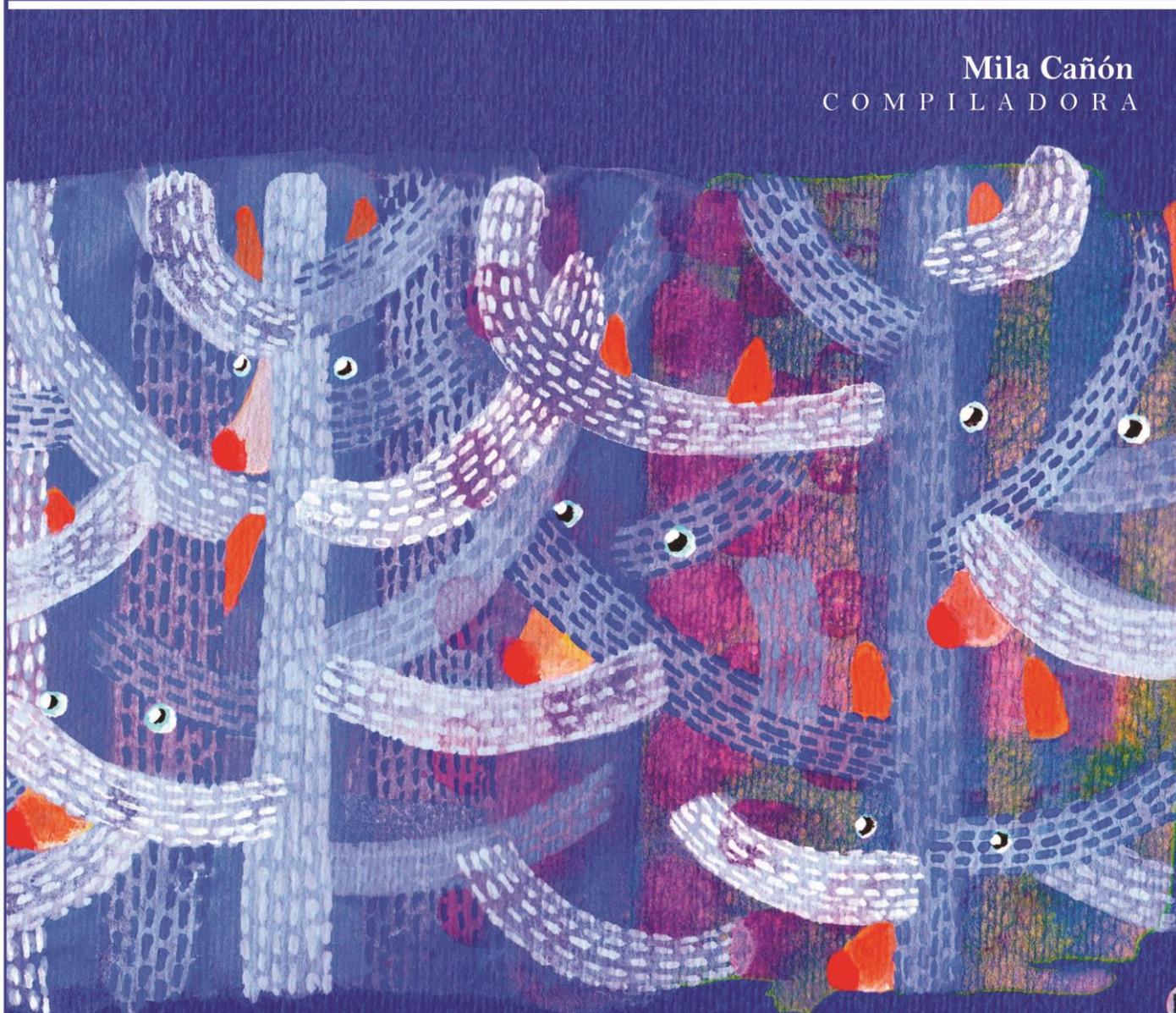


El campo de la literatura para niños y niñas.

MIRADAS CRÍTICAS

Mila Cañón
COMPI L A D O R A

COLECCION ARTESANIAS DE LA PALABRA II



Carola Hermida, Elena Stapich, Mila Cañón, María José Troglia,
Laura Rafaela García, Romina Sonzini, Carina Curutchet, Marianela
Valdivia, Lucía Belén Couso, Rocío Malacarne, Analía Gerbaudo.

A U T O R A S

El campo de la literatura para niños y niñas.

Miradas críticas

Mila Cañón
Compiladora

Autoras
Mila Cañón - Lucía Belén Couso - Carina Curutchet - Laura Rafaela García
Analía Gerbaudo - Carola Hermida - Rocío Malacarne - Romina Sonzini - Elena
Stapich - María José Troglia - Marianela Valdivia

Prólogo de Iris Rivera

Ilustraciones de Istvansch y Mónica Weiss-



Ilustración de tapa: Mónica Weiss
Ilustración de contratapa: Istvansch
Diseño de tapa y contratapa: Catalina Pignataro
Edición: Marianela Valdivia

Primera edición: septiembre de 2019
Colección Artesanías de la palabra
ISBN 978-987-544-911-4

Facultad de Humanidades / Universidad Nacional de Mar del Plata
Funes 3350 (7600)
Mar del Plata / Argentina

El campo de la literatura para niños y niñas : miradas críticas / Mila Cañon ... [et al.] ; compilado por Mila Cañon ; dirigido por Carola Hermida ; Mila Cañon; editado por Marianela Valdivia; ilustrado por Mónica Weiss - Istvansch ; prólogo de Iris Rivera.- 1a ed.- Mar del Plata : Universidad Nacional de Mar del Plata, 2019.

Libro digital, EPUB - (Artesanías de la palabra / Hermida, Carola; Cañon, Mila; 2)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-544-911-4

1. Literatura Infantil. 2. Literatura Argentina. 3. Crítica Literaria. I. Cañon, Mila, comp. II. Hermida, Carola, dir. III. Valdivia, Marianela, ed. IV. Weiss - Istvansch, Mónica, illus. V. Rivera, Iris, prolog.

CDD A860.9282



*Como siempre, para que las palabras que escribimos sean de todos,
para que las palabras que compartimos sean nido de lecturas
y derechos para los chicos y las chicas.*

Contenido

PRÓLOGO	11
INTRODUCCIÓN.....	14
Colecciones y museos	14
Construir la colección: pinacotecas, galerías, inventarios y “bolsillitos”	18
Referencias bibliográficas	20
GENTE NECESARIA: JAVIER VILLAFAÑE.....	22
REVISTA PIEDRA LIBRE	22
Referencias bibliográficas	32
LA ALEGRÍA DE UN NIÑO CABE EN UN BOLSILLO: BEATRIZ FERRO	33
Una colección, un mundo.....	33
Un par de intersecciones	38
La escritura	40
Esa condición anfibia... ..	43
Mujeres de fuego, mujeres de nieve	44
Recorte literario.....	44
Referencias bibliográficas	45
EL HUMOR DE LO PEQUEÑO. ESCRITURA Y RESISTENCIA EN LA OBRA DE GRACIELA CABAL	47
Una poética de la resistencia	47
La mirada sobre lo pequeño	49
Mujeres, ¿o mujercitas?	55
Animarse a lo diferente	58
Leer (y escribir) entre líneas.....	61
Recorte literario	64
Referencias bibliográficas	66

UN RECORRIDO POR LA OBRA DE EMA WOLF: LA POÉTICA DE LA INVENCIÓN DEL OTRO	68
De la “ilimitada fantasía” a “La Banda de los Cronopios”	70
Inventario de curiosidades: lo fantástico, lo familiar y lo animal	73
A modo de conclusión.....	87
Recorte literario	89
Referencias bibliográficas	90
VOCES QUE VIENEN DE LEJOS. PROCESOS DE REESCRITURA EN GUSTAVO ROLDÁN.....	92
Entre cronopios	92
Lecturas, relecturas y reescrituras: voces de aquí y de allá	95
Cuentos con animales: pequeños bichos, grandes historias.....	97
Pero no todo ha de ser bicherío en el monte	106
Seres inquietantes: dragones y bestias	108
Algunas reflexiones finales	111
Recorte literario	112
Referencias bibliográficas	113
“FUGA”	116
TEJER CON TIJERAS. SOBRE LA POÉTICA DE ISTVANSCH	117
En el comienzo sólo era papel... ..	117
La lectura de La otra lectura.....	119
Eso que algunos llaman musa: <i>Trabajo de autor</i>	121
Leer con el cuerpo: Detrás de él estaba su nariz	122
Trilogía involuntaria	123
La astucia de la paciencia.....	128
Referencias bibliográficas:	129

“HUGO TIENE HAMBRE”	131
“EXPERIMENTACIÓN ENTRE MATERIA Y SIGNIFICADO”: ENTREVISTA A MÓNICA WEISS	132
El Foro de Ilustradores: una ventana al mundo.....	133
Sus trazos: una ventana que abre hacia adentro	137
Una gran ventana para pensar a los chicos.....	139
Mediadores dispuestos a abrir ventanas.....	141
Referencias bibliográficas	143
ABRE LA PALABRA: LA HIBRIDACIÓN PRODUCTIVA EN LA POÉTICA DE SILVIA SCHUJER.....	145
<i>Abrapalabra</i> , la palabra que labra	147
De Abrapalabra a La rumba luna.....	147
Poesía palabra/poesía canción	150
De plaplas, letras, juego y escuela. Palabras para jugar	153
La colección: un dispositivo editorial	153
La recursividad como dispositivo de producción.....	155
Cuentos y recuentos	155
Niños con nombre propio	157
La saga de Lucas: un personaje que crece	157
Oliverio y una tradición poética	158
Historias absurdas	159
Relaciones peligrosas: Literatura e Historia.....	160
La problematización en el tema.....	162
Literatura política y políticas literarias	164
En el lugar de la reflexión	164
Crecer en poesía.....	165

Recorte literario	168
Referencias bibliográficas	170
CELEBRACIÓN DE LA FANTASÍA. LA PALABRA POÉTICA EN LILIANA BODOC.....	173
Leer entre líneas. La metaficción.....	176
Retumbos	178
Problemas de representación	183
La palabra es metáfora	185
Nuevas formas del realismo, lo maravilloso y lo fantástico	186
Representaciones de infancia	188
Bodoc en la escuela.....	190
Recorte literario	192
Referencias bibliográficas	192
ENTRADAS Y SALIDAS DE LA CRÍTICA UNIVERSITARIA	195
Preguntas	195
“‘Ilustrar’, dice él”	199
“‘Escribir”, dice ella.....	204
Por una escritura sin atributos	206
Referencias bibliográficas	208
PALABRAS CHIQUITAS. OPERACIONES DE LECTURA CRÍTICA	212
Imprecisiones de la crítica: protocolos de lectura o el rito de los pasajes.	215
Cartografías. La figuración del autor en la literatura para niños.....	219
“Tal vez las personas mayores no entiendan jamás de tesoros”	222
Recorte literario	222
Referencias bibliográficas	223

PRÓLOGO

Iris Rivera

Para invitar a la lectura empiezo por decir que en la hechura de esta obra se juntan once mujeres inquietas, curiosas. Y, como quien curioseosa, investiga, y del investigar nace el estudio, resulta que una contagia a la otra, se animan, lo conversan, va naciendo la idea y acá estamos: más de 200 páginas. ¿Parecen pocas? ¿Parecen muchas? Para mí, se quedaron con ganas de seguir.

Quien busca, encuentra y se ve que encontraron. Más que lo que buscaban, me imagino.

Hicieron viajes de estudio tal vez sin moverse mucho de sus lugares geográficos. Anduvieron por el arte de la palabra, por el arte de la imagen y se pusieron a coleccionar... o al menos eso afirman. ¿Coleccionistas de arte? No lo sé. En todo caso, no a la manera de quienes lo hacen como inversión que espera rédito en metálico. Es otro el rédito que esperan, como ya se verá.

Se llaman a sí mismas *curadoras* y claro que lo son. Por eso digo que no han especulado. No midieron el tiempo de leer, las horas de estudiar, el esfuerzo que lleva cuestionarse, comparar, polemizar, llegar a acuerdos. Cómo se nota que tuvieron bien claro el objetivo: la colección sería para mostrar, exponer el trabajo de artistas que ya eran visibles para muchos, pero no para todos.

Las imagino desveladas explorando poéticas de creadoras y creadores argentinos, a caballito entre dos siglos: el XX y el XXI.

Así las veo y las nombro por orden de aparición en esta obra: Carola Hermida, Elena Stapich, Mila Cañón, María José Troglia, Laura Rafaela García, Romina Sonzini, Carina Curutchet, Marianela Valdivia, Lucía Belén Couso, Rocío Malcarne y Analía Gerbaudo.

Son académicas, gente seria que al mismo tiempo juega. Y se han jugado en serio con los cinco sentidos. Ojo para mirar muy fino, oído de apreciar ritmos

ocultos, paladar exigente y demorado, tacto de los que aprecian diferencias sutiles, olfato listo a percibir lo que se esconde.

Y ya que vengo en tren de suponer, me animo a imaginar qué podrían sentir los autores y autoras que conviven en esta colección. ¹

Olfato dije y se me hace que Istvanch² vería a estas estudiosas girando en torno a algún asunto y detrás de ellas vería su nariz tan y tan larga que al darse vuelta se encontrarían con que detrás de ellas verían su nariz.

Se me hace que a Javier Villafaña³, si pudiera leerlas, le subiría un árbol por la espalda y sentiría sus ramas en la tierra pisándola de tal manera que hasta oiría su sombra.

Ema Wolf⁴ leería este trabajo amoroso y difícil, sabiendo que las sombras son como los relojes, algunas adelantan, otras atrasan y que eso forma parte de la complejidad.

Y Mónica Weiss⁵, al verlas corrigiendo borradores, apuntaría que corregir es lo opuesto a retar y a retarse. Y que eso es justo lo que han hecho: ayudar, ayudarse.

No sé si mujercitas serían las de antes, diría Graciela Cabal⁶, pero estas once mujeres de ahora no se arrugan ni se encogen. Bueno, esto último lo diría Laura Devetach⁷

Han tejido con lana la luna, diría Silvia Schujer⁸, y esta obra que ofrecen, hecha de nudos lunares es por eso, una luna lanar.

Además es, diría Beatriz Ferro⁹, un jardín que hizo lo que quiso, a medida que iba haciendo lo que sus autoras querían.

¹ Cada vez que se menciona un/a autor/ra, lo que sigue parafrasea alguna de sus obras.

² Istvansch, *Detrás del él estaba su nariz* (libro objeto)

³ Villafaña, Javier. En “Este es mi cuerpo” (poema)

⁴ Wolf, Ema. En “La sombra del conejo Ricur” (cuento)

⁵ Weiss, Mónica. En la entrevista que figura en esta misma obra.

⁶ Cabal, Graciela. “Mujercitas ¿eran las de antes?”

⁷ Devetach, Laura. En “Quiénsabe” (CD)

⁸ Schujer, Silvia. En “Luna lanar” (poema)

⁹ Ferro, Beatriz. En “Mi jardín hizo lo que quiso” (poema)

Gustavo Roldán¹⁰ las hubiera imaginado ahogando aullidos debajo de la almohada en los momentos de desesperación que no habrán faltado.

Pero sería tal vez Liliana Bodoc¹¹ quien, en medio de tanto navegar donde hasta la brújula se pierde, les recordaría que cada una es cuando es. No por tener, no por estar, sino por ser.

Y acá vale decir que no buscaron la primera persona del singular. Quisieron un equipo, el plural. Se hicieron cargo de tejer miradas diversas porque no era una colección de cada cual para sí misma: querían invitar. Un museo vivo, así lo dicen, y es eso lo que ofrecen. Solo que a ese museo del que hablan, lo veo tan parecido a una biblioteca que juraría que lo es.

Armaron un recorte en el tiempo y resultó que al presentarlo, quedaron subrayados los sentidos múltiples a que da lugar. Estoy segura de que puede funcionar de manera que los lectores de la LIJ argentina recordemos algo fundante: no partimos de la nada.

Y por si hiciera falta confirmarlo, acá tenemos este museo tan biblioteca viva, que ellas ofrecen a todo público. Una muestra, a la vez rigurosa y popular con posibilidad de ampliarse incluyendo más obras y más artistas que no quedan de lado, sino a la espera.

Una obra producto del deseo que once hacedoras han potenciado al compartirlo ya en su hechura. Ahora el museo vivo, biblioteca de lujo pero no exclusiva, nos abre sus puertas como a visitantes que somos y seremos, lectores y lectoras. Nos están convidando a una caminata lenta y detenida de la que apuesto a que saldremos, entre deslumbres e iluminaciones, con ganas de ir por más.

¹⁰ Roldán, Gustavo. En “Balada del aullador” (poema)

¹¹ Bodoc, Liliana. En “Primera persona” (poema)

INTRODUCCIÓN

Carola Hermida

El presente volumen recoge trabajos de investigadoras que como coleccionistas, insisten en sus búsquedas y lecturas, eligen, justifican sus decisiones, e hilvanan recorridos teórico-críticos, nutridas por sus trabajos previos y por un presente que las nuclea en espacios de investigación, docencia y extensión compartidos.¹² Como fruto de este trabajo, presentan aquí artículos referidos a Beatriz Ferro, Liliana Bodoc, Graciela Cabal, Ema Wolf, Gustavo Roldán, Silvia Schujer, Istvansch y Mónica Weiss. Asimismo, la histórica formación de Córdoba, anclada en el CEDILIJ (Centro de Difusión e Investigación de Literatura Infantil y Juvenil) ofrece un facsímil del Dossier sobre Javier Villafañe en su revista fundacional: *Piedra Libre* N° 16 (1996). Mila Cañón y Analía Gerbaudo se interrogan acerca de la reflexión teórica en torno a la Literatura para niños (LPN) y de las vinculaciones entre este campo, la docencia y la crítica universitaria en nuestro país, en el año 2006.

Colecciones y museos

*Coleccionar también es un deporte, y su
dificultad es lo que le confiere honor y deleite.
Un auténtico coleccionista prefiere no
adquirir en cantidad (como los cazadores no
quieren que la presa, simplemente, desfile ante
ellos), no se siente satisfecho poseyendo la
colección de otro: el mero hecho de adquirir y
acumular no es coleccionar.*

Susan Sontang, El amante del volcán

¹²Las autoras de este volumen integran distintos colectivos: algunas de ellas forman parte del proyecto de investigación *Las prácticas de lectura entre la escuela y la Universidad* dirigido por la Hermida y Cañón, radicado en el Celehis (Facultad de Humanidades – UNMdP); otras comparten la docencia en la misma casa de estudios y en distintas instituciones de educación superior y capacitación docente de la ciudad de Mar del Plata; varias integran la ONG *Jitanjáfora. Redes sociales para la promoción de la lectura y la escritura*, marco desde el cual realizan diversas actividades de extensión a partir de un convenio con la Facultad de Humanidades; otras comparten o han compartido espacios de formación, congresos, publicaciones, etc. Los escritos fueron producidos hace un tiempo para ser expuestos en diversos encuentros, ahora se recuperan y compilan como aporte al campo de la Literatura para niños.

La figura del coleccionista puede resultar operativa para analizar el trabajo que se ha llevado a cabo en la preparación de este volumen. No se trata aquí de una enciclopedia con la voluntad de reunir y leer críticamente la totalidad de las poéticas que se articulan en la LPN en la actualidad; tampoco se aspira a construir el listado de los mejores o los insoslayables; no se *adquiere* la selección reunida por otro. Hay en cambio búsquedas y decisiones; debates y hallazgos; elecciones y ordenamientos.

Al interrogarse acerca de la práctica de “recolección de arte y cultura”, James Clifford (1995) parte de la imagen del niño como coleccionista y explica cómo su pulsión por acumular suele abrir paso a un trabajo reflexivo y de contemplación, que lo lleva a disponer sus objetos en un estante o un espacio creado especialmente para tal fin, asignarles un orden y estudiar sobre ellos para decir cosas interesantes al respecto, a distinguir originales de copias, etc. Esta figuración, tan bien representada por Oliverio, el niño protagonista del cuento de Schujer al que aluden Malacarne y Cañón en uno de los capítulos del presente volumen, es adecuada para analizar las operaciones que se articulan en este libro. Precisamente, lo que ocurre con los niños que coleccionan se reproduce con diferencias en la figura de todo coleccionista y puede sernos de utilidad para dar cuenta de los quehaceres que confluyen en esta publicación.

Coleccionar es entonces una práctica selectiva y política, sustentada por la recolección, el ordenamiento y la clasificación, que conlleva una serie de quehaceres tales como la búsqueda, el reconocimiento, la puesta en valor, la disposición estética y pedagógica de los materiales así preparados en función de determinado/s modelo/s y su consiguiente exhibición.¹³ Coleccionar no es entonces acumular (Baudrillard, 1969); exige competencias que permitan sistematizar y desprender un saber a partir de la contemplación de un conjunto.

¹³ Me he referido con más detalle a estas cuestiones a partir de los aportes teóricos de Sontang, Clifford, Benjamin, etc. en Hermida, 2015.

Si pensamos entonces este libro como una colección es porque interesa asumir una mirada crítica y necesariamente selectiva, pero consciente de las operaciones que estos imperativos ponen en marcha. Hay una búsqueda teórica y estética, hay una indagación histórica y contextual, hay una *recolección*—para usar el término propuesto por Clifford— sustentada por tomas de posición ideológicas y culturales. Por eso también esta colección es un *inventario*, para tomar la noción propuesta por Laura García quien analiza la poética de Ema Wolf a partir de la figura del “inventario de curiosidades”. La especialista aprovecha la connotación de este término para dar cuenta no simplemente de un catálogo de personajes, historias y recursos retóricos en los cuentos de Wolf, sino para jugar con la idea de *invención* como categoría política. Siguiendo a Derrida, García señala que se inventan historias y dispositivos. En esta línea, este volumen en su conjunto se presenta como un inventario en tanto *máquina* diseñada colectivamente para reunir y *recolectar* poéticas, que producen una *nueva posibilidad operatoria* (Derrida, 1987).

Cuando la colección -que puede concebirse como simple posesión individual- se dispone para su exposición, ingresa en el *museo*, es decir, ese espacio público abierto para la contemplación. Tal como señala R. Fleck (2014), los museos contemporáneos distan mucho de ser *depósitos* donde se almacena y preserva el pasado, sino que se conforman como espacios que desde el presente tienden “hilos hacia la historia previa” (p. 28). Del mismo modo, sin pretender construir aquí un panteón con los nombres canónicos a los que se debe rendir homenaje, se aspira aquí a leer la trama de un presente que se entreteje con los hilos de la historia de la literatura para niños en nuestro país. El recorte realizado es por tanto contemporáneo, sin embargo, nombres como el de Javier Villafañe, permiten tensar el tapiz y recorrer poéticas que implicaron rupturas y apuestas fundantes en el camino que recorrieron los libros para la infancia en Argentina. Asimismo, el trabajo que varios de los autores aquí analizados llevan a cabo a partir de la literatura tradicional, ya sean los cuentos clásicos y populares, como las leyendas y las cosmogonías míticas de nuestros pueblos originarios, también tienden sus hilos hacia esa literatura oral. Tal como demuestra Gerbaudo en el

capítulo titulado *Entradas y salidas de la crítica universitaria*, la construcción de estos *archivos* como el que entrama R. Nofal en Tucumán, articulando LPN y memoria, va también en este sentido: estas colecciones –teóricas, literarias, críticas- poco frecuentes en este campo, se asumen como dispositivo que se aleja de las lecturas y trayectorias gestadas desde la preocupación didáctica, para instalarse como operaciones y políticas de la crítica que valoran al texto literario como tal, *sin atributos*.

Según Fleck, hasta el siglo XX los museos se caracterizaron por coleccionar y conservar, en primer lugar y luego, por investigar y exponer. En los últimos años esta enumeración se ha invertido. Desde este punto de vista, si nos valemos de la metáfora del libro como museo, en este ejemplar se busca precisamente montar la exposición de esta colección, de este archivo, a partir de las lecturas de un *corpus* previamente coleccionado e investigado. El propósito es socializarlo, *curar* una muestra que disponga para el público interesado un análisis de estas poéticas.

Ahora bien, toda institución cultural (y en particular, el museo), se debate entre dos cometidos: por un lado, tiene el objetivo de *comunicar*, integrar y mostrar las relaciones posibles con aquello que expone; pero, paralela y paradójicamente, también aspira a *dificultar el contacto*, problematizarlo, sorprender, desconcertar (Oliveras, 2009). Por tanto, aquí, al preparar esta muestra, en tanto curadores, se ha intentando hilvanar lecturas, describir contextos, bocetar series, definir géneros, brindar información, justificar, citar. Pero, simultáneamente, se pretende también incidir, cuestionar, preguntar y corroer supuestos y lugares comunes en un corpus a menudo asediado por diversas *intrusiones*, problema denunciado a fines de los '80 por Díaz Rönner (2001) y analizado por Gerbaudo en este libro.

La práctica de la colección y el trabajo de montar y *curar* este volumen dialogan también con las operaciones que se ponen en escena en cada capítulo en particular y aún con las que utilizan los autores e ilustradores convocados. Así, los quehaceres de selección, montaje, sintaxis y disposición estética para la contemplación estructuran el presente volumen en sus distintas facetas, como veremos a continuación.

Construir la colección: pinacotecas, galerías, inventarios y “bolsillitos”

Oliverio coleccionaba preguntas como quien junta figuritas.

Silvia Schujer

Cuando la colección se dispone para ser exhibida, asume un propósito pedagógico.¹⁴ Al decir de Clifford, “La acumulación se desenvuelve de una manera pedagógica y edificante. La colección misma –su estructura taxonómica y estética–, adquiere valor...” (1995, p. 261). La función educativa de la colección es presentada en varios de los artículos aquí reunidos y analizada precisamente en las operaciones que llevan a cabo los autores e ilustradores convocados. No en tanto *intrusión pedagógica* (Díaz Rönner, 2001), sino como dispositivo que permite *enseñar*, en todos los sentidos del término, un conjunto de obras y disponerlas para nuevas formas de uso, de lectura, de apropiación.

Pensar la LPN como una gran colección que forma el sentido estético, como un espacio en el que el gran público puede acceder a variadas manifestaciones artísticas es un supuesto que guía las poéticas reunidas en este ejemplar. Mónica Weiss en la entrevista realizada por Marianela Valdivia, sostiene explícitamente: “...a diferencia de lo que ocurre en el circuito de galerías, la presencia de libros ilustrados como *primera pinacoteca familiar y escolar* nos vuelve a los ilustradores los artistas visuales con más llegada a la sociedad. Pero ahora con presencia ‘visible’.”¹⁵ Desde esta perspectiva, los libros ilustrados por Weiss e Istvansch, a quien se refiere el artículo de Lucía Couso, funcionan como *pinacotecas*, muestras que exhiben obras plásticas con una inaudita llegada al público. En este último caso, Couso se refiere entre otros textos a *Puatucha Rentas, la leyenda olvidada. Museo del Sinalefo Exultante. Guía y catálogo completo de la exposición* (2013), libro que explícitamente juega con la figura de las muestras

¹⁴Según Stewart (2013), toda colección es un modo de conocimiento. Para la especialista, la colección no es sólo una “educación liberal”, como sostienen otros autores, sino que inversamente, la educación artística liberal es en sí misma, un modo de colección.

¹⁵El destacado es mío.

de arte y reescribe en clave paródica un catálogo de una exposición plástica. Algo similar ocurre con los proyectos editoriales encarados por Gustavo Roldán y su vocación de seleccionar, reescribir y reunir (es decir, coleccionar) textos de la literatura oral, tal como demuestran Carina Curutchet, Romina Sonzini y Marianela Valdivia en el artículo referido a este autor. Recordemos asimismo el papel que como director de numerosas colecciones infantiles asumió Roldán junto a Laura Devetach. El rol de divulgadora, editora y coleccionista tampoco fue ajeno a Graciela Cabal, como puede verse en el texto preparado para este libro por María José Troglia y Mila Cañón. En esta misma línea, como sostienen Malacarne y Cañón, Silvia Schujer evidencia su preocupación por recuperar, reescribir y reapropiarse de la literatura tradicional, tanto a partir de su trabajo sobre las leyendas como sobre los cuentos tradicionales; Malacarne analiza también el trabajo artesanal que se pone en escena en la obra de Bodoc, en la reescritura poética de las cosmogonías de los pueblos originarios americanos. A su vez, la preocupación por la construcción de colecciones para niños fue estructurante en la labor de Beatriz Ferro, quien es presentada en el artículo de Elena Stapich a partir de sus dos principales facetas profesionales: como escritora y como editora, función desde la cual dirigió colecciones emblemáticas, como *Los cuentos de Polidoro* o *Bolsillitos*. Cabe señalar en todos estos casos que la preocupación por la “accesibilidad” de estos libros (son catálogos económicos; se venden en diferentes espacios, no solo en librerías; ponen en manos de lectorados más amplios textos - visuales o verbales - a los que de otra forma no accederían) se vincula con una preocupación pedagógica pero no necesariamente escolar. Stapich destaca este aspecto en la producción de Ferro, puntualmente, sosteniendo que, en su caso, “La colección se despliega, entonces, entre el tono lúdico y una gran capacidad para transmitir saberes” más allá del “desvío en relación con el lenguaje escolar” que manifiesta su escritura humorística, paródica y crítica. Al igual que observábamos en la entrevista de Weiss, en los proyectos editoriales de Roldán o en estos emprendimientos de Ferro o Cabal, en las series encaradas por Schujer, crear colecciones (de libros, de canciones o pinacotecas) se vincula con un afán de divulgación y acceso a la cultura y al arte.

Así, del mismo modo en que *Oliverio junta preguntas*, García realiza un “inventario de curiosidades” a partir de la obra de Wolf y Gerbaudo define su artículo como un *collage* en el que yuxtapone formulaciones disímiles, todas las autoras de este libro coleccionan sus interrogantes y sus preferencias, recopilan sus lecturas, las ordenan, las relacionan, las agrupan. Este libro es entonces fruto de un trabajo de selección y de curaduría, de *inventario*, en el cual se disponen los libros escogidos para que establezcan un diálogo, una trama cuyos hilos permiten ver una historia previa y se anudan también en un presente de consolidación de la literatura argentina para niños.

Referencias bibliográficas

- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- Clifford, J. (1995). Sobre la recolección de arte y cultura. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. (pp. 257-230). Barcelona: Gedisa.
- Derrida, J. (1987). *Psyché: invenciones del otro*. Recuperado de <http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/psyche.htm>
- Diaz Rönner, M. A. (2001). *Cara y cruz de la literatura infantil*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Fleck, R. (2014). *El sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artistas, coleccionistas, galerías*. Buenos Aires: Mar dulce.
- Hermida, C. (2015, diciembre). Lecturas de colección: A cien años de las dos primeras colecciones argentinas de clásicos nacionales. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*. Año 1, N° 1, 5-20. ISSN (en línea) 2525-0493. Recuperado de <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/1485>
- Oliveras, E. (2009). El nuevo espectador. En *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. (pp. 123-150). Buenos Aires: Emecé.

Stewart, S. (2013). *El ansia. Narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, Universidad Nacional de Rosario.

La Dra. **Carola Hermida** es docente en la UNMdP, donde está a cargo de las cátedras “Didáctica especial y Práctica Docente” y “Seminario de investigación sobre la enseñanza de la lengua materna y la literatura” en el Profesorado en Letras; ha dictado seminarios de posgrado sobre esta temática en otras universidades del país. Dirige junto a Mila Cañón el proyecto de investigación *Las prácticas de lectura entre la escuela y la Universidad* radicado en el CeLeHis (FH-UNMdP), cuya comisión directiva integra.

Participa como organizadora y expositora en congresos nacionales e internacionales referidos a la didáctica de la lengua y la literatura. Sobre estos mismos tópicos ha publicado diversos artículos en revistas especializadas del país y el exterior. Dirige junto a Mila Cañón la revista *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*.

Sus últimos libros publicados son *Libros que importan. La literatura para niños en la Educación Primaria* (2016) en colaboración con Mila Cañón, Ana Clara Hermida y Florencia D’Antonio; *Enhebrar palabras. Itinerarios de lectura y mediación* (2016) y *Prácticas y operaciones de lectura en el corpus escolar* (2018), compilado junto a Mila Cañón; *Formación docente y narración. Una mirada etnográfica sobre las prácticas* (2017), en conjunto con Claudia Segretin y Marinela Pionetti.

GENTE NECESARIA: JAVIER VILLAFAÑE.
REVISTA PIEDRA LIBRE ¹⁶

¹⁶El presente facsímil pertenece a la histórica revista *Piedra Libre*, perteneciente al CEDILIJ (Centro de difusión e investigación de Literatura Infantil y Juvenil). En el n° 16, editado en 1996, se publica este dossier elaborado por el equipo de redacción de la revista, ilustrado por Sergio Kern y con la colaboración de Laura Duarte y Héctor Di Mauro.

Gente Necesaria

SEPARATA DE *Piedra Libre* Nº 16



Javier Villafañe

Filiación:

Nombre: JAVIER VILLAFÑE
Nacionalidad: argentino.
Fecha de nacimiento: 24/6/1909. Capital Federal.
Color de piel: blanca.
Ojos: azules.
Nariz: recta.
Talla: 1 metro y 70 centímetros.
Señas particulares: librepensador con barba blanca.

Se comenta que lo vieron partir el primer día del mes de abril de 1996.



Gente Necesaria 1
SEPARATA DE LA REVISTA
Piedra Libre Nº 16
Córdoba
1er semestre de 1996

Ilustraciones de portada e interior:
Sergio Kern

(tomadas del libro

"Circulen, caballeros, circulen",
Ed. El Cronopio Azul, 1995)

Síntesis biográfica: Laura Duarte.
Colaboración del titiritero Héctor Di
Mauro.

Bibliografía consultada:
"Antología de Javier Villafañe"
de Pablo Medina (Ed. Sudamericana
1990) y "Papeles y bibliotecas" (Ed.
Libros del Quirquincho).

Selección de textos y comentarios:
Redacción de Piedra Libre
Equipo de evaluación y selección
de LIJ de CEDILIJ

REFERENCIAS

- (1) Medina, Pablo. "Antología de Javier Villafañe". Ed. Sudamericana, Bs As, 1990.
- (2) "Maese Trotamundos", Reportaje a J.V. de María Teresa Andruetto. Revista Piedra Libre nº 6. Ed. Cedilij, Córdoba, 1990.
- (3) Fragmento del prólogo del libro "Títeres de La Andariega". Ed. Colihue 1990.
- (4) Revista Arte y Educación nº2 Bs. As 1995.
- (5) De "El Caballo Celoso" (1983).
- (6) De un diario de Caracas, Venezuela, julio 1967.
- (7) Prólogo de la 1ª Edición de "El Gallo Pinto".

José Javier Villafañe nació en 1990 en el barrio de Almagro, ciudad de Buenos Aires. Fue poeta, contador de cuentos, investigador, titiritero de oficio y un viajero incansable. Su madre, Clotilde Villafañe Cané fue su primer contacto con la literatura oral. A los seis años ya había improvisado un teatro, con una silla cubierta por sábanas, donde con las manos enguantadas en medias representaba los argumentos de sus hermanos. Las marionetas de Dante Versura que funcionaba en el Jardín Zoológico y el payaso Frank Brown fueron en la infancia de Javier las mayores atracciones.

En la adolescencia conformó el grupo de amigos que lo acompañarían a lo largo de sus andanzas como titiritero: José Luis Lanuza, Enrique Wernicke y Juan Pedro Ramos, inseparable amigo y compañero de viaje. Con ellos descubrió los títeres de "San Carlino" de los genoveses don Batistán de Terranova y Carolina Sigatti, quienes despertaron en él la pasión por el teatro de muñecos. Comenzó a visitarlos con frecuencia en el barrio de La Boca, donde también encontró otro de sus pasatiempos: las funciones de títeres del italiano Vito Cantone.

Luego de una premeditada demora se presentó como desertor en el servicio militar obligatorio, donde al observar que la gran mayoría de los conscriptos eran analfabetos, se ofreció como maestro voluntario para enseñar a leer y a escribir. Con el mismo propósito formó una biblioteca en la base de El Palomar, lugar donde se nutrió de importantes lecturas. En este marco ensaya sus primeros escritos: Un diálogo entre un caballero, un capitán y un sargento que posteriormente se convierte en el Don Juan Farolero, su primera pieza titiritera que fue publicada en forma definitiva en 1936 en el libro **Títeres de La Andariega**. Esta obra fue descubierta por un superior que la retuvo por considerarla escandalosa, pero afortunadamente al término del servicio militar pudo recuperarla.

En 1933 Javier Villafañe y Juan Pedro Ramos vieron pasar un carro de heno sobre el cual viajaba un muchacho mirando el cielo, y pensaron en lo hermoso que sería viajar toda la vida en un carro y que el caballo los llevara. A los pocos días compraron un carro repartidor de hielo y una yegua para hacer su teatro de títeres. Así nació La Andariega que, tirada

por La Guincha, recorrió Buenos Aires: desde Caballito hasta Belgrano donde quedó la carreta por unos días. Allí, informados de que los muñecos se hacían con mates comenzaron a recubrir calabazas con papel maché para después pintarles la cara. Y el 26 de junio de 1933 faltando pocos minutos para las 18 horas nació Maese Trotamundos, el primer muñeco. En la casa del escritor Juan Oscar Ponferrada realizaron la primera presentación titiritera y el primogénito anunciaba las obras. Entre el año 1934 y 1935, al ingresar como colaborador de la sección literaria del diario La Prensa, Villafañe publicó cuentos para niños y una farsa para adultos, en colaboración con Juan Pedro Ramos: El Figón del Palillero. Ambos dedicaron la mayor parte de 1935 para practicar el manejo y la voz de los personajes, preparar escenografías, muñecos y vestuarios. El domingo 22 de octubre el teatro de títeres "La Andariega" hizo su prueba de fuego en un baldío de Belgrano. Después del bautismo que resultó un éxito la carreta partió rumbo a Ituzaingó y se detuvo en Luján. Allí don Federico Mojardín, profesor de idiomas, les consiguió una primera función en la puerta de la Escuela Normal, con lo cual surgió el primer imprevisto de los titiriteros, dado que por entonces no tenían repertorio para niños. Tuvieron que adaptar una obra para adultos, y **La guardia del general** se transformó en **El soldadito de guardia**. Así recorrieron la provincia, y en Miramar, Ramos decidió volver por las presiones que recibía de su familia. Allí quedó la primera Andariega. La segunda salida la realizó con Justiniano Orozco López, quien lo acompañó hasta Zárate, provincia de Buenos Aires; allí el compañero se enamoró y Javier Villafañe tuvo que continuar solo. Cruzó el río en lancha hasta Gualaguaychú con sus títeres y conoció a Carolus Gunge, pintor alemán que vivía en una canoa. Juntos recorrieron durante algún tiempo los puertos fluviales del Uruguay y la Argentina haciendo títeres para los pobladores ribereños.

En 1939 Javier Villafañe se casó en Buenos Aires con Ana María Linares, quien lo acompañó en sus viajes por la provincia. Al año siguiente, la Comisión Nacional de Cultura le asignó una beca para que recorriera el país y divulgara la actividad titiritera como elemento estético de educación.

Además de dar funciones de títeres en las escuelas, enseñaron a los niños a construir su teatro y sus muñecos, a vestirlos y a moverlos. Durante uno de sus viajes conoció en Córdoba a los mellizos Di Mauro, presencié sus primeras representaciones y volví a verlos cuando, ya mayores, se dedicaron por entero a los títeres. Luego, a través de su participación en las Misiones Pedagógicas organizadas por el Consejo de Educación de la Provincia de Córdoba, recorrió los pueblitos contando cuentos a los niños y pidiéndoles que los ilustraran. Entre los años 1943 y 1947 la producción de libros de Javier Villafañe fue copiosa, además de continuar con sus viajes por el interior y hacia afuera del país dando cursos para maestros y funciones de títeres en escuelas primarias. En 1944, la Comisión de la Universidad de La Plata (presidida por el doctor Alfredo Palacios) publicó **El Gallo Pinto** y en 1945 **Cuentos y Leyendas** por considerarlas obras de valor educativo y contenido ético y social. Este apoyo marca la etapa ascendente del escritor que dedicó desde entonces gran parte de su creación literaria a los niños.

En 1949 se reencontró con Ariel Bufano a quien había conocido debido a la amistad que mantenía con su padre. Con él recorrió los barrios de Buenos Aires.

Después de haber realizado dos enriquecedores viajes por Europa, en 1957 fue nombrado por la UNIMA (Unión Internacional de Marionetistas), jurado del Primer Festival Internacional de Títeres y Marionetas de Rumania, donde conoció a los más importantes titiriteros europeos; entre ellos: Sergio Obratzov, Jan Malik, Yves Joly, Jacques Chesnais, Max Jacob, Harro Siegel y Albrecht Roser. En 1959, a un año de su regreso a la Argentina, publica en la revista "Lyra" el artículo **Los títeres en la Argentina**: uno de los primeros trabajos rigurosos sobre el arte titiritero en nuestro país. Su libro **Don Juan el Zorro. Vida y meditaciones de un pícaro**, publicado en 1963, fue objetado y sacado de circulación durante el gobierno de Juan C. Onganía, razón por la cual dejó la Argentina y aceptó una invitación de la Universidad de Los Andes de Venezuela para dar cursos y formar titiriteros. Exiliado allí, funda un Taller de Títeres. En Venezuela se dio cuenta de que no podía trabajar con obras importadas y adaptó conoci-

dos relatos y personajes de la cuentística popular, que recogió a través de la conversación con los chicos. También con su actividad nace la revista **Titirimundo**, que en sus once números contiene importante material sobre el teatro de muñecos. En 1970, la Universidad de Los Andes editó **Los cuentos que me contaron**, escritos por niños. A partir de 1976 reinició sus viajes por Moscú, EE.UU. y Cuba. Luego por Jamaica, Perú y nuevamente Cuba.

En 1978 el Gobierno de Venezuela y la ULA le financiaron el soñado viaje por el camino de Don Quijote a través de La Mancha. Javier Villafañe, junto a un grupo de colaboradores, alquiló un viejo carromato de fines del 1700 con un mulero y una mula, la "Montañesa". La Andariega salió por el camino haciendo títeres en plazas, calles, escuelas, y hasta atrios de iglesias. Fruto de esa experiencia se publicaron en 1984, **Maese Trotamundos por el camino de Don Quijote**, una crónica donde el viejo títere cuenta las aventuras por el camino de La Mancha, y en 1987 **Los cuentos que me contaron por el camino de Don Quijote**.

En 1984, cincuenta años después de haber iniciado su primer viaje, Javier Villafañe regresó con sus títeres a Buenos Aires, donde fue recibido con todos los honores, y el Teatro Municipal General San Martín incorpora los títeres de La Andariega en el espectáculo **Cuentos y Títeres**.

Pero su naturaleza nómada pudo más, y en poco tiempo retomó los caminos. Participó de cuanto festival de titiriteros se programara. Alternó viajes por el interior del país con el Festival internacional de Muñecos en Resistencia, Chaco, con los Festivales Infantiles de Necochea, y los encuentros internacionales y nacionales de la Unión de Marionetas de la República Argentina. Todo el país retoma sus medulosas charlas y conferencias.

Javier Villafañe tuvo diez hijos. Publicó indiscriminadamente obras para grandes y chicos, sobre el amor, la tensión, la soledad, los deseos de los hombres y sus relaciones. Falleció en Buenos Aires con 86 años intensamente vividos. Sus personajes permanecerán vivos ante los ojos de miles de niños, en las manos de los colegas actuales de Javier, y en las manos de los que los sucederán a través del tiempo.

Romance pediguëño

Presentado al Director de Obras Sanitarias de la Nación en 1935 solicitando licencia por seis meses con goce de sueldo para hacer títeres por los caminos del país. Fue concedida.

PARTE PRIMERA: que trata de cómo yo, Javier Villafañe, Ayudante Principal de Informes, Reclamos y Certificados, vi en el Archivo de Obras Sanitarias la aparición de un Ángel con un mensaje del Cielo y de lo que decía y de cómo después lo vi subir.

*Mientras buscaba expedientes,
un Ángel bajó del Cielo
con tres palabras escritas
justo en la mitad del pecho.
Se abre la capa de seda
y señala con un dedo
las tres palabras que dicen:
Tú serás titiritero.
Saluda con dos sonrisas
y un revuelo de cabellos.
Yo lo vi cómo subía
las escaleras del cielo.*

PARTE SEGUNDA: que trata de la segunda aparición del Ángel que traía esta vez mensaje hablado respetando siempre el asonante E-O.

*El Ángel luce en la noche
sandalias y manto nuevos.
Este mensaje te manda
el que manda mandamientos,
el que hizo al sol y a los ríos,
a las muchachas y al viento.
Tienes que pedir licencia
en sellado de tres pesos
que por seis meses te vas
de señor titiritero.
Carreta con dos caballos
y música de cencerros
llevan al teatro de títeres
rodando de pueblo en pueblo.
Y te harás cortar un traje
para poeta andariego:
una casaca de pana,
pantalón de marinero,
botines de doble suela
y un gorro de color de cielo.
Mañana pide licencia
en sellado de tres pesos
y Marcos Martín de Gainza
será el guardián de tu puesto.
El Ángel se reverencia
con una mano en el pecho.
Afuera cantaba un grillo
para ahuyentar el invierno.*



Romancillo del viejo Ratón

Hay catorce lauchas
en torno a un ratón
viejo, rengo y ciego
pelado y rabón.

-Cuéntenos, abuelo,
lo que le pasó...

Y repite el cuento
que otra vez contó:

-Pito Colorín...
Pito Colorón...

Por una cocina
me paseaba yo.
Limpas las baldosas,
fregado el fogón,
no había en el suelo
ni un gramo de arroz.

La señora escoba
todo se llevó.

Pito Colorín...
Pito Colorón...

Dormida en un banco
sobre un almohadón,
una gata negra
hacia rom rom...
Cuando el gato duerme
pasea el ratón.

Esto lo sabemos
ustedes y yo.

Pito Colorín...
Pito Colorón...

Andaba esa noche
del banco al fogón,
con mi larga cola
como un gran señor.

Pito Colorín...
Pito Colorón...

De pronto descubro,
que allá en un rincón,
un trozo de queso
la escoba olvidó.
Lo que no se barre
lo come el ratón.
Esto lo sabemos
ustedes y yo.

Pito Colorín...
Pito Colorón...

Huelo, me relamo,
doy un mordiscón
y en una tramera
mi cola quedó.

Pito Colorín...
Pito Colorón...

Por comer de prisa
me quede rabón...

La laucha más laucha
pregunta al ratón:

-Y la gata negra no se
despertó?

- Fue por un milagro
que no me comió.

- Este cuento, abuelo,
sirve de lección...

Pito Colorín ...
Pito Colorón ...

La piel de los títeres

Hace tiempo -fue en el mes de junio de 1995- cuando Maese Trotamundos entraba en la mayoría de edad -cumplía veintidós años- le hice un reportaje. Lo encontré en una vieja carpeta. No recuerdo si apareció publicado. Tenía este título: "Cumpleaños de Maese Trotamundos". Y decía así:

Dentro de pocos días Maese Trotamundos cumple veintidós años. Nació en la ciudad de Buenos Aires, República Argentina, el veintiséis de junio de mil novecientos treinta y tres.

No se puede decir que al cumplir los veintidós años entrara en la mayoría de edad, porque en la tarde del veintiséis de junio -hacia frío, llovía- cuando Maese Trotamundos mueve por primera vez la cabeza y las manos en una mano de titiritero y dice: "respetable público" -fueron sus primeras palabras, representaba tener alrededor de treinta años, la misma edad que representa hoy.

Maese Trotamundos no tuvo infancia ni adolescencia. Le pasó lo mismo que a Adán, nuestro primer antepasado, que tampoco tuvo infancia ni adolescencia.

¿Qué edad tenía Adán cuando nació? Probablemente la misma de Maese Trotamundos: unos treinta años o un poco menos quizás.

Dios debía de ser joven entonces. Trabajos de juventud fueron los que realizó durante seis días consecutivos sin conocer el descanso. Apartó la luz de las tinieblas, la tierra de las aguas, distribuyó los mares y los ríos; creó los reptiles, los peces, los insectos, los batracios; hizo producir a la tierra hierba que dio simiente, árboles que dieron frutos; hizo las dos grandes lumbreras para que señoreen en la noche y el día; hizo también las estrellas y los pájaros, y por último dijo: "Hagamos al hombre a nuestra imagen conforme a nuestra semejanza". Y lo hizo a Adán "con el polvo de la tierra y alentó en su nariz soplo de vida".

Si a Adán lo hubiese concebido una mujer, para poder seguir viviendo hubiera necesitado el pecho materno o el de una nodriza, o una loba como encontraron siglos después los afortunados gemelos Rómulo y Remo, o alguien que le suministrara un biberón a horario. Cosas totalmente imposibles de hallar en el Paraíso recién construido. Por lo tanto Adán no ensució pañales, ni conoció el gateo, ni fue niño precoz, por suerte. Nació hombre -por eso somos tristes- y obligado a hacer el amor con la única mujer que tuvo a mano, Eva -por eso somos infieles a veces-, creada con una de sus costillas que le arrancó Dios mientras dormía.

Maese Trotamundos, como Adán, vio por primera vez la luz cuando tenía alrededor de treinta años. Uno fue hecho con papel y engrudo y el otro con barro, con polvo de la tierra.

Maese Trotamundos nació pálido, delgado, con una cabellera larga, un sombrero aludo, una corbata

voladora, una camisa de hilo -pañuelo del titiritero- una amplia capa negra y una sonrisa fría, hacia abajo. La boca, la sonrisa, fueron modeladas con una lima de uñas que olvidó en el departamento de un poeta la señora de un profesor de lógica.

Es una tarde del mes de junio. Escritorio en una quinta: El Ombú, en un pueblo de la provincia de Buenos Aires. El titiritero (cuarenta y cinco años, barba entrecana) tiene calzado en la mano derecha a un títere, a Maese Trotamundos. Sobre el escritorio unos papeles, libros, una lámpara, una botella de vino y una copa.

TITIRITERO: Hoy, usted, Maese Trotamundos, cumple veintidós años de vida. De andar viajando por países, ciudades y pueblos.

TROTAMUNDOS: Gracias a mí, usted pudo evadirse (¿está bien empleada la palabra?) y partir. Partir y regresar. Usted regresó siempre. ¿Por qué no nos fuimos?

TITIRITERO: ¿A dónde?

TROTAMUNDOS: No sé. Pero tengo la certeza absoluta de que jamás hicimos un viaje. Siempre estamos por irnos. He visto maletas, una sobre otra y a usted pegar marbetes con nombres de ciudades, de países: Cochabamba-Bolivia, Bahía-Brasil, Génova-Italia, Bucarest-Rumania, y salir y regresar al punto de partida: Buenos Aires. Usted es el vagabundo con los pies clavados en la arena. Es el árbol que al escuchar el viento cree que se va, que se desprende de las raíces. A mí no me puede mentir.

TITIRITERO: Usted sabe que jamás le he mentado.

TROTAMUNDOS: No me ha mentado, pero me ha engañado. Respóndame: ¿Ha hecho, hemos hecho alguna vez el viaje?

TITIRITERO: ¿No viajamos por América, Europa, Asia?

TROTAMUNDOS: Sí, pero no hicimos **el viaje**. El viaje sin atrás, sin volver, sin pensar en unas paredes, en alguien que nos está esperando. Irse como se va el vagabundo que lo único que tiene es el silbido que lo lleva y lo acompaña. El hace el viaje. Se va y no regresa.

TITIRITERO: Escuche, Trotamundos...

TROTAMUNDOS: No. Usted nos ha engañado. A todos nosotros nos ha engañado. A María, a Juanito, al Capitán, al Mago, al Caballero de la Mano de Fuego, al Diablo, a mí y quizá a usted mismo también. Lo que se deja atrás debe quedar atrás. Y usted regresaba a la misma ciudad, a la misma calle, entraba en la misma casa, por la misma puerta a quitarle la tierra y las arañas a unos estantes con libros y fotografías que a veces cambiaba por otras, pero seguían siendo, al fin de cuentas, fotografías. Rostros que lo miraban con otros ojos y que usted terminaba por cansarse de mirarlos y partía. Y volvía de lejos otra vez. Y junto con usted volvíamos nosotros que no queríamos volver. Queríamos irnos,

Coplas, poemas y canciones,
ed. del autor, Buenos Aires, 1938.

El Gallo Pinto, Universidad Nacional de La
Plata, La Plata, 1944.

hacer el viaje.

TITIRITERO: Maese Trotamundos, escúcheme. Hoy cumple veintidós años. ¿Qué quiere que le regale para su cumpleaños? ¿Un sombrero, una capa, un teatro nuevo? (Maese Trotamundos habla acercando la voz al oído del titiritero. Pide la más absoluta reserva. Quiere que nadie, ninguno de sus compañeros, sepa cuáles son sus deseos. El Titiritero después de escuchar a Maese Trotamundos se acaricia la barba. Piensa. Demora en responder)

TROTAMUNDOS: ¿Y?

TITIRITERO: Es imposible. Eso pasó una vez. No sé modelar el barro y además yo no soy Dios.

TROTAMUNDOS: Entonces quiero el viaje.

TITIRITERO: Me gustaría hacerlo, Maese Trotamundos, pero no se lo prometo. Yo tengo sangre, uñas en los dedos. ¿Me comprende?

TROTAMUNDOS: No.

El Ombú. San Miguel (Provincia de Buenos Aires) 26-6-1995

Una noche, en el mes de setiembre del año pasado, volví a conversar con Maese Trotamundos. Fue en España, en Argamasilla de Alba, cuando iniciábamos el viaje por el camino de Don Quijote. Estábamos en un carramato tirado por una mula. Llovía torrencialmente. Al otro día dábamos la primera función en el patio de la casa de Medrano en cuyas cuevas estuvo preso Cervantes.

Esta charla puede ser la continuación del reportaje que le hice a Trotamundos cuando entraba en la mayoría de edad. Pasaron muchos años. El tiempo no dejó huellas en su rostro ni en sus manos. Sigue siendo el mismo de entonces: irónico y sentimental. Vive, siente los problemas del teatro con una intensidad conmovedora. Virtud totalmente desconocida por la mayor parte de los actores de carne y hueso. Descubro -eso me alarma, me inquieta- una constante preocupación, un temor a la muerte.

Maese Trotamundos inicia el diálogo:

TROTAMUNDOS: "Mimofíttere". Esa fue la palabra que repitió varias veces su amigo, el periodista, el día antes de salir de Madrid. Y preguntó: "¿Qué es un mimofíttere?" Y usted respondió:

"Cuando el fíttere es un mimo y no necesita la voz del titiritero. Se comunica a través de los limitados movimientos que tienen las manos, la cabeza, el cuerpo". Y nada más, ¿no es cierto? Pero hay unos ilimitados movimientos que el titiritero no alcanza a percibir y por lo tanto no puede controlar. Cuando el fíttere mueve los labios y grita, cuando abre los ojos y mira, cuando cierra los ojos y llora, cuando ama y le golpea el corazón en el pecho. Y cuando habla, no con la voz prestada del titiritero sino con su propia voz.

Porque el titiritero -me estoy refiriendo a Ud.- no conoce la voz de ninguno de los personajes que cree manejar. Usted no tiene, ni tuvo, ni tendrá jamás una

comunicación con los fítteres. Y me pregunto: "¿Cómo lograrla?" Escucha la voz del fíttere -inimitable- cuando le dice: "Yo no hablo así. Esa no es mi voz" Yo no me muevo cuando usted me mueve. ¿Me ve caminar cuando le hablo? Usted quiere que yo camine como usted camina, que hable como usted habla. Y es un error, un tremendo error. ¿Por qué no hay en la maleta un revólver con balas que maten o un cuchillo filoso? ¿Por qué son un revólver o un cuchillo de utilería? Si uno de nosotros, por ejemplo, quisiera suicidarse, no puede. Todo es de cartón o de lata: el revólver, el cuchillo, la luna, una montaña. ¿Alguna noche se le ocurrió espiar, escuchar, para saber qué pasa adentro de la maleta donde están "guardados" sus fítteres? Dije guardados entre comillas. Usted no cree en nosotros como no cree en usted mismo. Yo le escuché decir una vez: "Qué hermosa es la lluvia". Entonces estaba sentado en un sillón bebiendo whisky y mirando la lluvia a través de un ventanal. Y cuando llueve sale con un impermeable, un sombrero, botas de goma y un paraguas. Si ama la lluvia, ¿por qué no sale desnudo cuando llueve? ¿Por qué no siente la dicha, el goce de mojarse, como sienten el árbol o el buey? Usted hace literatura, trampa. Una pregunta: ¿De qué signo soy?

TITIRITERO: De Cáncer.

TROTAMUNDOS: Se lo escuché decir una vez en Buenos Aires cuando el astrólogo Xul Solar quería saber el día, la hora exacta de mi nacimiento. Y fue en Italia, en Nápoles, cuando una quiromántica leyó su vida en las líneas de sus manos y después leyó mi vida en las rayas de mis manos de trapo. Y según ella moriríamos juntos. El mismo día y a la misma hora. Confieso. Le tengo miedo a la muerte. Le ruego se mire en un espejo. Usted ha envejecido. Tiene la barba totalmente blanca. Cumple setenta años el próximo veinticuatro de junio. Es de Cáncer como yo. Está tan viejo que puedo matarlo con un cuchillo de utilería, ése, de cartón, que está en el fondo de la maleta.

TITIRITERO: Usted Maese Trotamundos, ¿sería capaz de matarme?

TROTAMUNDOS: Sí. No se olvide que soy su hijo.

TITIRITERO: ¿Y por qué no lo hace?

TROTAMUNDOS: Todavía quiero seguir viviendo a pesar de saber que me ha engañado.

TITIRITERO: Yo no lo engañé a usted y no engañé a nadie. Mi vida fue un jugar con las cartas destapadas, con las manos abiertas. Darle, amar.

TROTAMUNDOS: Basta de literatura, Maese Javier. Ya seguiremos hablando. Espero encontrarme con usted muy pronto.

TITIRITERO: ¿Dónde?

TROTAMUNDOS: En el infierno.

Madrid, febrero 1979.

Los cinco burritos

¿Cómo se quedaron
los cinco burritos
al ver a la luna
dormida en el río!

¿Qué haremos con ella?
¿Con qué la cubrimos?
¿Con la arena fría?
¿Con el viento frío?

¡Cosas de la luna,
dormirse en el río!

¿Cómo la miraban
los cinco burritos!

La luna redonda
temblaba de frío.

Que duerma esta noche
junto con un niño.

Quien quiere la luna
debe estar dormido.

¡A dormir,
que los cinco burritos
ya están por venir!

¡A soñar,
que la luna redonda
ya está por llegar!

Cargaron la luna
los cinco burritos
y andando despacio
cruzaron el río.

Ya vienen bajando
por este camino.

Con la luna a cuestas
llegan los burritos.

Quien quiere la luna
debe estar dormido.

¡A dormir,
que los cinco burritos
ya están por venir!

¡A soñar,
que la luna redonda
ya está por llegar!

Junto con la luna
dormirá mi niño
y estarán velando
los cinco burritos.

Coplas, poemas y canciones,
Ed. del autor, Buenos Aires, 1938.

Versos escritos en una carreta

Pintadita de esperanza
verde sobre cuatro ruedas
al llegar ya está partiendo
caminito de la huella.
Rumbo al norte, sin descanso
cruza el tiempo La Andariega.
Que nunca se acaba el norte
pa'l que no tiene querencia.

... En carros, en trenes, en barcos de carga, en camiones, he viajado por el interior del país. Llevo varios años recorriendo los caminos. Norte, sur, este y oeste...

... Pueblos y ciudades me vieron llegar con un teatro de títeres.

... Sabía detenerme en las escuelas, armar en el patio el escenario -unas lonas de colores y un telón que jugaba con el viento- y hacer una representación. Después leía una leyenda, un cuento, una ronda...

... Inmediatamente los niños pasaban a sus aulas y allí dibujaban y pintaban...

... Entraban al aula alegres, felices. Habían vivido unos instantes de puro goce en ese mundo de magia que crea el títere, habían reído con todas sus ganas. Ahora iban a ilustrar la leyenda, el cuento, la ronda o la canción que habían escuchado de labios del titiritero...

... Solos, en absoluta libertad, dibujaban y pintaban las escenas del relato que más les habían impresionado...

... Se me preguntó muchas veces cuál era, a mi ver, la región del país donde los niños dibujaban mejor. No se puede decir la llanura, la montaña, el mar, la selva. En cada lugar, el paisaje, las costumbres, inspiran los motivos que el niño aprovecha para sus dibujos. Penetra en el mundo que le rodea, en la circunstancia geográfica en la que vive. Pero volviendo al aspecto social de hace un momento podría, sin exagerar, terminar diciendo que el niño dibuja mejor allí donde mejor come... (7)

La pared

En una ciudad, en la costa del Pacífico, hay una pared que está por caerse. Son los restos de una muralla que hace siglos -piedra sobre piedra- levantaron los indios.

-Cuidado -decían los habitantes de la ciudad cuando algún turista iba a pasar al lado de la pared-, cruce la calle. Esa pared puede caerse.

Era un peligro esa pared. Podía caerse de un momento a otro. Sobre la pared dormían la

siesta los gatos en invierno.

Había lagartijas al pie de la pared.

Había una enredadera.

Había hormigas que subían y bajaban por la pared.

Había ratas debajo de la pared.

En un hueco de la pared había un nido de pájaros. Había arañas. Un día hubo un terremoto. Todo se derrumbó en la ciudad: la iglesia, el hotel, la cárcel, los árboles. Sólo quedó la pared de pie, inclinada, a punto de caerse.

La andariega

Una tarde estábamos con Juan Pedro Ramos mirando la calle desde su balcón. Recuerdo que era otoño y el aire tenía una luz especial. En eso vimos un carro y en el carro un hombre recostado sobre el heno mirando al cielo. Aquella tarde comprendimos con Juan Pedro que la felicidad era eso. Nos quedamos haciendo planes toda la noche, queríamos conseguir también nosotros un carro y echarnos al mundo. Lo dibujamos, le pusimos nombres... La Caminante, La Roncadora, El Cencerro, hasta que encontramos el definitivo: La Andariega.

Me acuerdo que nos fuimos sin dormir hasta un corralón cerca del Parque Centenario y ahí la vimos, estaba esperándonos. Dejamos una seña y más tarde yo vendí mis muebles para pagar el resto. Era un carro que había repartido hielo en Buenos Aires, tenía una lona atrás y se convirtió en nuestra casa. No teníamos itinerario así que cuando llegábamos a un cruce de camino era la yegua quien decidía hacia dónde íbamos.

Fue arriba de La Andariega donde comprendimos que lo mejor que podía darnos la vida eran la libertad y los títeres. (1)

¿Por qué dejó La Andariega?

... Fue cuando Juan Pedro se suicidó. Yo la dejé en Miramar. Hace poco fui a ver si la encontraban junto con la gente de la Universidad de La Plata porque ellos querían

hacer una copia para convertirla en teatro de títeres.

Yo me acordaba de que se la había dejado a un verdulero que me la devolvería cuando yo regresara.

Volví cincuenta años después y ... allí estaba. (2)

Cosas perdidas

Unos años atrás -1932- con Juan Pedro Ramos habíamos escrito una farsa para marionetas: "Farsa Rabicornuda". Los tres actos se desarrollaban en un edénico infierno. Se traspapelaron los originales quizás en una de las veloces y frecuentes mudanzas nocturnas, y es también muy probable que fueran quemados por el mismo Diablo. [...]

Varios pintores y poetas hicieron escenografías y títeres para La Andariega: Horacio Butler, Liber Fridman, Héctor Basaldúa, Antonio Berni, Raúl Soldi, Emilio Pettoruti, Horacio March, Elba Fábregas, Enrique Molina, Juan Carlos Castagnino, Marta Gavensky, Carybé, Kantor, Xul Solar, Saulo Benavente y Tonio Salazar para una pantomima de Miguel Ángel Asturias. Todo este curioso y valiosísimo material, obras de grandes artistas, se perdió en una inundación en Puente Roca, al oeste de la provincia de Buenos Aires. Esta vez no fue el fuego sino el agua. Exageraciones del Río Reconquista, que en un invierno lluvioso se le fue la mano. (3)

En Córdoba

"Javier llegó a Córdoba cuando la Comisión Nacional de Cultura, en 1940, le otorga una beca que le permite recorrer escuelas de todo el interior del país con La Andariega.

Entre nosotros colabora en la creación del Taller de Manualidades Amadeo Auschter, que dirige su amigo, el grabador Mauricio Lasansky y el educador Cornelio Lidoro Saavedra. Organismo del cual nace ese mismo año el movimiento de titiriteros en nuestra provincia. En esa época y en reiterados y frecuentes viajes, se vincula activamente al movimiento cultural de nuestra ciudad, en conferencias, paneles y otras actividades junto a sus amigos y colegas Alfredo Martínez Howard, José Gabriel Flores, Marcelo Mazola, Alfredo Terzaga, Emilio Sosa López, José Ignacio Cornejo (con quien realiza una extensa gira titiritesca por Bolivia, Perú y Chile en 1951), y otros."

"Desde su muerte he participado de varios Festivales (7mo Festival de Títeres Cumpleaños de Bariloche, 1er Festival Latinoamericano de Títeres de Formosa (mayo), Festival Títeres en el Fogón (junio), y el Encuentro Prov. de Títeres de Misiones (julio). Todos fueron puestos en su homenaje. ¡Jamás hubo tanta convergencia en destacar la figura, su solidaridad permanente con sus alumnos, con los niños de los pueblos más pequeños y alejados de los centros culturales! En casi todos, los titiriteros sugerimos a los Consejos Deliberantes de las ciudades que alguna plaza de juegos infantiles, alguna calle perdida, algún rincón de la ciudad... lleve el nombre de quien tanto hizo por la educación, por el desarrollo de la imaginación de los niños."

Héctor Di Mauro

Secretario de UNIMA Zona Centro
Córdoba, julio 1996

Los Di Mauro según Javier

En Córdoba, 1940, yo vi las primeras presentaciones de "La Pareja" -nombre que toman los mellizos Di Mauro para su teatro de títeres- cuando los titiriteros tenían pantalón corto; volví a verlos cuando ya eran estudiantes universitarios. Entre la ingeniería y la medicina, prefirieron el teatro; se entregaron de lleno a hacer títeres y complicaron a toda su familia: El padre, carpintero de escenarios; la madre, modista de muñecos; las novias -después esposas- aprendieron a vestir y manejar los muñecos; y hoy, probablemente, los hijos también estén trabajando en el teatro. Los Di Mauro han hecho representaciones a lo largo y a lo ancho de la Argentina, y también recorrieron otros países de América del Sur. Aman su oficio y son maestros indiscutibles en el arte de la titiritería. (1)



El Consejo de Educación me negó la autorización para recorrer las escuelas porque decían que lo mío iba contra los programas y fomentaba el mamarracho. Entonces falsifiqué el permiso. Conseguí el papel por un amigo inocente que me escribió la dirección que le pedí en el dorso de una hoja con el membrete del Consejo. Borré lo que él había escrito y me inventé el permiso. Lo llené con sellos de los comerciantes de mi barrio, los dejaba borrosos o doblaba el papel. Así pude ir a todas las escuelas que quise. (1)

"Un titiritero, cuando es titiritero, hace títeres sin títeres. Mire -y levantó las dos manos con el meñique y el anular encogidos y el pulgar, el índice y el mayor moviéndose y bailando como bailarines-. Esto es el teatro. Empieza aquí -y con el índice de la mano derecha señaló los pies-, sigue por aquí -y señaló la cabeza-, y termina aquí -y levantó las manos abiertas como dos estrellas de cinco puntas." (5)

Hablando de sus títeres

Juancito, como María, nacieron en el camino, como todos. Juancito empezó siendo policía, era policía porque el policía era antes un tipo que entraba a las casas, que cuidaba el barrio, que tomaba mate con la gente, era un amigo.

Después el policía se militarizó, pasó a ser el que daba palos a los estudiantes, a los obreros de huelga, entonces, Juancito ya no pudo ser más policía y se hizo cartero. Le saqué la gorra de policía, le cambié la ropa, pero sigue siendo el mismo... Juancito lleva adentro la historia de Argentina. (2)

Un día de lluvia dos chicos jugaban adentro de una casa de campo. Se habían llevado tierra en una caja y plumas. Les pregunté: "¿Qué hacen?". Y me contestaron: "Plantamos plumas para que crezcan pájaros". Lo sentí tan mío que lo usé más adelante en un libro de poemas.(4)

Yo les robo cosas a los niños aunque en realidad no debería decir "robar" porque las cosas no tienen dueño. ¿Acaso la palabra no anda en el aire y es de todos? (2)

Cuando llegó al aeropuerto de Caracas, en julio de 1967, el célebre titiritero argentino Javier Villafañe sacó a los aduaneros de sus casillas. Ataviado con su eterno overol gris -el único atuendo que se le conoce- declaró que llevaba en su mano izquierda "un paraguas ambulante para el sol, la lluvia o los rayos X". En la otra tenía una pequeña valija y, dentro de ella, Maese Trotamundos, Juancito, los Fantasmas, el Capitán, el Caballero de la Mano de Fuego, Trenzas de Oro, el Policía y el Diablo. Entonces, cuando estuvieron a punto de apresarlos por contrabandista de historias y fantasías, sus personajes (casi asfixiados) salieron de la maleta e hicieron una gran función. Aturdidos, asombrados por el despliegue del artista y sin saber qué hacer ante esa invasión de títeres, los incorruptibles guardias fronterizos hicieron la vista gorda ante ese extraño personaje. (6)

Libros y publicaciones

Para adultos

1934 El figón del palillero (en colaboración con Juan Pedro Ramos). Colombo. Buenos Aires, 1934.

1936 Títeres de Andariega. Seis obras para títeres. Edición Asociación Ameghino. Luján, Argentina, 1936. Ilustraciones de José Luis Lanuza.

Reedición: Ediciones Colihue. Buenos Aires, 1989. Ilustraciones de José Luis Lanuza. Colección Obras de Javier Vilafañe.

1943 Teatro de títeres. Titirimundo. Buenos Aires, 1943.

Títeres. Nova. Buenos Aires, 1943.

1956 De puerta en puerta. Raigal. Buenos Aires, 1956.

1957 La maleta. Perrot. Buenos Aires, 1957. Colección Nuevo mundo.

1960 Atá el hielo y comenzá de nuevo. Poemas. Losada. Buenos Aires, 1960.

1963 Don Juan el Zorro. Vida y meditaciones de un pícaro. Claridad. Buenos Aires, 1963. Ilustraciones de Lucrecia Chaves.

Reedición: Ediciones Colihue, 1989. Ilustraciones de Gustavo Roldán (h). Colección Obras de Javier Vilafañe.

1965 El gran paraguas. La Rosa Blindada. Buenos Aires, 1965.

1967 Circulen, caballeros, circulen. Hachette. Buenos Aires, 1967. La cucaracha. Hachette. Buenos Aires, 1967. Circulen, caballeros, circulen. Reedición Ed. El Cronopio Azul, Bs. As. 1995.

1970 La jaula. Monte Avila. Caracas, Venezuela, 1970.

1977 La gallina que se volvió serpiente y otros cuentos que me contaron. Taller de títeres Universidad de Los Andes. Venezuela, 1977. Diagramación, ilustraciones y portada de Lucrecia Chávez.

1990 Los ancianos y las aspuestas. Sudamericana. Buenos Aires, 1990. Poesía. Contrapunto. Buenos Aires, 1990. Colección Contravientos.

Paseo con difuntos. Emecé. Buenos Aires, 1991.

Nota: algunos de estos libros escritos para adultos, sobre todo los cuentos, mantienen la oralidad de los relatos populares y por consiguiente también son para niños. Las obras para títeres, representadas de pueblo en pueblo, tuvieron también auditores niños. Lo popular y lo infantil tienen puntos de acuerdo.

Para niños

1938 Una ronda, un cuento y un acto para títeres. El gallo Pinto. Buenos Aires, 1938.

Coplas, poemas y canciones. El gallo Pinto. Buenos Aires, 1938.

Premio Municipal de Poesía.

1944 El gallo Pinto. Poesías. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina, 1944. Ilustrado por niños.

Reedición: Huarpes, 1947.

Reedición: Colombo, 1965.

Reediciones sucesivas: Hachette, 1965.

Los niños y los títeres. El Ateneo. Buenos Aires, 1944. Colección Titirimundo. Obras para títeres, cartas y poemas de niños.

1945 Libro de cuentos y leyendas. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina, 1945. Ilustrado por niños.

1957 Historia de pájaros. Emecé. Buenos Aires, 1957.

1963 Los sueños del sapo, Cuentos y leyendas. Hachette. Buenos Aires, 1963. Ilustraciones de niños. Las reediciones sucesivas son de Hachette.

1970 Los cuentos que me contaron, 94 cuentos escritos por niños. Universidad de los Andes. Venezuela, 1970. Diagramación, letra y portada de Lucrecia Chávez.

1979 Cuentos con pájaros. Hachette. Buenos Aires, 1979.

1983 Maese Trotamundos por el camino del Quijote. Seix Barral. Barcelona, España, 1983.

El caballo celoso. Espasa Calpe. Madrid, España, 1983. Colección Austral Juvenil. Ilustraciones de Julia Díaz. Reedición: Los Libros del Sudeste, La Plata, Argentina, 1985. Ilustraciones de Hugo Soubielle.

1986 Cuentos y títeres. Colihue. Buenos Aires, 1986. Colección Libros del malabarista.

La vuelta al mundo, Madrid, España, 1986. Ilustraciones de Juan Ramón Alonso. Colección Austral Juvenil. Premio Austral Infantil.

1987 Los cuentos que me contaron por el camino de Don Quijote. Alfadil LAIA. Caracas, Venezuela, 1987.

1989 El juego del gallo ciego. Colihue. Buenos Aires, 1989. Colección El pajarito remendado, Ilustraciones de Rosa M. González.

1990 Recuerdo de un nacimiento. Sudamericana. Buenos Aires, 1990. Ilustraciones de Nicolás Rubió.

Los cuentos que me contaron por los caminos de Aragón. Cultural Caracola. Zaragoza, España, 1990. Ilustrado por niños. Colección La guerra de los botones.

1991 El hombre que debía adivinarle la edad al diablo. Sudamericana. Buenos Aires, 1991. Colección Pan Flauta. Ilustraciones de Delia Contarbio.

1993 - Antología personal. Ed. Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Colección Desde La Gente. Bs. As.

1994 - Teatro. Ed. Colihue, Bs. As., 1994.

- Publicó numerosos artículos periodísticos, cuentos y poemas en distintos medios: "La Prensa", "El hogar" y otras revistas literarias.

- Editó el disco "El gallo Pinto". 10 poemas infantiles (en 33 r.p.m.), grabado por él mismo.

CEDILIJ

Centro de Difusión e Investigación
de la Literatura Infantil y Juvenil

Las formaciones culturales que se congregan y dan existencia a la Literatura argentina para niños promueven las publicaciones, intentan la institucionalización de sus acciones, saben que deben visibilizar al objeto si quieren que siga con vida, saben que deben construirlo teóricamente. Es el caso de la formación cordobesa que se constituye en torno al CEDILIJ (Centro de Difusión e Investigación de Literatura infantil y juvenil) en 1984 y crea la revista *Piedra Libre* (1987-1998). Es una colección que llega a los veinte números con una tendencia a la regularidad semestral en su publicación –inclusive está inscripta en el catálogo de revistas culturales argentinas CEDINCI - y posee su ISSN.

La revista cultural y especializada se genera en respuesta a la vertiente conservadora de la Literatura para niños (LPN) pero también al estado general de la cuestión por el regreso de la democracia, como recuerda María Teresa Andruetto:

En ese marco de fervor democrático naciente, fundamos – durante el filo de los años 83/84- un centro de LIJ, en busca de un espacio más específicamente literario en relación a este tipo de libros, un espacio que se opusiera a posturas más conservadoras y utilitarias. Lo que buscábamos revisar, cuando no combatir, eran los fines didácticos, los textos funcionales, la escolarización de los textos destinados a los chicos. Veníamos de hacer estudios literarios, casi todas egresadas de la carrera de letras, y queríamos plantarnos lisa y llanamente en la literatura. (Andruetto, 2009, p.13-14).

Sus colaboradores son mayoritariamente egresadas de la Licenciatura en Letras de la Universidad Nacional de Córdoba - Cecilia Bettolli, becaria del CONICET- con trayectorias disímiles, pero con el propósito enunciado en su primera nota editorial. El Comité fundador estuvo constituido por Perla Suez, María Teresa Andruetto, Cecilia Bettolli, Teresita Sassaroli, Nora Gómez, Sandra Panaiotti y Ester Rocha.

Es una publicación que prevé, anticipa los temas, y organiza sus artículos alrededor del mismo realizando dos operaciones sobresalientes. A lo largo del tiempo, la colección se expande desde los *Artículos* sobre temas específicos de la

LIJ – en especial su definición en función de la vertiente estética- hacia temas adyacentes relacionados con el campo y la promoción de la lectura. Y por otra parte, ya que el núcleo mayoritario de artículos lo firma gente de la zona, muestra su necesidad de legitimación con textos de autores y referencias o noticias - del centro del país e internacionales-, como un modo de salir del campo cordobés, legitimar su propuesta y avanzar sobre el programa de la revista en consonancia con el CEDILIJ, al tiempo que sostiene desde el primer número los *Comentarios Bibliográficos* y se agrega un *Dossier* a partir del N°16. Los estudios presentados en el apartado “Dossier” se refieren a Laura Devetach, Javier Villafañe, Edith Vera, Jorge W. Abalos y Marc Soriano. Son apartados que muestran la necesidad de profundizar sobre personalidades del campo, aunque son básicamente informativos, compilan bibliografía y también publican textos ficcionales.

Referencias bibliográficas

- Andruetto, M. T. (2009). *Hacia una literatura sin adjetivos*. Córdoba: Comunicarte.
- Piedra Libre*. Centro de Difusión e Investigación de Literatura Infantil (CEDILIJ). (1987-1998). Córdoba: CEDILIJ. ISSN 03257-0777

LA ALEGRÍA DE UN NIÑO CABE EN UN BOLSILLO: BEATRIZ FERRO¹⁷

Elena Stapich

Una colección, un mundo

La intervención de Beatriz Ferro en el campo de la literatura para niños puede ser mirada desde dos funciones: su trabajo como editora y su producción como escritora.

Algunos gestos que la política cultural desarrollada entre 2003 y 2015 en la Argentina ha realizado ponen en primer plano la importancia de las colecciones. No es algo nuevo. Sabemos que a través de una colección se puede incidir fuertemente en los procesos de apropiación cultural. Roger Chartier (1992) da el ejemplo de la Biblioteca Azul, que puso en Francia al alcance de un amplio lectorado una importante serie de obras literarias canónicas, popularizándolas. Algo similar realizó en nuestro país el Centro Editor de América Latina con sus colecciones de literatura universal y de literatura argentina.

En ese sentido, es pertinente el homenaje a las colecciones *Los cuentos de Polidoro* y *Los cuentos de Chiribitil*, y más aún si además de recordarlos se los reedita. En ambas participó Beatriz Ferro; en la primera de ellas tuvo a su cargo la dirección.

Al fallecer Ferro, en 2012, aparecieron algunas notas que daban cuenta de su recorrido profesional. Tal vez la más completa sea la de Mónica Klibanski (educ.ar, s.f) para el portal educ.ar que, al historiar los emprendimientos editoriales en los que Beatriz Ferro tuvo algo –o mucho– que ver, sorprende por la cantidad y la calidad de los mismos.

La primera colección a considerar es la entrañable *Bolsillitos*, cuando se gesta la dupla Ferro-Spicacow, que sería muy productiva a lo largo de varias

¹⁷Conferencia inaugural de las XV Jornadas de Jitanjáfora. Mar del Plata, 2015

décadas. En ella, con el uso de un seudónimo o del nombre de pila, publicaron Beatriz Ferro (Beatriz), Inés Malinow (Inés), Martha Giménez Pastor (Martha), Héctor Oesterheld (Héctor Puyol), entre otros. *Bolsillitos* se vendía semanalmente en los quioscos de diarios y revistas. Comenzó a salir a principios de los '50, dirigida por Spivacow desde editorial *Abril*. Se exportaron a Brasil, traducidos al portugués, durante varios años.

Según la investigación realizada por Susana Navone (s.f.), *Bolsillitos* se inició en 1952 y se prolongó hasta 1976. Salieron más de mil, aunque algunos títulos se repitieron. Beatriz Ferro escribió cerca de 400 cuentos para esta colección. Hasta 1960 llevaron la cubierta a cuadritos que los identifica en la memoria de los lectores. Según declaró Spivacow, en los primeros años se tiraban 110.000 ejemplares semanales, cifra que seguramente luego fue disminuyendo, aunque no disponemos de datos. También existió un programa radial con algunos de los personajes más populares de los cuentos: *Gatito*, *Pepe*, *Bolsillitos*, *Osita*, *Pinocho* y *Pinochita*. En conexión con ellos se publicó una revista de historietas para niños.

Cuando María Adelia Díaz Röner (2000) habla de dos vertientes en la literatura infantil de esa época, una conservadora y otra de corte popular, es interesante notar que no se trata solo de la existencia en paralelo de textos que parecen destinados a imponer a los niños el orden social establecido y de otros, más volcados hacia lo lúdico, lo fantástico. Se trata también del modo en que circulan los textos y los hábitos de consumo cultural que propician. Observemos que *Bolsillitos* (como ocurrirá después con las otras colecciones que impulsó Spivacow) se adquiría en los quioscos, a precio más que razonable, y algunos de sus textos sirvieron como base de un radioteatro para niños, así como para una revista de historietas, medios todos claramente pertenecientes a la cultura de masas. La literatura para niños al alcance de todos, como en las épocas de los libros de cordel que se adquirían a los vendedores ambulantes.

En 1967 a la dupla Spivacow-Ferro se agrega el diseñador gráfico Oscar “el Negro” Díaz y generan la colección *Los cuentos de Polidoro*, “novedosa y

fundante”, como la califica Klibanski. Amparo Rocha Alonso (2006), por su parte, señala, como rasgos característicos de la misma:

- un corpus extraído del horizonte cultural que proporcionan los clásicos de la literatura universal: Grimm, Perrault, Andersen, leyendas europeas, orientales, americanas, mitos griegos, episodios bíblicos, decisión en la que pesó la opinión de Boris Spivacow, pero también la factibilidad económica del proyecto;
- textos escritos en un castellano neutro, que facilitaron la exportación a México y a Bolivia;
- una gran relevancia del aspecto gráfico, tanto en lo que hace al diseño cuanto en lo relativo a las ilustraciones (pensemos que a lo largo de los 80 fascículos se alternaron artistas como Ajax Barnes, Oscar Grillo, Hermenegildo Sabat, Napoleón, Chacha, Helena Homs, entre otros);
- el uso de elementos paratextuales: carteles, flechas, textos dentro de globos (a la manera de las historietas), etc.;
- y, lo que tal vez sea uno de los rasgos más fuertes, el uso del humor, el desacartonamiento de la comunicación con unos lectores que no son subestimados en ningún momento, la falta de solemnidad; todo lo cual implica un desvío en relación con el estilo escolar, desvío que fue retomado décadas más tarde por Graciela Montes, en su reescritura de los clásicos para Colihue, también reeditados después como fascículos que acompañaban la edición de los sábados de Página 12. Un ejemplo de este rasgo de los Polidoros: en *El arca de Noé*, los animales suben al arca como a un colectivo atestado, en el que Noé, como si fuera el chofer, les pide que se corran hacia el fondo.

La colección se despliega, entonces, entre el tono lúdico y una gran capacidad para transmitir saberes. Dice Amparo Rocha Alonso:

Ante nuestra pregunta sobre una presunta ‘tensión’ con el discurso escolar Beatriz Ferro nos contestó: ‘No teníamos en cuenta esa posibilidad. Por entonces el mercado del libro escolar

no ejercía el atractivo que tiene actualmente. Polidoro y la escuela transitaban caminos diferentes.’ (2006, p.203).

La respuesta de Ferro da cuenta de los cambios que se produjeron en el campo de la literatura para niños, teniendo en cuenta que –en la actualidad- las editoriales publican con un ojo (si no los dos) puestos en el mercado escolar.

En 1970 Ferro realizó, para la editorial Arístides Quillet, *El quillet de los niños*, una enciclopedia en seis tomos que presentaba una miscelánea de temas de interés para los chicos, alternando textos informativos, de divulgación científica, con otros literarios, juegos y trivias, curiosidades, información menuda como la que suele aparecer en las revistas infantiles y que hace la delicia de los niños, a los que les gusta sorprender al adulto con un dato que-previsiblemente- éste no maneja. Este proyecto estuvo ilustrado por Oski, Breccia y Ajax Barnes. Esta constelación da cuenta de un rasgo característico de Beatriz Ferro que es su afinidad con el lenguaje visual, manifestada en su formación profesional, el alto nivel de sus preferencias a la hora de pensar en diseñadores e ilustradores, sus propias incursiones en este último rol, que podemos apreciar en el libro *Versos de bakelita*, en el que –además- aparece el poema *Procesión*, con la dedicatoria: “A los ilustradores de todos los tiempos” (1996, p. 59)

El *Quillet de los niños* puede considerarse un antecedente de la *Enciclopedia y Colección Veo-Veo*, que Ferro – directora de arte- coordinó junto con María Elena Walsh a mediados de los ’80 para Hyspamérica y que más tarde sería reeditada por Página /12. Una vez más, el trabajo de Beatriz Ferro encuentra su vehículo en un medio masivo. Como en su antecesora, en *Veo Veo* convivían la divulgación científica, la intención didáctica y la literatura, en una edición cuidadosa donde tenía gran relevancia el diseño gráfico y la ilustración. Junto a cada fascículo se entregaban dos libros: el primero estaba destinado a formar la enciclopedia y los otros a integrar la colección *Mi primera biblioteca*, compuesta por cien volúmenes de cuentos.

Entre otras publicaciones, Beatriz Ferro escribió *Los caza cosas*, para Editorial Estrada, entre 1994 y 2005, con ilustraciones de Elena Torres, O’Kif,

Oscar Rojas, Gustavo Roldán. Esta colección resulta heterogénea, ya que se incluyeron poemas, cuentos y misceláneas (*Aquesí y aquenó*, 1994).

Otra idea de Beatriz Ferro se concretó en la colección *¡Arriba el telón!*, en la que la autora adapta para un público infantil un corpus recortado de la cultura más legitimada: obras de teatro, ópera y ballet. Fue publicada por Página/12 y más tarde reeditada en dos volúmenes por el Grupo Editorial Norma, para su colección Torre de papel.

En 2005 Cántaro publica la serie *Me asomo y me asombro*, para la colección *Rincón de lectura*, con títulos de Beatriz Ferro destinados a los lectores más chiquitos: estructura paradigmática (por ejemplo: la taza y todas las cosas que no lo son, pero pueden hacer las veces de), poco texto junto a grandes ilustraciones (a cargo de Elena Torres, como tantas veces), letra grande y final rimado que incluye la animización del objeto del que se trata:

*Tazas iguales o diferentes / para vos, para mí, para toda la gente.
/ De porcelana con oro y plata / de barro cocido o de hojalata. /
Cuando queremos tomar el té / el chocolate o el café... / todas las
tazas al instante / dejan su sitio en el estante / y llegan muy bien
acompañadas / por el pan con manteca y la mermelada. (2005).*

Para finalizar este recorrido por colecciones pensadas y escritas por Ferro, mencionaremos *Historias fantásticas de América y el mundo*, también publicada por Página/12 y reeditada en 2006 por Lugar Editorial, con ilustraciones de Elena Torres, en la que la escritora adapta cuentos y leyendas. Ángela Pradelli (2000) le realizó una entrevista en la que se refiere al material con estas palabras: "...las viejas leyendas son lecciones íntimas de la Antigüedad, como un espejo de un mundo que se fue, sencillo, cordial y creyente". Interrogada acerca de la vigencia del héroe en la actualidad, responde:

Absolutamente sí, sólo que los contenidos y los héroes se refugian ahora en el cine. Y no son ya aquellas lecciones íntimas sino mensajes con altavoces de un mundo poco sencillo, poco cordial pero que, a pesar de su condición incrédula, sigue necesitando

entre otras cosas de la fabulación y de lo mágico. Como sea, las antiguas voces siempre existen, serpentean entre los temas de moda y, por una razón u otra se abren camino para seguir entre nosotros.

Un par de intersecciones

Hemos intentado dar cuenta de la tarea de Beatriz Ferro en torno a la producción editorial, una tarea extendida, continua, cuidadosa. Nos interesa resaltar dos intersecciones que se producen entre su trabajo y el campo de la infancia, la cultura de los niños que –aunque siempre mediada por el adulto- parece sostener en el tiempo ciertas predilecciones: una de ellas es el coleccionismo. La otra, la enciclopedia, ese recorte del mundo que lo pone al alcance de la mano creando, a la vez, la ilusión de totalidad.

Dice Walter Benjamin (2005):

El coleccionista no se sueña solamente en un mundo lejano o pasado, sino también en uno mejor, en el que ciertamente los hombres tampoco disponen de lo que necesitan, como en el mundo cotidiano, pero en el que las cosas quedan libres de la servidumbre de tener que ser útiles.

Tema caro a Benjamin el de la utilidad, en tanto que en su obra se puede rastrear una representación de infancia como el espacio del ocio, del juego, de la imaginación, de la gratuidad, amenazado permanentemente por la sociedad capitalista, que no tarda –y cada vez menos- en hacer entrar al niño en la lógica de la productividad. Para el filósofo, en cada niño hay un coleccionista y cualquier objeto puede ser válido para iniciar una colección.

Imaginemos, entonces, la expectativa y el renovado placer de coleccionar libros que llegan puntualmente semana a semana y van engrosando una biblioteca personal que, por definición, siempre estará incompleta, pero irá creciendo gozosamente, como el reverso de los libros escolares, que rápidamente desaparecen al terminar las clases: perdidos, regalados, intercambiados, vendidos,

agotada ya la utilidad que detentaron a lo largo del año. En palabras de María Negroni:

De la colección me atrae, sobre todo, su índole arbitraria, todo lo que la asemeja al juego del arte (y al arte del juego), su compromiso con lo inalcanzable. He aquí su secreto más arduo: al priorizar lo que falta (una colección completa estaría muerta), consigue relanzar el deseo y así extiende, como en la escritura, un placer ansioso, siempre dispuesto a multiplicar las series, no para captar algo concreto sino para ampliar el Yo, para cargarlo, aunque sea fugazmente, de sentido. Coleccionar es voluptuoso (2003, p. 173).

La otra intersección señalada, la enciclopedia –íntimamente vinculada con la colección- instala el trabajo exhaustivo (pero no exento de diversión) de Ferro en la genealogía iniciada por Comenio con su *Orbis Sensualium Pictus*. Desde el siglo XVII hasta ahora los niños han sido fieles devotos de las enciclopedias. Los adultos de hoy, si rondan los 60 años, recuerdan con emoción *Lo sé todo*, un proyecto que ya desde el título explicitaba su propósito, proponiendo la factibilidad de lo imposible. En sus páginas se saltaba de un tema a otro, todo ilustrado, pero con huecos para imaginar. Servía como entretenimiento, a la vez que revelaba alguna utilidad a la hora de hacer los deberes escolares. Hoy frecuenta las ofertas de Mercado Libre, apuntando a un target de nostálgicos y/o de obsesivos a los que siempre les faltó una parte para completarla. Mientras tanto, se hace difícil explicarles a los chicos que antes de Internet se compraban en cuotas las enciclopedias y existía un trabajo que era el de vendedor de libros a domicilio.

La enciclopedia, además de prometer el conocimiento total, pone orden en la entropía del mundo y, por eso mismo, ofrece la ilusión de poder domesticar la realidad. Recurrimos otra vez a Negroni para intentar explicar la seducción enciclopédica: “...son microcosmos –pequeños cofres alfabéticos- que permiten ‘ordenar’ el caos de la historia, manteniendo a raya lo escurridizo, lo efímero, lo conjetural” (2003, p.57).

La escritura

En esta segunda parte de nuestro trabajo intentaremos seguir bosquejando los rasgos de la poética de Ferro, no ya a partir de los proyectos editoriales que encaró, sino del rastreo de algunas constantes de su escritura. Manejamos un concepto de *poética* similar al enunciado por Carola Hermida (2013), que sigue, a su vez, las ideas de Todorov:

...la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias...” [...] “la poética [...] no se preocupará por la descripción de un texto en particular”. Según el crítico, abordar el estudio de una poética implica entonces encontrar vínculos, trazar puentes, descubrir relaciones, sabiendo no obstante que se arribará indefectiblemente a ‘definiciones nunca concluidas’ (p. 14-15).

En ese rastreo, entonces, una de las constantes que aparece es la fantasía, vinculada con el pensamiento divergente y el juego dramático. Nos parece un excelente ejemplo el cuento *Las locas ganas de imaginar* (2005). Se trata de un texto estructurado a partir de la repetición: Juan, el protagonista, dispara a sus hermanos y a sus mascotas la pregunta : “¿Sabes lo que es esto?”, y a continuación lo que era una rama se transforma en caña de pescar, en lanza para luchar contra los monstruos, en bastón de pastor, en vara de equilibrista, en caballo, en espantapájaros, en palmera, dando lugar al juego simbólico de los chicos, hasta que, finalmente, será una barrera de tren, esta vez gracias a la intervención de la mamá. Esa imagen del adulto como alguien que se suma al juego de los niños nos remite a las palabras de la escritora, reproducidas en una nota de Silvia Frieria: “Soy hija de una mujer que tomaba té y decía que estaba tomando nubes, porque éstas se reflejaban en el fondo de la taza, y nieta de una abuela irlandesa que me contaba historias de duendes”. Podemos ver, entonces, un homenaje en el desenlace de *Las locas ganas de imaginar*.

Hay un denominador común con otros textos, (*Hoy función, con taza, tacita y tazón* (2005), *Aventuras de lápiz y papel* (2011), por ejemplo) que es el

pensamiento divergente, la idea de que algo es lo que es, pero podría ser... otra cosa:

Lápiz y papel es... el dedo y un vidrio empañado... un palito y un piso de tierra... el aerosol y una pared... un trozo de carbón y otra pared... la crema y la torta de cumpleaños... la aguja enhebrada y la tela... unos troncos y la playa del naufrago... unos tallarines y el mantel... rastros de patitas y el suelo nevado... (2011).

Otro rasgo de su escritura es la recursiva tematización del lenguaje. Vuelve una y otra vez sobre cuestiones que giran en torno a lo lingüístico. En *El problema era el nombre* (2004) concibe una historia con un sesgo, precisamente, nominalista, a partir de un personaje que no logra escapar a la inexorabilidad de los nombres con los que fue bautizada: “Se llamaba Socorro Dolores Amparo Remedios Consuelo. ¿Alguien ha oído algo más triste?” (p. 24).

En otro de sus cuentos, *En la llave no está la clave* (2004) hay una vuelta sobre la cuestión de la relación entre los nombres y aquello que designan. Ahora se trata de un cerrajero llamado Sam, al que terminan poniéndole “Sam Pedro”. Pero el personaje dará un giro hacia el desenlace y el nombre cambiará también: “Los viejos siguieron llamándolo Sam Pedro, pero los jóvenes vieron en él al noble guerrero vencedor de las fuerzas oscuras y lo rebautizaron Sam Urai.” (p. 15). En el mismo libro encontramos *El premio Lebon*, que, como se trata del Nobel al revés, “estaba destinado a alentar a todos aquellos individuos que introdujeran aportes considerables en las técnicas del delito.” (p. 33) Por último, también aparece allí *El otro Guillermo*, autor apócrifo de obras teatrales, “cariñosamente apodado por sus compañeros Guillermo Sacude la Lanza...” (p. 37), que acudirá a su apodo a la hora de presentarse con un nombre artístico. Será, obviamente, William Shakespeare.

En el libro *Historias extra vagantes* (2007), Ferro modula su estrecha relación con el lenguaje a través de otros procedimientos. *Confidencialmente* es un texto en el que gozosamente intercala neologismos, a la manera de *La inmiscusión interrumpida*, de Cortázar. Así, nos cuenta en el desenlace: “No volví a verlo. Lástima,

porque a diferencia de otros tuchos que conocí, todos my boros, éste me resultaba un tipo parrindo, bachizuela.” (p.28). Otro texto del mismo libro, *El jardín de las palabras prehistóricas*, le permite dar rienda suelta a su amor por los vocablos *vintage*:

Lo que sin duda existe es un sinnúmero de voces añejas, de expresiones y dichos como *farabute* o *¡qué vidurria!* que dejaron de pronunciarse ya sea porque sus resonancias las convertían en postales sonoras de otros tiempos, o porque aquello a que hacían referencia había caído en desuso como *cuello duro* o *dechado de virtudes* (p. 30).

En una vuelta de tuerca al anacronismo lexical, las palabras que viven en este jardín han cambiado de significado. Es por eso que, apenas trasponemos la entrada secreta, nos encontramos –como Alicia- con dos regordetes: “...se trataba de *Botarate* y *Badulaque*, en esos momentos concentrados en el juego del *patatús*.” (p.31) Esa misma inclinación por las palabras *de antes* la lleva a bautizar *Versos de bakelita* (1996) a uno de sus libros.

La forma en que Beatriz Ferro pone en escena el lenguaje a través de su escritura nos hace inferir una preocupación y un cuidado, pero también un solazarse en el uso de la palabra, todo ello en una autora que ha sido enormemente prolífica y torrencial en su contar historias, en su hilvanar una tras otra; pero el “cómo se dice” y el “qué se dice” van a la par. Transmite una determinada relación con el lenguaje, que es evidente hasta en las entrevistas. Ser escritor no garantiza la posibilidad de exhibir un vínculo amoroso con las palabras. Dice Jorge Larrosa:

Lo que se transmite no es sólo el lenguaje, sino nuestra relación con el lenguaje. Por ejemplo, nuestro amor al lenguaje, nuestra desconfianza hacia el lenguaje, nuestra atención al lenguaje, nuestro respeto por el lenguaje, nuestra delicadeza con el lenguaje, nuestro descuido con el lenguaje, nuestra manera de escuchar el lenguaje (2001, p. 82).

Un último rasgo en el que nos detendremos es el humor en la escritura de Beatriz Ferro. Como sabemos, el humor es una característica dominante en la

literatura para niños. Pero hay diversos modos y diferentes propósitos en los procedimientos humorísticos. Los textos de Ferro suelen tender a la ironía, se trasunta una sonrisa ambigua, un cierto escepticismo que pareciera alinear su humor con una de las funciones que Jacqueline Held le atribuye: la desmitificadora (1987).

Así, en *Cuatro cuentos cándidos* (2005) los personajes están siempre a punto de ser engañados por alguien más pícaro, como el Ratón Ricachón, que le vende a la ardilla Cándida una supuesta alfombra voladora. Pero es en *Radiografía de una bruja* (2008), libro-álbum realizado en colaboración con el ilustrador Elenio Pico, donde tal vez se manifieste más claramente la ironía: “La bruja se presenta con disfraces variados. Suele adoptar la forma de buena vecina, de parienta que no perdona una, de portera... Para desenmascararla hay que darle a leer algo. La bruja siempre lee con faltas de ortografía” (s/nº). El ilustrador nos muestra una señora con rulos y carrito para hacer los mandados, hablando con otra que baldea la vereda.

Cada 300 años pone un huevo verde que empolla durante diez minutos. Al cabo de ese tiempo el huevo hace eclosión. Y aparece un brujito o una brujita. La bruja lo rodea de cuidados, lo convierte en objeto de sus desvelos. Lo acorrala de amor. El brujito o la brujita viven pegados a la escoba de mamá. No ponen huevos ni tienen hijos. Por eso ninguna bruja llega a ser abuela (s/nº).

Aquí Elenio Pico ilustra con una brujita (o brujito) encerrado en un corral con triple vuelta de alambre de púas, pero –eso sí- con forma de corazón.

Esa condición anfibia...

Beatriz Ferro no es una excepción en cuanto a esa condición anfibia que marca a muchos escritores, en tanto orientan su producción hacia un público infantil, pero –al mismo tiempo- irrumpen a veces con textos (o con libros) que problematizan

el tipo de lector al que van dirigidos, aún cuando las editoriales se apresuren a colocarlos dentro de alguna colección “juvenil” o a indicar en la contratapa una edad más o menos definida o, prudentemente, un “A partir de...”

El lector, sobre todo si es un mediador, se sobresalta con los textos de *Versos de bakelita* (1996), a veces claramente destinados a los niños: “Mi jardín hizo / lo que quiso. // Planté un geranio, / brotó un narciso. / Planté un rosal, / salió un peral. [...]” (p. 13). Otras veces, botella al mar que parece buscar un lector adulto:

La calle / y un intenso / injustificado / olor a eucalipto / tendido en el aire
/ maduro / para ser cantado. / A lo lejos / el andar de los hombros redondos
/ al compás / de unos hombros cuadrados. [...] (p. 24).

Mujeres de fuego, mujeres de nieve

Beatriz Ferro recibió el Pregonero de Honor, otorgado en 2001 por Fundación El Libro. En 2008 fue candidata al premio Hans Christian Andersen. Varios de sus libros fueron distinguidos por los Destacados de ALIJA. Un premio menos visible, pero no por ello menor, es el lugar que ocupan en la memoria de los lectores los *Bolsillitos* y los *Polidoros*.

Perteneció a ese grupo de escritoras que extendieron las fronteras de su profesión, empujaron los límites: fueron no solo escritoras, sino también periodistas, editoras, traductoras, como Elsa Bornemann o Graciela Montes. El espacio de la literatura para niños creció con ellas, pero el campo editorial recibió un ejemplo de *buenas prácticas*: hicieron escuela.

Recorte literario

Ferro, B. (1996). *Versos de bakelita*. Colección El ombligo /Poesía. Buenos Aires: Sudamericana.

- (2004). El problema era el nombre. En *El dramático caso de las señoras iguales*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2004). En la llave no está la clave, El premio Lebon y El otro Guillermo. En *El usurpador de la luna llena*. Buenos Aires: Norma.
- (2005). *Cuatro cuentos cándidos*. Buenos Aires.: Estrada.
- (2005). *Hoy Función, con taza, tacita y tazón*. Buenos Aires: Cántaro.
- (2005). *Las locas ganas de imaginar*. Ilustraciones de Gustavo Roldán. Los cazacosas. Buenos Aires: Estrada.
- (2007). Confidencialmente, El jardín de las palabras prehistóricas. En *Historias extra-vagantes*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2011). *Aventuras de lápiz y papel*. Buenos Aires: Cántaro.
- y Pico, E. (2008). *Radiografía de una bruja*. Buenos Aires: Libros-álbum del eclipse.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Chartier, R. (1992) *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa.
- Díaz Rönner, M. A. (2000). La literatura infantil de menor a mayor. En: *La narrativa gana la partida*. Noé Jitrik (comp.) *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 11. Buenos Aires: Emecé.
- Friera, S. (7 de julio de 2012) La imagen y la palabra. *Página / 12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-25862-2012-07-17.html>
- Held, J. (1987) *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*. Buenos Aires: Paidós.
- Hermida, C. (2013). Picaflores que rugen. En Stapich, E. y Cañón, M. (comp.) *Para tejer el nido. Poéticas de autor en la literatura argentina para niños*. Córdoba: Comunicarte.

- Klibanski, M. (s.f.) *Murió Beatriz Ferro, una precursora en la edición de libros para niños*. Recuperado de http://www.educ.ar/recursos/ver?rec_id=108843
- Larrosa, J. (2001). *Lenguaje y educación*. Universidad de Barcelona. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n16/n16a07.pdf>
- Navone, S. *Enigmas y misterios de Bolsillitos*. Recuperado de <http://enigmas-misterios-bolsillitos.blogspot.com.ar/>
- Negroni, M. (2013). *Pequeño mundo ilustrado*. Buenos Aires: Caja Negra Editora
- Pradelli, Á. (2000). *Vitalidad de la fábula*. Recuperado de <http://www.imaginaria.com.ar/03/0/ferro.htm>
- Rocha Alonso, A. (2006). Los cuentos de Polidoro y el proyecto editorial del C.E.A.L. En: Bueno, M.y. Taroncher, M (coords.) *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Elena Stapich es Maestra, Profesora en Letras y Magister en Letras Hispánicas (UNMDP). Se desempeñó como docente -investigadora de la cátedra de Didáctica Especial y Práctica Docente, en el Profesorado en Letras; Literatura Infantil y Juvenil y Taller de Lectura en el Departamento de Documentación de la Facultad de Humanidades y en el posgrado Infancia e Institucion(es), perteneciente a la Facultad de Psicología, todas ellas en la UNMdP. Es miembro fundador de Jitanjáfora, Redes sociales para la promoción de la lectura y la escritura. Es autora de *Con ton y con son. La lengua materna en el Nivel Inicial*, y coautora de los libros: *La alfabetización expandida*, *La ludoteca en la sala*, *Navegación por la palabra*, *El piolín y los nudos*, *El rompecabezas de la lectura*, *Artepalabra*. *Voces en la poética de la infancia*, *Legalidad y juego en la trama del lenguaje*, entre otros.

EL HUMOR DE LO PEQUEÑO. ESCRITURA Y RESISTENCIA EN LA OBRA DE GRACIELA CABAL¹⁸

Mila Cañón

María José Troglia

Desde la infancia escribo, no para la infancia.

Graciela Cabal

Una poética de la resistencia

La mujer callada, la mujer en casa, la mujer bella en los medios de comunicación, la mujer madre/docente, la mujer que escribe, la mujer que escribe literatura para chicos. Parecen ser todos lugares comunes que se repiten sin ser problematizados pero que fueron para Cabal bastiones de una lucha que no sólo evidenció en sus textos literarios sino en una profusa producción ensayística, en conferencias y especialmente en los hechos, al promocionar la lectura y ser una activa militante en este campo. Por ejemplo, fue una de las tantas talleristas del primer y ya histórico Plan Nacional de Lectura de la Dirección Nacional del Libro: *Leer es crecer*, coordinado por la historiadora Hebe Clementi, que se desarrolla junto con el regreso de la democracia en el país en 1983.

Cabal habla como mujer retomando la voz de su abuela que decía que los libros para chicos, "son cosa de buenas señoras, de madres, de maestras. Y se escriben sin palabras. Nada más que con palabritas se escriben..." (1998, p. 97). Esta escritora argentina de Literatura para niños (en adelante LPN) no posterga ningún pliegue de su obra para reafirmar la concepción de literatura, de escritor y de mujer que representa en cualquiera de sus textos, empezando por *Jacinto*

¹⁸Algunas de estas ideas pertenecen a la ponencia: *Para leer a Graciela Cabal*, presentada en las XIV Jornadas la literatura y la escuela, organizadas por la Asociación Civil Jitanjáfora, Mar del Plata, agosto 2014.

(1977), *Barbapedro* (1987), *La Señora Planchita y Gatos eran los de antes* (1988), *Historia para nenas y perritos*, *Cosquillas en el ombligo* (1990), *Cuentos con brujas*, *Cuentos de miedo, de amor y de risa* (1991), *Papanuel*, *Las Rositas* (1992), *El hipo y otro cuento de risa* (1993), y la saga de los *Tomasitos*. Entre otras acciones, se van reeditando y traduciendo sus títulos, participa en antologías y es premiada. En 1994, publica *La pandilla del ángel*, *Historieta de amor*, *Mi amigo el Rey* y *Secretos de familia* en 1995, *Miedo y Toby* en 1997, *Azul y Vidas de cuento* en 2001. Además de una intensa labor editorial que se inicia en el Centro Editor de América Latina, fue docente, trabajó en periodismo, hizo títeres y guiones para televisión, fue autora de libros de divulgación, con la serie *Cosas de chicos* (1985), en la Colección *Entender y participar* y *Los Libros Verdes de la Ecología* (1999) en la ya desaparecida editorial Libros del Quirquincho¹⁹. También perteneció a la formación cultural que impulsara la consolidación del campo de la LPN en la Argentina en los ochenta y más tarde forma parte de la paradigmática revista *La Mancha. Papeles de literatura infantil y juvenil* (1996-2006) que concentra a quienes reflexionan, accionan y producen LPN, a partir del regreso de la democracia. Así, desde estos lugares, es posible para Cabal construir una poética que resista los lugares comunes, los estereotipos, que desanude los rituales y desande los caminos que se venían transitando para instalar un modo de decir, muy propio y a la vez muy de todos. Y, aun así, aunque es evidente que traccionó estas ideas desde diversas posiciones en el ámbito de la cultura, defendió el campo de la literatura como un espacio autónomo, con sus propias reglas, sus mecanismos para decir, sus contradicciones, sus dificultades, un espacio donde solo existen las palabras, un oficio que es de los escritores, no de las madres, ni de las maestras. En *Un salto al vacío* (1989), Cabal remarca la especificidad del campo de la LPN, como había hecho tantas veces, liberándola de los condicionamientos, de los usos y de las utilidades, devolviéndole lo que considera su esencia, eso de lo que la literatura está hecha: las palabras, y también su dimensión profesional: los escritores son los que se arriesgan, los que buscan, los que exploran: “La literatura

¹⁹Muchos de estos datos han sido extraídos de la revista *Imaginaria* y del trabajo de Carlos Silveyra publicado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

infantil es un oficio peligroso que obliga a andar por la cuerda floja, a meterse en las sinrazones, es un salto al vacío” (Pablo Pla, s.f.). Es interesante detectar que cuando Cabal piensa en los *usos* que otros hacen de la literatura para niños (buscando, por ejemplo, la intención moralizante o pedagógica) imagina a las madres y a las maestras, es decir, las mujeres son las que en su representación de lectoras / mediadoras de lectura se configuran como las destinatarias de los textos infantiles, de los propios textos que ella escribía, antes aun que los propios niños. Volveremos sobre el lugar de las mujeres –lugar clave en la poética de Cabal- para desentramar cuáles son las representaciones de género que subyacen en la obra de la autora y qué estrategias diseñó para ponerlas a la luz.

La mirada sobre lo pequeño

El primer cuento para niños que publicó Graciela Cabal fue *Jacinto* (1977) en la editorial donde trabajaba (1972-1989), Centro Editor de América Latina (en adelante CEAL), y no vuelve a publicar hasta 1987, ya entrada la democracia, luego del último golpe de Estado. La colección *Los cuentos del Chiribitil* (1976) se gesta en unas condiciones de producción y circulación complejas durante los años de censura, pero insiste en una representación de niño inédita para la época que juega libremente con el lenguaje y unas condiciones de lectura inaugurales. Esta colección que fue prohibida en Mendoza en 1976 (Cornide, 2006) y *Los cuentos de Polidoro* producidas en el CEAL son respaldadas por las ideas maravillosas de Boris Spivacow y vendidas en los kioscos con una gran llegada popular- por fuera de la institución escolar-, lo que genera un impacto en los lectorados. Ambas colecciones son revalorizadas luego de 2010 y reeditadas por la editorial Eudeba (2014) y por el Estado (2015) en el caso de los Polidoros a modo de homenaje, pero también con espíritu de conservar y coleccionar, con la idea de legitimar y poner a funcionar nuevamente en el campo literario estos textos de ayer para los niños de hoy. La gestora de la reedición de *Los cuentos del Chiribitil*, Violeta Cangianelli, nos da algunas pistas para ubicar a Cabal en ese

proyecto y observar la continuidad de algunas líneas de escritura a lo largo de toda su producción:

¿Qué es lo que hace que aquellos viejos textos sean agradecidos en tiempo presente por sus ya añosos primeros lectores, y que sigan ganando otros más jóvenes? Son historias muy poéticas y muy cotidianas y sencillas. Tienen cierto sabor local, transcurren en casas y patios de cualquier barrio. Rompen con lo esperable, no presentan al bueno y al malo, al príncipe y la princesa, ni quieren dejar una enseñanza al final. Hablan de la solidaridad, la amistad, el afecto. Y tienen un fuerte impacto también desde lo plástico (Micheletto, 2014).

Reconocido como un centro de pensamiento y aprendizajes por todos sus trabajadores (Maunás, 1995), controlado, censurado y dilapidado primero por la dictadura militar y luego por la década neoliberal a la que no pudo hacerle frente, el CEAL creyó posible apostar a una literatura para niños distintiva: “Los argumentos son muy variados pero persiguen una misma mirada, un mismo modo de leer que los aparta, en su gran mayoría, de lo cristalizado”, dice Cornide (2006, p. 209). La editorial busca llevar el libro a las capas medias y bajas de la población, bajo el lema *Más libros para más*. En el corpus productivo de Cabal, *Jacinto* inicia una línea que sigue con *Cosquillas en el ombligo* (1990), la serie de los *Tomasitos* (1993), *Azul* (2001) donde se evidencia el respeto por lo pequeño y también se instala una constante en la escritora que es la posibilidad de que los personajes niños transgredan los límites, rompan con lo instituido, a veces desde el humor, pero también a través de lo fantástico. *Jacinto*, el amigo invisible de Julieta, realiza sus deseos, tanto como Bettina, en *Cosquillas en el ombligo*, los realiza al entrar, al traspasar los límites de su casita de juguete, al igual que en *Azul* donde el cuarto de juegos se convierte en una zona extraordinaria en la que los lápices de colores son capaces de pintar la magia, inscribiéndose en una línea que se vincula con la posibilidad de traspasar el umbral, de pasar tal y como la Alicia de Carroll atraviesa el túnel o el espejo. En estos textos los temas predominantes podrían conducir al didactismo o a lo moralizante, sin embargo, lo fantástico irrumpe para recrear la

imaginación infantil, para sopesar los vínculos con los personajes adultos y duplicar los guiños al lector. La infancia, para Cabal, es un tiempo privilegiado para buscar la voz y encontrar un modo de decir personal que se corresponda con el modo de ver el mundo que ese niño va configurando. En *Secretos de familia* (1995) la voz narradora es la de una niña que construye su autobiografía en un registro propio de la edad, lo que se advierte en la sintaxis, en el vocabulario, en la narrativa. Ese tiempo de la infancia es también la ocasión para leer, para que los libros vayan enriqueciendo la experiencia creadora y preparen el terreno para la escritura. Aunque la voz narradora se homologue a la de una niña, las operaciones que realiza Cabal son complejas, por ejemplo, cuando se entremezclan las voces adultas en el discurso infantil se produce un efecto novedoso, que pone en evidencia esos modos de relación entre la infancia y el mundo adulto, muchas veces contradictorios, desencontrados o incomprensibles. Sardi y Blake apuntan: “tal vez, la imagen que representa la polifonía de 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, p. 96). Es decir, si la infancia es el tiempo para construir una mirada sobre el mundo, para poder decir y decirse, los niños no están solos en esto, van moldeando esa configuración a partir de las interacciones con el mundo adulto y con el mundo de los libros. Tomar la voz de un chico, de una chica, para escribir una ficción autobiográfica implica no obstante un posicionamiento que es también ideológico y político: la infancia es importante para Cabal, los niños son personajes, pero son antes sujetos que entienden lo que pasa, son activos, toman decisiones que a veces impactan en los adultos, se hacen cargo, cuestionan, revierten, subvierten. En el cuento *Historieta de amor* (1995) dos hermanos, determinados a priori con ciertas representaciones de género, logran transgredirlas para hacer con sus vidas algo diferente y poner en tensión los mandatos familiares y sociales, ubicando a sus padres y a ellos mismos en otro lugar más libre, más genuino: “Y no agregé que a ella le encantaba la idea de trabajar en un vivero porque le dio una especie de vergüenza. Pero ya lo iba a decir... Seguro que lo iba a decir...” (p. 54).

La defensa de la infancia para Graciela Cabal implica, como dijimos, recuperar el modo de hablar, de pensar, de mirar el mundo de los chicos y un planteo que va más allá: ponerse en el lugar de lo menor, atreverse a mirar desde abajo, a veces sin entender. Por eso en ocasiones los personajes de Cabal son animales, pequeños animales domésticos, sobre todo perros y gatos. Los gatos de *Gatos eran los de antes* (1988) replican la estrategia de subversión de los niños en *Historieta de amor*: quiebran los mandatos sociales, las representaciones de género y de clase y salen en defensa del amor y en contra de todo tipo de violencia. Los lazos familiares se tensionan cuando emerge un sentimiento más potente que el deber:

Porque, abriéndose paso entre todos esos gatos peligrosísimos, despeinada y con los ojos más brillantes que nunca, avanzaba Flor, la gatita tan de su casa, que venía a rescatar a su Cacique de las garras del malvado gato del Once.

El malvado gato del Once, como inmediatamente conocemos, es el padre poco presente de la gatita, que se ve interpelado por la actitud desafiante de su hija enamorada y cede cualquier intento de pelea. Los niños de Cabal, no tienen la vida tan fácil como podría parecer. En el mundo infantil existen los tragos amargos, las dificultades económicas, los desentendimientos, las zonas oscuras debajo de las camas. El miedo es uno de los ejes que recorre la obra de la autora y que la conecta con ese modo de ver el mundo y de sentirlo tan propio de los chicos. Para Cabal, “sin miedo, no hay creación, aun los seres mágicos y poderosos tienen miedo”, y –agregaríamos- los seres mágicos y poderosos dan miedo (2001, p.57).

Sin embargo, los miedos a lo real (los perros, la oscuridad, las tormentas, los otros) tanto como los miedos a lo intangible (los fantasmas y los monstruos, pero también las inseguridades, las propias limitaciones, la mirada de los otros, las estereotipaciones) pueden conjurarse a través de la palabra, del humor y de la intervención sobre la realidad. En *Miedo* (1999) un nene está lleno de temores que vienen de adentro y de afuera, hasta que un animal, un perro callejero –que bien

podría dar miedo- colabora en la tarea de conquistarlos, de neutralizarlos y restablece la tranquilidad en el mundo infantil.

Si Graciela Cabal inventó un mundo parecido al cotidiano, con cocinas y patios, jardines y escuelas, trabajos y tablas de planchar, no dejó afuera a la magia, a lo increíble, a lo invisible. Los ángeles, criaturas misteriosas, muy parecidas a los niños, irrumpen en la cotidianeidad construida en los textos con un lenguaje infantil, argentino, actual y se instalan en una mesa de cocina, entre la comida y las charlas y, si se saben tratar, no dan nada de miedo. La figura de los ángeles conviviendo con lo cotidiano quita solemnidad a un referente de la iconografía religiosa, pero ese gesto no lo vuelve irreverente sino más cercano a lo humano. Todo ángel es aterrador, sentencia Cabal, pero los ángeles, como las brujas, las hadas y los ogros, también pertenecen al mundo de la ficción, pueden convocarse, pero también espantarse:

El espanto ficticio, provocado. El terror de la ficción conjurando el espanto real. Aunque para el chico –quizás para el sabio, seguro para el poeta- el límite entre lo real y lo imaginario sea tenue y hasta inexistente; aunque lo cotidiano y lo maravilloso se interpenetren y lleguen a fundirse en una única realidad (Cabal, 2001, p.48).

Patita de ángel (1995) trae a la mesa de la cocina, donde la abuela y la nena están preparando la comida (una comida tradicional que las enlaza en una genealogía de mujeres) una porción de magia, sutil, volátil, mezclada con lo real. La masa se marca por las patitas del ángel, pero no lo ve nadie más que la nena, que no necesita explicar nada, la maravilla es aceptada por los niños y se imbrica en lo cotidiano con naturalidad. El ángel se va volando por la ventana abierta, el orden de la cocina se restituye pero la marca persistirá, como las palabras que la nena escribe: “mamá amasa la masa”, la huella del ángel que entra revoloteando en la cocina se inscribirá en su experiencia vital “hasta cuando sea grande, hasta cuando sea maestra y sepa todas las palabras...”²⁰

²⁰*La pandilla del ángel* es una novela de 1994 que retoma también el descubrimiento del ángel en una esquina cualquiera, intercalado en la historia con experiencias reconocibles del mundo de los chicos.

En otros textos, muchas referencias diseminadas recuperan la figura del ángel, el ángel de la guarda, el ángel aparecido sorpresivamente, el ángel que se deja ver, el que se acerca a lo alegórico y a veces a un mecanismo de control de los adultos para regular las conductas de los niños:

Uno de los miedos que atormentaron buena parte de mi infancia fue el miedo de aplastar al angelito. (Hablo de mi angelito, el que me correspondía.) Es cierto que yo nunca logré verlo, porque, según la Señorita Porota –nuestra maestra de primero inferior-, los angelitos sólo se dejaban ver por las niñas buenas, calladitas, limpias y muy pero muy trabajadoras. (Cabal, 2001, p.13).

Estos textos que convocan a los ángeles se alinean con otros que recuperan personajes y temas que vinculan lo religioso a lo maravilloso y que reafirman esa línea fina entre lo real y lo imaginario que constituye el universo de Cabal, como *Papanuel* (1992), *Huevos de Pascua* (1994), *Los Reyes no se equivocan* (1998). Lo maravilloso ocurre, se entremezcla con la vida cotidiana y se acomoda en los rituales y las ceremonias domésticas (rituales y ceremonias religiosos a veces, profanos otros) que lo incorporan con naturalidad: en *Papanuel*, por ejemplo, las dificultades económicas de la familia no son impedimento para sostener la mesa navideña, el armado del pesebre y el árbol, el arreglo de la casa y el reparto de los regalos, sólo que por esta vez el que entrega no es papá disfrazado sino un Papá Noel muy interesado en indagar sobre las costumbres típicas de esta familia que sigue sosteniendo, a pesar de todo:

Pero justo cuando en la radio empezaron a dar las doce, apareció. Con un traje bien rojo, bien brillante, bien nuevito: ¡Papá Noel! - ¡Ah! ¡Oh! –gritaron todos impresionadísimos. Y el de cuatro, corrió a esconderse detrás de la abuela. -Es papá, bobito –dijo el de nueve. -¡No es papá! ¡Es Papanuel! –berreó el de cuatro. Sonriéndose a través de la barba, Papá Noel abrió la bolsa y empezó a repartir...

Y si la infancia es el tiempo de encontrarse cara a cara con un ángel, con Papá Noel, con lo invisible, es para Cabal un tiempo que debe ser siempre preservado, ensanchado y sostenido, por eso para algunos ella misma era calificada como una *niña grande* que sabía reír y maravillarse frente a lo pequeño: “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” (Malvido, 2008).

Mujeres, ¿o mujercitas?

En su libro *Mujercitas ¿eran las de antes? Y otros escritos* (1998), Cabal como ensayista articula dos problemáticas que son las caras de una misma moneda: por un lado, expone los modos en que se constituye el imaginario femenino a través de sus representaciones textuales, ilustraciones, símbolos, ritos y emblemas que marcan a fuego en la educación a las mujeres ayer y hoy y, por otra parte, da cuenta de las limitaciones y transgresiones que discuten en esa mujer cuando funciona en la vida social. De esta manera, a través de un discurso incisivo y humorístico, que cruza la historia personal, el recuerdo y su presente, la escritora recorre los modos de control y dominación que generan los adultos –muy especialmente en la escuela- para *modelar* el carácter femenino. Desde los cuentos de hadas, las fábulas, las poesías útiles, o los convenientes libros de lectura hasta los recuerdos de docentes que al igual que la Señorita Laudelina decían máximas como "Si quieres ser bien querida,/ sé afable, humilde, sufrida" (p. 28), el recorrido se hace rico en anécdotas, y ejemplos de textos e ilustraciones que sin la seriedad de un discurso teórico o académico va exponiendo su punto de vista.

En este sentido, su propia genealogía escolar da cuenta de los discursos que la escuela proveía a las niñas para que conformaran su imaginario acerca de ser niña. Si bien es cierto que hoy en día los manuales y libros de texto escolares han modificado su ideología y su universo de representaciones, es interesante la mirada sobre el pasado y, sobre todo, la idea de que a través del lenguaje, los modelos sociales, los medios de comunicación, la lectura, entre otros, se construyen y

proyectan los imaginarios a partir de los cuales los sujetos infantiles conforman su subjetividad.

En el caso de la literatura infantil, Cabal no da tregua a los cuentos tradicionales - llamados maravillosos o clásicos infantiles también -, ya que estas imágenes literarias, hoy en día más débiles en la población escolar, de todos modos, forman parte del patrimonio cultural de los individuos. ¿Qué modelos de mujer presentan *Caperucita*, *Cenicienta*, *Blancanieves*, *La Bella Durmiente*? En respuesta a ciertos arquetipos femeninos Cabal escribe dos cuentos paradigmáticos en los que actualiza estas problemáticas. En *Blanca como la nieve, roja como la sangre* (2005) la reescritura del cuento maravilloso toma un tono humorístico, lográndolo a través de dos operaciones distintas, por una parte, la mirada de las mujeres del cuento, Blancanieves, la mujer del cazador y la madrastra, desde el punto de vista actual, rompe con la lectura que espera el lector de este tipo de cuentos del siglo XVIII y, por el otro, con el uso anacrónico del lenguaje coloquial y argentino, las fórmulas populares o dichos (Sardi y Blake, 2011, p. 69): “El tiempo pasa, señora, nos vamos poniendo viejos...” –VIEJOS, LOS TRAJOS!- rugió con cara de loca la madrastra (1999, p.36).

Por otro lado, quizás uno de los textos más conocidos de Cabal, *La señora Planchita* (1988), el cuento sobre una *mujer de plancha diaria*, un ama de casa casi perfecta representa los personajes de la familia tipo llevándolos al extremo del absurdo, a través de la exageración que genera el humor²¹. Pero el relato se detiene en la mujer protagonista que duda, imagina, anticipa y recuerda:

Porque ella bien sabía que con Florencia, con su Florencita, algo pasaba. Y en ese momento le vino a la memoria aquel día – Florencia cumplía cinco años- en que ella le regaló aquella preciosa planchita de juguete, tan parecida a las de verdad, con sus luces de colores y su vaporizador chiquito, que la nena estrelló contra el suelo en un inexplicable ataque de nervios (p.13).

²¹Sobre el humor en la literatura para niños ver Claudia Segretin y María José Troglia (2013) “Burlarse de la monarquía o destronar al rey. Variaciones sobre la tradición, los procedimientos y la vigencia del humor en la LIJ argentina”. Estudio preliminar en Los oficios del lápiz 3. Como si la risa pudiera molestar. Mar del Plata: Jitanjáfora.

La señora Planchita es una mujer que sostiene y a la vez cuestiona el estereotipo porque, ya que ella no pudo torcer su historia, decide proteger la de su hija mujer, Florencita.

Cabal fue una experta en desmontar estereotipos y cuestionar los lugares del género como puede verse en otros de sus textos, por ejemplo, en *Historieta de amor* (1995) que mencionamos antes, donde los mellizos Rosita y Pepito invierten los roles materno y paterno cuando se quedan a cargo de la casa: Rosita queda encargada de cocinar y lo hace espantosamente, pero en cambio puede arreglar enchufes y cerraduras y delegar la cocina en su hermano varón. La transmisión de los mandatos es muy clara, es explícita, los hijos llevan el mismo nombre de los padres, sólo se marca la diferencia en el diminutivo que los pone en el lugar de niños, de los cuales no se espera más que la reproducción y la obediencia a las leyes familiares y sociales. Sin embargo, la nueva generación logra contar una historia diferente a la de sus padres: Rosa, una excelente ama de casa que se avergüenza de que le guste salir a trabajar y José, ex empleado de una fábrica, el hombre de la casa, el que trae el pan a la mesa y le grita a su mujer “¿Me querés explicar de qué vas a trabajar vos? Si no sabés hacer nada...” (p. 45). La transgresión de los hijos impacta también en los adultos, el reconocimiento de otros modos de mirar y de vivir los roles y los lugares de género da cuenta de un posicionamiento de Cabal respecto no sólo de lo femenino sino también de los hombres y los vínculos entre ambos, y respecto de las configuraciones familiares. Hoy, en el marco de los proyectos, las demandas, las manifestaciones que buscan desnaturalizar las prácticas violentas sobre la mujer, la obra de Graciela Cabal nos invita a pensar y a diseñar estrategias de intervención desde la literatura para niños.²²

En su producción aparecen las mujeres en diversas posiciones, pero siempre alineadas con otras, activas, a veces madres, a veces abuelas, contadoras de cuentos, brujas, mujeres que saben, que luchan, que sostienen. Cabal diseña su

²² *Las Rositas* es una novela de 1992 que cuestiona también el lugar de las mujeres en una sociedad reglada donde la mujer es siempre la que lleva las de perder, matrimonios arreglados, tradiciones y también rupturas, porque siempre hubo mujeres que “se plantaron” ante la imposición y los mandatos y pudieron contar una historia diferente.

propia genealogía femenina al rescatar la figura de su madre, de su abuela, la de sus hijas en algunos textos, como en el prólogo de *Cuentos de amor, de miedo y de risa* (1991): “Historias que me contaban mi mamá, mi abuela, mis tías, grandes fabuladoras, contadoras de cuentos”.

Las mujeres, generalmente tensionadas entre los mandatos y la confrontación con la realidad a veces se vuelven infelices, se agrian, pero suele haber allí un niño (casi siempre una niña) que las devuelve a su centro.

Animarse a lo diferente

Una de las características de la obra de Cabal es el abordaje de temas silenciados comúnmente en la literatura para niños o que, desde una intención didáctica o moralizante, obturan la construcción de libres significados. Cabal tomó esos temas: los miedos, lo distinto, la pobreza. Cuando en una entrevista es consultada sobre esos problemas que pueden resultar duros para los chicos, Cabal responde:

Porque la vida es dura. Pero yo no elijo los temas, sino que el tema me elige a mí. Yo toco mucho el tema de la mujer, por ejemplo, y no es que me lo proponga. Estoy haciendo un cuento de gatos y, de repente, me doy cuenta que lo que está saliendo es un tema de estereotipos de lo masculino y lo femenino. Y yo empecé hablando de esta gata y su novio. Pero la ideología sale, se me impone. Toco unos temas terribles, pero como lo hago desde el humor puedo decir cosas que de otra manera serían insoportables. Yo en la cosa más dramática pongo el humor. Es lo que me sale, no lo puedo evitar. Pero como de la primera persona con la que hago bromas y de la que me río es de mí (llegué a esa gran sabiduría de poder reírse de uno mismo y no tomarse tan en serio la tragedia ni creerse los grandes éxitos), me puedo reír de los demás sin ofenderlos (Planetario, 2001).

El humor, la ternura, la sorpresa, los vínculos fundados en el afecto y en la confianza, la identificación de la voz narradora con un personaje menor o marginado son los pilares sobre los que se construyen textos como *Miedo* (1997) donde un nene que le tiene miedo a todo encuentra en un perro callejero el antídoto para sus males o *Toby* (1997), una novela contada en primera persona por un niño que se define y es mirado por los otros como diferente, pero que encuentra en la relación con su abuelo un modo de ser, de estar en el mundo, de arreglar lo que anda mal.

Hay en su obra un rescate de lo humano, de lo íntimo, de lo experiencial que colabora para que pueda ser leída por destinatarios de edades diversas y se establezca un guiño de complicidad. En algunas novelas, como *La pandilla del ángel* se abordan los romances adolescentes entremezclados con los vínculos tantas veces complejos entre padres e hijos, las separaciones de los padres, las idas y vueltas de la amistad. En otros, como *Historieta de amor*, la pobreza, la pérdida, el temor y algunas formas de la violencia doméstica, a lo que volveremos más adelante. En varios, como *Toby*, *Miedo*, *Papanuel*, la discriminación y la mirada del otro que juzga. Sin embargo, a pesar de esta intención de llamar la atención sobre los conflictos y hacerlos bien visibles, se expresa siempre una voluntad de reparación, que se manifiesta en la puesta en valor de la solidaridad, en la potencia de lo comunitario como una vía para resolver los conflictos, en el poder de la palabra y de los lazos saludables para conjurar el miedo, el mal y salir de allí fortalecido: “Ahora el chico que tenía miedo no tiene más miedo. Tiene perro” (Cabal, 1997, p.30).

Sin embargo, no siempre Cabal pudo escapar de los estereotipos y algunas trampas ideológicas, de la *ideología que sale, que se escapa* -como ella señala en la cita anterior-, construida en su formación, por sus experiencias familiares y escolares, por la historia de la literatura para niños de nuestro país, por su lugar en el campo literario. Bajour (2007), en una lectura crítica de *Toby*, apunta que la “excesiva explicitación de la restauración del orden con un cierre casi moralizador ensombrece la búsqueda original”. Ese intento de reparación lo vemos más explícito en varios textos ya trabajados como *Historieta de amor* o *Papanuel*, que

en una primera lectura son reconfortantes porque el bien sale ganando, el pobre obtiene su justa reparación, el marginado encuentra su lugar, las cosas se ordenan. En el caso de *Historieta...* hay un elemento importante para señalar, la construcción del personaje del padre da cuenta de una cantidad de estereotipos que asociamos a la violencia intrafamiliar: el padre grita, subestima a la mujer, no admite que la esposa trabaje fuera de casa y responde con agresiones verbales a sus planteos, está de mal humor, se va a la cama sin comer y sin ofrecer explicaciones al respecto, reproduce de manera casi exagerada los mandatos respecto de los géneros. Cuando los chicos subvierten el orden de las cosas, todo se reacomoda, pero de algún modo se sigue reproduciendo el estereotipo: el varón cocina y la nena arregla enchufes, es decir, hombres y mujeres siguen haciendo las cosas que *hay que hacer* para que el mundo ordenado en torno a los géneros y sus actividades siga andando, la diferencia es imperceptible, ya que hasta que los chicos no *confiesan* quién realizó cada tarea, los padres están satisfechos porque todo funciona. Podemos decir, entonces, que la búsqueda que realiza Cabal no implica necesariamente una subversión del modelo patriarcal porque todo lo que los personajes hacen sigue siendo conformar al padre y no despertar su enojo y reubicar a la madre en el lugar de mujer “afable, humilde y sufrida” como quería la señorita Laudelina (1998, p. 28).

En los textos en que la autora ha querido hacer más explícito su posicionamiento ideológico ha quedado más atrapada en la ideología. Otro es el caso de una cantidad de textos en los que la exploración es más sutil, gracias al humor, a la emergencia de lo maravilloso y de lo mágico, a lo alegórico, a lo que no busca la reproducción del estereotipo, sino que se atreve a búsquedas más personales, como el caso de *Miedo* (1997) o *Las dos tortugas* (1990).

Particularmente respecto del humor es llamativo confirmar que en el caso de Cabal los mecanismos humorísticos son los más *liberadores*, porque son los que están asociados a la risa. En ocasiones, el humor se despliega en la literatura en formas más desviadas, cercanas a la ironía, a la parodia, al doble sentido, a la ridiculización. En el caso de Cabal, aunque sabía de la ironía y el sarcasmo (en algunos ensayos es evidente, como en *El vicio impune* publicado en *La emoción*

más antigua en 2001) los textos que escribe para los chicos buscan la carcajada, más genuina, más inocente, más infantil. Esto se hace explícito en algunos de los títulos como *El hipo y otro cuento de risa* (1993) o *Cuentos de miedo, de amor y de risa* (1991). Para la autora, en los niños hay una disposición natural hacia la risa, también en los adolescentes, pero esa es una risa que incomoda a los adultos, que los pone nerviosos. En el ámbito pedagógico, la risa fue considerada sospechosa y condenada. (Cabal, 2001, p. 52). Por eso, escribir cuentos de risa y saber que esos cuentos podían ser leídos en las escuelas es otro gesto transgresor de Cabal, que la devolvía al lugar de nena traviesa en el que le gustaba posicionarse.

Leer (y escribir) entre líneas

Una de las más logradas estrategias que es posible seguir al revisar esta apuesta estética es la posibilidad de hacer dialogar los textos, los autores, las épocas, hacer que la literatura se ponga a conversar y se tejan los hilos que van desde los cuentos maravillosos a los actuales, desde las biografías a los personajes ficticios, desde los cuentos de la selva de Horacio Quiroga a Borges como ocurre en *Las dos tortugas* (1995).

En los ensayos de Cabal se pone en evidencia la historia lectora de la autora, su biblioteca personal, impactada por los clásicos y por algunos íconos de la literatura nacional, el caso de Borges es notable porque Cabal hace pública su admiración por el maestro (Borges fue su profesor) y lo hace en contextos no académicos, es decir, el gesto de alinearse con autores de la Literatura (La Literatura con mayúscula) cuando intentaba defender el espacio propio de la literatura para niños, implica también un posicionamiento político. En conferencias, ponencias, entrevistas, textos teóricos y críticos, Graciela Cabal hizo explícito que la literatura que se escribe para los niños es tan valiosa como la literatura que se escribe para los grandes, es la misma literatura, no necesita distinción. Esa voluntad la acerca a otros autores de literatura infantil y teóricos que con mucha fuerza a partir de los 80 buscaron darle forma al campo y

legitimarlos, como lo desarrollara Díaz Röner (2011). Entonces, reconocerse lectora de los libros “importantes” y señalar allí el origen de su camino como escritora impregna a su literatura de un valor agregado, no es Cabal una señora que escribe cuentitos para nenes, con palabritas complacientes, sino una profesional de la literatura, lectora y escritora, que alimenta sus textos de sus lecturas, de sus estudios sobre lo literario y los pone en diálogo con tradiciones, linajes, genealogías (Cañón y Couso, 2018).

El cuento *Las dos tortugas*, publicado en 1990, instala dos líneas genealógicas: por un lado, el cuento es una reescritura de *La tortuga gigante* de Horacio Quiroga, publicado en el célebre y canónico *Cuentos de la selva* en 1918. Con este primer gesto, en la dedicatoria, Cabal reconoce el hipotexto y se enlaza con otro autor. Si bien *Cuentos de la selva* es un clásico y una obra muy leída y recordada (es posible que al mismo tiempo que Cabal empezaba a dejar su marca en la literatura para niños en nuestro país, dejara de leerse en las escuelas) podemos detectar al menos dos anomalías: en la obra de Quiroga los cuentos para niños son casi una rareza, recordado por su trágica biografía, la mayoría de la crítica -y el canon escolar lo recrea así- se ha centrado en sus cuentos de locura y de muerte y no se han hecho lazos entre esos textos (*El almohadón de pluma*, *La gallina degollada*, *A la deriva*, *El hijo* entre muchos otros) y esta otra serie de la selva donde también hay muerte, hay dolor, hay pérdida, hay locura, pero cuyos personajes son mayormente animales, serie bastante alejada de la fábula tradicional y en raras ocasiones moralizante, es en cambio humorística, fresca, transgresora. La segunda anomalía es que Quiroga si bien es un autor canónico, no forma parte de las listas de escritores que se consideran habitualmente fundacionales del campo de la LPN en nuestro país (en este caso, es un autor uruguayo, pero incluido en la tradición nacional). Entonces, el gesto de Cabal de volver sobre ese libro infantil y sobre ese autor es significativo para leer su poética en la clave que mencionamos: alineada en un linaje literario donde se reconoce y se posiciona. La segunda línea se encuentra en las primeras palabras del cuento y la retoma Sanyú en la ilustración: “Un viejo ciego, buen contador de cuentos y muy sabio, dijo un día: ‘A la vida le gustan las repeticiones.’ Y tenía razón.” La

alusión a Borges no se queda en esta referencia inicial, sino que se retoma en la estructura general del texto: el juego de los espejos, del doble, la circularidad, el infinito, los sueños concéntricos, cierta selección léxica, la intertextualidad, homenajean a Borges. El cuento exhibe una cantidad de procedimientos ficcionales que le dan mucho espesor y que confirman esa voluntad de escribir para los chicos como destinatarios privilegiados sin olvidar que la literatura se hace de la amalgama de lo que hemos leído, se hace también con las palabras de otros.

Otra de las propuestas interesantes de Cabal en este intento de pensar la lectura literaria es volver sobre la figura de los escritores, a los que en el ensayo *El vicio impune* califica humorísticamente de “lunáticos, fóbicos, atrabiliarios, mentirosos, susceptibles, patéticos, políticamente incorrectos. Viciosos” (2001, p. 84). El vicio de los escritores, por supuesto, es la lectura, a la que se dedicaron desde chicos. Para saber más sobre ellos, Cabal escribe también en 2001 *Vidas de cuento*, una serie de biografías ficcionalizadas de escritores famosos que se dedicaron a escribir para los niños. En ellas registra datos exclusivamente informativos que funcionan como la materia prima para producir pequeños cuentos, a veces en tercera persona, a veces en primera. Los nombres de autores como Horacio Quiroga (nuevamente), Lewis Carroll, Louisa May Alcott, Mark Twain, Julio Verne, Beatrix Potter y muchos otros, se van amalgamando, a través de bellas palabras, entre escenas de sus vidas y relatos que la experiencia lectora de Cabal construye a partir de esos datos y de la imaginación. Hombres, mujeres, que escribían para los chicos, peleando a veces un lugar en el mundo literario, en contra de los mandatos y las expectativas, a contrapelo de su época. El resultado es un mapa de autores y títulos que de algún modo constituye el mundo de lecturas que opera en el imaginario de los adultos como los referentes esenciales para construir cierta historia de la literatura infantil que se entronca con cierta historia de la literatura. El libro puede ser leído por los chicos, porque las vivencias de los escritores son divertidas e interesantes. Ofrece también la posibilidad de acercarse a autores clásicos y no tanto de la literatura infantil y juvenil y desde el relato de sus vidas, descubrir sus textos. Para los lectores adultos, *Vidas de cuento* es una propuesta que suscita reconocimientos, el rescate de lecturas de infancia y el

encuentro con la escritura siempre chispeante de Graciela Cabal que, como un mojón más dentro de ese paisaje de autores, se biografía a sí misma al principio del libro.

Cabal pensaba que había temas de los que era necesario hablar, escribir, leer, discutir. Por eso, una gran parte de su obra se centra en temas de divulgación, en algunos casos de las ciencias naturales (*SOS Planeta en peligro*, *Cuidemos la tierra*), en otros de la formación ciudadana (*Los derechos de las mujeres*, *¿Para qué sirven las leyes?*), en algunos más de la historia, incluyendo el discurso religioso (*La Biblia contada por Graciela Cabal*, *San Francisco, el del violín*). Esta es otra de las líneas de su proyecto de escritura, que coincide con un momento histórico (desde mediados de la década de 1980 hasta los 90) en que el mercado editorial advirtió que la escuela era un nicho que favorecía la circulación de los libros y convocó a escritores del campo de la literatura para niños para abordar temas vinculados a las áreas del conocimiento.

Las genealogías que ayuda a diseñar Cabal la convierten en una autora que supo no sólo de los niños y de las palabras, supo mucho de la literatura, de cómo se construye un campo que está lleno de agujeros y de intersticios, que se puede navegar y que a veces puede ser peligroso, porque en el arte se juega también lo político y en los modos de decir se pueden reforzar o desafiar los recovecos del poder o, por qué no, encontrar algo que se parezca a la felicidad, que según Cabal es una de las formas de la resistencia, como los buenos libros.

Recorte literario

Cabal, G. (1977). *Jacinto*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Colección Los Cuentos del Chiribitil. Ilustraciones de Martha Greiner.

Reeditado por Sudamericana. (1997) Colección Pan Flauta. Ilustraciones de

Mónica Weiss

----- (1988) *Gatos eran los de antes*. Buenos Aires: Colihue. Colección

Pajarito remendado.

- (1990) *Cosquillas en el ombligo*. Buenos Aires: Sudamericana. Colección Pan Flauta. Ilustraciones de Nora Hilb.
- (1990) *Las dos tortugas*. Buenos Aires: Sudamericana. Colección Libros del Bolsillo. Ilustraciones de Sanyú.
- (1991) *Cuentos de amor, de miedo y de risa*. Buenos Aires: Aique.
- (1992) *Papanuel*. Buenos Aires: Sudamericana. Colección Libros de Bolsillo.
- (1992) *Las Rositas*. Buenos Aires: Colihue. Colección Leer y crear.
- (1993) *El hipo y otro cuento de risa*. Buenos Aires: Quipu. Serie Los verdes de Quipu
- (1994) *La pandilla del ángel*. Buenos Aires: Aique. Colección El Trébol Azul. Ilustraciones de Daniel Rabanal.
- (1995) *Historieta de amor*. Buenos Aires: Sudamericana. Colección Pan Flauta. Ilustraciones de Mónica Weiss.
- (1995) *Secretos de familia*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1997) *Miedo*. Buenos Aires: Sudamericana. Colección Los Caminadores. Ilustraciones de Nora Hilb.
- (1997) *Toby*. Bogotá: Norma. Colección Torre de Papel. Ilustraciones de Pez.
- (1998) *Tomasito*. Buenos Aires: Alfaguara. Colección Infantil. Ilustraciones de Sandra Lavandeira.
- (1998) *Tomasito y las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara. Colección Infantil. Ilustraciones de Sandra Lavandeira.
- (1998) *Tomasito cumple dos*. Buenos Aires: Alfaguara. Colección Infantil. Ilustraciones de Sandra Lavandeira.
- (1999) *La Señora Planchita y un cuento de hadas pero no tanto*. Buenos Aires: Sudamericana. Colección Pan Flauta. Ilustraciones de Elena Torres.
- (2001) *Vidas de cuento*. Buenos Aires: Santillana. Serie Leer es genial.

Referencias bibliográficas

- Bajour, C. (julio, 2007). Toby. *Imaginaria*, (210).
- Cabal, G. (1998) *Mujercitas ¿eran las de antes? Y otros escritos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2001) *La emoción más antigua. Lecturas, escrituras, el encuentro con los libros*. Buenos Aires: Sudamericana
- Cañón, M., Couso, M. (2018). Los protocolos críticos que fundan el campo de la literatura para niños en la Argentina. En R. Montenegro, *Teoría literaria y práctica crítica: tradiciones, tensiones y nuevos itinerarios* (pp. 683-732). Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Cornide, A. (2006). Los cuentos del Chiribitil: a la altura de la memoria. En: M. Bueno y M.A. Taroncher (Coords.), *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Díaz Rönnner, M. A. (2011). *La aldea literaria de los niños*. Córdoba: Comunicarte.
- Malvido, A. (2008). “Yo no escribo para la infancia, escribo desde la infancia”:. Entrevista a Graciela Cabal citado por Pérez, Soledad en Blake y Sardi (comp.) (2011) *Una literatura sin fronteras*. La Plata: ar.tdigital.
- Maunás, D. (1995). *Boris Spivacow. Memoria de un sueño argentino*. Buenos Aires: Colihue.
- Micheletto, K. (27 de julio de 2014). El regreso de Chiribitil. *Diario Página/12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/11-32876-2014-07-27.html>
- PLANETARIO, (2001c). Graciela Cabal, escritora. *Revista Planetario*. Recuperado de <http://www.revistaplanetario.com.ar/news/view/graciela-cabal-escritora>
- Sardi, V. y Blake, C. (comp.). (2011). *Poéticas para la infancia*. Buenos Aires: La Bohemia.
- Silveyra, C. Graciela Beatriz Cabal (1939-2004). Esbozo biográfico. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

Mila Cañón se desempeña como docente, formadora e investigadora en la UNMDP – a cargo de las cátedras *Literatura infantil y juvenil* y *Teoría de la lectura*, del Dpto. de C. de la Información. Es Maestra de Primaria, Profesora, Licenciada y Dra. en Letras y Magister en Letras Hispánicas. Codirige junto a Carola Hermida el proyecto de investigación *Las prácticas de lectura entre la escuela y la Universidad* - radicado en el CeLeHis- y la revista *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños* (FH-UNMdP). Fue jurado de LIJ en varias oportunidades: por ejemplo, en ALIJA 2010, 2012; SM, 2017.

Es autora de los libros *La literatura en la escuela primaria. Más allá de las tareas* (2012) y *Libros que importan. La literatura para niños en la escuela primaria* (2016) con Carola Hermida, con quien compiló *Prácticas y operaciones de lectura en el corpus escolar* (2018), coordinó con Elena Stapich *Para tejer el nido. Poéticas de autor en la literatura argentina para niños* (2013), y *Travesías lectoras en la escuela* (2017), entre otros. Es miembro fundador de la ONG *Jitanjáfora* (1998). macanon@mdp.edu.ar

María José Troglia es profesora y licenciada en Letras. Coordina talleres para docentes en promoción de la lectura y sobre problemáticas vinculadas con la lectura, la escritura y la literatura para niños desde 1995.

Ha dictado conferencias y publicado artículos en diversos medios y es co-autora de varios libros. Integró el equipo del Plan Nacional de Lectura en la Provincia de Río Negro.

Fue especialista en la redacción del Diseño Curricular de la Escuela Secundaria de esta provincia y en la revisión del Diseño Curricular de la Escuela Primaria de la misma.

Ha sido profesora en la Licenciatura en Educación Primaria de la Universidad Nacional de Río Negro y de Didáctica Específica y Residencia en la Universidad Nacional del Comahue, donde también coordinó el Profesorado de Lengua con modalidad semipresencial y participó en proyectos de investigación y extensión.

Es socio fundador de la *Asociación Civil Jitanjáfora, Redes Sociales para la Promoción de la lectura y la escritura*.

Actualmente es integrante del equipo técnico regional de Prácticas del Lenguaje y Literatura en el CIIE. También es profesora en la escuela secundaria y coordina talleres literarios.

UN RECORRIDO POR LA OBRA DE EMA WOLF: LA POÉTICA DE LA INVENCIÓN DEL OTRO

Laura Rafaela García

Entonces construyo un texto que a su vez va a construir un lector para sí.

Y no necesito ponerme por encima ni por debajo del lector,

va a ser mi par, mi igual.

El texto, el propio texto nos va a asociar de manera productiva.

Ema Wolf. Decisiones del autor a la hora de escribir

Las palabras del epígrafe nos muestran cómo la autora comprende su relación con el lector. Desde una posición simétrica se dispone a responder las intimidatorias preguntas que le realizan los chicos durante una entrevista en una escuela, después de un tiempo logra reposicionarlos como escritores, como compositores de los textos que le piden y entonces se decide a contarles sobre sus modos de escribir.²³ En el encuentro entre Wolf y los lectores están “los libros, ese pequeño capital que circunstancialmente nos ha vuelto socios” (2005). Nos proponemos explorar ese capital que nos presentan los personajes e historias singulares de la obra de Wolf, quien le otorga un lugar particular al lector, lo inventa y lo construye en cada relato.

La poética de Ema Wolf está atravesada por dos temas que fueron introducidos por María Elena Walsh en la literatura para chicos como son: la incorporación de lo cómico y las modulaciones de la oralidad. Nos proponemos organizar un inventario de curiosidades que proporcione un panorama general de

²³ “¿Cómo atender tantas cuestiones en un único encuentro tan breve?

Hasta que me di cuenta de que les interesaba que les hablara del trabajo; me refiero al trabajo de escribir, a la tarea menuda. Y me alegra haber encontrado esa veta.

Dado que ellos componen textos, o los hacen componer textos, en clases o en concursos, trato de hacerles ver que un autor también compone “el músico, el escultor también componen” y que las dificultades en sustancia no son tan distintas: siempre se trata de maniobrar con esa materia prima, y herramienta a la vez tan escurridiza que es el idioma. Entonces les comento cuánto se hacen esperar las ideas a veces; cómo algunas no llegan a desarrollarse nunca y quedan en eso, en ideas; la cantidad de información que demandan algunas historias...” (Wolf, 2005).

los personajes, sus historias y los recursos empleados en su narrativa con la intención de resaltar los modos de hacer ficción. Por eso, presentamos el recorrido por su poética a través de una lista detallada que contiene una serie de elementos o bienes particulares que integran el patrimonio literario que Wolf aporta a la literatura argentina para chicos. Consideramos que la poética de Wolf amplía las fronteras de esta zona literaria con un nuevo repertorio de recursos para inventar al otro dentro o fuera de la ficción. Wolf no sólo crea personajes originales como el señor Lanari o vuelve protagonista de sus historias a otro tipo de personajes como una planta carnívora, sino que con su modo de narrar prefigura al lector como un sujeto curioso que experimenta el deseo de saber y logra atraparlo tanto por la trama como por el modo de narrar como ocurre en *Historias a Fernández*. La particularidad de su poética está en los modos de inventar al otro -personaje o lector-, por el modo en que provoca cierta curiosidad por lo inventado y por lo narrado para dar lugar a una nueva experiencia de lectura.

Derrida (1987) habla de la invención en el interior del discurso a partir de un acto de producción inaugural, que se presenta como una posibilidad o un poder que permanecerá a disposición de todos. Entre sus principales hipótesis afirma que hay dos grandes clases de ejemplos autorizados para la invención:

Por una parte, se inventan *historias* (cuentos ficticios o fabulosos) y por otra *máquinas*, dispositivos técnicos, en el sentido más amplio de esta palabra. Se inventa fabulando, por la producción de cuentos donde no corresponde “una realidad” fuera del cuento, (una coartada, por ejemplo) o bien se inventa produciendo una nueva posibilidad operatoria (la imprenta o un arma nuclear, y asocio a propósito de los dos ejemplos, la política de la invención –que será mi tema- que trata siempre a la vez política de la cultura y política de la guerra). Invención como producción en los dos casos...

Hay varios elementos de la hipótesis de Derrida que me interesa retomar para abordar la poética de Ema Wolf. En primer lugar, la estrategia del inventario

viene a reponer solo una parte de la experiencia que provoca la obra de nuestra autora y nos permitirá inscribir su poética dentro de un panorama mayor que da cuenta de las políticas de la invención del campo infantil argentino. Para eso estableceremos dos direcciones en el análisis: por un lado, recuperaremos el contexto en el que emerge la obra de la autora dentro de la literatura argentina para chicos y, por otro, nos detendremos en los dispositivos técnicos o las máquinas literarias que inventa Wolf a la hora de contar historias. Además, siguiendo las hipótesis derrideanas en ese desdoblamiento de la invención nos interesa avanzar más allá y mostrar qué es lo que Wolf *descubre, devela, produce* por primera vez en la relación entre literatura e infancia.

De la “ilimitada fantasía” a “La Banda de los Cronopios”

En trabajos anteriores (García, 2015) abordamos el ingreso de lo político a partir de la influencia determinante de María Elena Walsh para modificar los modos de hacer ficción en la literatura infantil junto con las obras de Laura Devetach y Elsa Bornemann en el contexto de los sesenta y los setenta. Momento en el que la violencia política de la última dictadura militar impactó en el campo con la prohibición de dos textos claves como son *La torre de cubos* y *Un elefante ocupa mucho espacio*, que acompañaron el desplazamiento del paradigma de una literatura de corte moralizante que concebía al niño como un sujeto en formación, hacia el ingreso de lo deliberadamente literario al mundo infantil que apelaba a la imaginación del niño como lector. De la censura por “ilimitada fantasía”²⁴, uno de los argumentos expuestos en la resolución dictatorial N° 480 que prohibió la circulación del texto de Devetach, a la reapertura democrática en el campo infantil se distinguen una serie de actividades culturales acompañadas por el mercado editorial junto con la emergencia de una formación cultural (Williams, 1980),

²⁴ Es necesario referir una vez más la cita del documento de censura no sólo para recordar la violencia del pasado sino también para considerar cuáles eran las ideas que se consideraban peligrosas en contacto con la infancia. Entre otros argumentos en la resolución se afirma: “Que inserto en el texto debe estar comprendido el mensaje que satisfaga dicho mundo; Que del análisis de la obra “La torre de cubos” se desprenden graves falencias tales como simbología confusa, cuestionamientos ideológico-sociales, objetivos no adecuados al hecho estético, ilimitada fantasía, carencia de estímulos espirituales y trascendentes”.

integrada por un grupo de autores que multiplicaron las posibilidades de la fantasía en la literatura infanto-juvenil. Cada una de las poéticas de los autores que surgen a fines de los ochenta y principio de los noventa se diferencia por sus formas de trabajar la ficción y amplían las fronteras de lo representable en la literatura para chicos. Wolf comienza su producción hacia los años setenta y se posiciona como una autora clave para el campo infantil argentino hacia fines de los ochenta, junto con Graciela Montes, Graciela Cabal, Silvia Schujer y Gustavo Roldán -para nombrar sólo a los más representativos de ese momento.

Destacaremos tres características fundamentales de esta formación: en primer lugar, lograron interpelar la mirada cristalizada del sistema literario con respecto a la literatura infantil; en segundo lugar, entraron en discusión con los modos de leer en la escuela más allá de considerarla un espacio democratizador de los saberes y asumieron el compromiso con los derechos culturales de los niños, en particular, con la defensa de la lectura y, en tercer lugar, la variedad de los géneros abordados y sus propuestas estéticas dieron lugar a un público heterogéneo que vio ampliadas sus propias representaciones para participar del mundo.

Ema Wolf forma parte de lo que Díaz Rönner (2011), en *La literatura infantil o de la captura del objeto: años 80 y 90*, denomina “la Banda de los Cronopios”. Con esta operación de lectura crítica Díaz Rönner destaca las características de esta formación de autores, profesionales de las letras y muchos de ellos lectores del boom de la literatura latinoamericana. Su trabajo con la ficción se caracteriza por los modos de apelar a la imaginación de los chicos desde la literatura, aunque eso los relegue a las márgenes del sistema literario. Díaz Rönner resalta el desprendimiento de estos autores de la literatura infantil de corte tradicional y los presenta como herederos de la vanguardia estética inaugurada por María Elena Walsh en los sesenta. Se distinguen:

Por sus poéticas contrahegemónicas, por el empleo de procedimientos propios de lo literario: parodia, ironía, especializaciones de corte surrealista, por el lenguaje arreferencial, por la ausencia de un sentido absoluto y edificante,

por la abierta invitación a los chicos para que cabalguen sobre los textos escritos y los transformen (p.128).

También, es fundamental reconocer en ese cruce teórico-literario que propone Díaz Rönner la influencia de Julio Cortázar y la relación que establece implícitamente entre este grupo de autores y los Cronopios, un colectivo de personajes representativos de la obra del autor ²⁵. En *Historias de Cronopios y de Famas* (2004) los Cronopios son quienes se ocupan de otras cosas que no atraen a los demás e integran la serie, junto con los Famas y las Esperanzas, de los personajes más lúdicos de la obra cortazariana. En ese punto es posible conectar la relación entre los Cronopios y esta formación de autores de la literatura infantil a partir de lo que Cortázar (2010) entiende como lo lúdico en relación con la literatura:

Como una visión en la que las cosas dejan de tener sus funciones establecidas para asumir muchas veces funciones muy diferentes, funciones inventadas. El hombre que habita un mundo lúdico es un hombre metido en un mundo combinatorio, de invención combinatoria, está creando continuamente formas nuevas (p.219).

²⁵ Extendemos esta propuesta para considerar la influencia de Cortázar en términos de lo que su narrativa representa para un nuevo sector de lectores. Como afirma Nicolás Rosa en “Cortázar o el engendramiento del lector”: “la franja de ávidos lectores que experimentaron (quizá por primera vez) la literatura a través del texto cortazariano, forma parte de una importante incorporación que ha provocado un fenómeno doble: uno cuantitativo, la formación de una práctica de lectura que incluye lectores no “tradicionales”, y uno cualitativo, la ruptura de ciertos “ideogramas” de lectura sofisticados, generalmente adheridos al relato realista” (2003:109). Hay dos aspectos que conectan la actividad intelectual de los autores del campo infantil de fines de los ochenta con el aporte de Cortázar. Por un lado, podemos relacionar los efectos de una literatura que avanza sobre nuevos lectores, en este caso, los niños reconocidos como lectores y, por otro, la proximidad estética de una literatura que articula el trabajo de escritura con el hecho poético para dar lugar a la ficción.

Nos interesa mostrar cómo esa dimensión del trabajo con el lenguaje y la literatura se materializa en los dispositivos narrativos que pone a funcionar Ema Wolf para revelar las posibilidades del niño como lector. En este sentido la poética de Wolf es representativa de lo menor no en el sentido que se le asigna con la asociación al calificativo infantil, sino en los términos que Deleuze y Guattari (1990) le atribuyen al considerar lo revolucionario como núcleo de una literatura menor, que deja de ser funcional a una llamada literatura mayor o nacional para desterritorializar la lengua y reterritorializar el sentido. Los autores lo explican en los siguientes términos:

Al dejar de ser órgano de un sentido, se convierte en órgano del Sentido. Y es el sentido, como sentido propio, el que preside en la atribución de designación de los sonidos (la cosa o el estado de cosas que la palabra designa); y, como sentido figurado, en la atribución de imágenes y de metáforas (las otras cosas a las cuales se aplica la palabra en ciertos aspectos o en ciertas condiciones). No hay, pues sólo una reterritorialización, espiritual, en el “sentido”, hay una reterritorialización física, gracias a ese mismo sentido (p.34).

La poética de Wolf explica ese desplazamiento del lenguaje y, por eso, representa una ampliación en las modulaciones de sentido dentro de la literatura que por medio de los modos de la ficción posiciona al otro como lector en un lugar central de su narrativa articulando lo subjetivo y lo político.

Inventario de curiosidades: lo fantástico, lo familiar y lo animal

La poética de Wolf se inscribe entre la curiosidad, como motivación para explorar el mundo y avanzar en la lectura, y la invención que enriquece los límites de lo representable en la ficción. Por medio del inventario de curiosidades expondremos los desafíos a los que invita al lector, que dan lugar a una escritura vanguardista en su forma y estilo. De manera estratégica el inventario nos permite analizar la poética de Wolf a partir de tres zonas o ejes de entrada a una poética con múltiples

posibilidades: lo fantástico como disparador de un nuevo modo de participar del mundo, la relación dominante y deformada con el mundo familiar, el lugar privilegiado que se le otorga a lo animal como modo de vincularse con el otro. Estos tres ejes aparecen en distintos momentos de la poética con movimientos de superposición o entrecruzamiento y, a la vez, están atravesados por los recursos del humor y las marcas de la oralidad que -como dijimos- dominan el tono narrativo de la autora.

El mundo que Wolf nos presenta es mucho más amplio de lo que podemos registrar en este espacio y al hacer un inventario también seleccionamos algunos elementos e intentamos dar cuenta de las posibilidades de ampliar cada eje como las zonas del inventario mismo. La estrategia del inventario es abarcar solo una parte de la totalidad y puede ser ampliado en otras instancias de acuerdo con otros criterios que atiendan a las curiosidades de su obra en nuevas direcciones.

El primer eje reúne los relatos en los que predomina la presencia de lo fantástico como constitutivo de los personajes o de las historias. Lo fantástico revela otros modos de mirar el mundo y de representar lo irrepresentable por medio del lenguaje. Por eso, en primer lugar, nos detendremos en *Los imposibles* ([1988] 2013) que reúnen diez historias, que combinan lo fantástico con lo cómico y provoca una permanente ruptura en la experiencia de lectura a partir de una serie de dispositivos vanguardistas que articulan los modos de contar. *El señor Lanari* es el título del primer cuento que destaca el apellido del personaje como una característica sobre la que se desenvuelve la acción y la primera oración indica la dirección del juego surrealista que propone esta historia: “A las 9 de la mañana del domingo el señor Lanari empezó a destejarse”. La acción se desencadena cuando, antes de salir, una hebra del gorro de lana del señor Lanari se engancha entre las mandíbulas de Firulí, su perro. El dispositivo narrativo presenta dos direcciones inversas y complementarias al mismo tiempo. Mientras se teje la historia que instala al lector en el mundo fantástico con la primera acción, avanza la desintegración del personaje que se empieza a destejer accidentalmente y sin advertirlo. El cuento es breve y presenta el efecto *hacia adelante* o *bola de nieve*, pero con un ritmo continuo y desesperante hace avanzar la acción con mucha

gracia. El punto de confluencia del hilo del relato y el hilo que compone al personaje es el encuentro con la abuela: “Cuando llegó a la puerta de la casa de su abuela, en el lugar donde debía estar el señor Lanari sólo quedaban las medias que también habían empezado a destejarse” (p.12). La abuela al reconocerlo empezó a tejerlo nuevamente, efecto que provocó desandar el camino que había recorrido su nieto para llegar al punto de partida de la historia y al final del cuento.

El segundo texto se construye a partir de una característica singular que diferencia a los integrantes de una familia, son invisibles, y se los puede reconocer solo por el perfume. La tercera historia es *La sombra del conejo Ricur* que focaliza en la autonomía de la sombra como un personaje más con vida propia. El relato siguiente es *Carta de Drácula a su tía* e incluye el pedido de la crema “Pecasin” para eliminar las pecas que le salieron al sobrino por un accidente con el reloj despertador que sonó a las 12 del mediodía en vez de sonar a las 12 de la noche y le provocó las pecas. La originalidad del pedido de la carta está en el centro de la situación problemática que da lugar a la parodia del personaje clásico y con un hecho que resulta gracioso y ridículo al mismo tiempo busca desbaratar la imagen del monstruo.

En *La nona Insulina* el cuento también presenta un doble ritmo. La historia sigue un orden lineal pero la particularidad es que empieza por el final de la vida del personaje y con el cierre del cuento se llega al nacimiento del personaje. El texto siguiente también invierte la forma tradicional de construir las historias, en este caso el recurso principal consiste en desnaturalizar una idea tradicional por medio de la parodia. Matilde no podía dormir y se puso a contar ovejas, pero cuando llegó a *La oveja 99* ésta no pudo saltar porque estaba muy gorda. Para resolver el problema de manera muy práctica las otras ovejas consiguieron una grúa que cruzó a la oveja al otro lado del cerco, pero con tanto alboroto terminaron por despabilar más a la niña.

A esta altura del recorrido corresponde destacar que el efecto cómico de *Los imposibles* se presenta en dirección ascendente y eso funciona como una clave de lectura que es posible reconocer desde el título. Esta propuesta reúne historias increíbles en la realidad pero que representan una puerta de entrada al mundo de

la ficción. Entre la variedad de recursos que se emplean, la autora incorpora las características que aportan los distintos géneros para enriquecer las historias, como se puede ver en la carta firmada por Drácula. También, se construye un tono particular en la voz narrativa de *La cuenta de los cangrejos* ya que el texto presenta una sucesión de instrucciones para clasificar a estos animalitos. Se trata de una tarea desopilante que entraría en la lista de lo que es irrealizable para muchos, pero que en la ficción es posible de contar. La historia mezcla situaciones concretas con hechos inexplicables y logra por medio del efecto final darle un cierre al relato que enlaza con el título. *El centauro indeciso* se construye en torno al juego de las dudas existenciales del personaje a partir de la característica física y el mecanismo consiste en aprovechar al extremo la doble naturaleza: “Mitad caballo, mitad hombre. Mitad hombre, mitad caballo”. En *La gallina aeronauta* se cuenta la historia de un espécimen singular por sus cualidades para volar que la diferencian del resto de las de su especie. El breve relato narra la historia de su vida y sus hazañas más importantes. El último relato refuerza una línea que inaugura este libro dentro de la poética de Wolf que tiene que ver con sus modos de incorporar los animales al mundo ficcional de la literatura para chicos. *El mejillón maldito* cuenta la historia de Lucio, el cuidador del faro, y un mejillón que todas las tardes atrapaba al hombre con sus historias, pero muchas veces no las terminaba a causa de la marea y al otro día ya no se acordaba nada. Ese movimiento de la marea que va y viene acompañado por la calidad de las historias del mejillón marca el ritmo del breve relato y molesta a Lucio porque le provoca insomnio.

El otro texto que incluimos en esta zona es *La aldovranda en el mercado* (1997) que contiene cinco cuentos breves. Nos detendremos en el primero que mezcla lo fantástico con lo cotidiano y presenta nuevas modulaciones de lo cómico. La historia se centra en el episodio de una pelea de mercado protagonizada por la adovranda, una planta carnívora. Desde el puesto de la carne ella realiza algunos comentarios públicos en defensa de sus compañeras, las verduras, y el verdulero se siente insultado. Los comentarios de la aldovranda eran del tipo: “¡Peladas, cortadas, hervidas y aplastadas, qué destino el de las papas!” y el clima fue creciendo hasta que se produjo el enfrentamiento entre el verdulero y el

carnicero, que defendía a su clienta. El cuento termina con la huida de la planta en medio de la pelea con una pierna de cordero y al grito de: “¡Hermanas verduras: volveré!”. La historia parte de una situación cotidiana, pero ni la protagonista ni la dimensión de los hechos se mantienen en los márgenes habituales y esa combinación de lo fantástico con lo exagerado termina por generar una situación desopilante, que parodia cualquier encuentro o desencuentro en un lugar público como el mercado. En este tipo de combinaciones se entiende cómo funciona el humor en este momento de la literatura para chicos, que viene a romper con lo establecido no sólo para mirar el mundo, sino con lo establecido dentro de los propios límites del humor. En ese punto radica la mirada contrahegemónica que propone esta nueva estética dirigida a chicos y grandes que disfrutan de la locura de la historia al mismo tiempo que la leen. En una conferencia de 1964 titulada *La poesía en la primera infancia* María Elena Walsh advertía sobre la ausencia del elemento cómico en los textos para chicos y afirmaba:

Quizá los elementos humorísticos nos permitan competir con los grandes atractivos que ofrecen los medios masivos de difusión...Sólo lo cómico puede ser igualmente atrayente, o casi. Y es triste reconocer que lo cómico, lo humorístico, estaba hasta hace muy poco tiempo desterrado de nuestra enseñanza (1995, p.150).

En esa dirección se inscribe el aporte de Wolf al trabajo narrativo con la imaginación de niños y jóvenes. Se trata de interpelarlo desde la ilimitada zona de lo fantástico a través de personajes poéticos, juegos de palabras que hacen guiños en la lectura e historias de enredos que desarticulan la mirada seria y formal del mundo cotidiano.

El segundo eje es el de lo familiar que abarca una zona de textos que se construyen en la proximidad de ese mundo de lo privado cercano al lector, superado por las características de la ficción. Entendemos que en la poética de Wolf el vínculo con lo familiar se presenta como la experiencia de los vínculos íntimos que no se eligen, que forma parte de la vida de los sujetos y presenta sus

propias singularidades. El primer texto de esta zona es la novela corta *Maruja* ([1989] 2011), que cuenta la historia de un monstruo, Veremundo, que se ve obligado a hospedar en su casa a su tía fantasma quien decide por voluntad propia mudarse a lo de su sobrino a causa de una inundación en su bóveda del cementerio. La novela se construye en el contraste entre los personajes: por un lado, la incomodidad que le provoca al sobrino-monstruo ver alterada su rutina y su soledad y, por otro, la irrupción de una visita inesperada, la tía, que invade todos los espacios condensándose y disipándose. La originalidad del texto está en el modo en que avanza la convivencia por una sucesión de situaciones entre desgraciadas y cómicas que se encadenan para llevar adelante la acción.

La primera medida de Veremundo es escribir una exagerada cantidad de cartas a Obras Sanitarias para que solucionen el problema en el cementerio. La voz narradora lo cuenta así: “Veremundo empezó a escribir siete cartas por día a Obras Sanitarias. Algunas provocadoras, otras suplicantes” (p.19). Como respuesta obtuvo la primera carta que confirmaba el registro del pedido y a esa le sucedieron en respuesta la misma cantidad de cartas por día que él había mandado. Eso dilató la solución del problema. Para matar el tiempo Maruja empezó un curso de detectives por televisión y una vez finalizado ofreció sus servicios. Esa acción le imprime a la historia las marcas de un clima policial ya que el sobrino también interviene en las investigaciones a cargo de Maruja. El principal y único caso es la desaparición de la cabeza de *Basilio, el descabezado*; se trata de un alma en pena que solicita los servicios detectivescos de Maruja para que encuentre su cabeza. A partir de algunas pistas surgió la hipótesis de que los chicos del barrio eran los responsables y eso comprometió más los intereses de Veremundo que odiaba a los niños. En esa aventura tía y sobrino descubrieron un túnel en el jardín que los conducía a la plaza del barrio y de manera accidental destaparon la cañería que mantenía inundado el cementerio. Es interesante destacar que la consecuencia clara, pero eso no se plantea en el relato, sino que es una conclusión que el propio lector se ve inducido a sacar por el curso de los hechos. Los protagonistas no advierten que son ellos los que destapan la cañería al meterse por el túnel. En ese punto el texto posiciona al lector en otro plano que lo desplaza de la acción y le

hace un guiño de complicidad en medio del misterio y el humor que componen la trama.

El caso policial de Basilio se resuelve solo, cuando él recuerda que había dejado su cabeza en el dentista. Después de eso las cosas empiezan a volver a la normalidad, Maruja se vuelve a su bóveda y Veremundo recupera su soledad y sus experimentos en el laboratorio. Entre la invasión del espacio íntimo, que podemos comprender a pesar de que los protagonistas tienen otra naturaleza, y la exageración como recurso humorístico esta historia provoca un efecto que actualiza la experiencia del sujeto como lector que se ve involucrado en los modos de tramar los sentidos de la historia.

En segundo lugar, incluimos un texto que enriquece el campo con las particularidades de un texto que presenta desde la primera persona su álbum familiar en una galería de retratos narrativos. *Fámili* ([1992] 2004) construye la singular genealogía de una familia compuesta por una heterogénea y entretenida cantidad de integrantes. El texto en la edición de Primera Sudamericana está acompañado por las ilustraciones de Jorge Sanzol, que logra recrear el efecto del álbum familiar con un retrato fotográfico en blanco y negro junto con el título del relato que se presenta a continuación. El mismo ilustrador es el quien trabaja con las ilustraciones en un libro como *Los imposibles*, que supone un importante desafío para materializar las ideas sobre las que se construyen la mayoría de los relatos.

Las historias de *Fámili* se caracterizan por el tono anecdótico para describir la característica personal, una pasión o una obsesión, que diferencia a los integrantes de la familia. El recurso central es la desnaturalización de la normalidad del mundo familiar habilitando el ingreso de lo deliberadamente literario como dispositivo de construcción de los personajes y por eso, se reconstruyen las singularidades de un linaje a partir de las más extrañas anécdotas de sus integrantes. Esto se expresa en la contratapa:

Cualquiera que sacuda las ramas de su árbol genealógico verá caer personajes raros. ¿Quién no tiene acaso un abuelo que encarnó en gato? ¿A quién le falta en la familia una tía capaz de revivir

moscas, o un primo víctima de su propia dentadura? Este libro contiene doce historias de parientes que bien pueden ser los tuyos, y si no es así, te los presentamos.

En un breve panorama por los títulos repasaremos las características de estos personajes familiares: Pepe Murias es un hombre de ideas notables que inventó el “pisdegatómetro” que lo acompaña a todas partes y es su medida para conocer a las personas. La abuela Eugenia, *Una artista*, que un buen día descubre su habilidad para pintar. Empieza por la naturaleza muerta y su obsesión crece a tal punto que empieza a robar las frutas de las quintas de sus vecinos. *La Ruta del Chocolate* cuenta la versión del descubrimiento de América a partir de la rebeldía de la prima Cleta para combatir el aburrimiento de la ictericia. *El Pariente* narra la historia de un familiar lejano que llega de visita y parece no tener intenciones de irse, mientras permanece de visita irrumpe persistentemente en todos los espacios con tareas que nadie le solicita. *Historia del catalejo* revela el origen del prestigio familiar a partir de la historia del objeto con una disparatada narración cargada de aires de grandeza. *Pamela* es la historia del encuentro y el desencuentro de la dentadura del primo Tomás, que pierde uno a uno sus dientes y una tarde pescando en el río engancha una por casualidad. Desde ese día se desvive por su dentadura casi como si fuera una persona, que parece tener vida propia. Esa situación llega a ser tan asfixiante que Tomás decide tirarla otra vez al río.

Hormigas y Corno relata el enfrentamiento entre Pereyra, el tío de la voz narradora, y su vecino Rizzuto por las responsabilidades del hormiguero y el avance de las hormigas, a quien busca combatir con la música del cono que no deja de tocar. *El caso Vicente* muestra las sospechas sobre esos secretos de familia y cuenta la extraña historia de los Ferruzzi, que está relacionada con el misterio del hijo menor que es un poco malcriado y presenta algunas diferencias físicas con el resto de la familia. Eso es lo que hace sospechar a la voz narradora sobre la adopción. *Moscas resucitadas* cuenta los orígenes de la extraña profesión de la tía Birguita, mezcla de curandera de barrio y veterinaria, que tiene la particular profesión de resucitar moscas. *Nuestro Canuto* trata sobre la mascota del pueblo,

a quien cada día cuidan distintas personas; pero la voz narradora se detiene a contar la particularidad del perro que es capaz de levitar mientras su padrino toca el tonete. El problema surgió un día que el tío recibió un llamado urgente y tuvo que salir y el Canuto quedó flotando por los aires.

Otra vez Cleta relata el extraño caso de ictericia con el que reincide la tía de la voz narradora, único caso en el mundo. El nuevo período en reposo provocó que retomara su interés por sus propias versiones para contar la historia de la humanidad. En esta ocasión, se inclinó por las revelaciones sobre los fenómenos del universo. El anuncio final de Cleta gira en torno a un eclipse que la voz narradora logra convencerla para postergar hasta el día de su cumpleaños, provocando un efecto particular. El último relato es una síntesis muy original del tono de la propuesta narrativa y conjuga en una divertida historia lo inverosímil y lo familiar en relación con las creencias personales. *El Encarnado* cuenta la reencarnación del abuelo del protagonista en la piel de un gato, que la voz narradora puede reconocer a partir de los gestos de su abuelo en el comportamiento del animal. Con este texto concluye una serie de relatos que encierran una historia de metamorfosis, una explicación de los orígenes y de los secretos del mundo familiar, una manera de repensar lo original de cada uno de una manera divertida y agradable.

Un tema interesante para abordar en relación con el mundo familiar es el de la transmisión en el interior de ese mundo a partir de las preguntas sobre qué y cómo se transmiten los saberes y las experiencias. Por eso, nos interesa incorporar a esta zona el cuento *El carretel de hilo* incluido en *El libro de los prodigios* (2003) para pensar el tema de la transmisión intergeneracional y el lugar que tiene la ficción en esa escena central del cuento entre madre e hija:

A Nina le atrae la caja de costura. Curioseosa los hilos, las tijeras, el erizo del alfiletero, los botones esmaltados, el lío de cordones, cintas y broches que anida en la caja. Se entretiene con eso. Alinea los carreteles sobre la falda combinando a gusto los colores. El rojo es el príncipe de los hilos, en su opinión.

Cuando la madre la ve jugando con el carretel rojo le dice algo acerca de un abrigo. Nina no le presta atención (pp.34-35).

En ese momento las palabras de la madre funcionan como anuncio y advertencia que habilita la experiencia que sigue, cuando el carretel se va transformando y pasa por diferentes paisajes para dar lugar a diferentes sensaciones. La transmisión como ese vínculo intergeneracional que forma parte del entorno íntimo es fundamental para pensar cómo se habilitan las experiencias y la importancia de la ficción en el mundo del otro. Un tema que nos interpela en varias direcciones para revisar cómo se transmite el pasado, qué versiones se transmite de él y quiénes son los responsables de garantizar este tipo de experiencias a los niños. Los relatos de la tradición oral y la literatura se presentan como parte de ese legado que nos permite establecer vínculos profundos y heterogéneos en la construcción de las identidades. A partir de esta escena podemos pensar en relación con la propuesta de Jorge Larrosa (2013) para considerar lo que la lengua transporta en el tiempo y la “transmisión en el sentido de dar y de recibir, de dar y de tomar, de dar la palabra y de recibir la palabra y de tomar la palabra, de lo que acontece en la transmisión del don de la lengua” (p. 654). La narración en esta escena del cuento y en el marco de una lectura de la poética de Wolf tiene el poder de durar en el tiempo y de decir cosas distintas a las que se dijeron hasta ahora. Ese gesto implica dar la posibilidad a que otros sujetos que realicen sus propias experiencias, inventen otras historias y nuevas formas de narrarlas.

También, podríamos incluir en una zona de frontera entre lo familiar y lo fantástico el cuento *El señor Lanari* de *Los imposibles* ([1988] 2013) quien empieza a destejarse y es su abuela la que le devuelve el cuerpo; o los modos de narrar desde la mirada del niño la llegada de su hermano y los cambios en el orden personal que eso implica como se presenta en *La misión* incluido en *Nabuco, etc.* ([1998] 2001); o la relación entre el príncipe y su madre en la versión comentada de *La princesa y el garbanzo* también incluida en el libro anterior; o, el prólogo de *¡Qué animales!* ([1996] 2011) en el que la autora revela cómo surgen esos relatos

a partir de la relación con sus propios hijos y el interés por descubrir entre todos los secretos de los animales.

La tercera zona del inventario presenta sólo una línea de entrada del variado panorama que ofrece el mundo de los animales y está determinada por el protagonismo que tienen los gatos en la obra de Wolf. Esta presencia representa las modulaciones subjetivas de la relación con el otro, que en las historias se interpela desde la relación del adulto con el niño en términos de dominación o de apertura hacia la autonomía. Esta zona del inventario abarca el cuento *Pulgas* incluido en *Pelos y Pulgas* ([1989] 2015), que pertenece a la colección *Cuentos del Pajarito Remendado* de ediciones Colihue. Este cuento es uno de los primeros de la obra de Wolf para presentar la vida de los gatos a través de la conversación entre Sir Walter y Sir Percy, dos gatos londinenses, “parientes lejanos de un gato de Cheshire que era pura sonrisa”. Con ese guiño al lector empieza la historia dentro de la historia que cuenta cómo tres pulgas circenses se hicieron famosas y cuando decidieron abandonar el circo se quedaron a vivir en Londres. El relato habilita una pregunta lógica y original, al mismo tiempo, que tiene que ver con los modos de tramar la historia en la poética de la autora: “El circo siguió su camino y ellas se quedaron aquí, como artistas independientes. Lo primero que hicieron fue buscar un buen lugar donde vivir. ¿Y dónde pueden vivir tres pulgas sino en un gato?”. Es interesante el tono de este relato entre lógico y cómico, entre formal y paradójico contado por ese gato-narrador de una historia que al final lo tiene como protagonista. Ese tipo de recursos que guía el planteo hacia la pregunta lógica provoca un efecto particular que excede la trama del relato por el modo en que involucra al lector. Esto nos permite afirmar que la poética de Wolf inventa un lugar para el otro dentro del relato y a partir de ahí modifica la experiencia de la lectura de quien está fuera del texto.

En esta serie seguimos con *Hay que enseñarle a tejer al gato* ([1991] 2006), que nos interpela desde un lugar especial para considerar determinadas situaciones en las que los adultos buscamos convencer de alguna idea a los chicos. La actividad de enseñarle a tejer a un gato, a quien le interesa dormir o rascarse, puede considerarse como una parodia de la domesticación o lo que ocurre entre adultos

y niños cuando se les quiere enseñar a leer, a escribir o a contar. El eje de la historia es el interés de la dueña de Ismael porque su gato haga algo y la parodia de la situación que podemos reconocer en otras escenas cotidianas está acompañada por los argumentos que se van desplegando con el relato y se destacan con la ilustración de Jorge Sanzol en la edición de Primera Sudamericana. Una serie de recomendaciones y ejemplos que surgen de experiencias pasadas exitosas o frustradas le dan el tono al relato y terminan por presentar las diferencias cuando los intereses de uno se imponen sobre la voluntad y el deseo de otros. Una vez más, el final viene a provocar cierto efecto cómico y a resolver la tensión que se sostiene durante todo el relato, cuando el gato a pesar de su resistencia termina de tejer unos mitones, que serán el motivo para permanecer casi inmóvil, sin molestarse por cazar ni por comer.

Historias a Fernández ([1994] 2006) nos permite retomar la importancia de la narración y su relación con el tema de la transmisión. Pero también, podemos tomar al personaje central, Fernández, como una metáfora de la *zona de borde* (Gerbaudo, 2009) que habita la literatura para niños en relación con otras disciplinas que se ocupan de la infancia. El texto empieza con la siguiente frase: “Me preocupa esa costumbre de Fernández de dormir en el filo de las alturas”. Para describir esa característica y pensarla en relación con el trabajo de los autores y la literatura para chicos podemos revisar este fragmento:

¿Por qué esa vocación suya por desafiar los límites y exponerse al cuete? No sabemos. Es probable que no lo haga de intrépido, por amor al peligro, ni porque el vacío lo atraiga con su enorme fascinación –creo haber dicho que usa esos lugares para dormir-. Pienso más bien que se trata de una extravagante conducta heredada, o que ha nacido sin el músculo del vértigo. Puede haber otra explicación: Fernández es de Libra, un signo de aire (p.11).

Esta relación entre el personaje de la novela y el trabajo de los autores de textos para chicos tiene algo de voluntario y de involuntario, pero sin distingue por el modo de ampliar las formas de representar el mundo y de interpelar la

imaginación. Aquí se destaca la forma de contar, la modulación de una voz que suena familiar y recurrente desde su forma de mirar los hechos. Fernández se cayó de un árbol de palta y se golpeó la cabeza, entonces su dueña se ve obligada a mantenerlo despierto y para eso se le ocurre contarle tres historias que irá regulando en su nivel de intensidad y planteo de acuerdo con la reacción del gato. El desafío no es fácil porque a los gatos les encanta dormir y es necesario mantenerlo despierto y atento. Por eso, el lugar de quien cuenta la historia y sus modos de narrar son fundamentales, como ocurre en la literatura para chicos cuando se busca formar lectores. El texto habilita nuevas interpretaciones de esa situación y lo que ocurre cuando un adulto le narra una historia a un niño o cuando se lee un cuento.

Este texto se distingue del resto porque pone en evidencia una característica fundamental de la poética de Ema Wolf que la distingue por materializar la oralidad en la escritura y escribir una historia recreando de tal manera la voz narradora que el efecto producido al leer el texto -en voz alta o baja- es como si se la estuviera escuchando.

Cuestión de piel incluido en *Nabuco, etc.* ([1998] 2001) es el cuento que nos introduce en el mundo subjetivo de un gato muy humanizado llamado Horacio. La historia contada en primera persona nos habla del vínculo con el otro, de conocer sus reacciones, de poder percibir el miedo o el enojo, de ponernos en su lugar. En este caso Horacio descubre algo que lo afecta profundamente. En el modo de narrar están las posibilidades de sostener el clima de suspenso desde cierto punto hasta el final de la historia y mantener al lector preocupado o atento por el problema que se presenta. La voz narradora mezcla la conversación con el gato y un tono personal, una especie de un monólogo interior, involucra al lector:

-Quiero que me contestes una cosa, una sola cosa nada más: ¿se hacen tapados con piel de gato?

Horacio me trastorna, juro que me trastorna. Cada dos por tres se descuelga con disparates por el estilo. A veces preferiría que fuera mudo.

-¡No! ¡Cómo se van a hacer tapados de gato...! ¿Estás loco?

¿Dónde viste un tapado de gato?

-Ya me parecía (p.90-91).

A medida que avanza el relato podemos suponer por dónde irá la conversación e intuimos qué es lo que escuchó el gato y lo tiene tan afectado. Muy posicionado en su rol, Horacio se siente descalificado, discriminado, y entonces, la voz narradora acude una vez más a la complicidad con el lector para mostrar a través de un listado de preguntas qué argumentos se le podía dar a Horacio en esas circunstancias, cómo contenerlo y allí surge la respuesta por la singularidad que surge privilegia el vínculo: “El abrigo de gato es muy hermoso, pero solamente cuando lo usa el gato, que es el único dueño verdadero” (p.95). El texto pone en situación al lector de considerar las maneras de decir que resultan simplificadoras y perjudican la subjetividad, pero eso se logra a partir del dominio del lenguaje y una minuciosa operación para graduar los modos de incorporar la materia narrativa en la trama.

El gato de arena forma parte del *Libro de los prodigios* ([2003] 2004) y como una buena parte de los relatos de ese texto propone un trabajo con lo simbólico que potencia las posibilidades del lenguaje y la imaginación del lector. En este recorrido este texto muestra las ilimitadas posibilidades para trabajar la representación y, en particular, se distingue los modos de la ficción en Wolf, quien nos invita a participar como lectores. La historia empieza a contar la composición del gato a la orilla del mar, para avanzar en el juego imaginario de la persecución del gato y el ratón con un efecto del lenguaje parecido al que se puede materializar con los juegos de luces y sombras, que revelan la situación a partir del reflejo. Como en el caso del cuento del carretel rojo, se produce una sucesión de imágenes que se van transformando casi de manera natural para dar lugar a una construcción poética del gato, en combinación con el mar y el juego visual e imaginario de la desintegración:

Mientras camina pierde arena. De una manera imperceptible que es como si no ocurriera, pero ocurre. El viento cepilla el contorno

del gato. Las partículas se van desprendiendo del pequeño edificio que es su cuerpo. ¿Cuándo empieza a notarse? Nunca. Eso es lo extraordinario. Sucede, pero nadie nota cuándo empieza a suceder, tampoco en qué momento está sucediendo. De pronto, el que lo mira descubre, entre un parpadeo y otro, que sus formas están más suavizadas, y nada más (p.31).

Este fragmento como el tono general del cuento nos hace pensar en *Monigote en la arena* de Laura Devetach y entendemos que ese es el juego al que invita el trabajo con la imaginación en relación con la infancia. Se trata de potenciar por medio del lenguaje la construcción de imágenes, de armar formas que se desintegran en otras nuevas para dar lugar a múltiples representaciones.

Por último, incluimos la colección completa de Berta y su gato de 2006, que está compuesta por los siguientes títulos: *A Berta le encanta amasar a su gato*, *El gato de Berta tiene pocas pulgas*, *En carnaval Berta disfraza a su gato*, *A Berta se le perdió su gato*. Esta colección se destaca porque apunta a un tipo de relatos, que a partir de la familiaridad con los personajes, plantean diferentes situaciones que vuelven habitual o contribuyen a instalar la práctica de la lectura y, por eso, resulta necesaria cuando un lector está en formación. Nos detenemos para resaltar de esta colección la variedad de situaciones que cuentan lo que les gusta y lo que no les gusta a los gatos en esa conflictiva relación con los hombres. Es la última modulación de los gatos que incluimos en esta serie con todas sus variantes para considerar lo que necesitan los chicos y lo que proporcionar o pueden proporcionar los adultos en la construcción de su subjetividad desde una dimensión personal y también, social.

A modo de conclusión

La poética Wolf nos invita a continuar la búsqueda para completar un inventario que avance en nuevas direcciones. Una cuarta zona de este inventario podría estar compuesta por una lista de cuentos que presentan otras versiones o nuevas

modulaciones de los clásicos dentro de la obra de la autora, como la *Carta de Drácula a su tía* incluida en *Los imposibles*, la versión comentada de *La princesa y el guisante* en *Nabuco, etc.* o *Pobre lobo* en *Filotea* (2001) para nombrar algunos.

En la conferencia de Walsh citada antes, la autora asume la defensa del contacto con los niños y la poesía en edad preescolar y, hacia el final termina reflexionando sobre la escritura para niños y afirma:

Quería termina esta conversación –deshilvanada por cierto– comentando el significado del acto de escribir para los niños. Significa en definitiva reconstruir, recoger piezas dispersas de un gran rompecabezas. Reconstruir o reinventar una tradición rota o fragmentada. Reconstruir datos dispersos de la propia infancia. Reconstruir la infancia de los niños actuales, amenazados en su inocencia por toda una sociedad insensible (p.158).

En esa dirección se inscribe la apuesta poética de Ema Wolf porque ambas propuestas confluyen para entender la tarea del escritor como alguien que amplía la sensibilidad del sujeto. La poética de Wolf comprende una gran cantidad de temas, géneros y recursos que atraviesan las modulaciones de una narrativa que le dio letra a la voz. La ampliación de su poética no sólo abarca los recursos literarios sino que se extiende sobre una gran variedad de lectores que se sienten atraídos por sus modos de contar el mundo público y el privado.

Retomando el planteo con el que iniciamos el texto, consideramos que la apuesta de Wolf parte de interpelar a los niños como lectores y de considerarlos como potenciales escritores y, en ese punto, radica la invención del otro que promueve su poética. Al hablar sobre su trabajo de escritura frente a los chicos, en *Confusiones de una autora ante sus lectores*, no les presenta ninguna fórmula secreta, habilita el territorio de las incertidumbres que atravesamos también como lectores de un texto, desmitifica la imagen inalcanzable del escritor a fuerza de trabajo y afirma:

El trabajo, de por sí, es tan bizarro y entretenido, que logra interesar seriamente a sus cabezas. Otra vez, “la creencia necesaria para la práctica”.

De este modo ven también que la imaginación encuentra su camino en operaciones sencillas, que el proceso de algún modo se puede describir, por lo tanto está al alcance de ellos y de muchos otros. Y perciben muy bien, sin que el asunto pierda nada de su atractivo, que todas esas operaciones, funcionales, están más cerca de la verdad que la pluma de ganso y los magos irrepetibles (2010).

Wolf expone como en sus relatos las decisiones tomadas durante la escritura y revela la maquinaria literaria con los dispositivos que hacen avanzar la acción. La coexistencia de distintos géneros, que tratan desde los recursos del humor temas desafiantes para abordar con los chicos; la ampliación del público lector que parece avanzar al ritmo que crecen sus propios lectores; la construcción de una voz narrativa que incentiva las preguntas en el lector y los modos de explorar el mundo por medio del lenguaje escrito son algunos de los elementos constitutivos de una poética que inventa un lugar para el otro y le abre las puertas hacia nuevas representaciones privadas y públicas del mundo.

Recorte literario

Wolf, E. (1997). *La aldovranda en el mercado*. Buenos Aires: Sudamericana

----- (2001). *Filotea*. Buenos Aires: Alfaguara

----- (2001). *Nabuco, etc.* Buenos Aires: Norma.

----- (2003). *Libro de los prodigios*. Buenos Aires: Norma.

----- (2004). *Fámili*. Buenos Aires: Sudamericana.

----- (2006). *Hay que enseñarle a tejer al gato*. Buenos Aires: Sudamericana.

----- (2006). *Historias a Fernández*. Buenos Aires: Sudamericana.

----- (2011). *Maruja*. Buenos Aires: Sudamericana

----- (2011). *¡Qué animales!*. Buenos Aires: Sudamericana.

----- (2013). *Los imposibles*. Buenos Aires: Sudamericana.

----- (2015). *Pelos y pulgas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Referencias bibliográficas

- Cortázar, J. y Prego Gadea O. (2010). *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, J. (2004). *Historias de Cronopios y de famas. Un tal Lucas*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- Derrida, J. (1987). Psyché: invenciones del otro. Recuperado de <http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/psyche.htm>
- Díaz Rönner, M. A. (2011). *La aldea literaria de los niños. Problemas, ambigüedades, paradojas*. Córdoba: Comunicarte.
- García, L. (2015, septiembre). Memoria e imaginación. Colecciones de lecturas para contar la violencia política en la literatura infantil argentina (1970-1990). En *El taco en la brea. Revista del Centro de Investigaciones teórico-literarias*. Recuperado de http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/publicaciones/20150420_eltaco_enlabrea02.pdf.
- Gerbaudo, A. (2009). Literatura y enseñanza. En *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Larrosa, J. (2013). Dar la palabra. En *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Walsh, M. E. (1995). La poesía en la primera infancia. En *Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.
- Wolf, E. (2005). Confusiones de una autora ante sus lectores. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/confusiones-de-una-autora-ante-sus-lectores>
- Wolf, E. (2010). Decisiones de un escritor a la hora de escribir. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/decisiones-de-un-autor-a-la-hora-de-escribir-12052010-jornadas-de-capacitacion-de-alfabetizacion-inicial-auspiciadas-por-el-ministerio-de-educacion-leido-en-hotel-bauen-buenos-aires/>

Laura Rafaela García es profesora y licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. Doctora en Letras, con orientación en Literatura, investigadora y Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra de Introducción a la Investigación Literaria en la Facultad de Filosofía y Letras (UNT). Por extensión de funciones, integra la cátedra de Taller Literario y dicta la materia optativa Literatura infantil y juvenil.

Trabajó en el nivel secundario y se desempeñó como tallerista del Grupo Creativo Mandrágora en los talleres literarios para niños y jóvenes. Desarrolló su formación de posgrado con las becas de CONICET y entre los ejes centrales de su investigación se encuentran los estudios de memoria e imaginación, infancia y literatura para niños y jóvenes. Actualmente, investiga los modos de leer en la literatura argentina para niños y jóvenes: para abordar la construcción de una metodología de la investigación literaria. Dicta cursos y seminarios para docentes e investigadores sobre su especialidad. Publicó numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales. Integra el proyecto de investigación “Teatralidades de la memoria”, dirigido por la Dra. Rossana Nofal (CONICET-UNT). Es autora del blog <https://elhormiguerodelectores.wordpress.com/>

VOCES QUE VIENEN DE LEJOS. PROCESOS DE REESCRITURA EN GUSTAVO ROLDÁN²⁶

RominaSonzini

Carina Curutchet

Marianela Valdivia

Entre cronopios

Gustavo Roldán nació en 1935, en Chaco, y falleció en 2012, en Buenos Aires. Escritor, docente, tallerista, director editorial de diversas colecciones, ha recibido numerosos premios y distinciones que dan cuenta del reconocimiento de diferentes instituciones y de su inclusión indiscutida en el canon de la literatura infantil argentina.

El regreso de la democracia trajo consigo la necesidad de repensar el campo, tanto desde la producción literaria como desde la crítica. En los años ochenta, un grupo de escritores argentinos busca legitimar la literatura para niños (LPN) desde su propia producción; María Adelia Díaz Rönner (2011) los llama “la banda de los Cronopios²⁷” por sus poéticas contrahegemónicas y por el empleo de procedimientos propios de lo literario, entre los que menciona la ironía y la parodia:

Atravesados históricamente por el impacto producido por María Elena Walsh en la década del '60 -que implicó la recuperación de una infancia traviesa, fantástica, bienhumorada y cargada de disparates-, los escritores de estos tiempos son esencialmente lectores (...); amantes de las multiformas que pueden adoptar las

²⁶Algunas de estas ideas pertenecen a la ponencia: La poética de Gustavo Roldán: voces, tradiciones y mitologías, presentada en las XVIII Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense. Mar del Plata, 1-4 octubre, 2015.

²⁷En este colectivo Díaz Rönner incluye también a Graciela Montes, Ema Wolf, Graciela Cabal, Laura Devetach, Elsa Bornemann, Silvia Schujer, Ricardo Mariño, Adela Basch, María Cristina Ramos y Oche Califa.

palabras -las que están aquí, al alcance de todos, las comunes y las silvestres-, los productores de esta literatura para chicos tienen en común el trabajar *desde* la literatura y *por* la literatura, acaso lo único que en rigor los enlaza (...) Son cada vez más implacables, menos complacientes, y más aprendices del oficio de escribir (pp. 163-164).

Acerca de Gustavo Roldán, específicamente, señala que recupera en su narrativa una oralidad popular y regional que lo distingue claramente, y lo hermana a la vez con una peculiar tendencia de la literatura infantil y de la literatura argentina en general (p. 165).

Ya en “Literatura infantil: de ‘menor’ a ‘mayor’” (2002), capítulo incluido en uno de los volúmenes de la *Historia crítica de la Literatura Argentina* dirigida por Noé Jitrik, esta especialista plantea que la instalación de nuevos modos de escritura, que generan, a su vez, nuevos modos de lectura, han permitido que la LPN saliera “de una penumbrosa marginalidad” y que dicha apertura está acompañada y sostenida por una producción literaria de calidad de ciertos escritores, entre los que menciona a Roldán (p. 528).

Roldán, cronopio de la primera hora, asume diversos roles y dentro de su tarea en el campo editorial, junto a su compañera Laura Devetach, dirigen diversas colecciones. Dice Blanco al respecto:

Era un tiempo de revisar, reeditar, soltar las voces censuradas. La década del 80 vio nacer y desarrollarse a la Editorial Colihue y con la dirección de Laura Devetach y Gustavo Roldán salieron a la venta dos colecciones que hasta hoy nos acompañan: “*El Pajarito Remendado*” y “*Libros del Malabarista*.” Muchos autores hoy reconocidos, premiados y en plena tarea de creación y edición, nacieron en esas colecciones, editaron su primer texto para niños, como es el caso de María Teresa Andruetto... (2009)

Colecciones y títulos de entonces, aún se reeditan y reimprimen, circulan por las escuelas y forman parte ineludible del corpus de los tramos de formación docente, lo que da cuenta de gran influencia en la inscripción en el campo y -en el mercado- de aquellas decisiones. Retomando ideológicamente las prácticas de Spivacow, la dupla Roldán - Devetach en su papel editorial, trabaja en pos de habilitar “el espacio de una literatura para niños de corte nacional, con bajo costo de producción y con clara intención de tiradas masivas que llegaran a todos los hogares, aun los más humildes y marginales de nuestro país” (Blanco, 2009).

Nos proponemos, a continuación, realizar un recorrido por la poética de este autor, el cual no pretende abarcar su vasta producción, sino que intentará analizar algunas líneas, procedimientos y estilos, atravesados todos ellos por una misma concepción de la literatura, de la lectura y de la infancia. En este sentido, entendemos el concepto de poética tal como lo define Tzvetan Todorov: “elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias” (p. 98). A partir de esta definición, Valeria Sardi y Cristina Blake (2011) afirman que “leer desde las poéticas es entrar en una perspectiva donde el abordaje del texto nos habilita a descubrir los rasgos particulares que cada escritor pone en escena en sus textos y construye una voz autoral personal” (p. 13). Como explica Carola Hermida (2013), “abordar el estudio de una poética implica encontrar vínculos, trazar puentes, descubrir relaciones” que pueden “entrar en diálogo con las definiciones explícitas del artista y que permitirían delinear sus núcleos constituyentes” (pp. 15-16).

Por este motivo, elegimos pensar los textos a partir de los procedimientos de reescritura que lleva a cabo el autor a lo largo de su obra, en donde las historias “toman tonos distintos según el contador que vuelve a recrearlas” (Roldán, 2011a, p. 114) y diversas voces dialogan entre sí, constituyendo un entramado de concepciones de mundo que se complementan, se enfrentan y se enriquecen. Como ya se mencionó, su amplia trayectoria como editor también tiene voz propia. Sus decisiones editoriales dan cuenta de la misma representación de infancia a la que el autor se dirige cuando produce sus propios textos. Por lo tanto, poner la mirada

también sobre esta tarea es una condición necesaria para ampliar el diálogo y pensar en la continuidad de su discurso, dirigido tanto a los niños como a los medidores.²⁸

Lecturas, relecturas y reescrituras: voces de aquí y de allá

Gustavo Roldán comenzó a escribir cuentos para chicos “casi por azar”, como cuenta en una entrevista (Itzcovich, 2000). De la misma manera se inicia en la tarea de editor, dirigiendo colecciones en Colihue. En algunas de ellas, como la *Del Pajarito Remendado* o *Los fileteados*, realiza reescrituras de cuentos tradicionales. También lo hace en colecciones de otras editoriales, como *Cuentamérica* y *Cuentos de mi país*.

En el capítulo *La punta del ovillo* de su libro de ensayos *Para encontrar un tigre. La aventura de leer* (2011a), cuenta que el comienzo de “la historia” se vincula con los cuentos que le contaba su madre, entre ellos, precisamente, la *Historia del Pajarito Remendado* y *El chivo del cebollar*. En ese momento, siendo aún un “oyente”, comenzó su conciencia de lector. Estos cuentos fueron sus clásicos, “cuentos contados, no leídos”: “los cuentos eran nada más que palabras y sonidos que no salían de ninguna parte sino de la boca y de la memoria del contador” (p. 46). Sonidos, música, silencio, todo forma parte de ese significado de las palabras que va más allá de la definición del diccionario. La búsqueda de la memoria, de lo innombrable, de la magia, de esas sensaciones casi incomunicables que, sin embargo, buscan ser comunicadas en cada relato, hizo, quizás, que Gustavo Roldán dedicara parte de su vida profesional a reescribir versiones libres de grandes historias y de reconocidos autores, entre los que podemos mencionar a Hans Christian Andersen, Robert Louis Stevenson, Carlo Collodi, Saki, entre otros.

Las primeras de las colecciones mencionadas anteriormente, *Cuentos del Pajarito Remendado*, se encuentra organizada en cuatro series. Una, la celeste,

²⁸Entendemos los conceptos de voces, reescritura y polifonía tal como han sido ampliamente trabajados por Mijail Bajtín (1989,1998).

contiene cuentos de autores contemporáneos; las otras tres recopilan y reescriben textos de diferentes tradiciones y géneros: cuentos populares argentinos y latinoamericanos, clásicos de la literatura universal y adivinanzas, colmos y otras formas del folklore oral. La intención es acercar a los lectores, especialmente a los niños, aquellas historias o versos de la cultura universal que surgieron de manera oral y que requieren ser fijados a través de la escritura para que no se pierdan, para que todos los conozcan.

Mencionaremos a modo de ejemplo dos títulos de las antologías de *Pajarito Remendado*, llamadas *Pajaritos en bandadas: Cuentos de todo el mundo* (2006) y *Tiempo de pícaros* (2007). El primero contiene versiones de cuentos de *Las mil y una noches*, de los hermanos Grimm, de Andersen y de Afanasiev. “Cuentos de siempre, de esos para los que no pasan los años (...), contados con un lenguaje actualizado y rico que los pone más al alcance de los chicos”. Así explica la solapa el contenido del libro, el cual ofrece propuestas de poslectura (la tradicional “¿Y si la seguimos?” de todos los “*Pajaritos Remendados*”), biografías de autores e ilustradores a la manera de “chismes” sobre sus vidas y consignas de escrituras de invención para representar y reescribir los cuentos (“Ensalada de cuentos”: el nombre alude a que las propuestas propician una lectura intertextual en la que los personajes y las historias de los relatos se relacionan entre sí). Como se menciona en la contratapa, la propuesta es para chicos, padres y maestros y busca “construir otro ámbito de lecturas”; vemos, entonces, a los mediadores como destinatarios explícitos de estas propuestas.

El segundo de los libros mencionados, *Tiempo de pícaros*, reúne versiones libres de cuentos populares cuyo criterio de selección es la presencia de este tipo literario que atraviesa diferentes culturas. *Pajarito Remendado*, el chivo, el zorro, el tigre y Pedro Urdemales protagonizan estos cuentos en los que la picardía es mucho más que una travesura:

De boca en boca y oreja en oreja fueron pasando por el mundo, alrededor de los fogones, en las ruedas del mate, y en todas partes se fueron quedando, tal vez porque en esos cuentos los más débiles encontraron una manera de defenderse del más fuerte, porque la

picardía es la defensa contra la fuerza y la estupidez, que a veces suelen ir de la mano (2007, p.3).

Tal como dijimos anteriormente, desde las propuestas de escritura también se promueve el juego, la imaginación, la creatividad, la posibilidad de seguir reescribiendo estas historias y dándole vida a estos personajes.

Por otra parte, en el prólogo a los textos incluidos en *Los fileteados*, dice Gustavo Roldán que el propósito de la colección es seleccionar:

todo lo que hoy vive aquí aunque no haya nacido aquí, lo que le gusta a la gente por su lengua, por su sonido, por su forma de estar escrito (y las más de las veces de no estar escrito, sino de pasar de boca en boca), por lo que los textos dicen y por lo que no dicen (p. 5).

Y agrega que “los libros pueden viajar más lejos que cualquier vehículo, y llevar de aquí para allá a muchísima gente”. El criterio de selección, entonces, es que formen parte de la tradición universal, que evidencien un tratamiento del lenguaje con fines estéticos, que sugieran sentidos, que requieran un lector activo. Así, los textos reunidos en los distintos títulos de la colección (que reúnen cuentos callejeros, coplas, adivinanzas, chistes) son “contados”, “mentidos”, “elegidos”, “recopilados”, “heredados”, “rejuntados” por distintos autores que ofrecen su letra para recuperar otras voces. Porque, en definitiva, como afirma Roldán, “a los hombres no nos queda sino usar la escritura, apenas un remedo de esa forma perfecta que es la voz, la música de la voz, diciendo un poema o contando una historia” (Roldán, 2011a, p. 10).

Cuentos con animales: pequeños bichos, grandes historias

Los cuentos con animales de Gustavo Roldán ya forman parte de la tradición literaria argentina. Los más representativos de su poética son los animales del monte, aquellos que él conoció cuando era chico. Como plantea Lucía González (2010), Roldán “construye el monte y lo resignifica para crear un espacio en donde

puedan conjugarse lo popular y lo urbano, lo regional y lo universal” (p. 188). Iremos analizando estas y otras cuestiones a través de un recorrido por algunos de sus textos y en diálogo permanente con reflexiones que el escritor ha ido manifestando en entrevistas y artículos.

En la *Carta a los chicos* (paratexto de la colección *Libros del malabarista*) de *Cada cual se divierte como puede* (publicado en 1984), el sapo realiza algunas “aclaraciones” que nos permiten establecer la genealogía de este famoso personaje, reafirmando y explicitando la decisión de inscribirse en una cierta tradición literaria, desde un determinado lugar, adelantando desde dónde se inserta en el campo de LPN:

Ese Gustavo Roldán firma los cuentos, pone su nombre en la tapa, sale en una foto grandota, pero ¿qué hizo? Escribió las del sapo, mis historias, y después se lleva toda la plata (...) Este no es el primero que me roba, ya antes un titiritero pícaro que se llama Javier Villafañe se anduvo metiendo con mis sueños para hacerse rico y famoso²⁹ (2014, p. 7).

En un trabajo dedicado especialmente a este personaje, Laura García (2012) afirma:

El personaje del sapo está construido entre la memoria y la imaginación, se caracteriza por tener un vínculo privilegiado con el pasado, su principal herramienta es la palabra y dentro del grupo se posiciona como la voz autorizada para proponer una narrativa representativa del colectivo. En el sapo confluyen las formas de contar historias recientes y muy lejanas y las ganas de protagonizar y conocer la Historia (p. 135).

²⁹ Se refiere al libro de Javier Villafañe *Los sueños del sapo*, 1963. Reeditado por Ediciones Colihue, en la Colección “Los libros de Boris”, en 2004. Este personaje popular continúa su camino por la literatura de la mano de otros autores; para citar un ejemplo, Graciela Montes realiza una recopilación llamada *Cuentos del sapo* para la colección “Cuentos de mi país” editada por la Secretaría de Cultura de La Nación en 1986 y reeditada recientemente por Penguin Random House.

Como sucede en las fábulas, el recurso de que los protagonistas sean animales le permite representar valores sociales, criticar conductas y poner en evidencia las particularidades de las relaciones humanas, sus vicios y sus virtudes:

Mis animales me servían para contar historias en un mundo lleno de prohibiciones y limitaciones como es el que todavía vivimos hoy (...) Con los animales como protagonistas se logra algún permiso y como los quiero y los conozco, se prestan para que las cosas ocurran dentro de ese marco, de ese mundo, y yo pueda decir lo que tenga ganas (Itzcovich, 2000, s/r).

De esta manera, puede tratar temas que son “tabú” en la LPN, pero que les interesan a los chicos de la misma manera que a los grandes, como la muerte (“Como si el ruido pudiera molestar”, 1986), el amor (“Canción de amor”, 1998, o “Piojo chamamecero” 1984, entre otros) o las malas palabras (“La canción de las pulgas”, 1990):

La explicación sobre la muerte que llega cuando alguien ya ha vivido bastante, remite a una construcción cuidadosa del discurso narrativo. Una fuerte carga ideológica neutraliza el efecto del dolor por la partida del tatú y Roldán enumera las razones por las que alguien puede morir satisfecho de su vida.: haber pelado lo suficiente, haber amado lo suficiente. Estas dos pasiones del hombre justifican una muerte. (Blanco, 2009)

En otra entrevista en la que habla de este tema, agrega Roldán: “Vivimos en un mundo de políticos perversos que aparecen todos los días en los diarios y de eso nadie habla con los chicos” (Calisti, 2002). En su artículo *El lugar de los cuentos*, reflexionando acerca de qué habremos hecho mal padres, maestros, escritores y contadores de cuentos para tener que justificar permanentemente cuáles son las ventajas de leer, plantea la siguiente hipótesis:

¿Tal vez porque demasiadas veces les damos libros infantiles pensando que eso es literatura infantil? Eso es olvidar que, desde

muy chicos, los chicos tienen preocupaciones por los grandes problemas. Y por ahí insistimos en cuentos con ositos y gatos con moñitos mientras ellos quieren hablar de la vida y de la muerte, del sexo, de la rebelión y de las injusticias. Pero no, porque esas no son cosas para chicos.

¿Quién dijo que esas no son cosas para chicos? Casi suena como una excusa, porque no nos animamos a tocar ciertos temas que, no por casualidad, son considerados tabúes por los que mandan. Y los que mandan siempre somos los adultos (2011a, p. 28).

Además de plantear la cuestión de los temas que aparecen en la LPN, Roldán hace hincapié en la forma, en el trabajo con la palabra poética, en la intencionalidad estética propia de la literatura, en la función poética que nos invita a volver sobre el texto para apreciarlo artísticamente:

La literatura para chicos *debería* (odio decir debería pero no me sale la palabra justa) plantear la misma problemática, contar los mismos dolores, las mismas alegrías, que la llamada literatura para grandes. Ser para chicos en la medida de la claridad y sencillez de los planteos, tal vez achicándola en tamaño, pero no en ideas, con los recursos expresivos adecuados, pero no con menos temas difíciles. Tal vez con cierto lenguaje ajustado –no digo simple-, pero no con pobreza imaginativa (2011a, p. 82).

Volviendo a los animales que protagonizan los cuentos de Roldán, es fácil reconocer que no son los que suelen aparecer en los relatos para niños y esto también ha sido motivo de reflexión por parte del autor:

Nunca terminaré de entender por qué en los cuentos para chicos los animales son otros, no son los míos. Tenemos una de las faunas y floras más ricas del mundo y muchos escritores hablan del lobo, la jirafa, el tigre rayado, el rinoceronte. Animales muy lindos, pero no nuestros (Itzcovich, 2000, s/r).

Esta cuestión aparece tematizada en su obra. Por ejemplo, en “Sapo en Buenos Aires” (2011b), publicado por primera vez en 1989, el sapo les cuenta a sus amigos que en la ciudad no los conocen, aunque “conocen muchos animales, pero de otro lado. Se ve que les gusta conocer cosas de otro lado: hipopótamos, cebras, elefantes, jirafas, ardillas y un montón más. Pero a nosotros no nos conocen y por eso no nos quieren” (2011b, p.15). La mirada crítica hacia la sociedad argentina, que aprecia más lo foráneo que lo local, es introducida en la mayoría de los cuentos de *Sapo en Buenos Aires*. Este personaje no entiende ciertas costumbres de los habitantes de la ciudad, a quienes les encanta viajar amontonados, prohibir (este comentario nos lleva a pensar nuevamente la cuestión de la censura y la elección de personajes animales como estrategia para decir lo que de otro modo sería silenciado) y que tienen un río ancho en el que no se pueden bañar porque está lleno de basura.

En otro relato, *Pájaro negro, pájaro rojo* (2008), el sapo desparrama semillas de mburucuyá “para que no nos ataquen los tigres de Bengala, que son muy peligrosos”; el comentario del piojo acerca de que no hay tigres de Bengala en el monte chaqueño le sirve al sapo para jactarse, con el humor que lo caracteriza, del buen resultado que da su estrategia para espantarlos. En este cuento aparece una vez más el deseo de los animales del monte de que el sapo les cuente *cosas de la gente*, pero, en este caso, a diferencia de otros, llama la atención del lector la mirada compasiva del sapo hacia los hombres. Los animales del monte se sienten consternados ante la presencia de un pájaro extraño que los sobrevuela y, de repente, comienza a caer en picada. Frente a la tragedia es la sabiduría del sapo la que, una vez más, los tranquiliza, contándoles que están frente a una de las cosas buenas que hacen los hombres. Entonces la pulga, el coatí, el monito, el oso hormiguero y muchos animalejos más van a conocer algo hermoso, pero en especial, van a aprender algo muy profundo. En palabras del sapo:

Le pasó algo que les suele pasar a las cosas hermosas: a veces se les corta el piolín y se escapan sin que nada las pueda parar. Pero en algún momento vuelven, y a veces alguien tiene la suerte de que le caigan al lado (p. 18).

En otros casos podemos advertir que los temas que toca el sapo en sus cuentos se relacionan con cuestiones más dolorosas de nuestra historia, como, por ejemplo, en *Las reglas del juego*, donde hace referencia a las elecciones como un juego imaginativo, lindo, luego del cual “los que ganan comienzan a gobernar por un tiempito, y entonces llegan los militares, los echan, y se quedan ellos con el gobierno” (2011b, p. 36). En este relato, se compara a los militares con “dragones ingleses”, términos que ya habían aparecido en la obra de Roldán para calificar a “seres peligrosos que dan miedo”. En el cuento *Nadie es más grande que su sombra*, por ejemplo, se menciona lo peligrosos que eran los dragones, “con decirles que los llamaban ‘los ingleses’”, que eran “otros bichos peores que los dragones para romper árboles. Aquí había quebrachos por millones, hasta que pasaron los ingleses” (2010, p. 56). Por supuesto, en esta aventura vence el sapo, porque “los soberbios no conocen sus límites, y entonces se equivocan”. Este cuento forma parte del libro *Como si el ruido pudiera molestar*, publicado en 1986, por lo que el contexto de producción permite hacer una lectura específica de la asociación entre ingleses y dragones, aunque, como veremos luego, estos seres mitológicos serán resignificados en la obra de Roldán años más tarde.

El idioma empleado en los textos literarios es otra de las cuestiones que motiva la reflexión del autor:

Otro pedido editorial es el del "lenguaje neutro": limitar los localismos, para que los libros circulen por toda Latinoamérica. Esto es muy grave para los escritores argentinos, porque tenemos un idioma diferente (...) Cada país tiene su idioma, sus riquezas y sus pobreza. Nosotros usamos el "voseo" y otros países latinoamericanos no. Pero es *mi* lengua. Mi lengua es mi herramienta de trabajo. Puedo trabajar con estas herramientas y no con las ajenas (Itzcovich, 2000, s/r).

Cuando el sapo les explica a los animales del monte acerca de los cuentos que les cuentan los humanos a sus cachorros, algo que les llama mucho la atención (además de la historia de Caperucita Roja, de la que hacen una lectura muy

particular en *Cruel historia de un pobre lobo hambriento*) es que dicen “tú” en lugar de “vos”; según el sapo, “se ve que les da por ese lado cuando escriben” (2011b, p. 43). En otro cuento del mismo libro, *Intermedio en solfa*, ironiza acerca de la incorporación de términos del idioma inglés en el discurso cotidiano de la gente de Buenos Aires:

-Juegan al rugby, al pool, al wind surf, miran en la TV los programas de más rating, leen el bestseller de moda y ven westerns en el cine (...)

-Sapo mentiroso, mirá si voy a creer que en la Argentina la gente anda hablando con esas palabras (2011b, p. 32).

Sobre este tema se expresa también en sus textos críticos: “Y ni hablemos de la ‘ñ’, esa letra tan hermosa con la que se escribe año, niño, retoño y cariño y tantas otras lindas palabras que los bárbaros que hablan raros y absurdos idiomas quieren sacar de circulación” (Roldán, 2011a, p. 24).

Al final de *Historias del piojo* (2011c), publicado por primera vez en 1998, hay un glosario en donde se explican algunas voces guaraníes (como añamembuí o mburucuyá) y se describen animales y árboles típicos del Chaco. Para Roldán, la opción del glosario es válida, a diferencia de la modificación del texto original y la pretensión de homogeneizar y neutralizar el discurso de la LPN, lo cual, afirma, sólo sucede en el mundo de la literatura para chicos porque aún no ha encontrado su espacio:

es una literatura que pertenece al orden de lo marginal, a la que a veces se siente que se le da permiso para existir porque bueno, también conviene que los chicos lean. Pero no pasemos de ahí, no vaya a ser que estos autores se crean que hacen literatura en serio (Roldán, 2011a, p. 11).

En el primer apartado nos referimos a cómo Gustavo Roldán retoma distintas tradiciones a través de la recopilación y la reescritura. Desde otro lugar, pero en relación con esta intención de leer y retomar la tradición literaria, no

podemos dejar de mencionar que en su obra aparecen con frecuencia ciertas referencias explícitas a diversos autores de literatura. Un ejemplo lo constituye su libro *Todos los juegos el juego* (primera edición 1991), en el que su Carta a los chicos y su dedicatoria (“*Para usted, Cortázar, que siempre supo jugar con el fuego y fugar con el juego. Con su permiso*”) nos remiten, por un lado, a la literatura de Julio Cortázar y a su concepción de lo lúdico, pero también a una representación de la infancia en la que “las cosas importantes debían pasar por el juego” y en donde también existe una tradición heredada de generaciones anteriores (los juegos que aparecen en sus cuentos son el trompo, la bicicleta, las bolitas, el balero). Por su parte, en *Pájaro negro, pájaro rojo* (2008) podemos leer los famosos versos de Jorge Luis Borges: “He cometido el pecado más grande/que un hombre puede cometer/no he sido feliz”, los cuales se resignifican cuando el sapo explica que “cada uno tiene que ir descubriendo” dónde están la alegría y la felicidad y el narrador termina el relato mencionando que, aunque “no es fácil encontrar la alegría”, los animales “cada tanto pasan frente al pájaro rojo que está colgado del yuchán, para no olvidarse de las cosas hermosas donde puede estar un pedazo de felicidad”. La felicidad también se encuentra al vivir aventuras, peligros y experimentar emociones, como en *Un barco muy pirata* (2011d), en donde los animales del monte van “a correr mundo” para “conocer tierras lejanas y saber cuáles son las tres cosas por las que vale la pena vivir”.

Siguiendo con las referencias intertextuales, *Pájaro de nueve colores* (2004) presenta también un epígrafe del célebre poeta Vicente Huidobro: “El pájaro anida en el arco iris”. Este verso se enriquece, a su vez, al describir a Huidobro como “poeta chileno que solo quiso que hubiera más cosas hermosas en el mundo”. Este relato, con rasgos metaficcionales, tematiza la especificidad de la literatura, problematizando los conceptos de ficción, mentira y verdad:

-Tal vez la lechuza tenga razón, pero ¿no sería lindo que un pájaro de nueve colores bailara la danza de las flores para que su pájara hiciera aparecer el arco iris?

-¡Claro que sería lindo!-gritó entusiasmada la pulga- ¡Sería la cosa más hermosa del mundo!

-A mí me gustaría que fuera cierto-dijo el piojo- ¡Qué buena idea, don sapo!

-Sí, buena idea, buena idea, pero pura mentira-dijo la lechuza-. Miren si cada sapo se va a poner a inventar cosas para mejorar el mundo! El mundo está bien así como está.

-Pero, doña lechuza- protestó la pulga-, ponerle cosas lindas al mundo no le hace mal a nadie.

-Eso creerá usted, pero los que comienzan con algo muy inocente terminan queriendo cambiar todo (pp. 16-18).

Aquí surge el verdadero tema del cuento: si cada bicho chiquito se pone a pensar por su cuenta, el poder que tienen los grandes se debilita; no se debe pensar, no se debe ir en contra de la autoridad y no se debe desobedecer. Y, la literatura, precisamente, invita a crear imaginarios, a ampliar “la frontera indómita”, el lugar del hacer personal, ese territorio que no pertenece ni al *adentro*, a la subjetividad, ni al *afuera*, el mundo real u objetivo (Montes, 2011, p. 52); “nadie puede controlar lo que se esconde detrás de un cuento” porque la literatura habilita múltiples sentidos e invita a desordenarse, a romper estructuras, a ir más allá de nuestra realidad. Como sucede en más de un relato, finalmente la historia que el sapo iba a contar queda para otra oportunidad, ya que lo que importa no es la anécdota sino el acto mismo de imaginar.

La unión de los esfuerzos de los más pequeños, que constituyen un colectivo que se impone por la acción cooperativa y la convicción de que su causa es la más justa para el bien comunitario, también está presente en muchos de estos cuentos; en palabras de García (2012), podemos distinguir la poética de Roldán como “la construcción de un espacio narrativo protagonizado por los más pequeños” (p. 134). En *Un monte para vivir* (1984), los animales recuperan el monte luego de varios años de vivir bajo la ley del tigre, que había prohibido todo “y listo” bajo la idea de que había que ordenar y evitar los excesos: “-Uf –dijo el piojo parado en la cabeza del ñandú-, cuesta trabajo, pero qué lindo es tener un monte para vivir”. En relación con la fuerza de los más pequeños, dice el piojo en otra oportunidad:

Las cosas tienen su límite. Y creo que se estaban pasando de la raya. ¿Sabe, don elefante?, a veces los bichos chicos tenemos que defender a muerte la dignidad. Si no resistimos, si no defendemos la dignidad, entonces sí que estamos listos (2011b, p. 29).

Y es que el piojo pisa fuerte, más allá de que lo estén mirando la lechuza o el carancho; y, junto con el resto de los animales del monte, descubren que, cuando se unen en contra de quienes no les permiten actuar con libertad, hacen mucho ruido.

Sostiene Roldán en otro de sus textos ensayísticos que, mientras queden ganas de pelear y un resto de esperanza, “no nos vamos a rendir” (2011a, p. 57). El autor habla de construir redes y espacios y uno de ellos es, precisamente, un espacio para la literatura, para la poesía:

Apenas un rincón para encontrar voces nuevas, entusiasmos nuevos. Por eso, porque parece poco, se nos deja un lugar para encontrarnos decir nuestras palabras, nuestros sueños, nuestras convicciones (...) Usamos un resquicio que a ningún poderoso le interesa. Los poderosos siempre tienen cosas que llaman importantes para llevar a cabo (2011a, p. 61).

La palabra poética, entonces, se constituye como un lugar de resistencia, de lucha, que puede parecer inofensivo ante la mirada de quienes la subestiman, pero que tiene la fuerza de la utopía y de la esperanza que buscan cambiar el mundo.

Pero no todo ha de ser bicherío en el monte

Los libros de Gustavo Roldán nos deparan otros mundos que vale la pena descubrir. *Crimen en el arca* (novela publicada por primera vez en 1996 y reeditada en 2005) recupera a modo de parodia el relato bíblico del Arca de Noé, reparando en las preocupaciones y estrategias de los animales que conviven en la mítica embarcación. Historia que desde el inicio realiza guiños a sus lectores,

dejando de manifiesto un tono irónico y crítico que, como vimos, caracteriza toda su obra y que se sostiene a lo largo del texto: “La orden llegó desde arriba, que es de donde siempre llegan las órdenes” (2005, p. 7). Utiliza *su* lengua, alejada del discurso religioso: “sobre el pucho”, “no les daba el cuero” (p. 7).

La historia se mantiene en un clima de atención y tensión, donde se vislumbra la incomodidad de algunos personajes que no aceptan sin reparos el mandato divino, pero que igualmente lo cumplen. No escapa a la realidad del Arca la autorreferencialidad, manifestada en la personalidad del sapo que, como es de esperarse en un texto de Roldán, se presenta diciendo: “- ¡Abran cancha que los piso! ¡Abran cancha que los piso!”. Si bien el sapo no es aquí la voz protagonista ni sabia, como sucede en sus otros cuentos, mantiene las características que ya le fueron atribuidas en la obra del autor.

Roldán retoma aquí la cuestión de los grandes y poderosos en contra de los más pequeños e indefensos, pero esta vez marcando una diferencia con el resto de su obra, ya que la astucia de los primeros logra vencer. En este relato se cuenta que uno de los problemas más grandes en el Arca es el de la comida: los lobos y los zorros, animales carnívoros, planean cómo alimentarse de gallinas. Nuevamente la crítica social: un plan siniestro que se lleva adelante ante las miradas de todos los demás, donde quien descubre el secreto tiene un destino incierto. No es casualidad que este personaje, el tiburante, sea caracterizado de un modo especial. Y es que Noé recibió órdenes de salvar a siete parejas de animales *puros* y solo a una de *impuros*, pero sin tener en claro qué criterio aplicar para realizar la selección. Como es de esperarse, se le presentan muchas dudas, salvo cuando llega el turno de los tiburantes:

Pero fue culpa de ellos. Se mostraban rebeldes y querían saber el porqué de cada cosa. Encima contagiaban sus ideas a los otros. Y algunas de esas ideas no sonaban mal; tal vez podrían ser ideas peligrosas (...) Y siempre andaban con esas ideas de que hay que hacer el amor y no la guerra (pp. 29-30).

Otra cuestión que no deja pasar por alto es, nuevamente, la representación de infancia. En el arca, este Noé obediente y de “ojo corto”, que prefería no ver las injusticias, incluyó únicamente animales adultos para salvar y reinventar el mundo. También se explicita el poder transformador de la palabra, puesto en la boca del zorro: “- ¿Ven la magia y el poder de las palabras? Sirven para engañar, y una simple palabrita también sirve para hacer un poema” (p. 49). Y mientras se teje con palabras el siniestro plan, una historia contada a las chicharras sirve para no perder la esperanza y renovar las ganas de cantar para que salga el sol.

La posibilidad de crear multiplicidad de sentidos a partir de sus textos es una característica que no escapa a *Crimen en el arca*. Lejos de ofrecer un final cerrado y feliz que reconforte, esta propuesta deja más preguntas que respuestas a sus lectores. Los incomoda. Los deja pensando.

Seres inquietantes: dragones y bestias

Por último, nos referiremos a otras herencias culturales que aparecen en la obra de Roldán. El recorrido se inicia con *El último dragón* (1997, reeditado en 2011) donde se relatan más historias del monte chaqueño y sus habitantes, continúa con *Dragón* (1997, reeditado en 2010), donde se amplía definitivamente el público destinatario y finaliza con *Bestiario* (2005), una suerte de catálogo de bestias y seres extraídos de diversas mitologías.

En *El último dragón*, la tranquilidad del monte chaqueño se ve interrumpida por la posible presencia de estos seres mitológicos. La Carta a los chicos (paratexto que, aunque dijimos que distingue a la colección Libros del malabarista, se mantiene en las ediciones siguientes de algunos textos) se limita a advertir sobre dos características propias de los dragones: les gustan los cuentos y odian las fotos porque “chupan el alma”. Luego comienza la acción con los bichos ya conocidos y, entonces, primero las lagartijas y más tarde el yacaré, juegan a ser descendientes de dragones. Y, más tarde, por supuesto, un dragón habita el monte. En estos cuentos, que se inscriben indudablemente en el campo de la LI, quedan sembradas

pistas que se retomarán en *Dragón*, un libro que, con ilustraciones de Luis Scafati, no responde a la estética habitual de los libros para niños.

Si bien *Dragón* profundiza en la mitología a través de la estructura de algunos de sus textos, como *Bendición de Dragón*, donde se reconoce una inscripción en la tradición celta, estos seres son “indudablemente argentinos, sin perder nada de su universalidad” (Medina, 2012, s/r). Los dragones de Roldán guardan secretos, son sensibles y tienen la capacidad de preservar y preservarse, nos invitan a mirar el mundo desde otro punto de vista, haciendo foco en cuestiones esenciales, como los sueños, el juego, las palabras. Una apuesta poética y estética que desafía.

Desde la poética resulta perturbador la construcción que relato a relato se va haciendo del personaje. Los dragones pueden sensibilizarnos a partir de lo que sueñan, temen y aman; pero, al mismo tiempo, pueden aterrorizarnos cuando maldicen, bailan en las noches del fuego o lloran provocando catástrofes naturales. El dragón como creador del mundo, como un dios que a partir de nombrar cada cosa la materializa y logra que cumplan con sus deseos:

- ¡Arriba, sol!- dijo el dragón, y el sol se asomó en la lejanía.

- ¡Pájaros!- dijo el dragón.

Y los pájaros volaron de rama en rama y sus silbos cubrieron los árboles de alegría.

- ¡Jaguar!- dijo el dragón, y un rugido profundo brotó de la espesura.

- ¡Luz, más luz!

Y el sol se levantó por encima de los árboles llenando el mundo de colores (1997, p. 36).

Pero, al mismo tiempo, el dragón cuya confianza lo debilita: “A los dragones lo pierde la confianza. Cualquier dragón cree todo lo que se dice. Eso lo saben sus enemigos, y siempre se aprovechan de su credulidad” (p. 55).

Finalmente, en el último relato del libro, el lector se encuentra con un desafío mayor cuando, al leer el texto *Error de Dragón*, se explicita que los

dragones también crearon al hombre y que esto ha sido un accidente grave. En diálogo con el jaguar, el dragón manifiesta su visión sobre los hombres y, de forma cruda y sin reparos, ambos animales enumeran una serie de defectos que los lleva a pensar como salida comerse al hombre, pero, como el mismo dragón manifiesta: “... Estamos atrapados, jaguar, porque comerlo también es una manera de terminar el problema a la manera del hombre” (p. 76).

El desafío estético reside, por un lado, en la técnica y, por otro, en la (acotada) paleta de colores utilizadas por Luis Scafati. Las ilustraciones se realizan con la técnica del grabado y el uso de la tinta de color negro sobre blanco. La única presencia de otro color (el rojo) se da en el título de tapa con fondo negro y, en el caso de la última reedición (2012), con fondo blanco. Provocador porque no limita la propuesta artística tratándose de un libro destinado a niños, sino que realiza un trabajo de calidad que amplía los sentidos del texto, generando efectos como el temor, el asombro, la incertidumbre.

Para finalizar este recorrido haremos alusión a *Bestiario*, un libro cuya complejidad se manifiesta en varios niveles. Desde la selección del epígrafe de Jorge Luis Borges se nos invita a iniciar un recorrido en donde los conceptos de realidad y ficción se ponen en tela de juicio, se cuestionan, se resignifican: ¿qué es real?, ¿qué es imaginado?

Este texto reúne personajes de todos los tiempos que forman parte del imaginario universal. Sirenas, Esfinges, Gárgolas, el Basilisco, el Minotauro, o el Grifo son sólo algunos de los seres que forman parte de esta compilación de relatos breves, que funciona también como invitación o puerta de acceso a obras de la literatura universal, tales como *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri o *Las tentaciones de San Antonio*, de Gustave Flaubert. Cada entrada comienza citando un texto donde habita la figura en cuestión, para luego dar lugar a una descripción que rescata aspectos de diferentes culturas y mitologías, pero que cada pueblo ha tomado como propias y las ha dotado de particularidades al incorporarlas a su imaginario mítico. Sobre esto, asegura Roldán que “los mundos mágicos y de la realidad están intercalados, forman parte de una cultura”. En otras oportunidades se citan frases de autores como Julio Cortázar, el ya mencionado Jorge Luis Borges

o Sir John Mandeville, lo que pone de manifiesto qué tipo de lector implícito propone esta obra incluida en la LIJ. Un lector que deberá poner en juego múltiples y complejas estrategias de lectura, realizando anticipaciones, inferencias y reponiendo información. Un lector que se enfrentará al desafío de buscar otros textos que amplíen lecturas y habiliten sentidos.

La intertextualidad se presenta, entonces, en distintas capas: los personajes tomados de diferentes culturas, las obras en las que estos personajes se presentan y son retomadas por Roldán, las frases de autores y las citas de obras de la literatura universal que enmarcan cada apartado. Todo un entramado que da como resultado un singular libro que genera múltiples efectos de lectura. Sobre la lectura y la relación entre lector y texto, sostiene Roldán en su ensayo “Instrucciones para bajar una escalera”:

No nos dijeron que leer es una operación que usa todos los ingredientes del mundo que nos rodea, que leemos de cierta manera porque somos producto de un medio, de una situación, de un momento histórico, de una historia personal.

Tampoco nos enseñaron la importancia que tiene lo que no se dice, pero que está puesto dentro de la página y que le corresponde poner, descubrir, escribir, al lector. Porque el libro, en última instancia, es una obra interpretada a cuatro manos o, mejor, a cuatro ojos (Roldán, 2011a, pp. 25-26).

Algunas reflexiones finales

A partir de este recorrido por algunos aspectos de su obra, pudimos reconocer que la poética de Gustavo Roldán retoma distintas voces, reescribe diversas tradiciones y, que, de manera legitimada, constituye en sí misma una referencia para numerosos autores que recuperan su legado y lo actualizan.

En su poética, el humor ocupa un lugar muy importante, ya que, para el autor, se trata de “una de esas direcciones que genera caminos compartidos y diferentes”:

Me interesa el humor en su capacidad de querer cambiar el mundo, de ponerlo patas arriba y de comenzar a ordenarlo de nuevo. De hacer que llueva de abajo para arriba, que los ríos trepen a las montañas y que la nieve caiga en las arenas del desierto. Me interesa ese humor que quiere patear el tablero porque esa partida ya está perdida, no por mal jugada sino porque hicieron trampa, y es necesario comenzar con otras leyes de juego que no sean las que hacen ganar siempre a los mismos, éstos que juegan con cartas marcadas (2011a, pp. 33-34).

Agrega que sabe que no es el humor el que cambiará el mundo, sino cada una de las cosas que haga el hombre para aportar su granito de arena para que todo mejore; el humor, con su “disfraz de inocencia”, sería un “lobo disfrazado de cordero” que puede lograr encontrar “el sendero conveniente para sus propósitos” (p. 35). Se trataría, en este caso, de “aprender algunas mañas” de los perversos (que no son tontos) para pelear mejor: “para pelear mejor, no para volvernos iguales” (p. 36).

Gustavo Roldán escribe literatura para buscar la libertad, “los lugares secretos donde se encuentra lo mejor de la condición humana”, pero, aclara: siempre bajo el signo de la belleza, porque en última instancia –o en primera-, no son las buenas ideas ni las buenas intenciones las que producen la obra artística, sino el ensamble de esas ideas con la forma justa en que un poema está dicho o un cuento está contado (2011, p. 79).

Recorte literario

Roldán, G. ([1984], 2014) *Cada cual se divierte como puede*. Buenos Aires: Alfaguara.

- ([1986], 2010) *Como si el ruido pudiera molestar* Buenos Aires: Norma.
- ([1989], 2011b) *Sapo en Buenos Aires*. Buenos Aires: Alfaguara.
- ([1990], 2015) *La canción de las pulgas* Buenos Aires: Calibroscopio.
- ([1996], 2005) *Crimen en el arca*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (1997) *El último dragón*. Buenos Aires.: Colihue.
- (1997) *Dragón*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1998) *Historias del piojo*. Buenos Aires: Norma, 2011c
- (1998) *Un barco muy pirata*. Córdoba: Comunicarte, 2011d.
- (2004) *Pájaro de nueve colores*. Buenos Aires: Norma.
- (2005) *Bestiario*. Buenos Aires Guadal.
- (2006) *Cuentos de todo el mundo. Antología*. Colección Pajaritos en bandadas. Buenos Aires: Colihue.
- (2007) *Tiempo de pícaros. Antología* Colección Pajaritos en bandadas. Buenos Aires: Colihue.
- (2008) *Pájaro negro, pájaro rojo*. Córdoba: Comunicarte.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- (1998). *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México: Fondo de cultura económica.
- Blanco, L. (2009). Clase 3. Seminario de LIJ en la Maestría de Análisis del Discurso de la UBA.
- Calisti, N. (2002, julio) “Demasiadas cosas prohibidas” en la literatura infantil. Entrevista a Gustavo Roldán. *Revista Imaginaria*, n° 82. Recuperado de: <http://www.imaginaria.com.ar/08/2/entrevista.htm>.
- Díaz Röñner, M. A. (2000) Literatura infantil: de “menor” a “mayor”. En Drucaroff, Elsa (Coord.) *Historia crítica de la Literatura argentina: vol 11 - La narración gana la partida* (pp. 511-531). Buenos Aires: Emecé.

- (2011) *La aldea literaria de los niños: Problemas, ambigüedades, paradojas*. Córdoba: Comunic-arte.
- García, L. (2012) La poética de Gustavo Roldán: un colectivo de personajes. Las historias del Sapo. *IV Jornadas de Poéticas de la literatura argentina para niños*, 27 y 28 de septiembre de 2012, La Plata. Recuperado de:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1600/ev.1600.pdf.
- González, L. (2010) Mirar con ojos de sapo. Transculturación narrativa en Gustavo Roldán. *Actas de las II Jornadas Poéticas de la Literatura argentina para niños*, La Plata, 5 noviembre de 2010; pp. 184-193. Recuperado de:
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.396/pm.396.pdf>.
- Hermida, C. (2013) A modo de introducción. Picaflores que rugen. En *Para tejer el nido. Poéticas de autor en la literatura argentina para niños*. Córdoba: Comunic-arte.
- Itzcovich, S. (2000, abril) El señor de los animales. Entrevista a Gustavo Roldán. *Revista Imaginaria*, n°23. Recuperado de:
<http://www.imaginaria.com.ar/02/3/roldan2.htm>
- Medina, M. (2012, abril). La mirada en el secreto. *Revista Imaginaria*, n° 312. Recuperado de: <http://www.imaginaria.com.ar/2012/04/dragon/>
- Montes, G. (2001) *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*. México: FCE.
- Roldán, G. (2011a) *Para encontrar un tigre. La aventura de leer*. Córdoba: Comunicarte.
- Sardi, V. y Blake, C. (comp.) (2010) *Literatura argentina e infancia: Un caleidoscopio de poéticas*. Buenos Aires: Vuelta a casa. *Actas de las II Jornadas Poéticas de la Literatura argentina para niños*, La Plata, 5 noviembre de 2010. En *Memoria Académica*. Disponible en:
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.396/pm.396.pdf>.
- Todorov, T. [1979] Poética. En Ducrot, O. y Todorov, T. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (pp. 93-108). Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Carina Curutchet es profesora en Letras, graduada en la Universidad Nacional de Mar del Plata en el año 2006. Diplomada en Lectura, Escritura y Educación (FLACSO) y Especialista en Educación y TIC (MCyE). Actualmente cursa la Maestría en Letras Hispánicas (UNMdP).

Es ayudante graduada en la cátedra Didáctica Especial y Práctica Docente del profesorado en Letras (UNMdP). También se desempeña como docente en el Instituto Superior de Formación Docente n° 19 y en escuelas secundarias. Ha dictado talleres y cursos de capacitación y publicado artículos y reseñas en revistas especializadas y páginas de divulgación.

Ha formado parte de la organización y del comité de referato de diversas jornadas y ha participado como expositora en congresos sobre Didáctica de la Lengua y la Literatura y sobre promoción de la lectura.

Es miembro de la Asociación Civil Jitanjáfora, Redes sociales para la promoción de la lectura y la escritura, desde la cual participa en diversas actividades vinculadas con la animación cultural.

Marianela Valdivia es bibliotecaria documentalista y escolar graduada por la UNMDP. Actualmente se encuentra en el tramo de tesis para la licenciatura en Bibliotecología y Documentación. Es docente e investigadora en dicha casa de estudios y participa de proyectos de extensión universitaria. Como docente cumple funciones las asignaturas Literatura infantil y juvenil, Teoría de la lectura y Práctica profesional 1. Como investigadora forma parte del proyecto “Prácticas de lectura: voces, enfoques y miradas I, II y III” y es parte del comité editorial de la revista académica Catalejos. Trabaja como bibliotecaria en instituciones educativas desde 2010 y entre 2014 y 2018 fue secretaria del Departamento de Ciencia de la Información (FH – UNMDP). Forma parte de la comisión directiva de la asociación civil Jitanjáfora, redes sociales para la promoción de la lectura y la escritura donde coordina la biblioteca especializada en LIJ, lectura y didáctica de las prácticas del lenguaje, participa en el voluntariado de lectura en contextos vulnerables y organiza diversas acciones de formación para mediadores culturales.

Romina Sonzini es Profesora en Letras, egresada de la Universidad Nacional de Mar del Plata, en el año 1999. Ha realizado las Especializaciones en Alfabetización Inicial y en Educación Maternal.

Ejerce la docencia en Nivel Superior, desarrollando la misma en instituciones estatales y privadas de la misma ciudad. Además, forma parte del Equipo Técnico Regional de la Provincia de Buenos Aires, como capacitadora del área de Prácticas del lenguaje para el Nivel Primario y de la Dirección de Educación Primaria, como especialista del área.

Es socia y miembro de la Comisión Directiva de la Asociación civil *Jitanjáfora. Redes sociales para la promoción de la lectura y la escritura*, entidad desde la cual desarrolla diversas actividades vinculadas con la animación cultural.

Ha dictado talleres, cursos y capacitaciones para la promoción de la lectura y el abordaje de las prácticas del lenguaje en distintas instituciones de la ciudad.

“FUGA”³⁰



Istvansch, para el libro *Avión que va, avión que llega: poemas para enviar en avioncitos de papel*. Con poemas de Laura Devetach, primera edición 2013 (Del Eclipse) y reeditado por Norma/Kapelusz, 2019.

³⁰ Ilustración cedida por el autor y editorial Norma/Kapelusz

TEJER CON TIJERAS. SOBRE LA POÉTICA DE ISTVANSCH³¹

Lucía Belén Couso

En el comienzo sólo era papel...

“...leer se lee todo...”

Istvan Schritter

La literatura para niños y adolescentes se construye entre el mercado editorial, el autor y el lector. En los últimos años, ha crecido y engordado. Pero no todo lo que come es de buena calidad, sobre todo si de libros ilustrados se trata. Sin embargo, en la misma mesa servida y repleta de libros que repiten una estructura prefabricada y facilona, aparecen los textos (y las texturas) de Istvansch.

Istvansch, apócope de Istvan Schritter, es un ilustrador, diseñador, escritor y editor madrileño, santafecino por adopción, que forma parte del coto de autores más relevantes que publica actualmente en Argentina y en el mundo. Muchos de sus libros han formado parte de la lista de honor de ALIJA, y actualmente (2017) es candidato como ilustrador para el premio Astrid Lindgren Memorial. Entre las muchísimas particularidades que podemos observar en su obra debemos resaltar que Istvansch corta y pega: dibuja “con la tijera y el papel” (2005: 24), recorta papelitos y los superpone formando dibujos muy complejos.

La mayor parte de los libros ilustrados que construye como autor integral pertenecen al género “libro –álbum”. Ponen de manifiesto una nueva forma de hacer literatura. Muchas de sus publicaciones son en colaboración con un escritor, que sigue esta línea. Estas publicaciones se conforman con textos de gran calidad

³¹ Algunas de estas ideas pertenecen a la ponencia: Corta y pega: el caso ISTVANSCH, presentada en las XVIII Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense, Mar del Plata.

literaria³², detalle que diferencia Istvansch de otros ilustradores. Nos interesa pensar, en todo caso, los textos que ha creado como autor integral que son los que analizaremos aquí.

En sus libros, Istvan da lugar como lector de literatura al niño, también le da lugar como lector de la imagen. Esto parece una perogrullada, una obviedad, pero no lo es. Si empecé este artículo reflexionando sobre la preocupación por el mercado editorial y su relación con la literatura infantil es porque ningún género, por más refinamiento que consiga gracias a algunas publicaciones, puede escaparse de las leyes del mercado, a sus mezquindades con el lector: se publican muchísimos libros ilustrados, muchísimos libros bellos, muy pocos libros de literatura que invitan al niño a leer, a trabajar como lector activamente sobre la imagen y el texto.

Los libros de Istvansch enseñan a leer la imagen, o los libros con imágenes. Esta intencionalidad, que podríamos definir como uno de los rasgos de su poética, trasciende la literatura para niños porque también impregna el libro teórico escrito por Istvan, *La otra lectura. La ilustración en los libros para niños* (2005). Construido como una especie de manual de exploración literaria de la imagen, este libro enseña a pensar las formas de apropiación posibles sobre los libros ilustrados. Digo “manual de exploración literaria de la imagen” que es una expresión rarísima, sin embargo, no se me ocurre otra, porque lo que muestra Istvansch es que la imagen también construye lo “literario”. Es decir, textualidad. La ilustración narra, narra más, narra otra cosa. Y aquí entramos en un terreno peligroso: la ilustración que busca significar, no repetir, sino decir, tiene status literario. No simplifica, complica, complejiza, interfiere en el sentido. Los lenguajes simultáneos configuran un lector que, a fin de cuentas, piensa el libro álbum, incluso, el libro ilustrado como literatura. Istvan también lo hace y por eso sus textos plantean desafíos sobre las formas de leer, de leer la imagen, de leer los discursos literarios y estéticos.

³² Istvansch ha ilustrado textos de María Teresa Andruetto (*Trenes* (2007), el cuento “Los hermanos” del libro *Quien soy. Relatos sobre identidad, nietos y reencuentros* (2013), *La durmiente* (2010), *El caballo de Chuang Tzu* (2012) y la colección *Fefa es así.*), Laura Devetach (*Secretos en un dedal* (2009), *Avión que va, avión que llega* (2007), reeditado por la editorial Norma/Kapelusz (2019), entre otros.

Para adentrarnos en esta poética, decidí centrarme en cinco textos de su obra: cuatro textos literarios, y el texto teórico mencionado. Los textos literarios a los que me referiré son obras integrales, es decir que el texto y la imagen pertenecen a Istvansch, porque me parecen pertinentes como aproximación a la obra del autor, ya que nos permiten observar la construcción total de un libro.

La lectura de La otra lectura

Crítica, teoría, ensayo, entrevista, reflexión sobre el propio trabajo. Una lista que intenta enumerar las formas de escritura del libro teórico-crítico *La otra lectura* donde Istvansch aborda las problemáticas que rodean al libro ilustrado. *La otra lectura* se construye como un juego, una serie de ejercicios que invita a apropiarse, a transitar esa otra lectura, exótica, de la imagen.

En primer lugar, el lector puede recortar y pegar como el autor, emularlo. Al final del libro se encuentran una serie de imágenes que se corresponden con diversas figuras dispersas a lo largo del texto. Al recortarlas y pegarlas esas figuras se destacan de otras por el color. Este juego, además, dice el autor, busca instalar al adulto en el terreno de la infancia, completar el álbum, como cuando éramos chicos.

El siguiente apartado propone otro juego. Leer literatura, explorar los libros que permiten ejemplificar técnicas de ilustración, formas de construcción del libro álbum, formas de ilustrar que desbordan el texto escrito.

El texto avanza desde la simpleza que implica conocer las partes de las que está compuesto un libro (tapa, contrata, etcétera), hasta las herramientas críticas necesarias para pensar la idea de autor, del ilustrador como autor, la práctica docente y su relación con la imagen, entre otros temas.

Propone un concepto *amplificado* de lectura que podemos ver reflejado en sus textos literarios. Entre la sucesión de la letra y la simultaneidad de la imagen, hacia una lectura espacial y total de ambas. Esta idea, esbozada teóricamente en *La otra lectura*, puede observarse, por ejemplo, en las estrategias utilizadas para ilustrar los poemas de Laura Devetach en *Avión que va avión que llega*; al convertir

el texto poético en mensaje, en juego, en regalo, al crear un libro objeto que permite la transformación del poema en un avión de papel. También, en *El caballo de Chuang Tzu* de María Teresa Andruetto, donde la imagen final desequilibra al lector porque no expresa la información que el lector espera de ella (la ilustración del caballo más lindo del mundo), es decir, aporta al blanco textual. El concepto de ficción en la literatura de Istvansch debe pensarse, entonces, desde el material con el que se construyen esas las ficciones: el lenguaje y la imagen (también como un lenguaje). Así, crea un universo autónomo de relaciones: en cuanto éste opera como un modo de leer la realidad. En este sentido podemos decir que, como veremos más adelante, todos los textos de Istvansch tienen un componente metatextual (Genette, 1989). Se trata de un soporte conceptual entramado en el texto literario que emerge a través de diferentes recursos, en particular los diversos mecanismos de la ficción: intertextualidad, narrador, metafictionalidad, lector como personaje, etcétera. Textos como *El ratón más famoso* (2003) dan cuenta de ello. Allí el narrador, Pérez, es un coleccionista de libros, de letras, de enunciados. El personaje a su vez aparece retratado sosteniendo un libro idéntico al que leemos los lectores, y que, a su vez, lo contiene. En *El hombre más peludo del mundo* (2004) los lectores, interpelados constantemente, aparecen ilustrados después de probar los productos cosméticos del hombre peludo, ahora los lectores son los ojos que, envueltos en pelo, cierran el libro.

Los ejemplos son múltiples porque la metafiction es una operación recurrente en su obra que permite descubrir las convenciones del arte y la literatura; cuestión que observaremos en el apartado titulado “Trilogía involuntaria”. Como sostiene Silva-Díaz Ortega, los textos metafictionales “juegan con las diferentes maneras de ordenar el mundo de ficción y permiten que el lector aprenda implícitamente acerca de cómo le da sentido al mundo literario” (2005, p. 21).

Istvansch opera sobre los blancos textuales enriqueciéndolos o creándolos con la imagen. Le interesa un lector que se atreva a escribir, a dibujar su propia lectura. Pero, sobre todo, un lector que sea capaz de ver todas las aristas que construyen el universo literario y artístico.

Eso que algunos llaman musa: *Trabajo de autor*

Comencemos por el título porque destierra una de las representaciones sobre el trabajo de los escritores e ilustradores: pensar que tienen un contacto con lo divino que les permite crear. El autor elabora una idea que es explorada mediante el trabajo. La invención siempre es la consecuencia de una causa que es ese proyecto creado alrededor de un tema o un concepto sobre el que se desea profundizar, investigar, aprehender. *Trabajo de autor* (1997) cuenta el proceso de producción de un libro ilustrado: cómo se imprime, los pasos que sigue el “imprentero” para que la ilustración tenga los colores que el autor pensó, para reproducirla en el libro, en muchos libros. A simple vista parece un libro sobre los colores, como dice la contratapa. El libro tiene un espíritu didáctico, si se quiere: enseña un procedimiento que existe en la vida real y enseña los colores. Involucra los pasos en la creación del libro, lo que tuvo que hacer el autor para que nosotros tengamos el libro en la mano. Pero, este proceso puesto en evidencia da cuenta de los tiempos del texto hasta formar parte de nuestra biblioteca. La interacción además, del autor/ilustrador, con el editor, con los que producen el libro, explicita que el libro se construye en un entramado complejo de trabajos realizados por distintos actores.

En la trama del texto, ingresa el proceso de impresión que muestra qué pasa cuando los colores interactúan formando otros colores nuevos y como eso, que aprendemos en plástica y en la escuela, tiene un correlato en la realidad, relacionado con cosas que tenemos a mano constantemente, que forman parte de nuestro mundo cotidiano, pero que no estamos acostumbrados a pensar en términos de procesos. En este sentido, la propuesta se acerca a publicaciones como *Con todas las letras: la historia del libro* publicado en 2010 por Del Eclipse, el ya citado *El ratón más famoso, Todo lo que es Juan. Un libro sobre el espacio y otras ocupaciones* (2007), entre otros.

Con todas las letras...la historia del libro comienza con la aparición de la escritura y termina en la utilización de la tecnología para acceder a los textos “¿sería lo mismo sostener un rollo que sentarse frente a la pantalla?”(2010), se pregunta la voz narrativa. Las referencias constantes al objeto libro se explicitan al final cuando el texto propone que la historia de todos los libros es la que cuenta

este que estamos leyendo e invita al lector a continuar la aventura de contar. En este caso, lo que se desarticula es la historia del objeto que sostenemos, como en *Trabajo de autor* la idea es “desarmar” los procesos de producción. En los dos casos, Istvansch hace evidente la importancia de comprender lo que sucede detrás de todo objeto cultural que tiene espacio en el mundo.

Leer con el cuerpo: Detrás de él estaba su nariz

En mi caso casi siempre la idea se gesta desde el diseño, con la concepción integral en boceto del libro entero; después dibujo, hago varios croquis y, simultáneamente, surgen las primeras letras, las cuales responden a las ilustraciones que voy imaginando para el diseño, que va tomando cuerpo. (2005, p. 25)

Inicio este apartado con una cita de *La otra lectura*, porque permite abordar la poética del autor desde sus propias palabras sobre la construcción de un texto. Pero además es muy ilustrativa para pensar *Detrás de él estaba su nariz* (2008) un libro objeto compuesto por un sobre y seis hojas apaisadas que sirven para armar unas cintas de moebius o “bandas infinitas” en las que se pueden leer poemas interminables. Digo poemas, pero no hay versos. Entonces, debería decir oraciones, sin embargo, el disparate, el sin sentido aportado por los textos recuerda los Limerick de María Elena Walsh, la estética dispatada de la tradición inglesa que ella retoma:

Cavar, cavar, cavar sin parar, ¡Cuidado! que de tanto cavar nos podemos pasar y del otro lado el mundo no está el tesoro que está en el medio del mundo y que se puede encontrar con sólo cavar, cavar, cavar sin parar... (2008)

Detrás de él estaba su nariz, que era tan pero tan larga, que cada vez que se daba vuelta ¡se asustaba!, porque se encontraba con que detrás de él estaba su nariz... (2008)

El sin sentido se crea en la repetición, en la circularidad, y en lo disparatado de la situación creada. Algunos de estos textos, como el primero que hemos leído, pueden empezar por cualquier lugar, gracias a la puntuación (comas) y a las mayúsculas sostenidas a lo largo de todo el texto (la secuencia elegida es una de muchos posibles), otros como el segundo ejemplo, solo tienen sentido en una dirección, y se completan sólo volviendo a empezar, gracias a la recursividad permitida por el pronombre que.

Este libro nos propone pensar diversas cuestiones sobre las textualidades que se pueden crear desde el diseño gráfico. En primer lugar, la posibilidad de una historia infinita, interminable, que invita al lector al juego con el lenguaje en interacción con la materialidad del papel. En segundo lugar, al tratarse de un soporte no convencional que, sin embargo, denominamos libro, nos invita a pensar en los espacios de lectura, porque leer implica, en este caso, ejercer también una apropiación manual sobre el texto, es decir, ejercer una fuerza sobre la página para crear el texto literario. No se lee la circularidad de los textos si no formamos la banda infinita porque el texto no vuelve a empezar si nosotros no ejercemos la torsión sobre la hoja. Este tipo de libros, libros objeto, dice Istvansch “Parecen traernos la posibilidad de reconstruir el libro como ser.” (2005, p. 81). La forma impone un modo de leer; en este caso se lee con el cuerpo, ejerciendo acciones sobre el papel.³³

Trilogía involuntaria

Los modos de leer son una temática recurrente en la obra de Istvansch. Aparece más o menos intensamente en la mayoría de sus libros, sin embargo, en los últimos años esta problemática ha cobrado mayor fuerza. Es por eso que *Puatucha Rentas, la leyenda olvidada. Museo del Sinalefo Exultante. Guía y catálogo completo de la exposición* (2013), *Escenitas de vida cotidiana (de gente*

³³ Esta idea de leer con el cuerpo se repite en otros libros, como *Todo el dinero del mundo* (2005), donde tenemos que girar el libro para continuar la lectura y el ya citado *Avión que va avión que llega*.

común y corriente) (2014) y *Obvio* (2015) pueden pensarse como una trilogía. En primer lugar, porque responden a un concepto o categoría dentro del libro álbum. Son álbumes narrativos o enumerativos en forma de catálogo o lista (Silva Díaz, 2006) que se agrupan a partir de los paratextos. En segundo lugar, porque se constituyen como tres elogios a la aparente inutilidad del arte. Inutilidad moral, didáctica, académica de todos los discursos que la coaccionan y la desmedran. Ese elogio a la inutilidad es un gran elogio a la fuerza estética de todo arte, a su poder performativo. Nada es tan obvio ni tan cotidiano en el arte, nada es tan común y corriente en las vidas que se dejan atravesar por el lenguaje.

Puatucha Rentés, la leyenda olvidada. Museo del Sinaifeo Exultante. Guía y catálogo completo de la exposición fue destacado de ALIJA (Asociación de literatura infantil y juvenil argentina) en 2014. Los premios se dividen en categorías: poesía, cuento, novela, libro álbum, rescate editorial, colección, etcétera. Pero *Puatucha...* fue premiado como libro “fuera de categoría”, es decir que como publicación excede los marcos genéricos con los que premian los textos. Esta operación crítica de ALIJA, nos permite pensar el texto como un entramado de textualidades (plásticas y literarias) que terminan por construir un texto que, además de parodiar el discurso crítico del arte, propone un problema de clasificación que le permite, justamente, parodiar el discurso crítico de la literatura. Así, el libro se vuelve un libro al que no se le puede atribuir un modo o género existente dentro de la literatura para niños. Está afuera, pero está adentro: de la literatura y de la literatura para niños. Es en esa frontera (indómita) donde el texto, construido a la manera de guía de un museo o de un catálogo de arte, echa abajo las convenciones del arte desde el lenguaje literario y desde el lenguaje de la ilustración, y desde allí también propone una nueva mirada sobre el niño y las posibles relaciones de este con el arte y la literatura.

En la imagen de *Sabrosa Rentés, sobrina rural de Puatucha*. Nos encontramos con una vaca antropomorfa. La descripción biográfica del retrato es descabellada y demasiado sincera, Sabrosa era como una “fotocopia premium” de la vida de sus familiares, pero no revelaba los secretos a nadie, aunque dice el texto, “hubiera querido contar todo con parlante”, pero “sus formas laxas y

aletargadas no se lo permitieron”. Este contraste permite el humor, y también, parodia las biografías que suelen acompañarse con retratos famosos, por lo demás, los retratados son auténticos desconocidos familiares de Puatucha. En la imagen, la vaca une sus pezuñas/dedos como en la “La creación de Adán” y es, a la vez, el creador y el Adán de la pampa. Referencia recuperable sólo si se conoce la obra, porque en la descripción, Miguel Ángel es un chacarero. Como vemos en el ejemplo, el humor, es un dispositivo fundamental. Surge a partir del absurdo, la ironía, el disparate que se reúnen en las biografías de los personajes. Efectivamente, el humor siempre involucra una corrosión sobre lo culturalmente convenido. Como expresan Pérez y Segretin:

El conocimiento del mundo implicado en el descubrimiento de la comicidad fortalece la valoración del registro humorístico en la comunicación estética con los niños ya que al mismo tiempo que se infringe la norma, se asegura su conocimiento como condición para capturar y disfrutar de la infracción. Adicionalmente, deviene siempre de un ejercicio de poder que se ejerce en la producción o el estallido de los signos vigentes en una cultura. La conjugación de ambos aspectos inscribe al registro humorístico en los dispositivos de transmisión (y recreación) cultural. (2013, p. 16)

Este juego encarna un pensamiento que pone a prueba el mundo, es la clave de la tensión entre las formas institucionalizadas de leer y la lectura de cada lector. El humor nos dice “Véanlo: ese es el mundo que parece tan peligroso. ¡Un juego de niños, bueno nada más que para bromear sobre él!” (Freud, 1979, p. 162).

En esta misma línea nos encontramos con *Escenitas de vida cotidiana (de gente común y corriente)* donde aparecen personajes que resultan familiares y otros en apariencia más exóticos. Todos ellos transitan situaciones cotidianas mediadas por el disparate, registro humorístico que revitaliza y relativiza la realidad:

Acertijo y Dolomita van para allá.

En sentido equivocado, al revés del mundo (...) como haciendo equilibrio ante lo incierto...

Y van buscando eso, eeeh: el festejo, el chapuzón bomba, la oportunidad de risa.

En contra van, ¡pucha, digo! Y por eso lo encuentran.

Pero ¡Anda a decirle a la gente que tenga paciencia de contar gota a gota! El jardinero sabe bien que esa batalla está perdida. Así que se planta él mismo delante de cada individuo que riega y trata de entender el misterio del chorro, la extraña relación entre el agua sin medida y el crecer despreocupado del ligustro (2014).

Los paratextos del libro *Acerca de estas lecturas y su aplicación y Ejercicios para el trabajo en el aula* se construyen como una parodia a los paratextos que suelen aparecer en las ediciones literarias escolares, donde una serie de actividades funcionan como anclaje de la lectura. Las sugerencias de estos paratextos, apuntan más bien a demostrar la inutilidad de los mismos: “Si reconocés género y número de la palabra “gordo”, es que debés hacer abdominales” (2014). El sonido de lo absurdo se hace visible, a través del cruce de la imagen y el texto. Las infinitas posibilidades de leer texto e imagen como un todo.

En este sentido, *Obvio* es el libro más logrado ya que busca trastornar las tradiciones que rigen lo estético, el lugar común de los lectores se desequilibra, y los elementos aparecen extrañados. La lectura, como dice el texto, “puede tomarlo por sorpresa imaginando algo que no esperaba ver.” (p.14). En ese juego cuestiona la definición de lector y de literatura.

En el prólogo la voz narradora dice: “lo que tiene entre manos es de lo más obvio.” (p.5). La voz advierte que nadie dudaría de que lo que se observa, se toca, se olfatea, es un libro, y agrega: “Y yo que quería ofrecerle algo distinto, original, que se sorprenda. Pero ya ve igualito a tantos millones resulta...” (p. 5). Lo distinto, lo nuevo no está en el libro en sí en tanto objeto, sino, en los cruces que se proponen entre lector, autor, texto e imagen. A lo largo del texto la voz narradora mantiene una especie de diálogo con el lector. Lo interpela, pone en abismo su función en el texto, hace más obvia la interacción texto-lector que toda lectura

requiere, porque se construye como una especie de larga conversación. Una conversación de la que solo leemos una parte. La otra voz, la que pensamos o imaginamos (¿nuestra voz?) no está escrita:

¿No se le aclara el panorama? Sí, sí, sí, no agradezca, no hace falta, de nada.

Ah ¿no lo ubica? Es que se mueve.

(...)

No, el circulito está quieto, usted es el que se mueve. (2015)

Estos juegos recurrentes en la obra de Istvansch recuerdan la propuesta de acercamiento a la lectura de Aidan Chambers que pone énfasis en la importancia de la conversación. Si bien el autor se refiere a una conversación literaria posterior a la lectura, nos parece pertinente pensar que este modo de presentar al narrador, como una voz que dialoga con el lector, establece sentidos que ponen a prueba lo que los lectores piensan que es un libro. El narrador comparte su práctica: narramos con él. Y compartir la práctica implica discutir, repensar y crear un saber “compuesto por diferentes entendimientos” (2007, p. 69). El lector, que parece por momentos un amigo de la voz narradora, es constantemente interpelado.

En *Obvio* cada apartado del libro se titula con un verbo conjugado en segunda persona. Instrucciones, consejos, premisas, que orientan (¿o desorientan?, no importa...) al lector por los caminos del libro: “Solucione”, “Ubíquese”, “Observe”, “Sorpréndase”, “Recorte”, “Viaje”, “Decore”, etcétera. Desde el humor, la orden, paradójicamente, desordena. Así, la imaginación del lector funciona como montaje. El texto explora la posibilidad de una lectura a los saltos entre los distintos apartados (compuestos a su vez por un texto y una ilustración). El lector, entonces, se ve impulsado a buscar relaciones no habituales entre la lectura lineal del texto y la lectura espacial de la imagen. El libro quiere que el lector se “avive”. Lo compromete a viajar, a moverse literalmente por la imagen, a volver al texto. *Obvio* puede pensarse, al igual que *Puatucha*... como un libro para aprender a mirar, a ver lo obvio, a desentrañar todas las miradas posibles. Es un libro que dice que hay algo inagotable en el juego entre la palabra y la imagen.

Ese juego se traduce en unas ilustraciones que siempre desbordan la página. No hay marco, la imagen se construyen como un recorte ¿de lo obvio?, no podríamos saberlo. Nos resta pensar en estas ilustraciones como en una fotografía, un recorte del ojo (que a su vez está construido de esos recortes de papeles superpuestos que caracterizan el trabajo de Istvansch), un punto de vista, un plano, donde el lector mira y también, a su manera, recorta su propia lectura. En este sentido, el lector es también autor, creador de una lectura de la ilustración. En esa instancia, en ese encuentro, la filosa herida de la palabra y la imagen se re-crean:

“Mire a lo alto y a lo ancho. Calcule. Mida. Asegúrese de que tiene la vista puesta ahí. (...) Los contornos se ablandan. Lo plano cobra volumen. No aparte la vista de la página, concéntrese en lo que ve.

El dolor no cuenta, el esfuerzo vale:

Acaba de crear un nuevo dibujo.” (2015, p. 32)

La voz narradora da cuenta de la arquitectura de la imagen, lo que vemos son papelititos y la construcción de eso es la suma del recorte, del buen pulso: baile, herida, filo, forma, “la astucia de la paciencia” (2015, p. 16).

La astucia de la paciencia

En su obra en general, Istvansch propone “desarmar” los procesos de producción y hacer evidente la importancia de comprender lo que sucede detrás de todo objeto cultural que tiene espacio en el mundo. La capacidad metatextual de su obra literaria permite leer la mayoría de sus textos como poéticas de su voz. Esa voz que traza con tijeras y, como las tijeras, es filosa respecto de los lugares que ocupan en la cultura el libro, el ilustrador-autor y la literatura para niños, quedándose siempre fuera de categoría.

Recorte literario

Istvansch (1997). *Trabajo de autor*. Buenos Aires: AZ

- (2003). *El ratón más famoso*. Buenos Aires: Del Eclipse.
- (2007). *Todo lo que es Juan. Un libro sobre el espacio y otras ocupaciones*. Buenos Aires: AZ
- , Devetach, L. (2007). *Avión que va, avión que llega*. Buenos Aires: Del Eclipse.
- , Andruetto M. T. (2007). *Trenes*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2008). *Detrás de él estaba su nariz*. Buenos Aires: Del Eclipse.
- (2010). *Con todas las letras: la historia del libro*. Buenos Aires: Ediciones Del Eclipse.
- , Andruetto M. T. (2010). *La durmiente*. Buenos Aires: Alfaguara.
- , Andruetto M. T. (2012). *El caballo de Chuang Tzu*. Córdoba: Comunicarte.
- (2014). *Escenitas de vida cotidiana (de gente común y corriente)*. Buenos Aires: Edebé.
- (2014). *Puatucha Rentés, la leyenda olvidada. Museo del Sinalefo Exultante. Guía y catálogo completo de la exposición*. Buenos Aires: Calibrosopio.
- (2015). *Obvio*. Buenos Aires: Edebé.

Referencias bibliográficas:

- Chambers, A. (2007). *Dime. Los niños, la lectura y la conversación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S. (1979[1927]). *El humor en el porvenir de una ilusión, el malestar en la cultura, y otras obras (1927-1931), Volumen XXI*. Buenos Aires – Madrid: Amorrortu
- Genette, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Altea.
- Istvansch (2005). *La otra lectura. Las ilustraciones en los libros para niños*. Buenos Aires: Lugar.

- Silva-Díaz, M. C. (2005). *La metaficción como un juego de niños. Una introducción a los álbumes metaficcionales*. Caracas: Banco del Libro.
- Silva-Díaz, M. C. (abril, 2006) La función de la imagen en el álbum *en Peonza: Revista de literatura infantil y juvenil*, N° 75-76, pp. 23-33. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/portales/peonza/obra-visor-din/peonza-revista-de-literatura-infantil-y-juvenil--32/html/02f946fc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_28.htm
- Trogliá, M. J. y Segretin, C. M. (2013). Burlarse de la monarquía o destronar al rey. Variaciones sobre la tradición, los procedimientos y la vigencia del humor en la LIJ Argentina. En Couso, L. B. (coord.). *Los oficios del lápiz 3: como si la risa pudiera molestar*. Mar del Plata, Jitanjáfora. Pp. 15 – 29.

Lucía Belén Couso es Profesora en Letras (Universidad Nacional de Mar del Plata). Actualmente, se desempeña como Becaria categoría B de la Universidad Nacional de Mar del Plata con el proyecto: *Protocolos y operaciones de la crítica en el campo de la literatura para niños en Argentina (1959-1976)*. Cursa el *Doctorado en Letras* (Universidad Nacional de Mar del Plata). Es investigadora en formación del *Grupo de Investigaciones en Educación y Lenguaje* (OCA 2385), de la Facultad de Humanidades (UNMDP- Secretaría de Ciencia y Tecnología), radicado en el CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas). Se desempeña como Ayudante graduada en la cátedra *Seminario de la Enseñanza de la Lengua Materna y la Literatura* y en *Didáctica Especial y Práctica Docente* (Depto. Letras, Facultad de Humanidades, UNMDP). Desde 2014, es coordinadora editorial de la revista *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*. Desde el año 2009, es socio activo de la ONG *Jitanjáfora. Redes sociales para la promoción de la lectura y la escritura*. Coordina talleres y cursos sobre literatura para niños, libro álbum, poesía en la escuela y taller de escritura. Publica artículos en libros y revistas sobre literatura para niños y representaciones de infancia, y participa como expositora en distintos congresos y jornadas, locales, nacionales e internacionales sobre estas temáticas.

“HUGO TIENE HAMBRE”



Mónica Weiss, para el libro “Hugo tiene hambre”, con textos de Silvia Schujer, publicado en 2006 por la editorial Norma/Kapelusz

“EXPERIMENTACIÓN ENTRE MATERIA Y SIGNIFICADO”: ENTREVISTA A MÓNICA WEISS ³⁴

Marianela Valdivia

Mónica Weiss es artista. Así de simple, así de complejo. Una sola palabra que resume sus múltiples aristas. Arquitecta, diseñadora, ilustradora, pintora, curadora de muestras de arte, docente que se inscribe en el mundo de la Literatura para niños (LPN) desde la ilustración, pero también desde el análisis teórico y la gestión, asumiendo un compromiso con el objeto estético y con los destinatarios, con sus colegas y con la producción editorial que emerge en cada una de sus respuestas.

Incluir sus trazos en este libro es otra forma de jerarquizar su lugar - en particular- y el de los ilustradores -en general- como actores decisivos en el campo de la construcción y edición de LPN³⁵. Dice Istvansch:

La falta de habilidad para pensar la lectura en todos y cada uno de sus lenguajes quizás sea uno de los motivos por los que los medios no generen espacios de crítica de libros infantiles. En un momento en el que la imagen vende, la falta de crítica especializada en ilustración resulta, francamente, falta de táctica. (2005, p. 132)

Algunos años después de esta reflexión, vemos cómo diversos esfuerzos, entre ellos el del Foro de Ilustradores del que Mónica fuera impulsora, han tenido importantes resultados. La consideración del ilustrador como autor -con todas sus implicancias- y la incorporación de las ilustraciones y el diseño tanto en el momento de las decisiones editoriales como al campo de la crítica resultan hoy cuestiones ineludibles para los mediadores comprometidos con proporcionar bienes culturales a los niños.

³⁴ Algunas de estas ideas fueron publicadas en *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, [S.I.], v. 2, n. 4, junio 2017, pp. 225 - 236 ISSN 2525-0493. Disponible en: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/2207>

³⁵ Istvan Schritter realiza un recorrido analítico de esta cuestión en el apartado “La situación social de los ilustradores argentinos de libros para chicos” en su libro *La otra lectura: la ilustración en los libros para chicos*, publicado en la colección Relecturas de Lugar Editorial (2005).

El punto de partida para pensar en LPN parece ser el destinatario, para luego hacer foco en el objeto. Resulta trascendente pensar no sólo en los niños destinatarios, sino en los niños que son parte del objeto, es decir, reflexionar acerca de las representaciones de infancia que atraviesan a los mediadores, que sin duda condicionan las decisiones, y también las que atraviesan a los productores. Los ilustradores se dirigen a unos niños y también los representan de cierto modo. Escuchar de dónde provienen estas representaciones y cómo conciben a su público es necesario para agudizar la mirada y descubrir qué esconden las decisiones estéticas y plásticas, que lejos de ser inocentes se instalan con voz propia entre el texto y el lector para decir lo suyo, para provocar, para alimentar la subjetividad de los lectores. En definitiva, como dice Michèle Petit, “para que la mirada que llevamos a lo que nos rodea, esté viva” (2015, p. 121)

A continuación, una entrevista en la que Mónica Weiss despliega estas cuestiones y nos invita a seguir indagando, mirando, descubriendo.

El Foro de Ilustradores: una ventana al mundo.

Marianela Valdivia: Pensando en la conformación del campo de LPN en la Argentina, Ud. se posiciona como “doble agente”, produce y a la vez está en constante movimiento de “gestión” ... ¿podría contarnos el por qué /para qué del Foro de Ilustradores?

Mónica Weiss: (uuuh preguntarme sobre el foro puede llegar a ser muy largo... son muchos años y muchas acciones, trataré de resumir...) La necesidad de no sólo producir sino también gestionar, se la debo al terreno inexplorado que encontré en 1995 cuando llegué al mundo editorial desde la arquitectura y el arte. Esta vez, dado el enfoque personal de la pregunta, contestaré con menos lenguaje institucional, y con más intimidad y anécdotas. Cuando empecé a hacer libros ilustrados, no sólo me apasioné con todo lo relativo a ellos, sino que también noté con sorpresa que a la escritura se la consideraba “más importante” que a la ilustración. Esto ocurría en las editoriales y entre los docentes –ambos con su formación tan literaria-, pero no así con el resto del público lector, al que hasta hacía tan poquito yo pertenecía cándidamente.

Algunas de las consecuencias de esta mirada eran bastante denigrantes: las editoriales se apropiaban de nuestros originales; no figurábamos en tapa y a veces tampoco en el interior del libro; modificaban el tamaño, la ubicación y a veces hasta cercenaban partes de nuestras ilustraciones sin consultarnos; y obviamente, al no considerarnos *autores* de las ilustraciones, sino trabajadores temporales que hacían dibujitos, no se nos reconocían nuestros derechos de autor ni se nos pagaban nuestras regalías. Mi primera reacción fue escribir una nota, que fue publicada en la Revista *La mancha*, titulada “Ilustradores: la mujer del libro”. Me parecía que funcionábamos loca y tercamente como un matrimonio anticuado, donde ella hacía todo el infinito trabajo invisible y él se llevaba los laureles. Lo tragicómico de la situación, es que los ilustradores eran como unos fantasmas invisibles, pero... resolviendo todos los asuntos de visibilidad: el diseño, los dibujos, muchas veces la distribución de los bloques de texto del libro. Mi propuesta era animarnos a funcionar como un matrimonio moderno, donde escritor e ilustrador dialogaran, decidieran, figuraran y cobraran equitativamente, de acuerdo a la incidencia en cada libro, de manera justa. Luego, un pequeño gran gesto de la consagrada ilustradora Nora Hilb marcó, a mi criterio, la concepción vital del Foro de Ilustradores. Nora vio algunos de mis primeros libros (la Colección Lola, escrita por Canela), consiguió mi número de teléfono, me llamó para contarme de una reunión entre unos 10 ilustradores, me invitó a tomar unos mates esa misma tarde, éramos vecinas, fui... y abrió su agenda y me pasó todos los datos de editores, editoriales, ilustradores y escritores que ella tenía. Ese gesto fue pura generosidad. Y también hablaba de su confianza en que había lugar para todos. Ya en las primeras reuniones, donde –además de Nora y yo- participaban Istvansch, Gustavo Roldán h., Sergio Kern, Marcelo Elizalde, Julia Díaz, Shula Goldman, etc., aparecía un tema trascendente: ¿debíamos considerarnos trabajadores del lápiz, o artistas? Otro tema decisivo fue el estratégico: ¿seguiríamos publicando solicitudes de denuncia a las editoriales por no pagarnos regalías, o nos volveríamos lo suficientemente atractivos como para que nos vengán a buscar y ahí proponer nuestras condiciones? Por supuesto que mi posición era: somos artistas, y que nos vengán a buscar. En el mundo del arte y los libros, a los ilustradores se nos

desconocía, no encajábamos, no había de antemano un espacio propio, a nuestra medida... así que la idea fue inventarlo y construirlo.

El Foro de Ilustradores nació finalmente el 4 de agosto de 1998, con la 1ª Muestra Nacional, que se realizó en el Centro Cultural Recoleta. Éramos 39 ilustradores, nos parecía una enormidad por entonces. Entre ellos, además de los ya nombrados, estaban Isol, Oscar Saúl Rojas, Dolores Avendaño, Juan Lima, Lucas Nine, Eleonora Arroyo, Delius, Pablo Zweig, Cristian Turdera, Christian Montenegro, Vivi Garófoli, Didi Grau, Elenio Pico. La sala estaba dirigida por Elenio, y organizando la muestra comencé con mi tarea de Coordinadora General del Foro. Y durante los 7 años siguientes, desarrollamos anualmente las Muestras Nacionales, como “Quiroga x 81”, “De viajes y Viajeros”, “Cortázar x el Foro”, y “Circo Ilustrado”. Las muestras fueron el motor y la alegría del Foro. Año a año fueron creciendo, hasta llegar a 150 artistas participantes en 2005.

Marianela Valdivia: *¿Qué giros provocó en el campo de la Literatura para Niños?*

Mónica Weiss: En forma progresiva, pero acelerada, ya al poco tiempo de la formación del Foro se podían notar los siguientes logros:

- Visibilidad y respeto: Comprensión de la figura del ilustrador, tanto para sí como para la sociedad; creciente visibilidad en los ámbitos editorial, educativo, artístico y ante el público en general; no más retención de originales.
- Derechos: las editoriales comenzaron a reconocer los derechos de autor de los ilustradores, y en muchos casos a pagar sus correspondientes regalías; autoría, estilo, producción de libros álbum y nuevos lectores. Al considerarse artista, el ilustrador empezó a tomar las riendas de su propia obra, a defender su estilo, a proponer proyectos de libro álbum, tanto volviéndose autor integral (de textos e ilustraciones) como en coautoría con el escritor. De modo tal que a la producción tradicional de libros para niños en Argentina se le anexaron dos nuevos territorios: los libros álbum y los libros ilustrados sin edad, o directamente para adultos. Esos nuevos territorios incorporaron a nuevos y entusiastas grupos lectores.

- Editores ilustradores: se formaron nuevas pequeñas editoriales dirigidas por ilustradores y diseñadores, de gran influencia en la producción de las editoriales grandes.
- Premios: los ilustradores argentinos, y sus libros, comenzaron a recibir premios y distinciones nacionales e internacionales. Incluso el Foro, como Institución, recibió el Premio Pregonero en 2003.
- Enseñanza de ilustración: también surgieron los talleres de enseñanza de la ilustración de libros. Buenos Aires es un polo educativo al respecto, con un semillero de gran pujanza. Mar del Plata fue pionera con su Escuela de Artes Visuales Martín Malharro. Actualmente, además de los numerosos talleres privados, la enseñanza de la ilustración está tomando su lugar en las universidades.
- Teoría: algunos ilustradores con vocación teórica empezamos a producir notas, conferencias y libros. Integrando el grupo de artistas invitados del Plan Nacional de Lectura, Istvansch y yo dimos conferencias y talleres, durante varios años, a docentes y estudiantes niños, jóvenes y adultos de todas las regiones del país. Los ilustradores argentinos somos convocados regularmente por ferias y congresos de todo el mundo para dar conferencias y talleres acerca de la ilustración y el libro álbum.

Marianela Valdivia: *¿A partir de qué otras instancias se continúan afianzando estos logros?*

Mónica Weiss: En 2008, luego de tres años de preparativos -de la Comisión formada por Istvansch, Irene Singer y yo-, el Foro cumplió el sueño de romper el cascarón y salir al mundo: fuimos País Invitado de Honor en la Feria del Libro para Niños de Bologna, Italia, la feria más importante del mundo en materia de libros ilustrados. El propósito era establecer la simple pero rotunda idea de que **LOS ILUSTRADORES ARGENTINOS SON BUENOS**. Y luego de la repercusión que tuvo nuestra participación allá, el nivel de la muestra argentina “WHEN COWS FLY” y su catálogo de 80 artistas, la arquitectura del stand (en el diario nos consideraron uno de los tres mejores stands de toda la historia de la feria), las charlas con nuestros artistas, y los innumerables contactos y entrevistas

que se continúan en el tiempo, podemos decir... ¡misión cumplida! A partir de entonces, decir “ilustrador argentino” en el mundo sugiere calidad y profesionalismo. Ese fue un escalón importante, y que sigue dando frutos. Otras potentes acciones han sido estas muestras de Ilustración en el Centro Cultural Recoleta: “*Aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*”, parte Buenos Aires Capital Mundial del Libro / UNESCO, 250 artistas, 2012; “*Una mañana de julio*”, 220 artistas, libro y muestra sobre el 18° atentado contra la AMIA, 2012.; “*Sin palabras*”, libro y muestra de ilustración (150 artistas) sobre el 19° atentado contra la AMIA, 2013; “*19 afiches para no olvidar*”, sobre el 19° atentado contra la AMIA, muestra de afiches de gran tamaño, 2013; también, fuera del Recoleta, la muestra “*Palabra ilustrada*”, 30 artistas, acerca de la Ley de Protección a las Mujeres, en el SIGEN, 2013. Alrededor de todas estas acciones ocurren cosas importantes: por empezar, cientos de ilustradores jóvenes se contactan por primera vez, y de manera intensa, con autores como Quiroga, Cortázar o Arlt, y con temas como el atentado a la AMIA, la violencia contra las mujeres, los derechos del niño, etc., y producen obra alrededor de ellos.

A su vez, estos eventos artísticos se exhiben en lugares altamente visitados, por lo que las posibilidades expresivas de la ilustración y el lugar del ilustrador se insertan cada día más en la cultura. Y a diferencia de lo que ocurre en el circuito de galerías, la presencia de libros ilustrados como primera pinacoteca familiar y escolar nos vuelve a los ilustradores los artistas visuales con más llegada a la sociedad. Pero ahora con presencia “visible”.

El Foro fue el protagonista y hacedor del gran comienzo de este nuevo lugar de los ilustradores argentinos en las últimas dos décadas. Un lugar muy deseado: hoy, ¡todo el mundo quiere ser ilustrador! En la actualidad, existen varias otras importantes instituciones, como por ejemplo la ADA, muy enfocada en cuestiones gremiales. Probablemente, entonces, el Foro pueda dedicarse a profundizar más en cuestiones artísticas y teóricas.

Sus trazos: una ventana que abre hacia adentro

Marianela Valdivia: *El recorrido por su obra da cuenta de una amplia gama de decisiones estéticas, ¿hay un rasgo distintivo, recurrente? ¿Cómo definiría su “poética”?*

Mónica Weiss: Creo que la primera palabra que me define como ilustradora (y escritora) es ductilidad. Y eso, a pesar de no ser “conveniente” a nivel comercial. Si yo hubiera seguido el mismo estilo y la misma estética en los más de 140 libros publicados, probablemente sería muy fácil para el público lector identificarme al primer vistazo de un libro mío, pero eso no necesariamente implica que yo haya realizado el mejor libro en cada caso. El tema es que cada texto, cada idea de libro, para mí merece un tratamiento específico, por encima de un estilo personal predeterminado. Y no me privé de experimentar algo nuevo en cada uno. Muchas veces me pregunté por qué, cuando la cultura premia a otros intérpretes como los actores, por ejemplo, valora especialmente su ductilidad, su capacidad camaleónica para componer personajes y escenas (yo misma, como espectadora, celebro eso con gratitud); y, sin embargo, cuando se trata de ilustradores, se suele premiar a los más insistentes, a quienes mantienen el mismo estilo libro a libro. Creo que la respuesta une identidad y comercio, así: los actores son conocidos por sus caras, y aunque se maquillen y disfracen, luego se presentan con su cara “de civil” en todas partes, y así se forma un divertido juego de búsqueda de esa cara conocida por debajo de ese disfraz. En cambio, los ilustradores somos conocidos básicamente sólo por nuestros libros, y si cambiamos permanentemente de estilo, no se nos reconoce. Pero entonces, el tema pasa por si es más importante reconocer al artista que descubrir una obra genuina... No cabe duda de que, para las ventas de una editorial, es más tranquilizadora la primera opción. Entonces, la palabra ductilidad va unida a una cierta dosis de humildad. La defiendo, a la vez que la padezco (oh!). Otras palabras que creo rondan mi obra son: complejidad, delicadeza, narración visual cinematográfica, “lugares” en vez de “fondos”, malentendidos y polisemia visual, luz, amor a los espacios vacíos, blanco, turquesa, rojo, naranja, todos los azules, geometría, juegos ópticos, perspectivas, vistas panorámicas, vuelos, cambios de puntos de vista, piel y mirada, manos y

pies expresivos, naturalidad del artificio y especialmente: la experimentación en cada caso entre materia y significado. Soy más pintora que dibujante.

Marianela Valdivia: *Para seguir pensando en su poética, ¿qué “influencia” reconoce en su obra (estilos, movimientos, otros artistas, otros lenguajes...)?*

Mónica Weiss: Llevo en mi retina y en mi estética, desde la infancia, unos libros heredados, franceses, de la década del 50. Uno se llamaba *L’hirondelle*, el otro, no me acuerdo, era sobre una niña y su pequeño perro blanco recorriendo el mundo en barco. Podría reproducirlos bastante bien. Eran aireados, felices, celestes. Hago un inmenso arco hasta nuestros días, pasando por los cientos de libros ilustrados con los que me extasié y seguramente me nutrí, y destaco a mis favoritos del presente: Beatrice Allemagna, Aurelia Fronty, Brecht Evens, Chris Ware.

Marianela Valdivia: *¿Cómo dialogan en sus ilustraciones las diferentes aristas profesionales que la atraviesan?*

Mónica Weiss: La música, la pintura, la arquitectura, la danza, todo se cuele y se entrelaza a la hora de ilustrar, escribir, diseñar o enseñar. Podría verme como un cuerpo único pero facetado: cada faceta, una disciplina; cada disciplina, una ventana por la que entra una determinada luz y por la que sale una determinada mirada. Pero no importa cuántas facetas se desarrollen, el cuerpo es el mismo; se vuelve más complejo, pero la unidad se mantiene.

Una gran ventana para pensar a los chicos

Marianela Valdivia: *Pensando en que Ud. es parte del campo de la producción para niños desde diferentes espacios, ¿qué representación de infancia la atraviesa? ¿Para qué “niño” ilustra? ¿Considera que hay temas, formas de hablar o de no hablar, estéticas o representaciones más “adecuadas” para chicos?*

Mónica Weiss: Tuve una experiencia que me hizo revisar la forma en que concebía este asunto. Originalmente, y sin pensar demasiado en ello, compartía

con la mayoría de mis colegas la idea despreocupada de que al artista no había que frenarle ningún tipo de expresión. Los artistas suelen ufanarse de su impunidad. Pero hace algunos años, fui invitada a dar un Taller en la Feria del Libro para Niños de Buenos Aires, destinado a médicos, enfermeros, acompañantes terapéuticos, maestros y mediadores de niños con enfermedades terminales, o altamente discapacitados. Dada mi ignorancia en el tema, pero mi buena biblioteca, se me ocurrió llevarles una selección de 100 libros ilustrados que tocaban el tema de la enfermedad, la discapacidad y la muerte. Les repartí un listado de los mismos, los dejé mirando los 100 libros durante más de una hora, y les pedí que seleccionaran los tres mejores y los 3 peores para leer con los niños a su cargo. Sobre los 3 mejores, hubo mucha variedad. Pero sobre los 3 peores, o, en sus palabras, los que jamás usarían con los niños, hubo una gran coincidencia: eran los 3 más crueles y deprimentes, puro regodeo de dolor e imposibilidad. Es que, me explicaron, en esos casos extremos donde los niños están pensando en su propia muerte, enfermedad o discapacidad, son seres muy lábiles que están rozando el abismo, y lo que más necesitan para alejarse de ahí y tomar otro rumbo es conectarse con ideas felices, bellas, buenas y ricas. El dibujo de una fiesta de cumpleaños. Unos bichitos que se hacen amigos y juegan riendo y saltando. La exploración de otros mundos con descubrimientos asombrosos. Cosas por el estilo. Pujanza de vida y amor. También recordé que muchos chicos abusados, aceptan con naturalidad su situación hasta que descubren -a través de un libro, una película, un noticiero- que eso estaba mal. Y recién ahí son capaces de empezar a torcer su historia familiar. Pero hay muchos libros donde la violencia impune aparece como algo deseable, o al menos aceptable, y -a diferencia de lo que ocurre en los cuentos clásicos, que son tan reparadores- a la hora de la justicia... no pasa nada, gana la impunidad. Y poniéndome en el lugar de esos lectores lastimados, esos textos y esos dibujos juegan un papel aplastante. Entonces, las imágenes que ilustramos son muy poderosas. Empujan hacia el abismo, o nos alejan de él. Abren puertitas de salida, o nos las cierran. A la hora de ilustrar no estoy pensando en un niño en particular, creo que dialogo con lo que pensé en mis otros libros, con mi editor del momento, con mis colegas, con mis hijos.

Pero después de ese aprendizaje en la Feria, ya no ilustro para niños ideales, niños sin problemas. No me resulta indiferente pensar que mis libros puedan ser leídos por chicos a los que les pasan cosas terribles. En el caso de los niños abusados, sabemos que son miles, sólo en nuestro país. En los casos médicos, no sé las estadísticas. Pero ni un sólo un chico debería empeorar su situación porque el libro lo empujó. Además, yo no veo al mundo trágicamente, sería hipócrita de mi parte disfrazar mi fascinación por el milagro de la vida en el universo, proponiendo que todo está mal y que la vida es una porquería. Hay que tomar distancia para abarcar mejor el panorama. Quiero agregar algo importantísimo: la función del mediador. Hasta el libro más inadecuado para una circunstancia desgarradora, puede ser capitalizado por un buen mediador si lo sabe acompañar con una carcajada a tiempo, un comentario, una parodia de lo fatal. No hay que privarse de ser creativo con la lectura compartida.

Marianela Valdivia: *¿Cómo se entrelazan su imagen de “niño” con las reglas del mercado editorial?*

Mónica Weiss: Con los editores (y el público) de Argentina, Colombia, México, Puerto Rico y España, nunca tuve problemas al respecto. Con los de algunos otros países, sí. Pero no por su representación estética, sino por sus actitudes. En Estados Unidos tuve que aprender mucho sobre corrección política: en los dibujos de todo grupo de niños debía haber al menos un representante de cada etnia y/o minoría, los niños, en general, no debían aparecer haciendo contacto entre sí, y mucho menos con un chico afroamericano. En India, mis niños eran inaceptables: se sentaban en el arenero con las piernas abiertas, mostraban sus hombros, eran demasiado desenfadados.

Mediadores dispuestos a abrir ventanas

Marianela Valdivia: *¿Cómo cree que los adultos condicionan el acercamiento de los niños al arte y la construcción de sentidos alrededor de la experiencia artística (mecanismos, decisiones, estructuras...)?*

Mónica Weiss: Desde hace más de 15 años, cada vez que en el taller aparece un dibujo duro, un cuerpo que parece de madera o artificial... trabajo especialmente ese tema con mis alumnos de ilustración. Ellos son adultos bastante formados: diseñadores, artistas plásticos, docentes, estudiantes universitarios, etc. Pero en la tercera o cuarta clase, luego de soltar un poco la armadura construida en años, cada uno de ellos de pronto se escucha diciendo que no le sale y que no va a poder. Y ahí nos ponemos a trabajar en serio. Es importante recordar quién lo convenció. Frases como “Bueno, pero eso lo podía hacer Picasso porque era un genio...”, muchas veces son dichas por proteger al niño de las hostilidades del mundo, sin percatarse que esa es la peor de las hostilidades: convencer a alguien de que no puede. En cierto sector de nuestra sociedad, las nuevas generaciones de madres y padres son conscientes de esto, y estimulan artística y afectuosamente a sus niños, dándoles confianza y celebrando su producción. También ocurre en algunas escuelas. El arte implica “abrir”, y la importante función normativa de la escuela muchas veces implica “cerrar”. El tironeo entre estas dos fuerzas puede ser desarrollado sabiamente. El arte bueno, es riguroso. La ley justa, es creativa.

Marianela Valdivia: *¿Qué tipo de mediaciones considera que son posibles para que este acercamiento sea genuino y se fortalezca en el tiempo? ¿Todos los mediadores –aunque no seamos expertos en artes visuales- podemos generar estas mediaciones?*

Mónica Weiss: ¿De qué modo la escuela puede habilitar estos espacios? Todos los mediadores –especializados o no- pueden animar al arte, en la medida en que:

- 1/no se asusten de la producción infantil, no reaccionen condenatoriamente si un niño produce algo “malo” o “feo”, sino que aprovechen la ocasión para preguntarle y escucharlo;
- 2/no se asusten de hacer correcciones y conversarlas. Hay que hacerlas cariñosamente, y aclarar las veces que sea necesario, que corregir es lo opuesto a retar. Retar es condenar, corregir es prestar atención al otro y ayudarlo, cuando uno tiene un saber que el otro todavía no;

3/difundan la idea de la construcción y la paciencia. Si lo producido no conforma del todo al niño creador, hay que alegrarse y alegrarlo: simplemente es parte del camino hacia lo que sí le gustará, y se avanzó un poquito más en la construcción de la obra;

4/use su intuición y se abra a cierto estado de libre asociación en materia de bibliografía. Es decir, en los casos 1/ y 2/, sería fantástico si el mediador tuviera su biblioteca a mano y encontrara algunos libros que de algún modo se relacionaran con la producción del niño o con sus ideas. No importa que el mediador conozca o tenga pocos libros, con esos pocos se puede hacer mucho. Si tiene y conoce muchos libros, mejor, ¡claro!

5/no pretenda imponer su gusto, pero no esconda su gusto. La vida del artista es larga, y el gusto de los mediadores que le tocaron en suerte cuando era niño lo influye bastante poco, tirando a nada. Es mucho más importante la actitud abierta, paciente y entusiasta del mediador con respecto al arte, que su mal o buen gusto.

6/no sea prejuicioso en materia de formas, soportes, propuestas. Hasta hace pocos años parecía mala palabra hablar de libros para colorear. Hoy hay un mercado del libro para colorear, bajo el rótulo de libros para meditar. De hecho, colorear libros produce un inmenso placer y le permite al niño practicar su habilidad y precisión. El componente de placer en la educación del arte es básico, es algo iluso tratar de imponerle al niño qué le tiene que dar placer y qué no. En la escuela, un detalle arquitectónico: si el espacio de la biblioteca general y de las bibliotecas del aula es confortable y luminoso, y si los libros están a mano, o cerca, cuando los chicos producen arte, se favorecen las condiciones para que florezca ese interesante fluir entre artistas antiguos, contemporáneos y futuros.

Referencias bibliográficas

Petit, M. (2015). *Leer el mundo. Experiencias actuales de transmisión cultural*. México: Fondo de Cultura Económica.

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

Mónica Weiss para el libro “Hugo tiene hambre”, con texto de Silvia Schujer



ABRE LA PALABRA: LA HIBRIDACIÓN PRODUCTIVA EN LA POÉTICA DE SILVIA SCHUJER³⁶

Mila Cañón

Rocío Malacarne

*Una palabra enorme
con nuez y ruido
de las que no se pierden
cuando se han ido.*

Silvia Schujer, Palabras para regalar

Una palabra que se *abre* es una que se sabe tal, que reconoce su materialidad y, así, juega con su sonido, su sentido y su forma; una palabra capaz de crear y recrear a través de un uso especial, como el que se propone la escritora Silvia Schujer (Buenos Aires, 1956). Sus textos, orientados en su conjunto al público infantil, han recorrido un extenso camino desde que ganara el premio Casa de las Américas en 1986 que funcionó, no sólo para ella, como puerta de acceso al mundo editorial. Luego, su legitimación no tardó en llegar, a través de una obra amplia y reiteradamente publicada, al punto de ser un clásico de la literatura para niños en la Argentina. Tampoco tardaron en llegar otros premios y reconocimientos hasta el día de hoy.

En este capítulo, nos interesa relevar las características de su escritura: su relación con las poéticas fundantes de María Elena Walsh o Laura Devetach que inauguraron un modo de pensar la infancia y su poesía, especialmente, a la que Schujer rinde culto; su experimentación con procedimientos de la poesía y la canción; el trabajo con múltiples formas genéricas – poéticas o narrativas-, pero también el juego de los formatos que, deudor o no del trabajo editorial, sus

³⁶ * Parte de este trabajo fue expuesto en Malacarne, R y Cañón, M. (mayo de 2016). Cosas de chicos: la construcción de la infancia en la poética de Silvia Schujer. VII Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niñ@s. La Plata, Argentina.

publicaciones presentan; además, analizaremos las representaciones de infancia presentes en su poética, una infancia que configurará lectores atravesados por lo cotidiano, por lo escolar, por el discurso histórico, por problemáticas sociales y económicas; un lector que se pretende activo, productor de palabras como la propia Schujer. En fin, ahondaremos en una obra que ha sido poco revisada desde la mirada crítica.

Pensar la poética de la escritora argentina Silvia Schujer puede vincularse estrechamente con la expresión “cosas de chicos”, una frase que parece configurar un espacio y un tiempo con reglas particulares, con modos de decir propios y distintivos del niño, ya que sus textos acompañan al público infantil de cerca: mediante alusiones directas en sus textos, por el tipo de personajes y por procedimientos discursivos emparentados con los géneros folclóricos infantiles (adivinanzas, juegos de palabras, canciones, entre otros).

Esta escritora que da voz a la infancia podría pensarse como diversa: ha publicado novelas, cuentos, libros de poesía, de adivinanzas, de juegos ortográficos, canciones. También es variado su recorrido profesional: estudió el Profesorado de Literatura, Latín y Castellano y también se formó en escritura literaria, teatro y música. En vínculo con ello, trabajó en discográficas, medios periodísticos, editoriales, coordinando talleres, organizó ferias de libros, formó parte de la revista *La Mancha*, además de sus numerosas publicaciones en el campo de la Literatura para niños (LPN). En este recorrido ha recibido múltiples premios, dos de los más destacados son los diplomas al mérito de la fundación Konex en las categorías “Literatura infantil” (2004) y “Literatura juvenil” (2014). Pensar las características de una poética así supone hablar de hibridación, un espacio donde se percibe la multiplicidad (genérica, temática, estilística, etc.). Escribe para niños y adolescentes, sin menospreciar a su receptor, por eso dice: "A mi juicio la literatura es una sola y debe abordarse —en cualquier caso— poniendo el acento en el lenguaje y sus bellas, asombrosas y variadas capacidades"(2000).

Ana María Shua, en *Panorama desde el puente* (julio de 1996), reconoce en la escritura rioplatense para niños un antes y un después de María Elena Walsh, y será la poética de la autora aquí analizada una de las valoradas dentro del campo

posterior a esta figura emblemática. De esta manera, se establece la pertenencia que desde la crítica se le da dentro de la LPN; y, también, dará cuenta de una figura deudora de ésta y otras escritoras: además de Walsh, Laura Devetach, Elsa Bornemann, entre otras, quienes se articulan íntimamente en la producción de Schujer, estableciendo una serie poética de escritoras argentinas. En ésta, decir *cosas de chicos* responderá a la tradición específica que hace del juego y, también, de los temas difíciles, como algo que puede ser dicho y, también, jugado.

Es decir que este análisis posiciona a Silvia Schujer dentro de un contexto de producción mayor que, imbricado en éste, reconoce su poética como una producción pensada para la infancia desde la hibridación discursiva, un territorio que garantiza la libre circulación de la palabra, las distintas maneras de materializar este discurso. Dar cuenta de una hibridación supone una ruptura genérica que habilita nuevas formas discursivas:

Así, consideramos como estructuras híbridas aquellas que se caracterizan por su complejidad, por la confluencia de diversos sistemas, por recurrir a diversos tipos de modelos y procedimientos y por una condición básica que se puede definir como la potencialidad de la diferencia en el reconocimiento en una cartografía en común.

(...) a una lógica de la ‘transversalidad’, ‘suplementariedad’, del ‘pliegue’, ‘repliegue’ (‘replioiment’), ‘arruga’ (‘pli’), ‘injerto’ (‘greffe’) (Toro, 2005, p. 19)

Abrapalabra, la palabra que labra

De Abrapalabra a La rumba luna

Abrapalabra (1990), reeditado en *Piedras, milongas y animales* (1995) y recuperado en partes en *A la rumba luna* (2008) da cuenta de un proceso particular en la poética de Schujer relacionado con su camino editorial. Como se mencionará en otro apartado, muchos de sus textos han sido reeditados, total o parcialmente, en nuevas colecciones, bajo nuevos proyectos y sellos editoriales. Con su primera

edición en 1990 puede pensarse a *Abrapalabra*, justamente, como uno de los textos que ha servido de apertura y trampolín de su obra, pero también de los modos de escribir poesía para niños en la Argentina; incluido en la *colección Los libros del bolsillo*, dirigida por Canela, comparte luego un espacio en otra edición con otros autores: Lorca, Devetach, Ramos, Califa, Varela, Canela y Speranza, reunidos en el tomo *El gran bolsillo* en 1995. Después, cambio de editorial mediante, algunos de sus poemas son nuevamente publicados en *A la rumba luna*.

Éste, uno de los textos fundantes en su poética, es paradigmático en cuanto a su escritura. Son poemas que exaltan lo rítmico y la forma de este discurso que puede entablar el diálogo con el lector, sin moralizar ni enseñar, sino libremente desde el sentido o el sinsentido que las palabras proponen para un lector activo, pero que paralelamente remiten a ritmos como el candombe, el tango, la rumba y la milonga estableciendo un son armónico con las expresiones musicales seleccionadas. “Rumba bailumba / bailumbailé / musicaliente / larai lailé. / Rumba sin rumbo / sin rumbo va / va por el mundo / re mi sol fa.” (2009, p. 53); este fragmento pertenece a *Rumba sin rumbo*, un poema musicalizado, como muchos otros de la autora. Aquí, el sonido de la r, la b y la m parece dar movimiento a las letras, al explotar el nivel sonoro del lenguaje; como se verá más adelante, se crean nuevas palabras a partir del sonido, a partir de la combinación de dos, que se unen como una pareja al bailar.

Música, palabra poética y canto van de la mano también en *Cantares*, donde una primera persona reconoce apropiarse del lenguaje ya que

Mi canto / es cosa sencilla / camina / con zapatillas. // (...)

Volando / parece ir alto / y se toca / pegando un salto. // Mi canto

/ no tiene dueño / es tuyo: / yo te lo enseño (2009, pp. 22-23).

La palabra se personifica y, como tal, se convierte en un personaje más dentro de la producción de la autora, protagonista de muchos de sus poemas. La autorreferencia al acto de contar es una constante: “Planté una birome / creció una palabra” (2009, p. 37), casi como Bartolo y su planta de cuadernos editado en el año 1966 (Devetach, 1993), “Escribo palabras / y salen dibujos” (2009, p.63),

Contáme un cuento (2009, p.26), *Bordadora* (2009, p. 34). En estos casos la palabra se sabe materia, capaz de modelarse y de realizar un trabajo de orfebre con la escritura, espacios donde importa su tamaño, la disposición en una hoja, su sonido y su (sin) sentido.

Por eso, las personificaciones de su canto, las menciones a la palabra como objeto capaz de regalarse con moño en *Palabras*, de *A la rumba luna* (2009, p. 14), las comparaciones entre el acto de contar y el de bordar o coser que dan cuenta de palabras que se vinculan como quien enhebra y realiza un tapiz, versos que, a la manera de un conjuro, anticipan que “Palabra santa / versos espanta” (2008, p. 28), presentando al lenguaje como capaz de hacer cosas efectivamente. Así, se observa uno de los vínculos de esta autora y la mencionada Laura Devetach, quien también en numerosos textos deja ver el *revés de la trama* y ficcionaliza el acto de escritura a través de metáforas semejantes.

También, como el movimiento de un abanico que se despliega, *A la rumba luna* incorpora, siguiendo el recorrido poético mencionado, otras referencias a la tarea de contar; aquí los vínculos intertextuales serán múltiples: con María Elena Walsh, por un lado; con las *Breverías* (2009, 61-73 pp.) que destacan su herencia de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna y, por otro, desde la reutilización de ciertas estructuras de los cuentos maravillosos en *Cuentos contados en canto* (2009, 75-113 pp.), entre otros. Las nuevas piezas poéticas reconstruyen, por ejemplo, el conocido *Arrorró* –que se inscribe en la poesía folclórica- y lo transforman en un “*Arrorró ratón bonito. / Este canto es tan cortito / que apenas dura un ratito. / Arrorró rato ratón. / Se terminó la canción / Y el que ronca es el león*”³⁷” (2009, p. 112); vuelven a contar cuando “Lo llevaron [a un caballo de ajedrez] hasta el medio de un camino / que quedaba en la patria de Aladino. // Y en camello, helicópteros y coches / no paró de recorrer mil y una noches.” (2009, p. 102) o recuerdan los disparates de María Elena Walsh, la difusora del nonsense en Argentina, con “Una familia especial” cuya “mamá usaba colitas, / dibujaba monigotes... / y el más chico de la casa / se dejaba los bigotes.” (p. 96).

³⁷Cursivas del original.

Además de estar manifiesto este hacerse cuento / canto, en ocasiones un sujeto poético se dice, en primera persona, creador. El acto de contar y cantar se podría pensar como un par en vínculo constante y determinante que provoca que no puedan reconocerse límites estrictos entre poesía y narrativa; también de la mano de Devetach³⁸, se presenta una ruptura imposible entre ambos géneros literarios, una hibridación productiva que hace su trabajo sobre la materialidad del lenguaje, por ejemplo, en el borramiento de las fronteras genéricas. En este sentido, es necesario reconocer un género como una matriz productiva (Link, 1992, p. 5) que establece patrones de lectura; pero el establecimiento de estos límites habilita a pensar que esta categoría existe para ser transgredida. Toro vinculaba la hibridación con un *pliegue, repliegue y arruga*, efectos en los que conviven dos estados, una zona en la que en lo presente se manifiesta, simultáneamente, lo anterior. Es decir que lo genérico en la poética de Schujer no supone un olvido de formas líricas y narrativas, sino una convivencia de ambas en un par productivo.

Poesía palabra/poesía canción

En la biografía de esta escritora podemos encontrar vínculos directos con el mundo de la música: grabó el disco *Silvina y los chicos del mundo* (Music Hall), algunos de sus temas fueron grabados por Cantaniño (CBS), posee libros que incluyen un CD musical (*Canciones de cuna para dormir cachorros* (2003), *Pasen y vean* (2005), entre otros).

Reconciliar conceptos, como el verso, la estrofa y la adivinanza, con el juego que significa la construcción del lenguaje, sobre la base cierta de que éste es un gran rompecabezas cuyas piezas no fijan el sentido, sino que lo hacen proliferar es una de las estrategias en la escritura de Schujer. Seguramente, porque es una "exploradora" de los intrínquilos de nuestra lengua puede construir juegos lingüístico-literarios que, además, son divertidos para grandes y chicos. Los aspectos fónicos, semánticos, ortográficos e incluso gráficos son parte de la

³⁸ Tema que se ha desarrollado *in extenso* en Stapich, E. y Cañón., M. (2013)

algarabía que proponen todos los libros que conforman la Serie *Juegos con Palabras*. Quien puede manipular el lenguaje de este modo deja traslucir su pasión poética, por eso en esta serie también hay poesías y canciones que evidencian una veta de la escritora: la de la producción poética, y entonces: “Contáme un cuento / de hadas / para soñar esta noche / letras doradas / Contáme un cuento / liviano/ para que duerma esta noche / bajo mi mano” (2008, p. 26).

El juego con las palabras se manifiesta también en la serie de chinventos, un nuevo género creado por Schujer. En la carta a los chicos de *Cuentos cortos, medianos y flacos* (1993), reconoce que “el chinvento que yo les cuento cuando lo invento, no es otra cosa que lo que siento” (1993, p. 7). También, “Veo veo / ¿Qué ves? / Que este breve merengue de ´e´ que se ve, es el que Pepe lee / ¿Querés ver?” (2009, p. 28) dice este “Chinvento del que lee en ´e´”, dando cuenta de la importancia del sonido de estas palabra-juego, donde el trabajo sobre el lenguaje explora otros niveles más allá del semántico. Por eso, podría pensarse en una palabra-canto, aquélla capaz de focalizar, como se mencionó, en el nivel fónico.

Lo semántico se explota, en un claro homenaje a María Elena, en determinados términos contenedores llamados palabras valija por Origgi de Monge (2004) al estudiar a Walsh. Éstas articulan más de una palabra, por ejemplo, como sucede al combinar *palabras y brujas* y generar *palabruja*; o términos como *pajarolero*, las distintas versiones de un tango en *Tangorrión, Tangoloso, Tangolosina* en *A la rumba luna* (2008), o la resemantización de otras ya existentes como *membrillo* que, en Schujer, es un “hombrecillo de mimbre” (1993).

Dicha propuesta lúdica, capaz de configurar a una Lola Mento y a un lector en “e”, es matriz para la construcción de las identidades de algunos de sus personajes: Felipe G. Rey, Chin Chu Lan Cha, de *El fantástico Felipe G. Rey y otras vidas ilustres* (2011); Elba Gallo, Juanita Sierra de Campos, la hija del jardinero llamada Margarita, el chicato que se apellida Bellavista y vive en el 9° B, en *Palabras para jugar* (1991) y la preocupación de ser nombrado en *Sobre nombres*, manifiestan lo poético desde la constitución inicial de los personajes, esto configurará sus acciones ya que ser llamado de determinada manera no es algo para nada arbitrario. Aquí, cada uno es más de uno: su nombre o su apellido, o ese

par como una unidad de las palabras (Origgi, 2004), permitirá a cada nombrado ser Felipe y un pejerrey, a un chino perder su lancha y a Zulema tener cara de flan con crema.

Cuentos y chinventos (1986) fue una selección de textos escritos para un diario, con el que recibió el premio Casa de las Américas en el rubro Literatura Infantil-Juvenil, La Habana (Cuba), y que, en sus propias palabras, funcionó como puerta de acceso al ámbito de la publicación. Éste plantea desde el comienzo su propuesta poética vinculada íntimamente con el juego, estableciendo el tipo textual del *chinvento*.

Lo semántico y, especialmente, lo fonológico serán las esferas del lenguaje que se amplían, se densifican, al proponer moldear con palabras estas identidades particulares. Pero este uso poético del lenguaje se sabe cotidiano al imaginario infantil ya que muchos circulan oralmente entre los chicos: por ejemplo, buscar en la guía telefónica nombres graciosos, propuesta de *Palabras para jugar*, no resulta novedoso en los juegos infantiles. La novedad residirá en dar lugar a esos juegos, en proponer crear historias a partir de ellos, en transformarlos en palabras capaces de circular más allá de lo oral.

Además, el nonsense y los limericks se presentan en guiño a *Zoo loco* (2011), de Walsh. La estructura y el tema son semejantes: una oración condicional que plantea nuevas posibilidades para un animal; por ejemplo, que una ballena sea una *nena buena* luego de comer berenjenas. El privilegio por el aspecto sonoro del lenguaje, como el uso de aliteraciones, la rima constante aún en ciertos cuentos, o paralelismos, entre otros recursos, se encuentra relacionado con la posterior musicalización de varios de sus poemas y chinventos. “Si una ballena queda bien llena cuando cena una berenjena... más que una ballena, es una nena buena” (Schujer, “La ballena llena”, 2009: 56). “Si un toro, en vez de ser todo de cuero, / es de plumas y vuela muy ligero, / si tiene dos patitas / muy largas y finitas.../ Basta, ya sé: no es toro sino tero” (Walsh, 2010, p. 24).

En el texto de Schujer y en el de Walsh antes transcritos se puede apreciar cómo un animal, como en el *Zoo Loco* de María Elena, es capaz de transformarse en otro e, incluso, humanizarse. Este procedimiento discursivo que parte del uso

de oraciones en condicional habilita un lector activo que sea capaz de proponer afirmaciones: ¿Qué sucederá *Si...*? Así, el binomio que alterna entre la posibilidad y la realidad podría ensancharse y hacer que el animal fuera otra cosa.

De plaplas³⁹, letras, juego y escuela. Palabras para jugar

La colección: un dispositivo editorial

Dentro de las colecciones editoriales de Schujer, se encuentran los libros de *Palabras para jugar*, con instrucciones, ejercicios que en general son juegos para chicos relacionados con la escritura. *Sueltapalabras* (2003), *Palabras para jugar* (1991), *Palabras para jugar más chicos* (1992), *350 adivinanzas para jugar* (1995), *351 adivinanzas para jugar* (2004) y *Ortografía en juego* (2000) presentan dos de las preocupaciones de la autora: la palabra y el juego y, aquí, la escuela sería pensada como un espacio donde ese tipo de lenguaje debiera estar habilitado, como no sucedió con la plapla de María Elena Walsh, esa letra que, al parecer, quedó escondida para siempre para no generar problemas al despatarrarse por los renglones.

En la dedicatoria a Oliverio Girondo de *Palabras para jugar* se constituyen los criterios de selección de las consignas-juego del libro; la elección de este poeta no es arbitraria y se vincula íntimamente con una tradición donde la palabra era pensada, en su caso desde la vanguardia, como una materialidad con la que crear. *Las palabras*, de Gianni Rodari, primer poema seleccionado para comenzar el libro, establece más claramente esa representación de Schujer acerca del lenguaje: “palabras para...” vender, comprar, fingir, pensar, llorar y, entre otras, “palabras para pensar” (Rodari en Schujer, 1992, p. 7). De la mano de los actos de habla de Austin (2008), donde decir es hacer, se proponen distintas formas para actuar con palabras: para hacer cosquillas, para dibujar, para hacer palabras, para regalar, fuga de letras, palabras rotas, para inventar, tuti frutis, crucigramas, musikadabras, para amar, para descubrir, entre muchas otras opciones de lo que se puede hacer con

³⁹Referencia a “La plapla”, de María Elena Walsh.

sólo algunas letras. En una de esas consignas en donde la relación entre significado y significante no es arbitraria se lee:

Si la forma de ser de una persona dependiera de su nombre, podría decirse que *Ángel está siempre en las nubes*. Y que *Victoria siempre está en ganadora*. Tomando como base los ejemplos, el juego consiste en unir –en el menor tiempo posible– cada nombre con la personalidad correspondiente. (Schujer, 1992, p.16),

Así, se sugieren actividades para jugar en grupo con compañeros o en soledad, todas ellas acompañadas por sus soluciones al final del libro. De esta manera, se invita al niño a ser actor en la construcción del lenguaje, a pensarlo como una materia capaz de adquirir formas diversas según el objetivo de quien la moldea. Es decir que presenta el lenguaje en acción, en proceso de creación y, de esta manera, podría dejar al descubierto la escritura como una tarea para nada sencilla, que se enfrenta con aciertos y desaciertos, como los juegos aquí presentes.

Esta propuesta, podría articular los dos tipos de niños que leen de Rodari,

los que hacen lo hacen para la escuela, porque leer es su ejercicio, su deber, su trabajo (agradable o no, eso es igual); y los que leen para ellos mismos, por gusto, para satisfacer una necesidad personal de información (qué son las estrellas, cómo funcionan los grifos) o para poner en acción su imaginación. Para jugar con las palabras. Para nadar en el mar de las palabras según su capricho. (Alvarado y Guido, 1993, p. 61).

Pero, además de presentarse consignas para jugar con el lenguaje, éstas se encuentran atravesadas por textos literarios de la autora, ya que se recuperan poemas y cuentos de libros anteriores. De esta manera, podrían pensarse estas publicaciones de *Palabras para jugar* como dispositivos que vehiculizan elementos centrales en esta poética: por un lado, la escritora invita a jugar y, por otro, imbricándose en lo anterior, ésta invita al juego a partir de la palabra; como

en una caja de resonancia, se presentan nuevamente diversos textos para ser releídos a partir de otro objetivo que será el de escribir a partir del leer. Y en esta propuesta se desdibujan las zonas genéricas; textos instructivos se diseñan a partir de lo literario.

La recursividad como dispositivo de producción

Cuentos y recuentos

En la antología *Cuentan que cuentan* (2016) se reúnen leyendas argentinas de Schujer, Devetach, Wolf, Marcuse y Canela. Esta edición sostiene el carácter repetitivo de este tipo de género, uno que necesita de la repetición como forma de subsistencia: relatos de tradición de oral que, para no ser olvidados, deben seguir siendo contados. Cada uno de los textos se reedita nuevamente, pero reunidos en único libro: *La leyenda del oso hormiguero*, *La leyenda del picaflor*, *La leyenda de la piedra movediza*, *La leyenda de la ballena* y *La leyenda del ceibo*, todas ellas manteniendo las ilustraciones de las primeras ediciones. Dentro del mismo recorte, se presentan *El ciervo y los tigres*, *La tortuga presumida*, *Ratón de campo y ratón de ciudad*, *El sapo y el urubú*, entre otros títulos de la colección *Cuentos y recuentos. Mitos, leyendas y relatos del mundo*.

Las versiones de mitos, leyendas y fábulas, especialmente de aquellas historias protagonizadas por animales, forman parte de la tradición de la LPN argentina de la mano, por ejemplo, de Javier Villafañe⁴⁰ y Gustavo Roldán⁴¹, que con sus historias difundían entre los más chicos relatos ancestrales, o recopilaban palabras infantiles como coplas, canciones y otros textos de tradición oral. En sus lecturas comentadas de *Los sueños del sapo*, Bettina Caron recupera estas palabras de Villafañe: “Yo les robo cosas a los niños. Aunque en realidad no debería decir robar, porque las cosas no tienen dueño. ¿Acaso la palabra no anda en el aire y es

⁴⁰Algunos de sus libros: *Coplas, poemas y canciones*. Buenos Aires: Ediciones El Gallo Pinto, 1938; *Los sueños del sapo*. Buenos Aires: Hachette, 1963; *Los cuentos que me contaron*. Caracas: Universidad de Los Andes, 1970; *Maese Trotamundos por el camino de Don Quijote*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

⁴¹Algunos de sus libros: *Zorro y medio*. Buenos Aires: Colihue, 1984; *Cuentos del zorro*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina/Ediciones Culturales Argentinas, 1985; *Sapo en Buenos Aires*. Buenos Aires: Colihue, 1989.

de todos?” (1992). Este andar de la palabra de tradición oral ve a la recopilación como un acto de recuperación necesario para poder seguir difundiendo esa palabra poética.

El *volver a contar* de Schujer se encuentra presente en el concepto de versión en sus renarraciones de leyendas. Siempre se instala ese tiempo lejano del relato, el *Hace mucho tiempo* o el *Había una vez*, cláusulas que dan cuenta del movimiento de recuperación de estas nuevas publicaciones. Los cuentos maravillosos recopilados por Perrault, los Grimm o los escritos por Andersen también forman parte de la obra de esta autora en libros como *El traje del emperador y otros cuentos clásicos* (2012), sus adaptaciones de *La sirenita* (2011), *Blancanieves y los siete enanitos* (2011), entre otros de una colección pensada para Nivel Inicial. En sus textos en verso también se observan vínculos intertextuales con estas historias, como en el citado “Era que érase un caballo de ajedrez”; también, en algunos de sus cuentos recopilados en *Cuentos cortos, medianos y flacos*, donde dos amigas famosas:

No se podían ni ver. Se la pasaban peleando de un cuento al otro
como perro y gato, como perro y gato que se pelean, claro.

Desde que las habían puesto en el mismo libro – aunque en
distintas historias- Caperucita y Cenicienta no hacían más que
insultarse, sacarse la lengua o espiarse con maldad (2006, p. 49).

Canciones para...

En otro sentido, pero recuperando la noción de *volver a contar*, se presenta una serie de publicaciones con personajes pertenecientes a su libro *Canciones de cuna para dormir cachorros* (2003), *Lana de perro* (2003), *La vaca de esta historia* (2001), *Enojo de conejo* (2005), *El terror de los pulpos* (2005), entre otros. *Canciones de cuna para dormir cachorros* incluye textos que, además, se encuentran musicalizados en un CD. Muchos de los animales protagonistas de esta publicación serán eje de los libros de cuentos mencionados: un perro, una vaca, un conejo, pulpos, entre otros. Resulta significativo percibir cómo una matriz

discursiva sirve para trazar recorridos diferentes que se contraen y retraen, emparentados, seguramente, con el mercado editorial.

Niños con nombre propio

La saga de Lucas: un personaje que crece

Lucas duerme en un jardín dará inicio a una saga: *A Lucas se le perdió la a* (1993), *Lucas y Simón van a la playa* (2006), *Lucas junta cosas (bastante asquerosas)* (2010), *Lucas y una torta de tortuga* (2001). El primero del grupo lo presenta:

Tiene seis años, cuatro meses y dos días. Y además de la tortuga, del hermano y de los rulos, Lucas tiene un montón de secretos: secretos esponjosos para guardar en la almohada, secretos chiquititos que le cuenta a la tortuga y secretos muy secretos para no contarle a nadie. (1999, p. 7).

Esos secretos, por ser de palabras, recuperan la materialidad mencionada anteriormente y, por eso, son posibles sus distintos tamaños, texturas y usos. La serie de los Lucas -como otras para los más chicos- ocupa un lugar privilegiado en el campo de la LPN, se constituye en saga con los efectos de lectura que éstas proponen: continuidad, permanencia y, en este caso, la evolución de las aventuras de la historia de un solo personaje importante.

Dentro de esta serie se percibe a nivel genérico la irrupción de lo fantástico; quizás las historias para los más chicos sean las que más explotan lo fantástico en su poética como estrategia de escritura. En *Lucas duerme en un jardín* (1990), reeditado en la colección *Los caminadores* (1999), el personaje infantil activa mediante un soplo la plaza que había construido en su habitación para que todos los adultos quedaran perplejos frente al hecho insólito. El ámbito de la niñez será una elección que legitime la posibilidad de lo extraño y lo fantástico como parte del verosímil de sus textos.

Como en toda saga, el personaje evoluciona y atraviesa diversas peripecias. Cada uno de los cuentos conduce al lector a una nueva aventura, siempre haciendo

alusión a que la historia de este personaje ya podría ser conocida. *A Lucas se le perdió la A* comienza apelando directamente a una lectura:

Para los que ya conocen a Lucas (para los que no lo conocen también), les comento que hace poco le nació el hermano. Sí, ése. El que hasta el cuento anterior estaba en la panza de la mamá. Se llama Simón y no habla. No come. No juega. No usa zapatos. Se pasa todo el día durmiendo. Es pelado y, por si esto fuera poco, dice Lucas, se hace pis y caca encima (2007, p. 7).

De esta manera, se focaliza en un niño particular, dentro de tantos otros presentes en la obra de Schujer.

Oliverio y una tradición poética

*Eh vos
tatacombo
soy yo
di
no me oyes
tataconco
soy yo sin vos
sin voz
aquí yollando
con mi yo sólo solo que yolla y yolla y yolla
entre mis subyollitos tan nimios micropsíquicos
lo sé
lo sé y tanto (...)"
Yolleo, Oliverio Girondo*

Un gesto literario de Schujer es manifestarse deudora de Oliverio Girondo, el poeta argentino que a comienzos del siglo XX se suscribió al surrealismo. Posicionarse

desde la vanguardia supuso una ruptura, una provocación poética a la que Schujer, desde la materialidad discursiva, rendirá homenaje. Así, la elección del protagonista de *Oliverio junta preguntas* (1998), otra historia construida a partir de un personaje con un nombre particular no es casual. Oliverio y sus preguntas, coleccionadas como las figuritas, presentan a otro niño constituido desde el imaginario adulto sobre la niñez: los cuestionamientos, las dudas, la presencia de lo extraño y de lo nuevo y la imaginación, todos articulados a partir de ese nombre que mucho tiene de tradición literaria.

Dice la autora: "Más lo leo, más lo digo en voz alta y más me gusta ¿Sabes qué? El nombre Oliverio. Porque, aunque les parezca mentira este libro nació de él. De sus ocho letras. De su "O" mayúscula, de su musicalidad." (Schujer, 1998, p.58). Y así crece a medida que leemos, Oliverio poblado de fantasías, de sueños que jerarquizan el monólogo interior para que el lector navegue por la vida de un personaje al que le pasan cosas como a cualquier chico. Este texto sorprende al lector con variados puntos de vista que se evidencian a nivel discursivo para saber de Oliverio, pero también, para disfrutar de la escritura de calidad literaria. Sabemos de Oliverio a partir de distintas aventuras organizadas en preguntas: "Si se la ve solamente de noche... ¿cómo se hace para viajar a la luna de día?" (Schujer, 1998, p.13); "¿Angustia se escribe con mayúscula?" (p.21); "¿Hay alguna diferencia entre asustarse y tener miedo?" (p.29); "¿Cómo hace una persona para leer los pensamientos de otra si no hablan el mismo idioma? ¿Eh?" (p.37); "¿Qué es crecer? ¿Agrandarse o ser mayor?" (p.45); "¿Alguien sabe dónde queda el futuro?"(p.53). Todas ellas presentan a este niño que, como Lucas, va creciendo y se interroga por el mundo adulto, pero en un solo libro extenso, una nouvelle.

Historias absurdas

Muchos de sus textos narrativos, como sus chinventos, juegan con lo fantástico y el absurdo. Si de exageraciones y absurdos se trata, la producción de la hipérbole a través de enumeraciones fabulosas en *El tren más largo del mundo* (1998), en contraposición a los espacios tan pequeños en donde se acomoda la familia Gómez,

logra el efecto humorístico y desmesurado que divierte a chicos y a grandes: "Una familia grande, nutrida, abultada. Tan llena de gente que algunos despistados la confunden con un pueblo entero. Tan numerosa que no sólo está constituida por personas, sino también por plantas y animales que llevan el mismo apellido"(p. 5).

El astronauta del barrio y otros oficios (2016), *Puro huesos* (2001) habilitan ese espacio en donde todo parece ser posible: profesiones peculiares, desenroscar una bombita de luz de una manera atípica... Ana Garralón, en su *Historia portátil de la literatura infantil* (2008), cita a Schujer en el apartado vinculado a la fantasía:

Para el niño, que se mueve en un mundo que no siempre comprende y del que a veces necesita distanciarse, la fantasía le permite compensar la vida rutinaria. La identificación con héroes que superan pruebas en su camino hacia la madurez le da fuerza y libertad para enfrentarse a las dificultades de su mundo real (p.166).

Relaciones peligrosas: Literatura e Historia

En *La moneda maravillosa*, la Independencia argentina de 1816 aparece como un eje articulador, es reconstruida a partir de la alusión, la sugerencia: el hecho histórico se reconstruye a partir de una historia particular, con minúsculas: las aventuras de dos mellizos en su búsqueda de un catalejo. Así, el relato de lo que hacen para intentar comprarlo es acompañado por referencias históricas (mención de personajes como Belgrano, Laprida, ejércitos realistas, Uriarte, Boedo, y lugares significativos como el congreso de Tucumán).

De esta manera, una anécdota particular como la de dos chicos traviesos que, pese a que pueda parecer mínimo, logran reflexionar acerca de un monopolio de empanadas y compararlo con el período colonial, es una manera de observar lo político con ojos de niño. El catalejo que finalmente consiguen se convierte en metáfora del acto de observar: "Desde entonces, y en su afán por mirar siempre tan lejos, los mellizos aprendieron a ajustar la lente de su pequeño telescopio cada

vez con mayor precisión. Hasta lograron acercar el tiempo. Más aún: puede que ahora nos estén espiando.” (Schujer, 2016, p.102).

La necesidad de observar el pasado común funciona como una preocupación para acercar a los niños a algo, como en este caso, sucedido a siglos de distancia. Cuestiones editoriales y de producción en función de determinados temas, fechas específicas, entre otros criterios, determinan un tipo de escritura que se sabe a pedido; en este caso, la editorial cataloga *La moneda maravillosa* como novela histórica y la presenta como un texto del Bicentenario 1816-2016. Schujer posee otros textos surgidos de manera similar, como *Un cuento de amor en mayo* (2010), publicado también en época de un bicentenario. La propia escritora, en una charla abierta coordinada por Mario Méndez y hablando de la colección del Bicentenario expresa que

[le solicitaron] Simplemente centrarse en alguna cuestión de la vida cotidiana en aquella época. Yo no tuve otra pauta editorial. Esa colección tenía esa premisa, y la verdad, es que para mí fue prácticamente la única experiencia, me pareció interesantísimo poder hacerlo, yo nunca lo había hecho. Tenía bastante miedo, no soy una gran conocedora de la historia argentina, tuve que ponerme a investigar algunas cosas, desde una óptica particular, además. Y al mismo tiempo, yo quería hacer una ficción. No quería hacer un libro que contara específicamente cómo habían sido los hechos históricos. Yo no quería. He leído cosas muy lindas. Y me parece que fue un acierto, porque muchos tomaron cuestiones de la vida cotidiana. Supongo que a todo el mundo lo obligó a investigar. Poco se sabía, por ejemplo, de cómo vivían los chicos en esa época. (Schujer en Méndez, 2013, párr. 97)

Este tipo de producciones, a pedido editorial, sirve para pensar en una representación de niño lector escolar como principal receptor en este circuito de consumo; escribir para la escuela es otra de las variables que definen la poética de esta autora. El par casi inseparable de lo escolar y el mercado harán de Schujer una

escritora muy difundida, frecuente invitada a ferias del libro, encuentros de autor, seleccionada por el Plan Nacional de Lectura para sus publicaciones (2010-2015), entre otras acciones. “La fábrica de canonizaciones”, al decir de María Adelia Díaz Rönner (2011, p. 66), genera una zona de tranquilidad a los mediadores escolares al momento de la selección de textos: ¿cómo acercar la Historia a los chicos? Como ella misma lo reconoce, ser Silvia Schujer, hoy, en Argentina, tal vez genere una respuesta aceptada.

La problematización en el tema

Hugo tiene hambre (2006), *Las visitas* (2012) y el poema *Calles-cuna de A la rumba luna* (2009, p. 29) presentan personajes y espacios a veces poco transitados por la LPN: la vida en la calle, la pobreza, la cárcel y temas que muchas veces son mencionados como tabúes en este campo. En una entrevista (2000b), la autora reconoce que

Cada vez creo menos en lo que comúnmente y sólo si se trata de literatura para chicos se ha dado en llamar los "temas difíciles o tabú". Personalmente, nunca me propongo un "tema" a priori, es decir, el "tratamiento" de cuestiones como la vida, la muerte, la adopción, lo que sea. Se me ocurre una historia y la desarrollo. Es a lo largo de este desarrollo donde, si corresponde, se desata o no algún conflicto de los que llaman "difíciles". Para mi gusto, que un conflicto esté bien o mal tratado depende por completo del conjunto del texto que lo contiene. (párr. 6)

Aquí se manifiesta la preocupación por el lenguaje en sí mismo, por la forma de contar; así, quedan a un lado todo tipo de intenciones moralizantes.

¿Cómo hacer poéticos determinados temas? En el caso de *Hugo tiene hambre*, en coautoría con Mónica Weiss, se presenta a un niño hambriento en una ciudad indiferente; sólo un perro salchicha, que será imaginado como un pancho, funcionaría como contrapunto de Hugo, atravesado también por el hambre. Ese par

se articula en un juego entre lo dicho y lo no dicho, lo sugerido y lo oculto. Además del texto, Schujer suele mencionar en los paratextos (prólogos, palabras para los chicos, autobiografías) parte de su proceso creador; en este caso, reconoce el nacimiento del libro a partir de una anécdota propia como la de tener hambre y, a partir de ella, traza un paralelismo con niños que siempre lo tienen.

Las visitas (2012) es una novela que generó un fuerte impacto en los adultos mediadores ya que presentaba la historia de un niño conmovido por la prisión de su padre, narrada desde su punto de vista, no censurando un registro lingüístico particular ni escena alguna. Como en el caso de otros personajes niños en la obra de Schujer, éste intenta construirse a partir del relato, configurar su identidad a partir del acto de contar, de observar y ser observado. Las preguntas de Fernando responderán a otro tipo de infancia:

Pero se me cruzaba lo del viaje y... ¿Viste? Viaje y viejo tienen las mismas consonantes. No. Nada que ver, pero se me ocurrió ahora. En qué pensaba... en qué pensaba... Ahora no estoy muy seguro, pero sentía que algo me molestaba. Porque si no estaba de viaje, como me habían dicho, ¿por qué no volvía a casa de una vez por todas? ¿Cuánto tiempo se podía estar preso? Supongo que lo extrañaba. (2012, p. 12)

En contraposición, por ejemplo, a *El hornero*, poema de Leopoldo Lugones (1917) canónico en la cultura escolar durante buena parte del siglo XX en Argentina y que presentaba la casita segura del hornero, en una época en que la infancia era concebida como un todo terminado para moldear y dejar listo para el futuro, irrumpe *Calles-cuna* con una casa más abierta y más insegura que responde a otra concepción de infancia. La pena se hace “tímida y frágil / como de pluma / rondando sueño de trenes / y calles-cuna” en el poema de *A la rumba luna*, dedicado “A todos los chicos que viven en la calle” (2009, p. 29). Es sugerente su inclusión en dicho libro, articulado por el canto, el baile y el acto de contar, provocando un quiebre que hace visible diversas representaciones de infancia.

Estos dos textos permiten observar que el problema de la representación en la literatura cuando se habla de ficciones para niños, en particular, se ve atravesado por la inevitable figuración que posee quien escribe, por el imaginario colectivo que circula en determinada época sobre la infancia, por supuesto; por los innumerables filtros que los adultos imponen a esta producción simbólica, en primer lugar, y los modos de mediar (Cañón, 2016).

Literatura política y políticas literarias

En el lugar de la reflexión

Silvia Schujer, además de su producción literaria, ha participado en distintos proyectos de difusión de la LPN, además de sus conferencias, charlas y entrevistas. Uno de los más importantes fue su participación en el primer consejo de dirección de la revista *La Mancha. Papeles de literatura infantil y juvenil*⁴². Aquí, un colectivo integrado por, además de ella, Graciela Cabal, Laura Devetach, Ricardo Mariño, Graciela Montes, Graciela Pérez Aguilar, Gustavo Roldán y Ema Wolf manifestaba en su editorial que

Así nació La Mancha. Desde un grupo de autores de libros para chicos y jóvenes que dejan caer sobre el papel los temas que los desvelan. Por supuesto, siempre que se intenta despejar intrínquilis aparecen otros. Pero es un alivio imaginar que desde ahora habrá muchas miradas atentas y voluntades dispuestas a aportar certezas, o bien flamantes y renovadas confusiones.

Seramente nos proponemos explorar en las prácticas de la escritura. Buscar un perfil más amplio a nuestro quehacer instalándolo definitivamente en el terreno de la cultura en general. Volver una y otra vez sobre lo 'infantil' y sus probables condicionamientos. Reflexionar sobre las leyes del mercado y la responsabilidad que nos toca. (Julio de 1996, p. 3)

⁴²Veinte números, publicados entre julio de 1996 y diciembre de 2006.

Dar cuenta de una preocupación y una responsabilidad como actores en este campo específico establecería el recorte de trabajo, una mirada crítica necesaria en los estudios de la LPN, que acompañarían a otros especialistas en la validación de este tipo de literatura considerada menor; otros agentes e instituciones tales como María Adelia Díaz Röner, Lidia Blanco, el equipo de la revista *Piedra Libre* y el CEDILIJ, ALIJA, Ce.Pro.Pa.LIJ, entre otros, fueron pioneros en esta problemática.

Otros frentes desde los que Schujer intentaba revalorar la LPN fueron sus direcciones en el Suplemento infantil *La voz de los pibes* (diario *La Voz*), desde 1984, su colaboración en la organización de ferias del libro infantiles (Fundación El libro), y actualmente su participación en el *Colectivo de LIJ*, un grupo político que desde 2015 manifiesta sus pretensiones acerca de la cultura del libro, la promoción de la lectura y los derechos del niños, entre otras acciones más allá de la escritura de ficción.

Creecer en poesía

Dentro de las políticas estatales del período 2003-2015 se encontraron diversas actividades de promoción de expresiones culturales, entre ellas, la literatura. El Plan Nacional de Lectura (PNL) y las producciones de *Pakapaka*, canal infantil público y educativo operado por el Ministerio de Educación de la República Argentina nacido en 2010, fueron dos pilares que pretendían garantizar el acceso a determinados bienes culturales a todos los niños de Argentina. Visitas de escritores a escuelas, publicaciones para cada niño y cada biblioteca escolar y jornadas de capacitación para mediadores fueron algunas de las actividades fomentadas desde el PNL. En la misma línea, desde canal *Encuentro*, y específicamente desde su señal para niños, se produjeron materiales diversos que incorporaban la literatura como uno de sus ejes centrales; ciclos como Cuentos de sillón, Había una vez, De cuento en cuento, entre otros, garantizaban al cuento como algo cotidiano en todos los televisores del país.

Schujer fue seleccionada en ambos programas. Dentro del PNL, asistió a numerosos encuentros en escuelas, con sus pequeños lectores, y a jornadas con adultos mediadores. Además, cedió textos para que fueran incorporados en publicaciones individuales o antologías especialmente preparadas para las escuelas del país. Durante ese período, casi recuperando el lema de la editorial CEAL, *Más libros para más*, versos y cuentos de Schujer llegaron a muchas aulas de manera gratuita, garantizando un derecho.

Qué cara, carabirurín. / Qué cara, carabirurero, / a la niña la peina
la reina / y a la reina, don Pirulero. / Qué cara, carabirurero. / Qué
cara, carabirurá. / A don Pirulero lo peina / Mantantirulirulá. / Qué
cara, carabirurá, / qué cara, carabirurete, / a Mantantiru lo peina /
la mamá del gran bonete. / Qué cara, carabirurete, / qué cara,
carabirurú, / con un peinecito de oro / alguien peinará a Mambrú.
/ Qué cara, carabirurú, / qué cara, carabirurero, / cuando regrese
Mambrú / que lo peine al peluquero. / Qué cara, carabirurero, /
qué cara, carabirurín, / si están todos bien peinados, / la canción
llegó a su fin. (Schujer, 2015, p. 7)

Su poema “Qué cara, carabirurín”, publicado en esta ocasión en la antología *Crece en poesía. Poemas para nivel inicial y primer ciclo del nivel primario. Piedra libre* (2015), recupera voces de la tradición oral, como la de Mambrú que fue a la guerra, la de don Pirulero, el gran bonete y tantas otras que se escuchan como en una caja de resonancia. Este juego poético que asimila en un mismo texto diversas referencias intertextuales recuerda la citada frase de Villafañe (Caron, 1992) acerca del discurso de las infancias, aquellas palabras asociadas con el recreo, el tiempo del juego, y la inscribe en la serie de Laura Devetach cuando cruza la poesía folclórica en su voz. En este sentido, dice María Cristina Ramos, en las palabras finales de la citada antología:

Y son las palabras de la poesía las que acercan el juego con el pensamiento y el imaginario, con la materialidad musical del lenguaje. La poesía llama a recuperar la memoria de la cercanía

de seres importantes: la madre, el padre, las tías y tíos, las abuelas, los abuelos. No solo porque frecuentemente acompañan a entrar en lo poético, sino porque son un regazo, una mano para jugar, presencias que dan respaldo con la gratuidad de las cosas plenas, con el arrullo de la voz y la confianza (2015, p. 11).

Pakapaka, a su vez, difundió *La fiesta inolvidable*, *En la luna* en el programa *Cuentos de sillón*, *Cabeza de novia* (en *Veo veo*), *Un cuento encantado*, *¡Shhh! Secreto de espejo* (en *De cuento en cuento*): lecturas de personalidades reconocidas en el mundo de la televisión, animaciones especialmente creadas para ese cuento y lecturas incluidas dentro de programas de temáticas diversas. En todos los casos, el acto de contar era visible, ya que se montaba la escena de un personaje con un libro en sus manos, sentado y sabiendo que, a su lado o desde la distancia, compartía la historia con muchos oyentes.

La inclusión de Silvia Schujer, junto con otros autores argentinos, da cuenta de su pertenencia al canon actual de la LPN, parte de aquella *banda de cronopios* de María Adelia Díaz Rönnner, “un elenco de escritores que, en verdad, se preocupa más por la escritura que por los ‘mensajes’ que puedan lanzar a los chicos.” (2011, p. 164). Como se mencionó, deudora como muchos otros de María Elena Walsh y Laura Devetach, se ubica dentro del campo y sostiene su permanencia en la escuela.

En síntesis, los textos de Schujer remiten a una enriquecida enciclopedia lectora que plantea relaciones intertextuales desde el lenguaje y los contextos cotidianos, también emergen marcas por las que escuchamos a Walsh, a la literatura folclórica o a los discursos contemporáneos que ya forman parte de nuestra vida. Juegos, poesías, cuentos y chinventos para leer, para mirar, para escuchar otra voz de la literatura para niños argentina más allá de los géneros. Pero, también, y dando cuenta de una hibridación más allá de lo genérico, se presentan temas como el hambre y las desigualdades sociales, siempre mediados por la poesía o convertidos en historias donde al menos el lenguaje acoge. ¿Cuál sería, por lo tanto, la línea conductora que subyace a su producción? Una respuesta

posible es que la escritora intenta borrar los límites entre el discurso poético -sus características, mecanismos, tópicos...- y los demás discursos que produce; intenta explorar relatos realistas y fantásticos. Como ella misma reconoce en la entrevista que le realiza Pilar Muñoz Lascano para *Cuatrogatos*:

Diría que me gusta mucho experimentar. Experimentar con el lenguaje y los géneros, probar. Y no mucho más porque siempre siento que estoy haciendo borradores, que cada cosa que escribo es un borrador, como una prueba "a ver qué sale de todo eso". También me cuesta ver mi obra como una unidad, la verdad es que me cuesta porque hay cosas tan diversas, uno puede decir "esto es borgeano", pero schujeriano yo no lo siento, porque *Las visitas* es tan diferente de *Canciones de cuna para dormir cachorros*, y no solo porque los destinatarios sean distintos sino porque el nivel de exploración, de búsqueda, de desafío no tienen nada que ver, y a mí me gusta eso. Creo que es lo que más me gusta: "¿a ver eso?, ¿a ver si puedo?" (2011).

Recorte literario

Andersen, H. (2011) *La sirenita*. Adaptación de Schujer, S. Buenos Aires: La Valijita. Clásicos de hoy y de siempre, N°2.

Banda -Aparte (productor). Pakapaka, "Un cuento encantado" y "¡Shh! Secreto en el espejo". En: *De cuento en cuento*. De <http://www.pakapaka.gob.ar/videos/115634>

Devetach, L. (1993b). *La torre de cubos*. Buenos Aires: Colihue.

Ferro, B.; Guevara, E.; Lacau, M. H.; Martín, C.; Movsichoff, P.; Oche Califa; Schujer, S.; Shua, A. M. y Ures, R. (2015) *Crecer en poesía. Poemas para nivel inicial y primer ciclo del nivel primario. Piedra libre*. Ministerio de Educación de la Nación. Secretaría de Educación. Plan Nacional de Lectura. Buenos Aires. Recuperado de: <http://planlectura.educ.ar/wp-content/uploads/2016/01/Crecer-en-poes%C3%ADa-Piedra-libre-inicial-y-primer-ciclo-primaria.pdf>

Grimm, J. y W. (2011) *Blancanieves y los siete enanitos*. Adaptación de Schujer, S. Buenos Aires: La Valijita. Clásicos de hoy y de siempre, N°5.

Pakapaka (2014) “Cabeza de novia”. En: *Veo veo*. De <https://www.youtube.com/watch?v=7gOhzxFrXuU>

----- (2013), “En la luna”. En: *Cuentos de sillón*. De <https://www.youtube.com/watch?v=oCikvyPoMTY>

----- “La fiesta inolvidable”. En: *Cuentos de sillón*. De <https://www.educ.ar/recursos/108632/cuentos-de-sillon>

Schujer, S. (1990). *Abrapalabra*. Buenos Aires: Primera Sudamericana.

----- (1991). *Palabras para jugar*. Buenos Aires: Sudamericana.

----- (1992). *Palabras para jugar con los más chicos*. Buenos Aires: Sudamericana.

----- (1993). *Cuentos cortos, medianos y flacos*. Buenos Aires: Colihue. Colección Libros del malabarista.

----- (1995). “Abrapalabra”. En: *Piedras, milongas y animales*. Buenos Aires: Primera Sudamericana.

----- (1995). *350 adivinanzas para jugar*. Buenos Aires: Sudamericana.

----- (1998). *Oliverio junta preguntas*. Buenos Aires: Sudamericana.

----- (1998) *El tren más largo del mundo*. Buenos Aires: Alfaguara.

----- (1999). *Más palabras para jugar*. Buenos Aires: Sudamericana.

----- (1999). *Lucas duerme en un jardín*. Buenos Aires: Primera Sudamericana.

----- (2000). *Ortografía en juego*. Buenos Aires: Sudamericana.

----- (2001). *Lucas y una torta de tortuga*. Buenos Aires: Primera Sudamericana.

----- (2001). “Sobre nombres”. En *El monumento encantado*. Buenos Aires: Sudamericana.

----- (2001) *Puro huesos*. Buenos Aires: Sudamericana.

----- (2003). *Sueltapalabras*. Buenos Aires: Sudamericana.

- (2003) *Canciones de cuna para dormir cachorros*. Buenos Aires: Atlántida.
- (2004). *351 palabras para jugar*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2005) *Pasen y vean*. Buenos Aires: Atlántida.
- (2006). *Hugo tiene hambre*. Colombia: Grupo Editorial Norma.
- (2006). *Lucas y Simón van a la playa*. Buenos Aires: Primera Sudamericana.
- *A Lucas se le perdió la a*. Buenos Aires: Primera Sudamericana.
- (2009). *Cuentos y chinventos*. Buenos Aires: Colihue.
- (2009). *A la rumba luna*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2010). *Lucas junta cosas (bastante asquerosas)*. Buenos Aires: Primera Sudamericana.
- (2010). *Un cuento de amor en mayo*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2012 [1991]) *Las visitas*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2016) *La moneda maravillosa*. Buenos Aires: Santillana.
- (2016) *El astronauta del barrio y otros oficios*. Buenos Aires: Alfaguara.

Referencias bibliográficas

- Austin, J. (2008). *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós.
- Cañón, M. (2016). Infancias en ficciones: Tensiones y resistencias en el campo de la literatura para niños y niñas. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*. 1(2). Disponible en <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/index>.
- Caron, B. (1992). Los sueños de Javier. Lecturas comentadas de Los sueños del sapo de Javier Villafañe. En Blanco, L. (comp.). *Literatura infantil. Ensayos críticos* (pp.127-157). Buenos Aires: Colihue.

- Contratapa (junio de 1995) Entrevista a Silvia Schujer en *Contratapa, revista de literatura infantil y juvenil*, 2. Buenos Aires: Editorial Alfaguara, junio de 1995. Recuperada de: Imaginaria. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil N° 35, 4 de octubre de 2000. <http://www.imaginaria.com.ar/03/5/schujer6.htm>
- De Toro, A. (2005). Pasajes – Heterotopías – Transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico. En: Birgit Mertz-Baumgartner/Erna Pfeiffer (eds.). *Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación* (pp. 19-28). Frankfurt am Main: Vervuert.
- Díaz Rönner, M. A. (2011). *La aldea literaria de los niños. Problemas, ambigüedades, paradojas*. Córdoba: Comunicarte.
- Link, D. (1992). *El juego de los cautos*. Buenos Aires: La Marca.
- Méndez, M. (2013) Entrevista a Silvia Schujer y Ricardo Mariño. Biblioteca para armar. "Encuentros con escritores de Literatura infantil y juvenil". Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Área de Trabajos Comunitarios, Bibliotecológicos y Culturales de la Biblioteca Nacional de la República Argentina. Recuperado de: <http://bibliotecasparaarmar.blogspot.com.ar/2013/09/silvia-schujer-y-ricardo-marinono-se-si.html>
- Origgi de Monje, A. (2004). *Textura del disparate: estudio crítico de la obra infantil de María Elena Walsh*. Buenos Aires: Lugar editorial.
- Rodari, G. (1993). Niño-que-juega. En Alvarado, M. y Guido, H. (comp.) (1993) *Incluso los niños. Apuntes para una estética de la infancia*. Buenos Aires: La Marca.
- Shua, A. M. (julio de 1996). *Panorama desde el puente*. La Mancha. Papeles de literatura infantil y juvenil. N° 1, pp. 9-11.

Rocío Malacarne: Diplomada en Lectura, escritura y educación (Flacso)-Especialista Docente de Nivel Superior en Educación y TIC, MEN. Profesora y Licenciada en Letras por la UNMdP, donde desempeña tareas de investigación y docencia en las cátedras: Teoría de la Lectura y Literatura infantil y juvenil del Depto. de Ciencia de la Información, FH). Docente de Prácticas del Lenguaje y Literatura en Nivel Secundario desde el año 2007, y en nivel Terciario. Socia de Jitanjáfora, Redes sociales para la promoción de la lectura y la escritura desde el año 2009, donde coordina y participa del proyecto de voluntariado "Puntos de lectura" desde 2011 y de la escritura de material de difusión de libros (reseñas, itinerarios). Además, ha coordinado talleres y publica artículos en libros y revistas sobre literatura para niños, la

lectura y su enseñanza, y participa como expositora en distintos congresos y jornadas, locales, nacionales e internacionales sobre estas temáticas.

Mila Cañón se desempeña como docente, formadora e investigadora en la UNMDP – a cargo de las cátedras *Literatura infantil y juvenil* y *Teoría de la lectura*, del Dpto. de C. de la Información. Es Maestra de Primaria, Profesora, Licenciada y Dra. en Letras y Magister en Letras Hispánicas. Codirige junto a Carola Hermida el proyecto de investigación *Las prácticas de lectura entre la escuela y la Universidad* - radicado en el CeLeHis- y la revista *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños* (FH-UNMdP). Fue jurado de LIJ en varias oportunidades: por ejemplo, en ALIJA 2010, 2012; SM, 2017.

Es autora de los libros *La literatura en la escuela primaria. Más allá de las tareas* (2012) y *Libros que importan. La literatura para niños en la escuela primaria* (2016) con Carola Hermida, con quien compiló *Prácticas y operaciones de lectura en el corpus escolar* (2018), coordinó con Elena Stapich *Para tejer el nido. Poéticas de autor en la literatura argentina para niños* (2013), y *Travesías lectoras en la escuela* (2017), entre otros. Es miembro fundador de la ONG *Jitanjáfora* (1998). macanon@mdp.edu.ar

CELEBRACIÓN DE LA FANTASÍA. LA PALABRA POÉTICA EN LILIANA BODOC⁴³

Rocío Malacarne

*Chiquilín,
dame un ramo de voz,
así salgo a vender
mis vergüenzas en flor.
Baleáme con tres rosas
que duelan a cuenta
del hambre que no te entendí,
Chiquilín.
Horacio Ferrer*

Otros escritores argentinos de la etapa posterior a la de María Elena Walsh, criterio que ha servido a muchos críticos para periodizar la Literatura infantil (LI) argentina, como Liliana Bodoc (1958- 2018), son figuras que pueden distinguirse ya que, como lo menciona Carola Hermida (2013),

son reconocidos y buscados por sus lectores; son objeto de publicaciones, entrevistas, charlas; sus obras se están transformando en temas de tesis, en contenidos de los programas de cátedras universitarias, en seminarios; son los más solicitados en librerías y los infaltables en las ferias del libro; son los que más ejemplares venden; son por esto también muchas veces los más condicionados para las exigencias del mercado. Es en este sentido que se vuelve más significativa cada ruptura, cada gesto que contradice las censuras tácitas (o no tanto) que éste impone (p. 18).

⁴³ Algunas de estas ideas formaron parte de: Malacarne, R. (2012). *Liliana Bodoc, tejiendo voces: entre poéticas de la escritura y poéticas de la lectura*. IV Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niños, 27 y 28 de septiembre de 2012, La Plata, Argentina.

El análisis de las características de su producción evidencia la configuración de una escritora reconocida en el ámbito de la LI actual, por lo mencionado por Hermida en torno a los parámetros de recorte en el análisis de poéticas de autor y teniendo en cuenta, también, la incorporación de textos literarios de la autora en el Plan Nacional de Lectura del Ministerio de Educación de la Nación hasta 2015. Tal selección ayuda a pensar la constitución de un canon escolar de escritores argentinos que supone determinadas configuraciones de lectura y de infancia llevadas a cabo por las políticas estatales. Gustavo Bombini (2008) y Mila Cañón (2014), entre otros, analizan los envíos del Estado intentando desentramar las prácticas y concepciones que se articulan alrededor de la lectura y la infancia en cada selección de libros.

Bodoc es una escritora reciente, que ha comenzado a publicar en el año 2000, cuando se consagra en el campo de la literatura con su *Saga de los confines* y el primer volumen, *Los días del venado*, que recibe premios como mejor obra literaria juvenil (Fundación El Libro), el Primer Premio de Narrativa (Fundación “Fantasía Infantil y Juvenil”) y la selección de White Ravens, otorgada por IBBY (International Board on Books for Young People). Sus escritos posteriores también han sido distinguidos nacional e internacionalmente (Destacados de Alija, premios editoriales, entre otros) y también ella, en su rol dentro del campo, con el diploma al Mérito en 2004 y 2014 y Premio de Platino 2014 de la Fundación Konex, categoría Literatura Juvenil, y el doctorado Honoris Causa por la Universidad Nacional de Cuyo, en 2016, donde cursó la carrera de Letras, entre muchos reconocimientos.

Además de su labor como escritora, también participa activamente de reflexiones acerca de la literatura y su difusión, especialmente, entre los niños y jóvenes, como un derecho necesario del estar en el mundo, lo simbólico como un modo indispensable en la construcción de una subjetividad crítica. Así, ha participado en conferencias en el marco de congresos del área, en charlas abiertas, tuvo la serie de cuatro capítulos en canal *Encuentro* (“Lo poético”, “Lo mágico”, “La muerte”, “La memoria”), *Los confines de la palabra*, ha brindado talleres de

escritura, publicado artículos en medios gráficos, ámbitos en los que es convocada regularmente para pensar las infancias y la lectura. En una de estas reflexiones manifiesta que

[Los niños] Pueden encontrar referencias de sí mismos en un emperador chino, en un dragón, en un abuelo siberiano, en una bailarina de otros siglos. Nosotros, tan circunspectos, creemos que sólo somos seres humanos. (...)

Los niños aceptan el vacío que propone la maravilla, y no necesitan que Alicia se justifique con un sueño. Tengo la sensación de que, para leer como si fuésemos niños, se requiere una buena dosis de valentía (2011c, párr. 4-5).

En relación con esas miradas de niño, Eduardo Galeano (2005), en *El libro de los abrazos*, incluye “Celebración de la fantasía”, un relato donde el acto de contar e inventar historias es capaz de crear:

(...) Y entonces, en medio de aquel alboroto, un desamparadito que no alzaba más de un metro del suelo, me mostró un reloj dibujado con tinta negra en su muñeca:

-Me lo mandó un tío mío, que vive en Lima -dijo

-¿Y anda bien?-le pregunté

-Atrasa un poco -reconoció (p. 27).

Este personaje infantil es similar a otro niño, uno de Liliana Bodoc, que “creyó que un cuadro podía reemplazar al verdadero cielo. Porque para eso están los niños, para soñar sin miedo.” (2009, párr.16). El par palabra poética-niñez es recurrente en los textos de Bodoc a analizar, aquéllos catalogados editorialmente como para primeros lectores, con lo que estas categorías pueden llegar a discutirse en el campo de la Literatura para Niños; ser niño parece ser garantía de una visión de mundo emparentada íntimamente con lo mágico, con los cantos que encantan y el decir que transforma. Desde los sonidos de los bebés, desde las primeras palabras pronunciadas, escuchar y decir son actos creadores: canciones, juegos,

coplas, conjuros para curar espantos, fórmulas para desear y transformar y muchas otras escenas donde decir con o sin sentido aparente es un acto musical donde se apela a lo fónico además de a lo semántico, donde la palabra se hace poesía en su prosa (o se reconoce como tal). Esta representación de infancia es una constante en la producción de Bodoc analizada y servirá, por eso, para organizar el presente capítulo.

Leer entre líneas. La metaficción

Los textos de Liliana Bodoc poseen una densidad tal que posibilitan una lectura por capas e intertextual; se descubren en la lectura crítica vínculos con los cuentos maravillosos tradicionales, referencias metaficcionales, reescrituras que dan cuenta del revés de la trama y permiten al lector observar dos zonas paralelamente: la tradición original y una nueva forma de narrarla. Este movimiento de volver a decir tiene en cuenta una palabra mágica que construye la historia, la palabra mítica de las comunidades orales⁴⁴, que crea realidades y las suspende en el tiempo. El vínculo con ella, en su sentido oral y ancestral, es también recuperado por Bodoc en numerosas conferencias, manifestando explícitamente el poder del lenguaje en determinados contextos y su afán por promoverlo como tal.

El lenguaje de las culturas indígenas entraña un sentido que anula nuestros conceptos de temporalidad y espacialidad. Forma constelaciones míticas en las cuales el sentido de permanencia funciona no como una vuelta regresiva al pasado sino como una totalidad del tiempo y de la memoria; totalidad en la que pasado y futuro confluyen en la dimensión de la palabra sagrada (Roa Bastos, 1987, p. 108).

Esto exige una lectura atenta ya que se plantean diversos niveles discursivos; además de la historia a contar en los relatos de Bodoc, se presenta la mirada de un escritor que reflexiona y dice: “Un par de alas más una línea recta es

⁴⁴ “El discurso oral por lo general se ha considerado, aún en medios orales, como un tejido o cosido: *rhapsóiden*, ‘cantar’, en griego básicamente significa ‘coser canciones’”. (Ong, 1993)

igual a un pájaro. Un pájaro más una jaula es igual a la tristeza. La tristeza de los pájaros más la valentía de un niño es igual a un cuento.” (2010a, p.21). Este niño y estos pájaros, como otros protagonistas de los cuentos de la autora, parecen ser observados por quien los está trazando (además, por quien los está leyendo, en una estructura que supone una recursividad que, a su vez, propone una circularidad vital). Esas referencias al hecho artístico (literatura, artes plásticas, música) son constantes en sus textos y se vinculan con una figura de autor preocupada por la materialidad del lenguaje poético.

Estos momentos de referencia a la escritura aparecen fotográficamente, por instantes, y luego dan paso nuevamente a la historia principal. Así, parece sugerir al lector que lo que está leyendo es una creación artística y que, como tal, es adornada, como lo hace Pedro, el personaje pintor, con la mejor luna, una pintada para una gata cuando no hay luna llena, “porque para eso están los colores: para acercar lo que está lejos” (2009, párr. 18).

Siguiendo este eje, se podría mencionar el cuento *El puente de arena*, incluido en el libro *Amigos por el viento*, que comienza reconociéndose como tal: “A veces, los cuentos son retumbos y destellos de hechos ciertos. Contamos lo que ocurrió. Otras veces, los cuentos son pedazos de sueños. Contamos para que ocurra.” (2010b, p.65). Luego de estas primeras líneas, se presenta una historia (o dos) de guerras, soldados y puentes, e irrumpiendo, nuevas referencias al acto de contar: “No es posible saber cuál de los dos sonrió primero. Y acaso no importe.” (2010b, p.68). La preocupación por lo ficcional y por la escritura aparecen o, mejor dicho, nunca desaparecen, ya que los textos de Bodoc poseen dos lados siempre en constante permanencia: como una tela, la historia y los decires de la historia circulan en forma constante y sostenida, se entrelazan, se necesitan, se imbrican, y sólo en ocasiones el relato focaliza sobre una u otra zona, acerca su mirada y narra la trama o su revés. Aquí, justamente, reside la riqueza narrativa de esta autora, en su capacidad de articular rítmicamente los cuentos que se saben cuento.

La nueva es una toma de partida contra la mentira de la representación, propiamente hablando contra el narrador mismo, el cual, en cuanto comentarista supervisor de los acontecimientos,

trata de corregir su inevitable apreciación. Atentar contra la forma se halla en el propio sentido de ésta. (...) con el gesto irónico, que recoge la propia elocución, el autor se desprende de la pretensión de estar creando algo real, a la cual sin embargo ninguna palabra, incluidas las suyas, puede escapar (...) (Adorno, 2003, p.46)

Este procedimiento discursivo no atiende edades, ya que se plantea el desafío en sus textos para primeros lectores, como *La mejor luna*, *Sucedió en colores*, y en otros para más entrenados, como *Reyes y pájaros*, *Amigos por el viento* o *El espejo africano*. Con diverso grado de complejidad discursiva, queda manifiesta la naturaleza artística del acto de contar, en algunos casos a través de alusiones y comparaciones y, en otros, a través de referencias directas. Y es, justamente, este modo de contar lo que dificulta pensar a Bodoc como exclusiva para determinados lectores;

al lector tan pronto se le deja fuera como, a través del comentario, se lo lleva a la escena, tras los bastidores, a la sala de máquinas. (...) A base de *shocks* destruye el recogimiento contemplativo del lector ante lo leído (Adorno, 2003, p.47).

Retumbos

Como se mencionó en el apartado anterior, la estructura narrativa de sus relatos tiene en cuenta una organización rítmica propia del discurso poético; la repetición de ciertas formas es, en ocasiones, garantía de que la historia avanza, de que hay una cadencia particular latente a lo largo de las líneas y que hará de esta palabra literaria un objeto capaz de ser moldeado artesanalmente.

Para observar tres tipos de modalidades donde este recurso se presenta, se analizarán casos específicos: *La mejor luna*, *Menfis de perfil*, *El espejo africano*, *Negro* y *Lluvia bajo la higuera*. En cada uno se observan propuestas discursivas diversas pero que dan cuenta de una preocupación por lo sonoro, latente en la poética de Bodoc.

La mejor luna y “Menfis de perfil”, una historia que es una historia sobre una historia que

La mejor luna, publicado por editorial Norma en el año 2007 e incluido en 2008 en *Cuentos para seguir creciendo. Para los alumnos que terminan su educación inicial*, antología del Plan Nacional de Lectura, cuenta la historia de tres personajes: un niño, su gata y un pintor, atravesados y reunidos a partir de dos lunas (una de cielo y otra, pintada). Juan, Melina y Pedro intentarán recuperar una noche de luna llena y verán el arte como una forma posible de hacerlo.

Al comienzo, cada uno de ellos es presentado a partir de la relación con los restantes: “Pedro es amigo de Juan. Juan es amigo de Melina. Melina es amiga de la luna” (2009). Avanza la historia de esa gata, y se presentan líneas similares a las anteriores: “Melina es la gata de Juan. Juan es amigo de Pedro. Pedro es el dueño de la luna” (2009).

Pedro es un pintor muy viejo. Juan es un niño muy niño. La luna del cuadro no es tan redonda ni tan grande. Y Melina, la gata, no es tan sonsa como para creer que una luna pintada es la luna verdadera (2009, párr. 11).

Finalizando el cuento, esta estructura se repite, haciendo un pasaje de *luna a colores*: “Melina es amiga de Juan. Juan es amigo de Pedro. Pedro es amigo de los colores.” (2009, párr. 16).

Si bien los datos son los mismos, éstos se dicen y vuelven, una y otra vez, a decirse, cambiando el orden y jugando como piezas de un rompecabezas que se desarma y rearma en forma constante. Además de resignificarse, de cobrar nuevos sentidos con la nueva disposición sintáctica, la repetición y el paralelismo se asemeja una retahíla que concatena cada parte explotando lo fonológico, como los retumbos de un instrumento que suenan y vuelven a sonar.

“Menfis de perfil” comienza aclarando que

Una historia con egipcios puede contarse de dos maneras: de frente y de perfil. Los resultados son parecidos, quizás muy parecidos. Pero nunca idénticos.

“Hace 4800 años, en Egipto...” es un comienzo posible.
“Larguísimo tiempo atrás, a orillas de un barro prodigioso...” es el mismo comienzo, pero de perfil (2010a, p.87).

La historia, nuevamente, da cuenta de que es una historia y, como tal, sabe de su naturaleza creativa; al saberse una creación particular admite versiones posibles, como se verá en apartados siguientes. Pero la recurrencia de “Hace 4800 años, en Egipto...” y “Larguísimo tiempo atrás, a orillas de un barro prodigioso...” va más allá de lo semántico y explota, en esa estructura paralela que se repite a lo largo del cuento, el nivel fonológico. No es novedad la alternancia para el lector entre dos puntos de vista, a quien ya se le han presentado personajes, marco y acciones básicas; sin embargo, sostener ese encabezamiento, manifiesta el carácter sonoro de los textos de Bodoc: decir es un acto complejo que no implica únicamente un significado, sino que se encuentra atravesado por el sonido, una esfera íntimamente vinculada con la palabra ancestral.

El espejo africano y “Negro”, una construcción onomatopéyica del lenguaje

La novela *El espejo africano* (2008) presenta en su comienzo una onomatopeya que resonará a lo largo de todo el relato:

Hay también un sonido que trae el viento.

Tam...

Tam, tam.

Tam...

Tam, tam.

Son tambores los que están hablando, los que están llorando.

¿Y por qué tambores?

Porque la historia de este pequeño espejo, enmarcado en ébano lustroso, comienza en el África (p.11).

La historia de Atima Imaoma podrá formar parte de la Historia gracias a los golpes de un tambor que resuenan atravesando el tiempo y dándole cadencia al contar de Liliana Bodoc. El nombre de Atima se irá modificando y cobrando nuevos sentidos, como el movimiento de rompecabezas antes mencionado: *Atima Imaoma*, *Amo a mi amita*, *Atima silencio*, entre otras posibilidades que recuperan el discurso histórico y lo hacen un relato posible: la historia de una mujer atravesada por la esclavitud en América del Sur, San Martín y su ejército, entre otros hechos que, en esta novela, aparecen como telón de fondo; “Pero aún así, con tanta letra escrita, siempre habrá nuevas cosas que contar, porque en los espejos cabe el mundo entero” (2008, p.10).

De esta manera, se diseña la novela a partir de la convivencia de múltiples voces, que son recuperadas alternadamente a lo largo de distintos capítulos y mantienen el rasgo ancestral de la palabra en los textos de Bodoc, el movimiento de volver a decir, pero en este nuevo espacio, de nuevas maneras. Esta posibilidad de narrar y renarrar se dice manifiesta en relatos que otorgan a la ficción la posibilidad de crear y recrear, de disponer de las palabras y de su posibilidad de retomarlas reconociendo su materialidad.

Esos sonidos, además de vincularse argumentalmente con lo contado, establecen un andamiaje poético que lo excede: el concepto de retumbo se encuentra presente en su poética. De él se desprenden las también constantes referencias a la memoria y lo ancestral, el eco como una ausencia presente. Así, unas piezas diversas y distanciadas temporalmente se van articulando a través de esos retumbos y dan cuenta al lector de que hay algo común que las sostiene.

Negro, cuento incluido en *Sucedió en colores*, presenta la historia de un deshollinador construido cromáticamente desde lo negro; entre las cosas negras, hay botas rotas y, por eso, “Plaf, su tristeza, plaf” (2011a, p.74) para nombrar unas pisadas tristes. El personaje nunca abandona la historia, como tampoco lo hace el sonido que, al sonar, lo nombra; para nombrar, entonces, no siempre es necesario articular palabras convencionalmente, sino que escuchando se puede reconstruir y delinear, tomar las hebras para construir. De esta manera, se invita a repensar lo

dicho como una materia compleja de la que se puede explotar lo semántico, lo sonoro, lo sintáctico en forma recurrente.

Además, la música aparece tematizada en algunos de sus relatos. *Lluvia bajo higuera*, en *Amigos por el viento*, habla de la niñez y la adolescencia y esa historia se entreteje con la letra de una canción que será recuperada al final. “Con la próxima lluvia me voy / aunque lloren. / Con el próximo llanto me voy / aunque llueva. / Con la próxima lluvia no estoy” (2010b, p.26), anticipa y cierra el “Rock de la Higuera” de Guillo, líneas que ya habían aparecido antes en el cuento, en forma dispersa. En su producción, no sólo aparece el rock, también hay referencias a la murga, algo colectivo y con memoria (“Me contaron que esto de la murga es algo viejo como usted. / ¡No se me enoje! / Eso me hace feliz porque me da un pasado, / no un día sino muchos” (2016, p. 30), y suena además un violín cuando el deshollinador Bruno camina en “Negro”, entre otros casos a mencionar. Así, cantar y contar funcionan como un par complementario: cantar historias, contar cantos; contar cantando, cantar contando.

Este uso poético del lenguaje da cuenta de que la palabra, aquí, también es mágica. Esta construcción sonora está emparentada con el uso ya mencionado de la palabra/voz mágica, aquélla capaz de constituir realidades, así sea reconfigurando lo cotidiano. La palabra cotidiana es tema de discusión en numerosas conferencias⁴⁵ de la autora; en ellas, destaca su riqueza poética, su uso metafórico presente permanentemente y que el arte sabe (o intenta) registrar, explotar y hacerlo poema. En este sentido, cita a Katya Mandoki con su concepto de estesis, quien menciona que existe una “sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso” (p. 67). Como también ha dicho (2015), se puede estar prendado o prendido a la palabra. El decir literario será aquél capaz de alejarse del lenguaje meramente informativo, de generar una zona de distanciamiento y de reposicionamiento, en este caso, con un fin estético.

⁴⁵ Se hará referencia a las siguientes: Jornadas La Literatura y la Escuela, Jitanjáfora, Mar del Plata, junio de 2015; “En defensa de la lectura literaria”, Plan Nacional de Lectura (s/d), y “La palabra y la honra” Discurso pronunciado en la entrega del Honoris Causa por la Universidad Nacional de Cuyo (2016).

Problemas de representación

La estructuración rítmica antes mencionada obedece, en algunos de sus textos, a la convivencia de diversas voces articuladas; en principio disímiles, distintos discursos construyen la realidad poética desde la simultaneidad polifónica (Bajtín, 1986). Las nuevas versiones manifiestan su doble naturaleza: la novedad y su construcción a partir de lo anterior; como la imagen de la tela bordada donde dos lados convivían, aquí, la nueva voz es sólo posible en tanto reconstrucción de lo viejo.

Reyes y pájaros, libro de cuentos publicado en 2007, se estructura en dos grandes partes, y una tercera, al final, que se manifiesta como un error: “El lugar de los pájaros...”, “El lugar de los reyes...” y “En este cuento no hay reyes ni pájaros. Este cuento es un error...”. Es en el segundo lugar en donde el relato histórico se manifiesta en forma explícita: “El día que en Inglaterra murieron dos reyes. Una representación de *El Rey Lear*, teatro El globo. Un día del año 1599, Londres, Inglaterra” (2010a, p.77); “Menfis de perfil. Unificación del imperio egipcio y fundación de la I dinastía. Aproximadamente 2800 años antes de Cristo” (2010a, p.87).

Laura Scarano recupera el concepto de *historias mínimas* y *micro historias* y plantea que “La literatura emulará ese gesto de apropiación de lo civil y colectivo desde instancias menores. Relatos de vidas privadas que despliegan su narratividad como formas alternativas de conciencia pública. Privado-público, social-individual, aparecen como posiciones no enfrentadas” (2007, p.20). Esta recuperación de Bodoc no implica siempre nuevas versiones de un hecho particular, sino que pone en escena relatos mínimos que atraviesan y se entrelazan con el oficial, la materia que sirve como germen para que un nuevo discurso exista. Hechos históricos y obras literarias canónicas son un lado posible en los cuentos mencionados; vinculándose con ellos, resuena la novedad presentando la problemática de la ficcionalización, preocupación manifiesta en la poética de esta autora: ¿qué es capaz de ser poetizable? ¿Dónde se encuentra la frontera entre la palabra y la metáfora?

Ella ha contado (en Comino, 2004) la anécdota de su padre inventando adivinanzas acerca de los colores, que convivían en su vida cotidiana cuando era pequeña y que constituían una forma vital de subsistencia. Presentar cada color de esta manera permite nombrarlo nuevamente desde el extrañamiento: "Bajo el sol de mayo, la japonecita de leve quimono llora su gran cuita: comiendo tortilla se manchó con huevo" (2004); el amarillo es dicho nuevamente pero desde el distanciamiento nominal, nombrar se produce, ahora, de una forma nueva. Este detenimiento en el decir poético focaliza en el uso metafórico del lenguaje presente también en la palabra cotidiana.

Esa capacidad connotativa del lenguaje es recuperada y manifiesta como una necesidad en su poética. En muchos de sus cuentos aparecen menciones a las características necesarias de un relato, casi como en una fórmula matemática o una receta, explicitando qué debe tener un cuento para ser tal, como se mencionó en un apartado anterior.

El día que en Inglaterra murieron dos reyes da cuenta de esta convivencia. El rey Lear, de Shakespeare, y la historia de un antiguo actor agonizante se vinculan y hacen que las fronteras entre el primer y el segundo grado de ficción se desdibujen: el objeto representable y su representación se encuentran en un mismo nivel y hacen que sea posible que dos reyes mueran al mismo tiempo cuando

El hijo de Gordobuc está corriendo por el patio. Viene recitando los versos finales; es lo único que puede hacer para aliviar la agonía de su padre. Dice mientras corre:

-El anciano ha sufrido muchísimo; nosotros que somos más jóvenes...

Cuando entra, comprende que Gordobuc también ha salido de escena. Pero igual termina de recitar los versos:

-Nosotros no veremos tantas cosas, ni viviremos tanto.

El muchacho termina y se sienta en la banquetta, porque total ya no lo espera ni escenario ni cama (2010a, p.86).

El teatro dentro del teatro, convención isabelina utilizada por Shakespeare, es resignificado por Bodoc, quien recupera de la tradición literaria la literatura dentro de la literatura, como una forma que permite observar y manipular, pensar las palabras como la materia prima de esa creación artística. Ricardo Piglia (2005), en *El último lector*, escribe un prólogo que funciona como metáfora de la escritura: un fotógrafo que construye y custodia una réplica perfecta de una ciudad; ésta “No representa nada, salvo lo que se ha perdido. Está ahí, fechada pero fuera de tiempo. (...) El Arte es una forma sintética del universo, un microcosmos que reproduce la especificidad del mundo” (p.13).

La palabra es metáfora

El detenido trabajo sobre y con la palabra que hace Bodoc atraviesa también su aspecto semántico; la autora escribe sus textos a partir de un uso metafórico que, como los casos ya mencionados, se cuele como retumbo dentro de las acciones de una historia.

La metáfora es una forma en que se construyen algunas identidades, como una manera extrañada de representar: “Un tren es un túnel que avanza. Un tren es un dibujo que se pierde hacia el fondo de la hoja. Un tren siempre es un misterio...” (2011b, p.18);

Ellos vivían en una casa de hielo que los protegía del frío. Una casa construida sobre un desierto de agua. Una casa redonda y chiquita que algunas enciclopedias llaman iglú pero que ellos llamaban con nombres de amor, porque allí pasaban las larguísimas noches del Polo Norte a salvo de los colmillos de los lobos y de las tumbas de nieve (2011a, p.27).

También, lo poético está emparentado con el nivel de las acciones, donde se dice a partir de lo sugerido: “A veces, la vida se comporta como el viento: desordena y arrasa. Algo susurra, pero no se le entiende. A su paso todo peligra; hasta aquello que tiene raíces. Los edificios, por ejemplo. O las costumbres cotidianas.” (2010b, p.8); “Siempre que papá y Guillo estaban juntos, la casa olía

a pólvora. Algo estaba a punto de estallar” (2010b, p.20). Metonimias, personificaciones y otros recursos hacen que la narrativa se densifique, se estire como una masa que leva hasta el punto justo; para mencionar sólo algunos casos posibles, algunas construcciones similares a las citadas: en *Después de los lobos*, en *Amigos por el viento*, se presenta una ferocidad de lobos, al comienzo del cuento, con un “Andaban los lobos en manadas. Su ferocidad va delante de ellos, y detrás van sus sombras, estiradas por el último sol del atardecer.” (2010b, p.62), y en *Blanco (Sucedió en colores)*,

La luna entendía lo que estaba ocurriendo y se puso a tiritar de miedo. (...) La luna del río miraba a la luna del cielo rogándole que la sacara de allí. Si la luna del cielo se movía, también se movería la luna del río; y así podría salvarse. Pero eso no fue posible porque las lunas no pueden moverse según su antojo, sino que siguen la guía de invisible cordel de seda (2011, 32).

Nuevas formas del realismo, lo maravilloso y lo fantástico

En muchos casos, la palabra mágica se distingue como propia de los cuentos maravillosos tradicionales o de autor, aquéllos en donde el *había una vez* da cuenta de que encantar, similar al cantar, será capaz de transformar mundos y sugerir realidades donde es posible ver con ojos particulares. *Sucedió en colores*, un libro con cuentos de cinco colores (“Rojo”, “Blanco”, “Amarillo”, “Verde” y “Negro”) que recupera versos paternos, anécdota ya citada, presenta una atmósfera propia de lo maravilloso y lo fantástico. Cada narración se construye a partir de un campo semántico-cromático particular y habilita determinadas acciones: por ejemplo, lo rojo quema, lo blanco es frío como el hielo, entre otros.

Rojo narra el recorrido del diablo desde los fuegos hasta Rubilda, una pelirroja vendedora de manzanas. Para enamorarla, planifica, de la mano de su madrina -que “Es bueno aclarar que, según asegura la leyenda, la madrina del diablo era una bruja tan vieja que había nacido antes de las lechuzas” (2011a, p.16) -, un truco de tres sí. En este color resuena el universo maravilloso: personajes,

fórmulas mágicas y encantamientos, cuyo carácter ficcional a cada línea se manifiesta como tal, ya que hasta la madrina se sabe dentro del relato.

Las sugerencias a lo maravilloso se resignifican, manifiestan una literatura de tránsito: un lector podría reconocer los relatos tradicionales que, tal vez, lo acompañaron en su infancia, lugar que parece permitirse, en algunos casos, la irrupción de lo fantástico, y, al mismo tiempo, no dejan de proponerle nuevos desafíos de lectura, al ir complejizándose el tratamiento del discurso literario. Los relatos de Bodoc parecen acompañar a los lectores, ubicándolos en una zona de tránsito que recupera lo conocido por algunas infancias y tiende nuevos puentes a territorios tal vez ajenos. Sardi y Blake (2011), en este sentido, recuperan un concepto de Bodoc y hablan de su literatura como bisagra que “reelabora la cultura latinoamericana y aspectos de su biografía, se toma al lenguaje como material privilegiado para modelarlo a su antojo con fuertes matices orales y poéticos” (p.110).

Este universo de lo fantástico y maravilloso se emparenta directamente con los cuentos de hadas, ya que recupera sus estructuras básicas: uso de repeticiones, fórmulas mágicas, personajes tipo (la realeza, la bruja, animales humanizados, el mago, etc., pero desplazando la dicotomía maniquea), aparición de elementos sobrenaturales como los encantamientos y los tres deseos. Dicho universo ha servido al mundo de algunas infancias como sustento, o sirve al menos a los adultos para constituir un espacio reconocible de niñez que dice estar atravesado por la fantasía, el juego y el absurdo.

En las prácticas mágicas, el pensamiento, la palabra, están ligados a un objeto que es la cosa misma invocada. En el niño, las prácticas mágicas, objetos / pensamiento / palabra / acción, son constantes.

Con estos elementos simultáneos, el niño se apodera de la realidad exterior intentando modificarla. (...) Guardianes de prácticas mágicas arcaicas, los juegos infantiles actualizan, ya sea por invocación, ya por protección, ya por mandato, la estrecha alianza con el juego simbólico. (Pelegrián, 2008, pp. 40-41)

Si se traza un itinerario de cercanía-lejanía con las poéticas tradicionales-maravillosas, se pueden encontrar otros textos de la autora que mantienen el carácter ritual de la narración, ciertos elementos fantásticos y maravillosos y, además, incorporan problemáticas contemporáneas, acercando los relatos a una cosmovisión realista. *Amigos por el viento* (2010) y *El espejo africano* (2008), parecen presentarse como textos realistas, pero van recuperando elementos de los anteriormente mencionados, haciendo quebrar el paradigma mimético y necesitando lecturas que actualicen los sentidos posibles, unas que respondan a una posible sorpresa, al encuentro con lo inesperado. Así, el universo de lo fantástico no permanece como algo accesorio, sino que construye todo el relato, atravesando y reconfigurándolo. Esta capacidad tiene lugar en textos densos poéticamente, contruidos por capas de sentido (uso de antítesis, metonimias y metáforas casi en forma constante) que son actualizadas de manera diversa; sus textos admiten niveles de lectura que oscilan de acuerdo al grado de complejidad.

Además, se mencionan problemáticas contemporáneas (pobreza, divorcio, niños de la calle, diferencias raciales, etc.). Una voz plural toma la tarea de contar, pero no como algo extraño sino como natural, algo que atraviesa la cotidianeidad. De esta forma, esta palabra da cuenta de una comunidad y parece atemporal, ya que atraviesa, como se dijo, distintas épocas, dando cuenta del uso mágico de la palabra oral.

Representaciones de infancia

Cómo piensa Bodoc la infancia puede ser analizado desde diversos puntos de vista. Este apartado se organizará de acuerdo a algunos de sus personajes, estableciendo ejes que recuperando aspectos diversos y, al mismo tiempo, similares, que dan cuenta de una representación de infancia que reconoce su complejidad.

Niños y dragones

En una conferencia organizada por el Plan Nacional de Lectura, Bodoc considera que

es necesario que los chicos tengan una literatura que hable como ellos, de sus lugares, de sus costumbres. Una literatura que los referencie. Pero, así como es importante que exista una literatura “espejo” también debería, en la medida de lo posible y de los tiempos con los que se cuentan, que haya una literatura “ventana”, que les permite ver o pensar otras realidades. (“En defensa de la lectura literaria”, s/d)

El concepto de literatura ventana resulta operativo para pensar una imagen de niño capaz de vincular lo cotidiano con el mundo de la palabra mágica propio del género maravilloso. Jacqueline Held (1982) relaciona ese género y el fantástico con el niño, como formas creativas de percibir y representar el mundo cotidiano; en el desarrollo de su subjetividad, ponderar lo mágico da cuenta de un respeto de su capacidad creadora. El par niño-mago o niño-dragón es una imagen de infancia posible en la poética de Bodoc, ya que sus textos piensan una niñez que acepta el desafío de lo extraño, de mundos ficcionales propios de la épica, una literatura que, como la autora menciona, debe provocar crisis, un movimiento que supone una infancia crítica, creativa, pensante, lectora de textos discursivamente densos, que necesitan lecturas y relecturas. Como uno de los personajes presentes en su poética, un niño chamán, alguien capaz de crear nuevas realidades en lo real, alguien que acepta la fantasía porque, como ella dijo en una conferencia (2015), “La palabra no tiene dueños; se va haciendo y deshaciendo”.

Niños y balas

Su defensa de infancias diversas se encuentra manifiesta en su producción literaria, en su participación en proyectos como el de *Hasta la vida* (2016)⁴⁶ y en sus conferencias.

⁴⁶Proyecto editorial del ECuNHí (Espacio Cultural Nuestros Hijos, Asociación Madres de Plaza de Mayo), libro editado por un colectivo de autores e ilustradores en respuesta a la represión de la gendarmería a la murga Los Auténticos Reyes del Ritmo, de la Villa 1-11-14 (ciudad de Buenos Aires, Argentina, el 29 de enero de 2016).

En su cuento *Caramelos de fruta y ojos grises* (2010b) resuenan noticias periodísticas acerca de la desaparición de niños y la historia de un niño que busca, incansablemente a través de la indiferencia adulta de bares, un basural, un hospital, trenes y calles, a una hermana con ojos particulares que sabía vender caramelos. La ausencia se entrelaza con el imaginario del niño, que espera un Superman pero que tampoco responde; a él

El basural lo llamaba. Tomás se metió a revolver lo que el mundo había tirado. No tuvo miedo, ni asco. Encontró una muñeca sin brazos, pero Magui era más linda. Encontró cáscaras de manzana, pero Magui era más dulce. Un pedazo de pan, pero Magui era más buena (2010b, p.34).

En el mismo libro, *Amigos por el viento*, el cuento por el que lleva su nombre presenta a dos niños con casa pero atravesados por un viento que deja ausencia, el de un padre y una madre. El vínculo entre adultos y niños también es personaje central de su poema *Los auténticos reyes de la historia*, donde un sujeto poético niño se cuestiona acerca de “¿Por qué duelen los cantos? / ¿Quién golpea? / ¿Quién corre? / Mi máscara chorrea por la frente. / ¿Por qué, si estoy bailando?” (2016a, p.30).

El gesto poético-político se presenta nuevamente cuando, al recibir el Honoris Causa de la Universidad Nacional de Cuyo (2016b), recuerda a Aylan Kurdi, un niño muerto en un naufragio luego de intentar escapar de los conflictos en Siria; lo piensa vivo desde lo poético y dando el presente desde un aula. Niño y escuela pública, el niño y su derecho a la palabra, a la poesía y a la vida.

Bodoc en la escuela

Historias como las presentadas en los apartados anteriores se encuentran dentro de los envíos realizados en el marco del Plan Nacional de Lectura (2011-2015), específicamente: *El espejo africano* y los libros de cuentos *Sucedió en colores*, *La mejor luna* y *Cuando San Pedro viajó en tren*. La mayoría de ellos se presentan, además, dentro de las sugerencias de lectura manifiestas en el cuadernillo del envío

Colecciones de aula para el primer ciclo de la Educación Primaria (Ministerio de Educación de la Nación, 2013), en los itinerarios de lectura *Migraciones (Cuando San Pedro viajó en tren)*, *Cuentos con maullidos (La mejor luna)* y *Frío (Blanco en Sucedió en colores)*. En todos los casos se los vincula en una serie capaz de articular cada uno con otros de diversos autores que comparten, en estos casos, un tema o personaje particular.

En cada caso, la figura de Bodoc fue parte del canon que constituyó una política de Estado, tanto desde los envíos de material para las bibliotecas escolares, como desde las orientaciones explícitas para su trabajo con los niños. Pensar corpus de textos seleccionados y vincularlo con una lectura en la escuela, supone una representación de infancia particular.

Es decir que la incorporación de novelas y cuentos de esta autora argentina como los mencionados da cuenta de una imagen de niño lector capaz de acceder a textos complejos, valorando estéticamente las opciones de la biblioteca escolar, un rol activo que da cuenta de una valoración de la escuela como una ocasión posible (Montes, 2006). De esta forma, al hablar de la obra de Liliana Bodoc, se podría pensar en la construcción de una poética que articula las producciones literarias, su ingreso en el aula, sus conferencias y artículos en torno a la promoción de la literatura en un paradigma amplio y desafiante.

Respetar la voz que el niño trae y enseñarle a que la ame es el primer paso para luego acrecentarla, desplegarla, hacerla lucir. No es mancillando la palabra que lo hizo crecer como vamos a unirlo al caudal del lenguaje. Es, en cambio, celebrando ese puñadito de conceptos que trae en el fondo del bolsillo como podemos otorgarle voz, y que su voz sea un camino (Bodoc, 2016b).

La palabra en vínculo con lo mágico no es sólo la literaria sino la cotidiana, pero en el instante en que se suspende de su fin práctico y meramente comunicativo, dice más. Este decir particular se vincula íntimamente con las comunidades orales, en donde la palabra ancestral es guardada en la memoria colectiva ya que es constructora de historia: “Creo en la memoria que sirve como herramienta de transformación. Esa que, casi mágicamente, es capaz de modificar el pasado. Hay una memoria individual, nostálgica y breve. Pero hay también una

memoria colectiva, política, de largo aliento.” (Rodríguez, 2013). La poética de Liliana Bodoc puede pensarse preocupada en esta forma de recordar, un recuerdo que se hace cuento cantado y, como tal, poesía; una palabra mágica que no sabe de límites genéricos; un decir político-poético que da voz a un niño con espejos y ventanas⁴⁷, atravesado por la escuela, la vida y la fantasía.

Recorte literario

Bodoc, L. (2008). *El espejo africano*. Buenos Aires: SM.

----- (2009) [2007]. *La mejor luna*. Buenos Aires: Norma.

----- (2010a) [2007]. *Reyes y pájaros*. Buenos Aires: Norma.

----- (2010b) [2008]. *Amigos por el viento*. Buenos Aires: Alfaguara.

----- (2011a) [2004]. *Sucedió en colores*. Buenos Aires: Norma.

----- (2011b) [2008]. *Cuando San Pedro viajó en tren*. Buenos Aires: SM.

----- (2016a) “Los auténticos reyes de la historia”. En: *Hasta la vida*. Buenos Aires: ECuNH.

Referencias bibliográficas

Adorno, T., W. (2003) *Notas de literatura*. Madrid: Akal.

Bajtín, M. (1986) *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bodoc, L. (2011c). Leer como los niños. *Página/12*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-22239-2011-07-10.html>

----- En defensa de la lectura literaria. Conferencia en el marco de “Leer con todo”, Dirección de Primaria del Ministerio de Educación y Plan Nacional de Lectura. Disponible en <http://planlectura.educ.ar/?p=1107>

⁴⁷ Imagen recuperada de las palabras de Bodoc en la citada conferencia para el Plan Nacional de Lectura.

- (25 de junio de 2015) Arte y vida, placer y responsabilidad. En Sonzini (Presidencia) *XV Jornadas La Literatura y la Escuela*. Conferencia llevada a cabo en la jornada. Jitanjáfora. Redes sociales para la promoción de la lectura y la escritura, Mar del Plata.
- (2016b). La palabra y la honra. Discurso pronunciado en la entrega del Honoris Causa por la Universidad Nacional de Cuyo. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=JHQM6bkt7Gs>. Desgrabación por Alejandra Moglia disponible en <https://lamemoriayelsol.wordpress.com/category/bodoc-liliana/>
- Bombini, G. (2008) La lectura como política educativa. En: *Revista Iberoamericana de educación*. N° 46 pp. 19-35.
- Cañón, M. (2014). *La Literatura para niños que llega a las escuelas: En estado lector*. I Jornada de Literatura para niños y su Enseñanza. La Plata.
- Comino, S., (2004) Escribo porque siento que es lo mejor que sé hacer. Es mi manera de participar en la protesta frente a tanta injusticia y tanto horror. La literatura es mucho más poderosa que el panfleto. Entrevista con Liliana Bodoc. *Imaginaria*. N° 132, Lecturas, 7 de julio de 2004. Disponible en http://www.imaginaria.com.ar/13/2/bodoc_lecturas.htm/
- Galeano, E. (2006) *El libro de los abrazos*. México: Siglo XXI editores.
- Held, J. (1982) *Los niños y la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.
- Hermida, C. (2013), A modo de introducción. Picaflores que rugen. En: *Para tejer el nido. Poéticas de autor en la literatura argentina para niños*. Córdoba: Comunicarte. pp. 13-22.
- Ministerio de Educación de la Nación. Material para el docente. Disponible en: <http://capacitaciondocente.prometeotdf.org/files/2014/03/Colecciones-de-Aula.pdf>
- Montes, G. (2006). *La gran ocasión*. Ministerio de Educación de la Nación. Disponible en: http://www.me.gov.ar/curriform/gran_ocasion.htm
- Ong, W. (1993) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Pelegrín, A. (2008) *Cada cual atiende su juego*. España: Anaya.

- Piglia, R. (2005) *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama.
- Roa Bastos, A. (1987) una cultura oral. *Hispanamérica*, año 16, n° 46/47, abril-agosto, pp. 85-112.
- Rodríguez, V. (2013) “Los temas que habitan los Confines”: entrevista a Liliana Bodoc. En *Miradas y voces de la LIJ* N° 3. 15 septiembre. Disponible en <https://academialij.wordpress.com/2013/09/15/los-temas-que-habitan-los-confines-entrevista-a-liliana-bodoc/>
- Sardi, V. y Blake, C. (2011) *Poéticas para la infancia*. Buenos Aires: La Bohemia.
- Scarano, L. (2007) *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblios.

Rocío Malacarne: Diplomada en Lectura, escritura y educación (Flacso)- Especialista Docente de Nivel Superior en Educación y TIC, MEN. Profesora y Licenciada en Letras por la UNMdP, donde desempeña tareas de investigación y docencia en las cátedras: Teoría de la Lectura y Literatura infantil y juvenil del Depto. de Ciencia de la Información, FH). Docente de Prácticas del Lenguaje y Literatura en Nivel Secundario desde el año 2007, y en nivel Terciario. Socia de Jitanjáfora, Redes sociales para la promoción de la lectura y la escritura desde el año 2009, donde coordina y participa del proyecto de voluntariado "Puntos de lectura" desde 2011 y de la escritura de material de difusión de libros (reseñas, itinerarios). Además, ha coordinado talleres y publica artículos en libros y revistas sobre literatura para niños, la lectura y su enseñanza, y participa como expositora en distintos congresos y jornadas, locales, nacionales e internacionales sobre estas temáticas.

ENTRADAS Y SALIDAS DE LA CRÍTICA UNIVERSITARIA⁴⁸

Analía Gerbaudo (2006)

Preguntas

Desde hace algún tiempo vengo trabajando sobre las operaciones de importación de teorías realizadas desde la crítica literaria universitaria producida en Argentina entre 1960 y 1970. Para ello me he dedicado a revisar no sólo los libros y otros papeles de investigación producidos en el período por los profesores universitarios sino también los programas de cátedra que estos profesores armaban intentando a la vez reconstruir su propuesta didáctica a través de entrevistas a ellos y/o a sus alumnos. Mientras realizo esta búsqueda advierto, no sin cierto asombro, la ausencia de trabajos de crítica literaria universitaria sobre la llamada "literatura para niños" en el período recortado. Este primer dato me lleva a preguntarme cuándo la crítica literaria universitaria se empieza a ocupar de problemas de este campo particular. Y la asociación inmediata se produce: 1988 y María Adelia Díaz Ronner con su *Cara y cruz de la literatura infantil*.

Pareciera que fue necesario esperar los tiempos de la reinstalación democrática para que este espacio pudiera gestarse. Y hablo de espacio porque a

⁴⁸Trabajo en el marco de una Beca Postdoctoral del CONICET (Tema: Importación de teorías en la crítica literaria argentina 1960-1970: análisis de las operaciones de pasaje). Esta investigación retoma resultados de otras, finalizadas y en curso. Por un lado recupera las conclusiones de una Tesis de Maestría en Didácticas Específicas dedicada a revisar las articulaciones y desarticulaciones entre las teorías literarias, los documentos curriculares y paracurriculares y las propuestas editoriales para EGB3 (Tesis defendida en agosto del 2001 en la FHUC-UNL y recientemente publicada en versión reducida -Gerbaudo, 2006a-). Por el otro, las síntesis de una Tesis de Doctorado que estudia el modo en que la desconstrucción promueve nuevas formas de lectura y de escritura sobre la literatura (defendida en setiembre del 2005 en la UNC, en prensa). Finalmente intenta ofrecer otra lectura de datos recogidos de análisis de prácticas áulicas en EGB3 y Polimodal desarrolladas especialmente en la provincia de Santa Fe (PNS 1999-2002 La literatura en el nivel Polimodal: aportes teóricos, metodológicos y didácticos desde el marco de los estudios comparados; CAI+D 2005-2007 Obstáculos epistemológicos en la enseñanza de la lengua y de la literatura en el nivel EGB3: notas para una agenda didáctica actualizada). Estas indagaciones me han llevado a preguntarme por las operaciones de importación de teorías que permiten formular hipótesis para explicar algunos de los "obstáculos epistemológicos" así como algunos de los rituales potentes que es posible detectar en las "configuraciones didácticas" (Litwin, 1997) de las aulas de literatura hoy en los niveles mencionados.

este "acontecimiento" (Derrida, 1993) le suceden otros: la invitación de Noé Jitrik a Díaz Rönner para que integre un ensayo a su monumental *Historia crítica de la literatura argentina*. En el tomo 11, *La narración gana la partida*, Díaz Ronner escribe un trabajo que se ubica en un apartado que, sólo con su nombre, dice ya bastante: "Márgenes". Casi en la misma época Lisa Bradford publica una compilación de escritos sobre géneros variados en el que incluye el artículo "La literatura infantil: territorio de subversiones" firmado por Díaz Ronner. No obstante, cabe destacar un hecho: a los congresos de teoría y crítica literarias no se la invita (sí a los de didáctica, y generalmente en el lugar de panelista central).

Me interesa interrogar algunos posibles supuestos de las "invitaciones" a los congresos de estos dos campos disciplinares ya que revelan una tendencia que también muestra algunos malentendidos. Veamos: por un lado, en los congresos de didáctica de la literatura se invita a una crítica literaria especializada en "literatura para niños" en un lugar destacado, pero no se invita a otros críticos literarios (a los que escriben sobre lo que llamaríamos, a secas, "literatura" - distinción que intentamos, en este escrito, relativizar pero que nos sirve aquí para caracterizar el problema al que aludimos-). Por otro lado, en los congresos de teoría y crítica literarias no hay un espacio específico para la "literatura para niños": ¿se supone entonces que esta suerte de "subgénero" no es tal y que forma parte de la "literatura"? ¿O se espera que trabajos sobre este "subgénero" no se presenten en dicho espacio? Pareciera que, a pesar de sus declaraciones (ver por ejemplo, la relación de deuda que Bombini plantea de la teoría literaria para con la didáctica de la literatura -1991, 1994, 1996, 2001a, 2001b, 2004, 2005, 2006), por lo general quienes trabajan en didáctica de la literatura tratan de diferenciarse de quienes practican una suerte de "teoría literaria aplicada" e intentan producir en su campo específico, al margen de las preocupaciones, problemas, conjeturas y debates de la teoría y la crítica literarias. Por otro lado, quienes trabajan en este último campo parecieran excluir a las producciones de literatura "para niños" de sus posibles objetos de investigación.

Ahora bien, puede resultar llamativo que hable de "acontecimiento" en términos tan fuertes como el que señala la inscripción derrideana. Sin embargo, no

es sino algo inesperado lo que ocurre con *Cara y cruz*; intervención "extranjera" en un campo colonizado por las consignas de la pedagogía, de la psicología y por el uso "moral" de la literatura. Por ejemplo, gracias a este trabajo de revisión de papeles de investigación que describí en los párrafos iniciales, encontré un escrito firmado por Lidia Penchansky, profesora de Ciencias de la Educación, docente de la cátedra "Didáctica del Jardín de Infantes y de la Escuela Primaria" en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en 1960. Clara muestra de las ideas hegemónicas que atravesaban el campo de la lectura de la literatura para niños hasta la irrupción de *Cara y cruz*. Si bien Penchansky cuestiona el considerar "al libro de lectura como un auxiliar de la enseñanza" (1960, p. 294), aún así, cada vez que pareciera querer darle a la literatura el lugar de objeto valioso por ser una forma del arte, termina por subordinarla a la consigna ad hoc, al didactismo en su peor sentido ya que aparece cuestionada la literatura "desinteresada" (1978, p. 274), se resalta "lo instructivo y lo virtuoso" (1960, p. 278) y los textos que tiendan a desarrollar las "características propias del espíritu infantil" (1960, p. 273) y se presta demasiada atención a los temas que los textos que eligen los mediadores abordan en función de la edad del destinatario. Este enfoque, atravesado por la pedagogía, no incluye a la "literatura para niños" en el sistema de legibilidad que en ese momento los estudios de la literatura ya introducían en el país. En la misma universidad en la que enseñaba Penchansky, Ana María Barrenechea desde la cátedra "Introducción a la literatura" promovía formas de abordaje de los textos literarios que permitían discutir estas tesis. Un repaso por sus programas de cátedra (1958-1966) nos permite ver las marcas que en sus propuestas deja no sólo la estilística y el estructuralismo sino la crítica atenta a la escritura como inscripción singular, como intervención. Cabe destacar que ya en 1963 Barrenechea incluye trabajos de Blanchot cuyo concepto de literatura como "interrogación radical" aleja cualquier planteo contenidista o inmanentista (con los peligros de didactismo o de cercenamiento que estas perspectivas acarrearán) y que desde sus primeros trabajos (cf. Barrenechea, 1954, 1957, 1959, 1961) renueva y enriquece las propuestas estilísticas y estructurales dando lugar a lo que Renato Ortiz seguramente llamaría "apropiación", es decir, un uso nuevo e

impensado de un elemento de la cultura (en este caso, de un aparato conceptual). No es descabellado conjeturar que las prácticas avaladas por el onganiato y por la otra dictadura corrieron las preguntas y las propuestas que empezaban a ensayarse. Razón por la cual Cara y cruz se lee como un texto "fundacional" (cf. Verón, 1987) de la crítica que discute (desde teorías literarias vecinas a las que Barrenechea enseñaba ya desde 1958) el didactismo, el psicologismo y el uso de la literatura con fines morales y adoctrinadores.

Siguiendo esa línea este escrito intenta revisar dos problemas que, como se descubre hacia el final, vuelven sobre una sola y misma preocupación: creo necesario promover y discutir formas de lectura que centren su atención sobre la literatura como forma del arte. Foco sobre el que ciertas teorías se han detenido y sobre las que vuelvo tratando de realizar aportes a la enseñanza de la literatura desde esta "zona de borde"⁴⁹ que forman la didáctica y la teoría y la crítica literarias.

En esta dirección creo que es potente desde el punto de vista de la construcción del conocimiento retomar, para pensar los problemas de la enseñanza de la literatura, los aportes realizados desde distintos campos. Puntualmente, mi interés por incluir a la teoría y a la crítica literarias en la discusión de algunos problemas educativos se motiva en un credo personal que ha sustentado mis prácticas de enseñanza de literatura en todos los niveles por los que he transitado

⁴⁹Quiero aclarar algunas distinciones y algunos conceptos que estructuran este trabajo de investigación en curso que describí brevemente al inicio de esta presentación y que me interesa exponer, sintéticamente, en sus fundamentos con la intención de promover una discusión respecto del modo de pensar algunos problemas de la esfera educativa que cruzan los límites de las disciplinas y que afectan, con responsabilidades distintas, a todas las instituciones vinculadas a la educación. Problemas cuya complejidad impide que una sola disciplina pretenda solucionarlos, demandando una confluencia teóricoepistemológica que se produce en una "zona de borde". Territorio o fantasía o zona del deseo desde la cual es posible analizar algunos de los aquí planteados. Espacio que imaginé a propósito de la lectura de Derrida. Clémens (1996, 1998) y Giovannangeli (1996) subrayan que la escritura derrideana itera figuras que desafían los límites entre lo que parece estar claramente circunscrito en un espacio determinado y lo que queda fuera de él. Por ejemplo, parergon es la categoría que Derrida crea para cuestionar la demarcación obra/fuera de obra, texto/contexto, pintura/marco, texto/paratexto; himen es otra figura que cuestiona la frontera entre interior y exterior, etc. Pero por otro lado, Derrida produce textos que deliberadamente se sitúan en el espacio del "entre". "Entre" de los géneros del discurso ya que sus escritos no pertenecen exclusivamente ni a la filosofía ni a la crítica literaria ni a la teoría sobre la literatura si bien participan de ellas y/o retoman algunas de sus formulaciones, de sus categorías o de sus procedimientos. Por extensión llamo zona de borde a los espacios de intersección que se crean en los límites de las disciplinas, sin incluirse de modo completo en ninguna pero recuperando aportes de todas las involucradas. Composición que da lugar a una verdadera transdisciplinariedad (Bixio y Heredia, 2000) toda vez que se entienda por ello la confluencia de categorías y formas de resolución aportadas por distintos campos disciplinares que ayudan al estudio o a la resolución de un problema que no podría abordarse, sin riesgos de banalizarlo o de reducirlo, sólo desde alguno de ellos.

(inicial, medio y superior -universitario y no universitario-). No creo que la teoría y la crítica literarias agoten su potencia en las discusiones generadas sobre la literatura, la teoría y la crítica entre los universitarios y para los universitarios (uso aquí un concepto estrecho de “universitario” que comprendería sólo a los profesores que trabajan en esta institución y a los alumnos que cursan en ella).

Por ello vuelvo sobre un par de afirmaciones sostenidas en el marco del *VI Congreso Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria* celebrado en La Plata en este año. Retomo algunas de las palabras del discurso de apertura que inscribió al alumno de nivel medio como destinatario (al menos deseado), de las discusiones, comunicaciones y prácticas que en dicho congreso tendrían lugar. Pensar los problemas de la teoría y la crítica en relación a lo que acontece en el nivel medio no es una decisión que merezca pasar desatendida, especialmente cuando se reitera desde la escritura que comunica los resultados de investigación del mismo crítico literario que pronunció ese discurso de apertura. Así, en *Una república de las letras* Dalmaroni vuelve sobre este tema, sobre la importancia de que los “críticos literarios o culturales” que trabajan como “profesores de futuros profesores de literatura” tengan presente el espacio de discusión que se genera en las universidades. Sitio en el que se debate, entre otras cuestiones, sobre los objetos simbólicos sobre los que vale la pena hacer mediación (si es que pensamos de ese modo las clases de literatura), el modo de hacerla y los objetivos que la orientan. Dice Dalmaroni: “escribimos crítica porque enseñamos literatura en las universidades” (2006, p. 17). Precisa manera de enredar estas dos prácticas, las del crítico y las del profesor, focalizando su atención en un espacio en el que actúan la mayor parte de los graduados universitarios. Espacio en el que los profesores universitarios incidimos de modo indirecto, sin que esto nos quite responsabilidad en el asunto. Dice: “el modo principal en que de hecho intervenimos es ése -el de mayor alcance-, y nuestro interlocutor apenas indirecto, el sujeto secundario, está allí” (Dalmaroni, 2006, p.18).

“Ilustrar’, dice él”

Primera advertencia al lector desprevenido: la anécdota (o la analogía) está tomada de un campo distinto al de la "literatura para niños" pero ayuda a poner de manifiesto el problema que quiero abordar porque en los dos campos que aquí se ponen en contigüidad hay una similar desatención en relación al mismo aspecto.

En 1976 Jacques Derrida publica *Éperons. Les styles de Nietzsche*. Segunda advertencia: como siempre acontece con su escritura, resulta imposible resumir brevemente y con cierta exhaustividad los temas que aborda sin simplificar demasiado. Es imposible resumir sin excesiva pérdida dado lo que esa escritura pone en juego como inscripción, como trabajo con la palabra, como búsqueda e interrogación sobre el "cómo decir" que lo acerca a las del escritor que hizo de esta interrogación, poesía⁵⁰. Este libro en particular ronda varias cuestiones: a partir de la constante posposición del tema anunciado ("la mujer será mi tema", dice Derrida casi en su inicio), se pregunta qué se entiende por "estilo" cuando se trata de una escritura, revisa algunas de las cerrazones de la hermenéutica con su insistencia en querer llegar "al" sentido, se interroga sobre las posibles relaciones entre los textos firmados por un autor y lo que se considera "obra" de un autor (cuestión que indaga a partir de un rodeo: ¿se incluiría en la "obra" de Nietzsche un papel encontrado entre sus objetos personales luego de su muerte que lleva escrita la frase "He olvidado mi paraguas"? ¿Habría sido Nietzsche quien escribió esa frase? ¿"Escribir" es lo mismo que "copiar"? ¿"Copiar" es equivalente a "citar"? ¿"Transcribir" es lo mismo que "citar"? ¿Era entonces una cita? ¿De quién? ¿Podremos alguna vez saber qué quiso decir (hacer) Nietzsche cuando escribió, copió, transcribió esa frase, ese texto?).

⁵⁰Transcribo el poema de Beckett construido, como en una cinta de Moebius, a partir de una interrogación sobre lo que el lenguaje puede y sobre lo que impide: folie-/ folie que de-/ que de-/ comment dire-/ folie que de ce-/ depuis-/ folie depuis ce-/ donné-/ folie donné que ce que de-/ vu-/ folie vu ce-/ ce-/ comment dire-/ ceci-/ ce ceci-/ ceci ce-/ tout ce ceci ci-/ folie donné tout ce-/ vu-/ folie vu tout ce ceci ci que de-/ que de comment dire-/ voir-/ entrevoir-/ croire entrevoir-/ vouloir croire entrevoir-/ folie que de vouloir croire entrevoir quoi-/ comment dire-/ et ou-/ que de vouloir croire entrevoir ou-/ ou-/ comment dire-/ la-/ là-bas-/ loin-/ loin la là-bas-/ a peine-/ loin la là-bas a peine quoi-/ quoi-/ comment dire-/ vu tout ceci-/ tout ce ceci-ci-/ folie que de voir quoi-/ entrevoir-/ croire entrevoir-/ vouloir croire entrevoir-/ loin là-bas a peine quoi peine-/ folie que d'y vouloir croire entrevoir quoi-/ quoi-/ comment dire-/ commente dire/ (Beckett, Comment dire)

Derrida presenta este ensayo en un coloquio sobre Nietzsche desarrollado en Cerisy-la Salle en julio de 1972 y la versión impresa se edita en el mismo año con un prólogo de Stefano Agosti y dibujos de François Loubrieu.

Cuando los dibujos aparecen en los textos firmados por Derrida, lejos de ser un elemento decorativo, un adorno (y como tal, prescindible), integran la obra (como puede verse, entre otros, también en *Voiles* donde su ensayo sobre "Savoir" de Cixous es puesto en diálogo con dibujos de Ernest Pignon-Ernest). Los dibujos no "ilustran" ni "reproducen". Son otra inscripción, la escritura de una lectura del texto que él firma, una interpretación de su texto incluida en el mismo libro que lo pone en circulación.

Puntualmente sobre el trabajo de Loubrieu escribe un ensayo que trabaja esta cuestión: "Ilustrer", dit-il" (Derrida, 1979). En 1979 el Centro Georges-Pompidou publica este texto que Derrida compone a propósito de una exposición realizada en el Museo Nacional de Arte Moderno. *Ateliers aujourd'hui* reúne un conjunto de manuscritos de *Éperons...* junto a dibujos de Loubrieu. Durante la muestra Loubrieu habría dicho que sus dibujos tienen la intención de "ilustrar el libro". Posición de la que Derrida toma distancia: "ilustrar", dice él", afirma (cf. Derrida, 1979: 105).

Derrida piensa su ensayo como una suerte de fábula producida por lo que la escritura alfabética deja hacer con las palabras, por lo que la lengua (francesa en este caso) deja hacer y por lo que él mismo puede con esa lengua. Junto a su inscripción, otra. La de Loubrieu. Su escritura se ve "transportada a otro elemento" cobra formas, colores (pensemos no sólo en los dibujos en blanco y negro sino en el diseño de tapa del libro, también a cargo de Loubrieu). Traducción. Pasaje a otra dimensión espacial que se vale de otras texturas, de otros trazos, de otras trazas. Interpretación que se sirve de otros instrumentos, de otros elementos que, no obstante, como en toda escritura, terminan hollando, grabando, cortando, dejando la marca que la singulariza, que la identifica. "François Loubrieu no ha buscado restituir", dice Derrida. "Su gesto hace surcos en todos los sentidos en un espacio extranjero a la deuda" (1979: 107). Su trabajo, lejos de ser una mera "ilustración"

es una nueva creación, una incisión, otra escritura que por eso lleva también otra firma.

Paradójicamente la traducción al español, *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, omite los dibujos. Decisión que provoca risa, especialmente cuando el propio Derrida en este mismo ensayo se pregunta, no sin ironía, qué pasaría con “una imagen sensible en un libro de filosofía”. ¿Se “saltaría”? Respuesta que resuelve por la afirmativa comparándola al gesto de “arrancar una página ilustrada o una representación alegórica en un libro serio” (corresponde leer este último adjetivo con todas las distancias y reservas que los adjetivos, y éste en particular, tienen en la obra derrideana -cf. Derrida, 1976, p. 56-).⁵¹

Este rodeo por el campo de la filosofía me ayuda a introducir la pregunta que me interesa y sobre la que quiero llamar la atención: ¿qué acontece aún hoy con los dibujos que, junto con un cuento o una poesía, dan lugar a una obra que se inscribe en el terreno de la “literatura para niños”? Creo que no sólo el cuento y la poesía (entendidos como manifestaciones del arte), sino especialmente el dibujo es desatendido a la hora de trabajar con la obra pensada como objeto semiótico complejo justamente por esta reunión de inscripciones. Mientras escribo este texto me pregunto por qué me cuesta tanto recordar los nombres de los dibujantes que intervinieron en las diferentes ediciones de *Zoo loco*. Trato de recordar si eran varios. Busco en mi biblioteca la edición de Alfaguara pero allí sólo aparece el nombre de quien trabajó en esa versión: Silvia Jacoboni.

No vacilo en afirmar que Gustavo Roldán ha firmado los poemas que componen *Dragón* y que Luis Scafati ha firmado los dibujos, pero, convengamos, estamos hablando de dos artistas que ya son “nombres propios”, es decir, que pueden identificarse, como plantea Derrida, a partir de las marcas de sus trabajos. Recordemos, por volver sobre los dibujos que es el aspecto que aquí me ocupa, la interpretación de Scafati de *La metamorfosis* de Kafka, de la adaptación de Pablo De Santis de *La ciudad ausente* de Piglia, de *El gato negro y otros relatos* de Poe, etc. Nos encontramos aquí ante un artista consagrado que también pone en

⁵¹4 Otras referencias al modo en que Derrida lee y piensa algunos de sus problemas más transitados a partir de la literatura pueden consultarse en “La literatura en el proyecto teórico y político de Derrida: una lectura” en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/liderrida.html>

circulación sus lecturas de textos de “literatura para niños” a través de sus dibujos. Recordemos su trabajo en *El dueño de los animales* de Jorge Accame, *Como si el ruido pudiera molestar* y *La leyenda del bicho colorado* de Gustavo Roldán, entre otros.

En ligero contraste intento buscar una explicación respecto de por qué se me hace tan presente quiénes firmaron los dibujos de la primera publicación de la colección “Diente de León” de la Universidad Nacional del Litoral. Más allá de formar parte del comité editorial, advierto que esto mismo le sucede a la mayor parte de los lectores de este libro. O al menos, a los lectores santafesinos de ese conjunto de textos en el que se distingue con precisión cuáles son los cuentos y poemas ilustrados por Istvansch (*Porotita pajaron*a de Enrique Tutti; *Caléndula barredora* de Marta Coutaz; *Secretos en un dedal* de Laura Devetach) y cuáles los cuentos ilustrados por Bianfa (*El misterio del dragón* de María Guadalupe Allassia; *Chiquitito ratón* de Patricia Suárez; *El fabuloso kraken* de Beatriz Actis). Efecto no logrado por azar sino por una política de edición que marcha junto a una política de la lectura que intenta mostrar, a partir de la difusión de la obra, un modo diferente de leer la literatura para niños.⁵² Enseñar a partir de una producción particular que un texto de literatura “para niños” compuesto por este cruce de *escrituras* obliga a un trabajo atento que no puede pasar por alto el dibujo como mera “ilustración” fue una de las consignas que motivaron las prácticas que intentamos promover.

En esta misma línea me gustaría comentar una última anécdota. Hace algunos días visito la casa de mi amigo Miguel que tiene un hijo de tres años al que le regala un libro de cuentos “contado” en alemán. Ni Miguel ni Tomás ni Luciana (la madre de Tomás) saben alemán, pero sin embargo le cuentan el cuento

⁵² La edición de este primer texto de la Colección “Diente de León” forma parte de un conjunto de actividades desarrolladas en el marco del Programa de Literatura para niños y jóvenes que en el año 2002 armamos en la UNL junto a José Luis Volpogni, Isabel Molinas y Germán Prósperi. Acompañando la edición de literatura se dictaron cursos de verano presenciales, seminarios a distancia, seminarios optativos en la carrera de Letras, se organizó el Primer Encuentro de Literatura para niños y jóvenes, se dieron conferencias y charlas presentando la colección en diferentes congresos de didáctica organizados en la provincia, se realizaron conferencias a cargo de especialistas como Laura Devetach, etc. Es decir: se buscó que el cuidado de la edición respecto de las dos escrituras artísticas que se conjugan en el primer producto que se ofrece en el marco de esta colección pudiera acompañarse de un trabajo teórico que abordara esta cuestión desde la teoría y la crítica literarias, la semiótica de la imagen y la didáctica de la literatura.

a partir de la historia que las imágenes componen. Y lo llamativo: Tomás, que apenas balbucea, con sus medias palabras, sus onomatopeyas y sus gestos, también me contó la historia. Me pregunto entonces cuándo, en qué momento o gracias a qué trabajo promovido o soslayado por cuáles instituciones esa lectura de la imagen se desplaza, se eclipsa casi absolutamente por la otra escritura. Vale también preguntarse cómo y desde dónde intervenir para modificar estas operaciones.

“Escribir”, dice ella

“Escribir para chicos es sencillamente escribir”, dice María Teresa Andruetto (2006). Frase que en su aparente simpleza polemiza con quienes pretenden reducir la literatura a moralina o a ejemplo de un saber que ya está construido en otro lado.

Y vuelvo aquí a coleccionar anécdotas y reflexiones en mi intento de aportar argumentos para esta tesis que intento sostener. En esta línea traigo otra afirmación de Derrida (esta vez, junto a la recuperación de una práctica) en torno al concepto de “literatura” que elabora hacia los 90 y sobre el que vuelve con diferentes matices hasta el final de sus días. La literatura es para Derrida el único discurso con “derecho a decirlo todo y de cualquier manera” (1989, p. 36). Posibilidad que liga a la democracia; institución “aún por venir” ya que sólo un Estado que garantice la libre circulación de la literatura (ese excedente o residuo que en lo que deja, en lo que sobra, trabaja en la revisión de lo que los otros discursos han construido o han evitado referir, tocar, problematizar) sin ninguna forma de censura puede en principio caracterizarse como “democrático”.

Si hablamos de “literatura para niños y jóvenes” asociada a este aspecto político en particular, no puedo dejar de retomar la experiencia que realiza Rosana Nofal quien desde 1995 trabaja en talleres literarios para chicos de tres a diecisiete años que residen en la provincia de Tucumán. En contraste deliberado con los didactismos (sobre los que hemos trabajado discutiendo el uso de la literatura para “enseñar” sintaxis, ortografía o los conceptos de “metáfora”, “metonimia”, “personaje principal”, etc., como válidos en sí mismos, al margen de lo que

acontece en los textos como eventos singulares, es decir, al margen de la literatura -cf. Gerbaudo, 2006a-), Nofal intenta “invadir los espacios de una manera casi imperialista y ocuparlos con una lógica nueva del trabajo literario” (2006, p. 3). Una lógica que compromete su cuerpo, sus valores y su ideología y que ella sabe inusual. Una lógica con la que se compromete: no casualmente el relato de su práctica se inicia con la recuperación de una imagen de infancia. Un recuerdo que queda alojado y que moviliza ahora esta puesta en circulación del arte: “cuando yo era chica, el cartel de entrada a mi provincia inscribía un mensaje terrible: ‘Tucumán, cuna de la independencia y sepulcro de la subversión’ ” (Nofal, 2006, p. 1).

¿Cómo se inscribe este recuerdo en la práctica de investigación y de transferencia de Nofal? Algunos datos: en el corpus que elige, en las obsesiones que lo atraviesan y lo conforman, en el modo en que hace circular esos objetos simbólicos que, gracias a su “derecho a decirlo todo” (pagando, para muchos, el precio de ser “mera literatura”) permiten (justamente porque son literatura) una relectura de los acontecimientos que conforman nuestra historia, una rearticulación de los efectos del poder que, como se advierte, nunca es hegemónico. Nofal pone a circular así los mismos textos que en la dictadura se censuraban por su “ilimitada fantasía” (*La torre de cubos* de Laura Devetach, *Un elefante ocupa mucho espacio* de Elsa Bornemann, entre otros) y desde la literatura arma con esos chicos un lugar de “archivo” (Derrida, 1995), un lugar de memoria.

En la misma línea retomo otra práctica de Nofal: la de investigación. Llamativo, o al menos original, que una crítica literaria dedicada a investigar la relación entre literatura y memoria (cf. Nofal, 1996, 2001, 2002) incluya en su corpus a la literatura para niños (cf. Nofal, 2003, 2006). Práctica que también contrasta con otras: es frecuente encontrar excelentes lecturas críticas de Schüjter, de Devetach, de los textos de Andruetto (de aquellos que ella ha firmado y que se suelen ubicar en el estante de “literatura para niños”), etc., en los congresos de Didáctica de la literatura, no en los de Teoría y crítica literarias donde el canon autorizado parece ser otro: Aira, Saer, Perlongher, Carrera, Piglia, Puig.

Anotemos, además, que esta “lógica inusual” que promueve Nofal marcha a contrapelo de lo oficial, de la avalada desde el aparato estatal que lanza una reforma educativa donde la literatura es confinada al lugar de la diversión y del entretenimiento. No del “juego” en el sentido cortazariano o derrideano del término. La literatura no se piensa sino como un “juego-juguetero” que puede ser sustituida por las letras de cumbia o las de rock o las recetas de cocina, en la misma serie. “En el mismo lodo, todos manoseaos”, todos “revolcaos”. Cambalache tal vez deliberado que en la cercanía o en la confusión eclipsa y hace olvidar justamente lo que la literatura, lo que la escritura, lo que el arte, *pueden*.

Por una escritura sin atributos

Volviendo sobre este escrito, y ya cerrando, pienso en una observación que me han hecho hace algún tiempo sobre mis textos, sobre mi tendencia en apariencia errática o de collage que termina haciendo confluír, por ejemplo, aquí, a Derrida con Deleuze, a la desconstrucción con las prácticas de lectura promovidas por Nofal, a las ilustraciones de *Éperons...* con las de *Zoo loco*. Y aquí es cuando sin dejar de buscar las razones para justificar mis probablemente sintomáticos cruces, reafirmo mis decisiones de yuxtaponer estas formulaciones aparentemente disímiles o resistentes a esta contigüidad.

Apelo en principio, buscando explicar(me), a los consejos que Derrida da a su “amigo” japonés en la conocida carta que trata de ayudarlo a realizar esta operación de pasaje, en principio idiomática que constituye toda traducción. Lo inesperado de esos consejos irrumpe cuando Derrida sugiere que busque en su lengua otra palabra que provoque lo que en francés la que él usa para hablar de “desconstrucción” (cf. Derrida, 1985). Pedido difícil y coherente con lo que el “programa” derrideano (cf. Derrida, 1967) ha intentado ser: no un método trasladable ni un sistema metalingüístico fácilmente exportable a otra cultura con sus problemas, con sus rasgos y contornos particulares. Si desconstruir es observar qué está cristalizado en un sistema cultural tratando de intervenir para desmoronar o destartalar ese armado (no sin atender a “cierta marcha” que el trabajo derrideano

propone -cf. Derrida, 1972-), bien vale este intento de desbaratar los modos habituales de tejer la relación entre “literatura para niños” y “Literatura”, entre texto verbal y dibujo, entre crítica literaria y didáctica a partir de una colección de prácticas, razonamientos, inferencias y analogías que tal vez provoquen el movimiento que me gustaría causen.

En un ensayo que ya tiene bastantes años Saer (1988) intenta despejar algunos malentendidos en torno del concepto de “literatura regional” recuperando un trabajo de Musil sobre el que también vuelve Blanchot: Un hombre sin atributos. El escrito de Saer, “Por una literatura sin atributos” (1988), se me impone como un mandato, como una consigna en la que incluiría a las dos escrituras que suelen intersectarse en la literatura para niños. Así, abarcando texto verbal y texto pictórico me gustaría imaginar un modo de trabajo sobre esta literatura o un modo de nombrar a este objeto semiótico complejo que evite sujetarlo a una edad de sus destinatarios aparentes (tal como han afirmado Alvarado y Masset, esta precisión, en algún punto útil, termina cercenando, escolarizando). Avalo entonces la consigna “por una escritura sin atributos”. Por una escritura identificable sólo por la rama del arte en la que se inscribe o por lo que pone en diálogo. ¿Qué esencia o elemento estable o particularidad revela que le agregue el adjetivo “infantil” o “juvenil”? ¿Revela algo? ¿Contribuye esa adjetivación a potenciar lo que la literatura *puede*, lo que la escritura *puede*, lo que el arte *puede*?

Sobre “el hombre sin atributos” de Musil, dice Blanchot que “rechaza... ese conjunto de particularidades que le vienen de afuera y que casi todos los hombres identifican ingenuamente con su pura alma secreta” (Blanchot, 1959, p. 157).

Vuelvo a pensar en la literatura puesta en circulación entre los niños y jóvenes. ¿No sería conveniente entonces nombrarla simplemente por su nombre, como literatura, y desde allí escribir su crítica y empezar a construir su didáctica? Vuelvo a pensar en las inscripciones artísticas que suelen confluir en este tipo de obras y afirmo, nuevamente, la necesidad de crear para esta forma del arte, nuevos decires desde la semiótica y desde la didáctica y un nuevo lugar desde la teoría y la crítica literarias.

Referencias bibliográficas

- Alvarado, M. y Masset, E.: (1989): "El Tesoro de la Juventud" en *Filología*, año XXIV, 1-2, Bs. As., Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, 41-59.
- Andruetto, M. T.: (2006) "Escribir" en *Papeles del Propale* [disponible en www.ffyh.unc.edu.ar/programas/propale.papeles.htm].
- Bixio, B. y Heredia, L.: (2000) "Algunos lugares de articulación disciplinaria: la vulnerabilidad de las fronteras" en *Publicación del CIFYH*, n° 1. Córdoba: UNC.
- Blanchot, M.: (1959) *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila.
- Bombini, G.(1991) *La trama de los textos. Problemas de la enseñanza de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- (1994) *Otras tramas. Sobre la enseñanza de la lengua y de la literatura*. Rosario: Homo Sapiens.
- (1996) "Didáctica de la literatura y teoría: apuntes sobre la historia de una deuda". En *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria*, n° 2-3, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 211-217.
- (2001a) "Avatares en la configuración de un campo: la didáctica de la lengua y la literatura". En *Lulú Coquette, Revista de didáctica de la lengua y la literatura*, año 1, n° 1. Buenos Aires: El Hacedor.
- (2001b) "La literatura en la escuela". En Alvarado, M.: (2001) *Entre líneas. Teorías y enfoques en la enseñanza de la escritura, la gramática y la literatura*. Buenos Aires:Flacso, Manantial.
- (2004) *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- (2005) "Investigar en didáctica de la lengua y la literatura: un nuevo tratado de fronteras". En *Lulú Coquette. Revista de didáctica de la lengua y de la literatura*, n° 3, noviembre del 2005. Buenos Aires: El hacedor, 32-47.

- (2006) “Teórico 3”. Clase del 16 de abril de 2006, UBA (mimeo).
- Clémens, E.(1996) “Entre” en Derrida, J.: (1996) *Passions de la littérature (avec Jacques Derrida)*. Paris: Galilée.
- (1998) “Préface: Le référant”En Roelens, N. (comp.): (2000) (2000) *Jacques Derrida et l'esthétique*. Paris: L'Harmattan.
- Dalmaroni, M. (2006) *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Derrida, J.(1967) *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1997 [trad. al español: Oscar del Barco y Conrado Ceretti: *De la gramatología*. Buenos Aires., Siglo XXI, 1971].
- (1972) *La dissémination*. Paris: Du Seuil [trad. al español: José Arancibia: *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1997].
- (1976) *Éperons. Les styles de Nietzsche*. Paris: Flammarion [trad. al español: M. Arranz Lázaro *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. Valencia: Pre-textos, 1981].
- (1979) “Ilustrer –dit-il” en Derrida, J.: (1987) *Psyché. Invention de l'autre*. París: Galilée [trad. al español: Analía Gerbaudo].
- (1985) “Lettre à un ami japonais” en Derrida, J.: (1987) *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée.
- (1989) “‘This Strange Institution called Literature’: An Interview with Jacques Derrida”.En Attridge, D. (comp.): (1992) *Acts of Literature*, New York, Routledge [trad. al español: Analía Gerbaudo].
- (1993) “Artefactualidades” [fragmentos de una entrevista publicada en *Passages*, nº 57, setiembre. Trad.: Horacio Pons. Recuperado de <http://personales.ciudad.com.ar/Derrida>]
- (1995) *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. Paris: Galilée [trad. al español: Francisco Vidarte: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997].
- (1998) “Un ver à soie. Points de vue piqués sur l'autre voile” en Derrida, J. & Cixous, H.: (1998) *Voiles*. Paris: Galilée. [trad. al español:

- Mara Negrón: “Un verme de seda. Puntos de vista respunteados sobre el otro velo”. En *Velos*. México: Siglo XXI, 2001].
- Díaz Röner, M. D. (1998) *Cara y cruz de la literatura infantil*. Buenos Aires: Lugar.
- (2001a) “La literatura infantil: territorio de subversiones” en Bradford, L. (comp) (2001) *La cultura de los géneros*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2001b) “Literatura infantil: de ‘menor’ a ‘mayor’”. En Jitrik, N.(2000) *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 11 a cargo de Drucaroff, E., *La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé.
- (2003) “Setenta balcones y ninguna flor. Acerca de las lecturas críticas invisibles en la literatura infantil”. En Herrera de Bett, G. (comp.) (2003) *Didácticas de la Lengua y la Literatura. Teorías, debates y propuestas*. Córdoba: Imprenta Universidad Nacional de Córdoba.
- Gerbaudo, A. (2005) “La literatura en el proyecto teórico y político de Derrida: una lectura”. En *Revista de Estudios Literarios*, nº 32, ISSN 1139-3637. Madrid: Universidad Complutense Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/liderrida.html>.
- (2006a) *Ni dioses ni bichos. Profesores de literatura, curriculum y mercado*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- (2006b) *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*. Córdoba, Santiago Editor, Universitas y UNC (en prensa).
- Giovannangeli, D. (1996) “La chose même”. En Derrida, J. (1996) (1996) *Passions de la littérature (avec Jacques Derrida)*. Paris: Galilée.
- Litwin, E.(1997).*Las configuraciones didácticas*. Buenos Aires: Paidós.
- Nofal, R. (2003) “Los domicilios de la memoria en la literatura infantil argentina”. Recuperado de www.ucm.es/info/especulo/número23/mem_arge.html
- (2006) “Literatura para chicos y memorias: colección de lecturas” en Jelin, E. y Kaufman, S. (2006) (comp.) *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Ortiz, R. (2006) “Clase”. Curso Postdoctoral, Centro de Estudios Avanzados (UNC) (mimeo).
- Penchansky, L. (1960) “Una encuesta sobre literatura infantil”. En *Universidad*, n° 55. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 259-295.
- Saer, J. J. (1988). *Una literatura sin atributos*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Verón, E. (1987) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Anaía Gerbaudo es Profesora Titular con funciones en Teoría Literaria I y Didácticas de la Lengua y de la Literatura en la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Ha fundado el Centro de Investigaciones teórico-literarias (CEDINTEL/FHUC-UNL) que ha dirigido entre 2012 y 2016; actualmente dirige su Programa de Investigación (*La lengua, la literatura y otros bienes culturales en la escena internacional de circulación de las ideas*) y su revista semestral digital *El taco en la brea* disponible on line con acceso abierto. Dirige la editorial universitaria cartonera *Vera*. Entre sus publicaciones se cuentan *Ni dioses ni bichos. Profesores de literatura, curriculum y mercado* (2006), *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias* (2007), *La lengua y la literatura en la escuela secundaria* (2011), *La institucionalización de las Letras en la universidad argentina (1945-2010)*. *Notas “en borrador” a partir de un primer relevamiento* (2014) y *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura (1984-1986)* (2016).

PALABRAS CHIQUITAS. OPERACIONES DE LECTURA CRÍTICA

*Mila Cañón*⁵³

*En una cajita de fósforos
se pueden guardar muchas cosas/...*

María Elena Walsh

El campo de la literatura argentina para niños (LAPN) crea sus condiciones de existencia, compone su propio territorio histórico y específico, sus tradiciones o filiaciones a partir de la construcción de sus escritores, de lo que algunos principalmente hacen en el campo cultural durante las décadas de 1980 y 1990. Pero también de las insistencias, tensiones y discusiones que se establecen con el mercado editorial, el campo escolar, en medio de los cuales se halla la producción de LPN que a lo largo de la historia, muchas veces, entra en crisis - porque dentro de la cajita entran todo tipo de elementos- porque otras variables, o intrusiones según María Adelia Díaz Rönner (1988), se interponen: la psicología y la psicología evolutiva, la pedagogía (y sus excesos), la ética y la moral, como casi en el mismo momento lo expresara Maite Alvarado en 1989: “Tironeada por la moral, la psicología, la pedagogía o el mercado, la literatura infantil terminó perdiendo el rumbo” (2013, p.251). Es, por la relación asimétrica entre los niños⁵⁴, sus destinatarios, y los adultos, quienes de un modo u otro ostentan el poder, un terreno colonizado que a veces pierde el rumbo, pierde la especificidad en pos de otros propósitos.

⁵³ Este trabajo es parte de la tesis doctoral en curso: *Entre décadas. Los dispositivos de canonización en la reorganización del campo de la literatura para niños en Argentina (1983-2001)*. UNMDP.

⁵⁴ Los desarrollos de Sandra Carli, entre otros, sobre infancia, educación y política no pierden de vista este planteo: “Es en la ligazón entre la experiencia de los niños y la institución de los adultos, que se produce la constitución del niño como sujeto: esta ligazón es constitutiva. La referencia histórica al proceso de “construcción social e la infancia” no debe hacer perder de vista el hecho de que dicho proceso pretende capturar la construcción simbólica singular de los niños y que esa construcción opera con un vínculo profundamente asimétrico” (2005, p.19)

Deudora de esa asimetría de poderes en relación con el lector infantil y la que se teje en el entramado de la circulación y la apropiación del saber, como señala Foucault (1992, p.18), la LPN no perdió el rumbo definitivamente, es atravesada por las reglas de circulación y los filtros del mercado, por lo que se constituye en un objeto de estudio complejo y constante. Por ello, es necesaria la revisión de las prácticas culturales y sociales que permiten dar cuenta de las vinculaciones entre las obras y sus productores, alianzas y conflictos, operaciones de búsqueda y conservación de poder y su circulación en el terreno social. De este modo, los agentes e instituciones a través de dispositivos de muy distinta índole (la selección docente y bibliotecaria, la enseñanza escolar, los proyectos de promoción de lectura, difusión, publicidad, listados de libros, estudios críticos, publicaciones variadas, estrategias de marketing, congresos, entrevistas, etc.) generan un entramado que ordena los discursos ya que poseen la maquinaria para legitimar determinado capital simbólico, canonizan títulos, géneros o escritores (Hermida y otros, 2016).

El período democrático que se inaugura tímidamente a partir de las elecciones de 1983, respecto de las producciones para la infancia en la Argentina, posibilita no sólo que quienes se exiliaron, autoexiliaron, fueron censurados o no pudieron publicar sus textos reaviven sus esperanzas y vuelvan a publicar. No sólo las autoras prohibidas más conocidas por *Un elefante ocupa mucho espacio*, e Elsa Bornemann (1975), o *La torre de cubos*, de Devetach (1966), o la misma María Elena Walsh sino muchos más conforman un colectivo que retrospectivamente se define como la formación cultural que reorganiza el campo de la LPN (Williams, 1977).

Cuestiones que se pueden relevar de numerosos estudios como por ejemplo, *Un golpe a los libros: represión en la cultura durante la última dictadura militar* (Gociol e Invernizzi, 2002), los trabajos de Rossana Nofal (2006), la tesis de Doctorado de Laura Rafaela García (UNT), *Narrativas de la violencia política en la literatura infantil argentina. Los trabajos de la memoria para contar la dictadura (1970-1990)*, el libro de Ignacio Scerbo, *Leer al desaparecido en la literatura argentina para la infancia* (2014) o algún ensayo de Perriconi (2012).

Además, la publicación de la Biblioteca Nacional del catálogo de índices y autores: *Más libros para más. Colecciones del Centro Editor de América Latina* (2008), material sumario e inevitable cuya revisión va desde 1966 a 1995 y, *Libros que muerden* de Gabriela Pesclevi: un catálogo que guía al lector por un territorio de hallazgos, datos y documentación que traza un camino para revisar la Historia y paliar el olvido. Constituye una colección especial de la Biblioteca Popular La Chichara⁵⁵, que reúne aproximadamente 400 ejemplares entre libros prohibidos a partir de 1976 y libros de referencia:

...en dicho periodo, como el libro se ocupa en señalar, transcurren sensibilidades literarias, historias, autores, nombres y resistencias. Porque esta investigación es un conmovedor rescate de aquellas biografías que, en los pliegues del horror, hicieron de la literatura infantil un espacio para suscitar una imaginación nueva en un país que parecía condenado a sus más miserables expresiones existenciales (2014, p.13).⁵⁶

Estas investigaciones, publicaciones recientes, registran y reflexionan sobre la LPN censurada durante la última dictadura cívico militar en la Argentina como por ejemplo: *El Principito* de Saint- Exupéry, A. (1951)⁵⁷. las colecciones que fueron parte de las quemadas del Centro Editor, tales como *Los cuentos del Chiribitil*, reeditados recientemente por Eudeba (2014); la colección *La Florcita* con títulos que aún se siguen reeditando de Victoria Ocampo, Ray Bradbury o Roa Bastos perteneciente a Ediciones de la Flor; los libros de Ajax Barnes y Beatriz Doumerc, Javier Villafañe y la ya mencionada Walsh.

La democracia trae nuevos vientos e inaugura con altibajos, sobre todo económicos, la consolidación y el crecimiento del campo de la LPN. Permite que tanto agentes del campo literario como editorial se organicen de diversos modos creando colectivos culturales, instituciones, gestando proyectos como la editorial

⁵⁵ Biblioteca popular perteneciente a la Asociación civil La Grieta, con sede en la ciudad de La Plata: <https://grupolagrieta.wordpress.com/biblioteca/>

⁵⁶ Algunas de estas ideas se desarrollan *in extenso* en Valdivia, Malacarne, Cañón (2017).

⁵⁷ Primera edición que circuló en Argentina, publicada por editorial Emecé.

Libros del Quirquincho, nuevas colecciones infantiles en la editorial Sudamericana o Colihue, o revistas como *Piedra Libre* (1987-1998) dependiente del potente grupo cordobés que primeramente constituye el CEDILIJ. La fundación de ALIJA - 1985 - y al mismo tiempo otra formación cultural que se gesta en el centro del país, en Buenos Aires, y crea la revista cultural *La mancha. Papeles de literatura infantil y juvenil* (1996-2006), mientras que, en el mismo momento, en el sur lejano, de un país extenso y un mundo en el que todavía las redes sociales no eran parte de la construcción ni de la difusión, etc. el CEPROPALIJ organiza acciones y publica por poco tiempo la revista *Libros y Lectores*, entre otras iniciativas. A través de estos agentes y dispositivos reorganizan el campo (Bourdieu, 1976) y construyen un canon estable y posible en la década del ochenta que luego se vuelve más difícil de delimitar porque se amplían los horizontes editoriales, de autores, títulos, géneros, los soportes, por un lado, y se modifican las reglas de funcionamiento del mercado editorial de un modo hasta amenazante- coyuntura que Graciela Montes desarrollara maravillosamente en *La frontera indómita* (1999, p. 99)-, ya que se abren las importaciones, desembarcan los grandes grupos editoriales y es inevitable modificar en forma continua las reglas de producción, de circulación y el impacto en los modos de leer, de comprar, de mediar.

Imprecisiones de la crítica: protocolos de lectura o el rito de los pasajes.

Particularmente, durante el periodo posterior a la recuperación de la democracia, un corpus crítico de autores nacionales se produce o se compila y se publica en formato libro entre las décadas del ochenta y el noventa, no es el primero ni el único pero su hibridación teórica y temática deja entrever la necesidad de debatir, de escribir sobre la producción para la infancia y, por ende, darle entidad al campo.

Lugar contradictorio, la infancia, cuyo acceso privilegiado está en el orden de la estética como idea inexponible (es decir, indemostrable en términos de verdad y falsedad) de la imaginación. Ese que complace al adulto imitando sus gestos está, mientras tanto, en otra parte. ¿Dónde? No ciertamente allí donde

se lo va a buscar, donde las determinaciones del mercado o la escuela intentan fijarlo a través del estereotipo y la repetición (Alvarado y Guido, 1992, p.6).

En el sentido de Alvarado y Guido, en los escritos – que aquí se organizan en cuatro bloques -se triangulan operaciones, sobre todo inicialmente, tales como la cuestión de la infancia y los adultos, la intrusión pedagógico-moralizante y la producción estética, con escritos de borde⁵⁸ (Gerbaudo, 2009, p. 165-176), categoría que puede ser funcional aquí dadas las cualidades escurridizas del objeto de análisis.

Aventuras y desventuras en el jardín de infantes de María Elena Walsh (1995), *El corral de la infancia* de Graciela Montes en su primera edición (1990) y *Mujercitas ¿eran las de antes?* (1992) de Graciela Cabal son compilaciones que enarbolan un debate aún hoy existente e inevitable respecto de la infancia y lo literario como un discurso “colonizado” y, en general, argumentan sobre éstos en la relación asimétrica de poder que une a adultos y niños.

En el segundo bloque del corpus crítico se incluye *Oficio de palabra. Literatura para chicos y vida cotidiana* (1993) de Laura Devetach – mucho más tarde compilará *La construcción del camino lector* (2008); Susana Itzcovich compila sus artículos en *Veinte años no es nada* (1995), representando un entramado que describe diversos sesgos de la cultura para niños desde 1967 a 1992, de materiales sobre los problemas que rodean a la cultura de la infancia y la LPN. En relación con estos textos, por ser una compilación más que nada⁵⁹, un tanto fragmentaria, Ruth Mehl publica un libro enorme *Con este sí, con este no. Más de 500 fichas de literatura infantil argentina* (1992), de 700 páginas. De nuevo la editorial Colihue avala un texto sobre la LPN, en este caso con un formato muy particular, más bien un manual informativo, como lo hiciera con la traducción de Marc Soriano, por parte de Graciela Montes.

⁵⁸ “llamo *zona de borde* a los espacios de intersección que se crean en los límites de las disciplinas, sin incluirse de modo completo en ninguna pero recuperando aportes de todas las involucradas” (2009, p.171).

⁵⁹ Laura García (2010) analiza este libro junto con *La literatura para niños y jóvenes, guía de exploración de sus grandes temas* de Marc Soriano.

Los libros siguientes entablan un diálogo a través de la figura de Maite Alvarado, referente icónico, y constituyen otro bloque en el punto de vista: *Incluso los niños. Apuntes para una estética de la infancia* (1992) compilado por Maite Alvarado y Horacio Guido y *Escritura e invención en la escuela* (2013) de Maite Alvarado.

Por último, dos casos paradigmáticos de textos críticos de la época publicados por las dos editoriales cuyos proyectos se destacan, luego de 1983, entre décadas. El libro *Cara y cruz de la literatura Infantil* (1988), en el que María Adelia Díaz Rönnner sienta un precedente teórico que reconoce el campo epistemológicamente (Díaz Rönnner, 1988), y a su vez, el libro con los trabajos compilados por Lidia Blanco en *Ensayos críticos* (1992), distan de los anteriores por su trabajo particular sobre el objeto en discusión. Sus protocolos de lectura (Panesi, 2001) se centran en los discursos literarios para la infancia, propiamente dichos, y al mismo tiempo el recorte que realizan da cuenta de ciertas operaciones de legitimación desde la voz de la crítica que son inaugurales para el campo. Estos dos textos, no son ya recopilaciones de papeles desperdigados- como los anteriores- , sino objetos construidos *ex profeso*. En sus diferencias, construyen desde la especificidad de la teoría y la crítica el objeto de estudio. En su distinción, todos se contraponen a la vertiente pedagógica que se constituye en el grupo SUMMA (Díaz Rönnner, 2011; Couso y Cañón, 2015).

Los libros que forman parte de este corpus crítico, dividido por sus características en cuatro bloques, además de su contenido, dan cuenta de conceptualizaciones, de un modo cada vez más coherente al cruzar la categoría de infancias en sus escritos con la discusión acerca de lo estético, de los modos de escribir y mediar la lectura; son las decisiones de los agentes del campo que no sólo eligen escribir, exponer y exponerse en situaciones públicas acerca de un objeto de dudoso prestigio (el objeto LPN en relación con la literatura a secas), si no que toman posiciones en un campo cultural aún de difusos contornos. Son agentes más o menos conocidos, cuatro de ellos también escritoras ya canonizadas, algunas de ellas parte de proyectos editoriales que hicieron historia –tales Cabal y

Montes como escritoras y editoras en Centro editor de América Latina⁶⁰ durante muchos años (Maunás, 1995)-, Walsh ya había publicado su *Tutú Marambá* en 1960, y Laura Devetach, casi al mismo tiempo, desde la formación activa y militante de Córdoba escribía en los sesenta *Monigote en la arena* (Medina, 2011), todos de algún modo logran que las editoriales surgentes evalúen sus propuestas críticas y los publiquen.

Inicialmente, las editoriales *Colihue* y *Libros del Quirquincho* eligen divulgar libros sobre el campo de la LPN mientras son ellas mismas quienes publican mayormente a los escritores que conformarán el canon de los 80 y 90. El boom de estos autores que a su vez son sus empleados: editores, directores de colección, escritores, etc. evidencia una recursividad de nombres, roles, en fin, espacios de poder, que se ejercen en el joven campo desde el centro del país mientras se consolidan las publicaciones, que reafirman el rol de estos agentes dobles del campo. Una vez que *Libros del Quirquincho* desaparece, los textos son reeditados en Argentina y en el exterior.

Pero el *rito de los pasajes* no solamente es editorial, varios de los textos circulan por el campo, *son dichos* en espacios públicos, más o menos académicos o son publicados en diversos medios periodísticos, cuando para hacerlo había que pelear por un territorio cultural que no se terminaba de delinear. Luego, para dar cuenta del planteo de las ideas, para ir cristalizando definiciones y por tanto reorganizando la producción de la LPN, se publican en formato libro, algunos se leen insistentemente hasta hoy. Para construir el campo, luego de años de silencio, los agentes dobles saben que hay que reflexionar y publicar pero el camino se bifurca: desde lo oral, de los espacios como seminarios y jornadas o exposiciones en la feria del libro a la compilación y del espacio periodístico al libro, las

⁶⁰ Inevitable cruzar estas figuras con otras que son citadas aquí y allí con menor frecuencia tanto por Díaz Röner como por Perriconi (2012), como Fryda Schultz de Mantovani o Beatriz Ferro, una figura relevante desde el trabajo editorial pero que además produjera desde la década del sesenta principalmente textos relacionados con la literatura folclórica inscriptos en la vertiente popular. Fue responsable de series como la novedosa y fundante *Cuentos de Polidoro* editada por el Centro Editor de América Latina (1967) y trabajó hasta su muerte en 2012.

producciones puramente académicas quedarán escondidas, con escasa circulación social para su lectura o ingresarán al terreno académico lenta y tardíamente⁶¹.

Está claro que en sus diferencias estos textos se contraponen a la vertiente pedagógica cuyo sustrato básico y general es que la LPN sirve para educar y *deleitar al niño* (Pastoriza, 1962)⁶². En cambio, todos aportan un discurso crítico que va de la imbricación de problemas de borde respecto de la LPN en relación con la infancia hacia el análisis específico del campo y sus discursos, en donde se funde la tarea de los agentes dobles, como escritores, editores, ensayistas, mediadores culturales, representantes de un decir que se espera; que la escuela espera, que los mediadores, los defensores de la infancia y del arte esperan.

Cartografías. La figuración del autor en la literatura para niños.

*Un rayo de sol, por ejemplo.
(Pero hay que encerrarlo muy rápido,
si no se lo come la sombra.)
Un poco de copo de nieve,
Quizás una moneda de luna,
Botones del traje del viento,
Y mucho, muchísimo más.*

Al mismo tiempo y en forma simultánea y/o por todo ello, en este contexto histórico se combinan factores sociales, políticos y económicos que atraviesan el tejido sociocultural para que se dé entidad al campo de creación y producción con énfasis en la vertiente estética, sobre una serie literaria que se inicia en la década de los cincuenta pero que se cristaliza en los ochenta y se expande en adelante, cuando ciertas prácticas culturales y editoriales consolidan una producción estética

⁶¹ Como las citadas revistas de Córdoba y Buenos Aires, las primeras ponencias desperdigadas en documentos hoy ocultos o en las primeras Actas de Congresos sobre el tema- a veces en soportes imposibles de leer en la actualidad-, o solapadas en congresos que no pertenecen a la especialidad son hoy de difíciles de hallar o compilar. También los escritos en capítulos de libros que versan sobre problemas teóricos limítrofes.

⁶² Vertiente que subsiste a nivel productivo porque los adultos inevitablemente transparentan su ideología al pensar las infancias y los productos que se le brindan, por tanto, las decisiones al respecto no dejan de constituir una política de la infancia.

para la infancia despojada, en general, de propósitos extraliterarios a través de figuras representativas

Los autores de varios de los textos críticos anteriores (maravillosos *rayos, copos, monedas...*): María Elena Walsh, Graciela Cabal, Graciela Montes y Laura Devetach no sólo reflexionan sobre el campo. Cuando publican estos textos: ya han escrito LPN – son leídos y premiados, reconocidos, por ejemplo, por Casa de las Américas- han sido escuchados en diversas oportunidades por un público que crece. Estos y otros escritores que son listados por los críticos, reseñados, recomendados, no todos, se definen como “los agentes dobles del campo”. El objeto sobre el que operan y que por consiguiente los define es aún un terreno sin límites precisos, sin embargo, para ser agentes del campo deben construirlo y darle legitimidad, a la vez que lo producen, explican, publican, promueven, difunden y demuestran su valor especialmente estético⁶³, pero también político y social.

En *Cara y cruz de la literatura Infantil*, Díaz Rönner legitima desde la lista, como en otros artículos futuros – en forma cambiante- a: Walsh, Fryda Schultz, Graciela Montes, Gustavo Roldán, Laura Devetach, Elsa Bornemann, Ema Wolf y Fernando Sorrentino; su voz autorizada inicia una serie de listas que van construyendo un canon de autores que entre otros calificará como la “banda de cronopios” (2011, p. 128) al describirlos, en relación con la figura cortazariana, como lectores capaces de dar cuenta de su enciclopedia en escrituras ficcionales o ensayísticas que la traducen, mostrando diversos modos de apropiación sin subestimar a los destinatarios *menores* o a los temas que impactan sobre ellos.

En cruce con estas legitimaciones Montes, Devetach, Cabal y Elsa Bornemann⁶⁴, Wolf, Roldán, post fenómeno Walsh y en adelante, antes de la irrupción de la dictadura, han publicado tempranamente: *La torre de cubos* (1966),

⁶³ Dadas las históricas disputas sobre la definición de las producciones literarias para la infancia.

⁶⁴ Elsa Borneman a los 18 años publica su primer libro de poesía infantil y además también escribe algunos estudios críticos como las sendas introducciones a dos libros paradigmáticos de la época *Poesía. Estudio y antología de la poesía infantil* (1976) y otra más breve para *Cuentos* (1976), una selección extensa de cuentos cuya diversidad de origen, nacionalidad, tema y tipo para la época fueron desafiantes. Mientras participa en el campo como escritora en forma más independiente respecto de las formaciones que nucleaban a los escritores, es entrevistada, premiada y, por ejemplo, escribe una extensa nota para la revista *Piedra Libre* en 1987.

Tinke tinke (1970), *Nicolodo viaja al país de la cocina* y *Jacinto* (1977)⁶⁵. Y comienzan a construir su función autor en el límite entre lo público y la privado, entre la escritura ficcional y la ensayística, entre la escritura y la oralidad de sus intervenciones, entre el decir y el hacer para consolidar el campo de la LPN.

Ante la pregunta por el rol que jugaron los escritores que se constituyeron en “agentes dobles del campo”, o sea cuyos nombres propios no sólo identifican una obra y sus múltiples relaciones literarias en este caso, sino que también operan en la reorganización del campo literario para niños a través de otras prácticas, creemos que constituye un aporte sustancial relevar los posicionamientos y los modos en que se canonizaron y configuraron determinadas figuraciones de autor durante el periodo investigado (Cañón, 2016, p. 54)

El rol de estos agentes dobles, por ello, problematiza el concepto de autor: “La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (Foucault, 1969, p.20). Les pertenece su obra literaria que crece exponencialmente, se imprime, reimprime, vende, difunde pero también su voz circula por otros territorios, desarrolla otras aristas críticas a nivel público, designa cierta ideología, un posicionamiento respecto de las infancias, un modo de pensar el campo que a través de diversas tácticas busca delimitarlo. Esto se convierte en una operatoria compleja, por ejemplo, ¿quién es Graciela Montes?, ¿la “dueña” de *Irulana* y el *ogronte*, de las relaciones que se tejen entre sus obras literarias? (Stapich y otros, 2013, p. 75), ¿Qué designa este nombre propio? ¿sólo la pertenencia de sus obras? Cargado de una potencia constructiva este nombre de autor se sitúa en una escisión que, si bien ordena los discursos, evidencia múltiples marcas enunciativas a la vez que posicionamientos políticos respecto de la palabra, la infancia, el mercado editorial y la escuela, entre otras cuestiones. Esto la constituye en agente doble del

⁶⁵ La revista *Imaginaria* creada por Roberto Sotelo y Eduardo Abel Giménez (1999-2014), que continúa en línea, constituye una fuente ineludible para indagar estas cuestiones.

campo porque no sólo es una escritora canónica, premiada, publicada, reeditada sino porque su firma también legitima otros discursos no literarios que le dan entidad a una operatoria que la posiciona en el doblez de sus textos de literatura infantil, juvenil y de adultos, pero también en la voz reconocida de sus ensayos y opiniones.

“Tal vez las personas mayores no entiendan jamás de tesoros”

Les voy a contar un secreto.

En una cajita de fósforos

Yo tengo guardada una lágrima,

Y nadie, por suerte, la ve.

María Elena Walsh a través de la irrupción en un campo existente produce una poética desafiante para las infancias de los años sesenta que impacta aún en el nuevo siglo XXI, por ella estalla la producción literaria para la infancia, toma otro camino. En su poética entran todos los temas, en su cajita es posible leer la muerte, la risa, el absurdo y también hallar una lágrima, porque se atreve a construir una voz nueva.

Sin embargo, a pesar de todo lo que generó su producción en los autores y series posteriores, aunque parece que las discusiones respecto de la existencia de la LPN, su definición, la fundación del campo en la Argentina, etc. se han acabado, es doblemente actual la continuidad de una “vigilancia crítica” del campo cultural en el que se produce dado su dinamismo y el de las representaciones de las infancias (Cañón, 2014, p.20). Las operaciones que la crítica pueda continuar produciendo serán sólo chiquitas si la mirada política sobre las infancias no crece y madura. Si los adultos pueden construir desde la otredad, las palabras chiquitas serán mimo, cajita, tesoro, futuro.

Recorte literario

- Bornemann, E. (1975), *Un elefante ocupa mucho espacio*. Argentina: Norma.
- (1970). *Tinke Tinke (versicuentos)*. Buenos Aires: Edicom
- Cabal, G (1977). *Jacinto*. Buenos Aires: CEAL.
- Devetach, L (1966). *La torre de cubos*. Córdoba: Editorial Eudecor.
- Montes, G. (1977). *Nicolodo viaja al País de la Cocina*. Buenos Aires: CEAL.
- Walsh, M. (1960). *Tutú marambá*. Buenos Aires: edición de la autora.

Referencias bibliográficas

- Alvarado M. (2013). *Escritura e invención en la escuela*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Alvarado, M. & Guido, H. (comp.). (1992). *Incluso los niños. Apuntes para una estética de la infancia*. Buenos Aires: La Marca.
- Blanco, L. (comp.). (1992). *Literatura infantil. Ensayos críticos*. Buenos Aires, Colihue.
- Bourdieu, P. (1976). *Algunas propiedades de los campos*. México: Grijalbo.
- Cabal, G. (1992). *Mujercitas ¿eran las de antes?* Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- Cañón, M. (2013). Lo grande por lo pequeño: cuestiones de la crítica. En Stapich, E y Cañón, M. (comp.) *Para tejer el nido: poéticas de autor en la literatura argentina para niños*. (pp.183-207). Córdoba: Comunicarte.
- Cañón, M. (agosto, 2014). La literatura para niños en la encrucijada de la selección de textos. *Palabras de Jitanjáfora*, n° 14. pp. 20-25
- Cañón, M. (2016). Mirar con caleidoscopio: La figuración del autor en la literatura para niños. (pp.53-66) En Cristina Blake y Sergio Grugoni (Coor.) *Literatura, infancias y mediación*. La Plata: UNLP.
- Carli, S. (2005). *Niñez, pedagogía y política*. Buenos Aires: Miño y Dávila-UBA.
- Couso, L. & Cañón, M. (octubre, 2015). *Los protocolos críticos que fundan el campo de la literatura para niños en la Argentina*. I Jornadas de Teoría Literaria y Práctica Crítica: Tradiciones, tensiones y nuevos itinerarios, CELEHIS, UNMdP, Mar del Plata, Argentina.

- Devetach, L. (1993). *Oficio de palabrera. Literatura para chicos y vida cotidiana*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Devetach, L. (2008). *La construcción del camino lector*. Córdoba: Comunicarte.
- Díaz Röñner, M. A. (1988). *Cara y cruz de la literatura Infantil*. Buenos Aires: Libro del Quirquincho.
- Díaz Röñner, M. A. (2011). *La aldea literaria de los niños*. Córdoba: Comunicarte.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Foucault, M. (1969) *¿Qué es el autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- García, L. (5 de noviembre de 2010). *Registro, canon y corpus de la literatura infantil. Con este sí, con este no. Más de 500 fichas de literatura infantil argentina (1992) de Ruth Mehl y La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas (1975) de Marc Soriano*. II Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niñ@s, La Plata, Argentina.
- Gerbaudo, A. (2009). Literatura y enseñanza. En: Dalmaroni, M. (direc.) *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Argentina: Ediciones UNL.
- Gociol, J.; Bitesnik, E.; Ríos, J.; Etchemaite, F. (2007) *Más libros para más: colecciones del Centro Editor de América Latina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional,.
- Hermida, C., Cañón, M, D'Antonio, F. y Hermida, A. C. (2016). *Libros que importan. La literatura para niños en la Educación Primaria*. Mar del Plata: Punto de fuga/ 19.
- Invernizzi, H. & Gociol, J. (2003). *Un golpe a los libros*. Buenos Aires: Eudeba.
- Itzcovich, S. (1995). *20 años no es nada. La literatura y la cultura para niños vista desde el periodismo*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Maunás, D. (1995). *Boris Spivacow. Memoria de un sueño argentino*. Buenos Aires: Colihue.
- Medina, M. (abril de 2011). Otro garbanzo peligroso. El libro perdido de Laura Devetach. Jornadas Literatura Infantil y Juvenil y dictadura PROPALE y Secretaría de Extensión. Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC.

- Melh, R. (1992). *Con este sí, con este no. más de 500 fichas de literatura infantil argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Montes, G. (1990). *El corral de la infancia*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- Montes, G. (1999). *La frontera indómita*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Nofal, R. (2006). Literatura para chicos y memorias: colección de lecturas. En Jelin, E. y Kaufman, S. (comp.). *Subjetividad y figuras de la memoria*. España: Siglo XXI
- Panesi, J. (2001). Los protocolos de la crítica: los juegos narrativos de Tamara Kamenszain. En *Boletín/9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: UNR.pp. 104- 115.
- Pastoriza de Etchebarne, D. (1962) *El cuento en la literatura infantil*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Perriconi, G. (2012). Tres miradas sobre la literatura infantil y juvenil argentina. Córdoba: Comunicarte.
- Pesclevi, G. (2014). *Libros que muerden. Literatura infantil y juvenil censurada durante la última dictadura cívico-militar 1976-1983*. Buenos Aires: Biblioteca nacional.
- Scerbo, I. (2014). *Leer al desaparecido en la literatura argentina para la infancia*. Córdoba: Comunicarte.
- Stapich, E. y Cañón, M. (2013). “Cuando el bosque queda en el fondo del jardín”. En Stapich, E. y Cañón, M. (comp.): *Para tejer el nido: poéticas de autor en la literatura argentina para niños*. (pp. 75-112). Córdoba: Comunicarte.
- Valdivia, M. Malacarme, R. y Cañón, M. (2017). Todos los no. O del peligro de no tener memoria. En Hermida, C. y Cañón, M. (comp.) *Prácticas y operaciones de lectura literaria en el corpus escolar*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Walsh, M. (1995). *Desventuras en el país-jardín-de-infantes. Crónicas 1947-1995*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Williams, R. (1977). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

Mila Cañón se desempeña como docente, formadora e investigadora en la UNMDP – a cargo de las cátedras *Literatura infantil y juvenil* y *Teoría de la lectura*, del Dpto. de C. de la Información. Es Maestra de Primaria, Profesora, Licenciada y Dra. en Letras y Magister en Letras Hispánicas. Codirige junto a Carola Hermida el proyecto de investigación *Las prácticas de lectura entre la escuela y la Universidad* - radicado en el CeLeHis- y la revista *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños* (FH-UNMdP). Fue jurado de LIJ en varias oportunidades: por ejemplo, en ALIJA 2010, 2012; SM, 2017.

Es autora de los libros *La literatura en la escuela primaria. Más allá de las tareas* (2012) y *Libros que importan. La literatura para niños en la escuela primaria* (2016) con Carola Hermida, con quien compiló *Prácticas y operaciones de lectura en el corpus escolar* (2018), coordinó con Elena Stapich *Para tejer el nido. Poéticas de autor en la literatura argentina para niños* (2013), y *Travesías lectoras en la escuela* (2017), entre otros. Es miembro fundador de la ONG *Jitanjáfora* (1998). macanon@mdp.edu.ar

El presente volumen recoge trabajos de investigadoras que como coleccionistas, según Carola Hermida, insisten en sus búsquedas y lecturas, eligen, justifican sus decisiones, e hilvanan recorridos teórico-críticos, nutridas por sus trabajos previos y por un presente que las nuclea en espacios de investigación, docencia y extensión compartidos. Como fruto de este trabajo, presentan aquí artículos referidos a Beatriz Ferro, Liliana Bodoc, Graciela Cabal, Ema Wolf, Gustavo Roldán, Silvia Schujer, Istvansch y Mónica Weiss. Asimismo, la histórica formación de Córdoba, anclada en el CEDILIJ (Centro de Difusión e Investigación de Literatura Infantil y Juvenil) ofrece un facsímil del Dossier sobre Javier Villafañe en su revista fundacional: Piedra Libre, Mila Cañón y Analía Gerbaudo se interrogan acerca de la reflexión teórica en torno a la Literatura para niños.



ISBN 978-987-544-911-4



9 789875 449114