rato en el río y, al volver a la casa, vimos, por fin, algo como una pelusa verde en uno de los surcos. A pesar del cansancio, a pesar de nuestros olvidos, a pesar de los pisotones de mi hermano más chico, estaba brotando el verde alegre del perejil.

Ambas novelas son retazos de lo real, que permiten, como dice Ramos, vislumbrar un brillo allí donde algo se ha quebrado, para recuperar lo que se pierde.

“Con agua serena me quito las penas”

Si hubiera que describir con pocas palabras la poética de Ramos diría que es una poética “quitapenas”, una poesía (aun la narrativa) de la alegría, que se puede descubrir hurgando en los pliegues del mundo, en las pequeñas cosas cotidianas que sintetizan la experiencia del vivir. Una poética de lo pequeño, de lo leve, de lo imperceptible. La obra de Ramos alberga un secreto que está disponible para todos, pero sobre todo para los chicos que no temen hundir las manos en la tierra, en el río, subirse a lo alto de los árboles o asomarse en los huecos de los troncos, tocar los bichos, o coleccionar pétalos y semillas, palitos, plumas y restos de espuma. La poética de Ramos usa el diminutivo pero no porque minimice a sus lectores, sino porque sabe que allí, en

el señalamiento de la asimetría, se juega la diferencia, que es la posibilidad para los chicos de pronunciar la palabra.

Y para terminar, unas palabras de la autora que condensan estas ideas:

Y esta sería entonces una razón individual: frecuentar la poesía, sus juegos rítmicos, su síntesis metafórica, su mirada del mundo, la música de sus esencias, con la finalidad balsámica del ensalmo, de la palabra que cura, que nos recupera de las perezas cotidianas en un instante luminoso de juego y creación, de libertad sonora y conceptual, para quienes el ancla de lo pesados y devolvernos la alegría, la ligereza de los primeros vuelos, el asombro, el suspiro necesario para seguir. (Ramos, 2006)

Bibliografía:

- Blanco, Lidia. (2000) “María Cristina Ramos. Una escritura a favor de la infancia” en *Rev. La Mancha. Papeles de literatura infantil y juvenil*. N° 13. Buenos Aires.
- Ramos, María Cristina (2006) “Razones para la sinrazón de la poesía. La función social de la lectura”. Conferencia en las VI Jornadas Literatura y Escuela organizadas por Jitanjáfora. Mar del Plata. Disponible en www.jitanjafora.org.ar. Fecha de consulta: 31/08/2011
- Reyes, Yolanda (1999) “Nidos para la lectura: el papel de los padres en la formación de lectores” Conferencia dictada en el seminario internacional Animación a la lectura y literatura infantil y juvenil, 18 y 19 de febrero de 1999 en el marco de la Jornada Anzuelos para pescar lectores. Colombia.
- Stapich, Elena (2008) Editorial de Palabras de Jitanjáfora. Boletín de Jitanjáfora. Redes sociales para la promoción de la lectura y la escritura. Año 7, n° 8, septiembre.
- Zelmanovich, Perla (2003) “Contra el desamparo” en *Enseñar hoy: una introducción a la educación en tiempos de crisis*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Obras de la autora citadas

- Belisario y el violín. (2006) Buenos Aires: Alfaguara.
- Sana que sana (2008) México: Océano.
- Corazón de grillo (2006) Neuquén: Ruedamares.
- El baile (2011) Buenos Aires: Edelvives.

La escalera (2009) Buenos Aires: Edelvives.

La luna lleva un silencio (2010) Buenos Aires: Aique.

Un sol para tu sombrero (1999) Buenos Aires: Sudamericana.

Maíces de silencio (2005) Neuquén: Ruedamares.

Las lagartijas no vuelan (2001) Buenos Aires: Sudamericana.

Eleazar y el río (2004) Buenos Aires: edebé.

Azul la cordillera (2006) Buenos Aires: Norma.

Mientras duermen las piedras (2009) Buenos Aires: Edelvives.

Este Libro se terminó de imprimir
en Octubre de 2011,
en ar.digital ediciones.
La Plata, BsAs, Argentina.