

La dictadura narrada en primera persona por los niños.

Representaciones de infancia en tres novelas de la Literatura Infantil.

Elena Stapich (UNMdP) y Lucía Couso (UNMdP)

“Para el adulto es un escándalo que el ser humano en estado de infancia sea su igual.”

Francoise Dolto

Para trazar un recorrido histórico de la literatura escrita para niños que tematiza la última dictadura, debemos comenzar por los textos publicados durante ese periodo; el cuento “La torre de cubos” de Laura Devetach o “Un elefante ocupa mucho espacio” de Elsa Bornemann, algunos textos de Gustavo Roldán, que fueron prohibidos. Luego, a finales de los años ochenta, con el advenimiento de la democracia, surge fuertemente la literatura escrita para niños como género, ya literario, ya editorial, en Argentina. En ambos momentos, los textos trabajan el conflicto a nivel simbólico; las narraciones presentan un estado de opresión de un universo sobre otro, de una forma de ver el mundo sobre otra. La dictadura no aparecerá tematizada de forma evidente en la literatura infantil hasta mediados de los noventa.

En los últimos veinte años, se han publicado novelas y cuentos, catalogados para lectores de entre siete y doce años, que abordan la dictadura y la desaparición de personas como temática principal. En muchos casos, quien narra es un niño, de una edad similar a la de los lectores propuestos, y cuenta la historia familiar atravesada por los acontecimientos históricos de una época. Esas voces, por otro lado, se convierten en representaciones de la

infancia de una época que, en cada caso y contexto, tiene una modulación singular, pero en todas ellas se hace evidente el rol del niño como agente de búsqueda de la verdad histórica, a partir de los retazos de información que recibe de los adultos y de la reconstrucción de su propia memoria.

Abordaremos escenas de las novelas *Manuela en el umbral* de Mercedes Pérez Sabbi, *El negro de París* de Osvaldo Soriano y *El mar y la serpiente* de Paula Bombara. Centraremos nuestro análisis en las representaciones de infancia.

El sociólogo Jorge Larrosa propone hablar del niño como “lo otro”, lo enigmático, lo que creemos haber asediado pero, en realidad, está en otra parte. Ese lugar otro, se relaciona con la inquietud y el cuestionamiento del mundo conocido por el adulto; Larrosa plantea que el mismo acto de nacer es “la aparición de lo inesperado que irrumpe toda expectativa.” (2008, 170). Nacer, dice, es cuestionar radicalmente los esquemas de percepción del adulto. Entonces, posiciona al niño como un sujeto que renueva el mundo en su alteridad. En las antípodas de esta imagen, y de la literatura infantil que analizamos aquí, se encuentra la representación de infancia plasmada en diversos documentos publicados durante el último gobierno militar¹, donde el control sobre la ideología presente en las formas de recibir al niño en el mundo es coercitivo. Como expresan Ricaud y Arpes, en oposición a la representación de la identidad de “niño desujetado” que expresa la literatura infantil prohibida en esos años, “el orden hegemónico obtura la circulación de ese imaginario social, desplegado de estrategias que imponen la tesis de un niño “objeto de sujeción” (2008, 79).

El corpus elegido para nuestro análisis se centra en textos que toman la última dictadura argentina como conflicto y tienen un narrador en primera persona protagonista. Ese narrador está transcurriendo su infancia, y es en la infancia donde la dictadura ejerce

violencia. Por lo tanto, el niño “desujetado” y el niño “objeto de sujeción” se encuentran, dicen una memoria y reconstruyen una infancia contra la que se ha atentado. Los niños narradores son lectores críticos de una verdad histórica. La infancia cuenta, así, la violencia, la reconstruye como forma de supervivencia en la democracia.

Manuela en el umbral: ser hija

En la novela de Pérez Sabbi, Manuela cuenta lo que pasa en su vida durante gran parte de 1984. Vive con su tía y su prima en un pueblito, su padre no está en el país y su madre está enferma, internada en algún lugar de “la Capital”. Lentamente, a través de algunas escenas, el lector, al igual que Manuela, comienza a sospechar que hay algo oculto respecto de su historia familiar, de su identidad, de lo que ella recuerda y lo que le dicen. Esa verdad oculta, intuida por Manuela a lo largo de la novela, es develada hacia el final por su prima Julia: sus padres están desaparecidos. El motivo por el que Julia decide contar la verdad se relaciona con un acontecimiento específico en el pueblo: filmarán allí la historia de una vecina, “la Filu”, que tiene su familia desaparecida también, y para presentar la producción se realiza un evento que pondrá a la vista el pasado reciente. Por esto, llegan al pueblo hombres disfrazados de militares, unos Falcon verdes que serán parte de la película, la actriz que hace de la hija de “la Filu”, el director y una Abuela de Plaza de Mayo. En el camino al lugar donde se presentará el rodaje, Manuela se encuentra con esta mujer:

Cuando reaccionó, me presentó a la mujer de pañuelo blanco diciendo que yo era la hija de Patricia Tenú y Manuel García. Eso dijo: “Ella es... Manu, Manuela, la hija de Patricia Tenú y Manuel García”. (...) Y cuando me abrazó, de tan fuerte que lo hizo, me dolió. Y más raro me resultó porque Patricia la presentó a Ana diciendo: “Ella es Ana, una alumna”, solamente. Y la mujer la saludó como a cualquiera, casi sin mirarla.” (150)

La afirmación del nombre propio a través del nombre de sus padres, el hecho de que sea necesario para la maestra presentarle a esa “mujer de pañuelo blanco”, y que su amiga sea simplemente una alumna, cuando ella es “la hija de” la subsumen en la sospecha. Aunque Manuela no sabe todavía que después de 1984 ser “la hija de” tiene una connotación política que trasciende su identidad y la coloca en el centro de la historia del país, esto se evidencia en el “doloroso” abrazo con la mujer a la que le presentan, que es “madre de”. El cuerpo comunica la pérdida, y la rareza que ella siente al conocer a esta mujer se relaciona estrechamente con la falta de información sobre su pasado. Manuela todavía no puede entender la diferencia entre ella y Ana, la amiga. El encuentro con la Abuela de Plaza de Mayo allana el camino para el descubrimiento de la verdad sobre sus padres, que son nombrados por su nombre completo por primera vez en esta escena, casi en el final de la novela.

La filmación de la película en el pueblo irrumpe en la comodidad del ocultamiento de la historia familiar de Manuela, porque pone a la vista la desaparición sistemática de personas en la última dictadura. El deseo de protección que motiva a Julia a mentir se convierte en una suerte de culposa complicidad al tener la historia frente a los ojos, y eso, la acerca a la verdad. Como expresa Jelin en sus trabajos sobre la memoria, el hecho artístico es un “vehículo de la memoria”, en este caso, la filmación de la película proporciona herramientas para que Manuela pueda crear sus propias representaciones del pasado, de su historia familiar. Del texto hacia afuera, la novela le permite lo mismo al lector, respecto de la historia colectiva que conforma como sujeto. Manuela y el lector implícito son considerados niños y también sujetos activos en la construcción de los sentidos del pasado, intervienen como sujetos políticos en la creación de una lectura sobre la Historia.

El negro de París: los puentes del exilio

“...el libro es la morada “natural” de los exiliados”

Michèle Petit

El negro de París es una novela muy breve en donde el protagonista cuenta los días de exilio que vive en París, junto al gato que adopta allí, el Negro y sus padres. El Negro es el compañero de aventura del narrador, se comunican con gestos que el narrador interpreta como una forma de conversación, de la misma manera que conversa con sus padres sobre Buenos Aires y se comunica, así, con su pasado. En la aventura relatada hacia el final de la novela, el Negro llevará al narrador a conocer su ciudad natal a través de un sueño que une las dos orillas. En este pasaje, Soriano produce un cruce genérico, al mezclar al mezclar una historia realista con una escena fantástica, donde se transgreden las certezas del lector acerca del tiempo, del espacio, de la conducta de humanos y animales. Esa transgresión permite recorrer desde la torre Eiffel los techos de Buenos Aires, este viaje fantástico estrechará el vínculo entre el narrador y su pasado, la memoria de su primera infancia.

Sin embargo, los pasajes entre Buenos Aires y París aparecen mucho antes de ese final. En una escena central, el narrador y el Negro ingresan a un bar a comprar golosinas y se encuentran rodeados de perros. Los perros amenazan a los personajes. Y esa actitud amenazante sobre el niño y el gato se traslada a los adultos que se encuentran en el bar, quienes no intentan defenderlos o protegerlos, y hacen como sino ocurriera nada. Hay un largo pasaje de esta escena donde no ocurre nada, excepto la sensación de amenaza, de encontrarse en un territorio hostil: “Eso de que perro que ladra no muerde, no es cierto: es un invento de ellos para que uno no salga corriendo.” (31)

El narrador advierte la falsedad de las voces de los “parroquianos” y la crueldad de los que están en el bar. Los adultos no parecen comprender la indefensión de un niño pequeño y un

gato: “Eran perros amaestrados, como esos que tiene la policía. El más fiero era uno modelo alemán que respondía a un tipo grandote (...). El grandote le decía: “Vaya, coma, vaya.” y se divertía como loco.” (33)

En la situación de riesgo, tanto los personajes franceses como el gato hablan en español rioplatense, lo que enseguida remite a Argentina: “Yo estaba bastante julepeado...” (36), “y el gato me miró de reojo como diciendo: “No me hable al tiro, compañero”.” (36). Este giro en el lenguaje, nos permite pensar simbólicamente la escena, el narrador debe huir de los perros amaestrados que los persiguen, saltar un paredón para dejar de ser vistos, como su familia tuvo que huir a Francia velozmente para no ser atrapada por los militares, también, “perros amaestrados”.

El mar y la serpiente: qué sabe la niña que fui

La novela, de corte autobiográfico, narra el intento de su protagonista y narradora por recuperar la memoria de su primera infancia, cuando la dictadura ya no se encuentra en el gobierno. La novela empieza con la voz de una nena de tres años contando una historia, que será la historia que quiere recuperar la nena de 10 y la adolescente de 17, en los sucesivos capítulos. El concepto de infancia no remite exclusivamente al niño pequeño como otredad (como expresa el epígrafe de nuestro trabajo), sino también evoca la memoria de la experiencia infantil de la adolescente. La infancia podría definirse como la experiencia olvidada (y alterna a la de la adolescente) que se vuelve presente en el encuentro adolescente/ niño a través de la búsqueda de este yo/otro que intenta recuperar la memoria de su primera infancia. Esa memoria ausente aparece contada en la primera parte de la novela titulada “La niña”, donde el narrador es una voz, fluir de conciencia, de una niña de

tres años, aproximadamente. Y relata lo que le sucede a partir desde el momento en que su padre es desaparecido y su madre y ella raptadas por militares:

“Tenían armas y nos querían matar.

Ella me llevó a la pieza, agarró el bolso verde, lo llenó de ropa, la Nati, el libro con capítulos del elefante y no sé qué cosas más porque yo lloraba.

Los hombres me agarraron otra vez del brazo y me dolió y grité y lloré más fuerte y **ella** gritó y los hombres nos dijeron que nos calláramos.” (39)

Esta voz infantil tiene un valor significativo porque nos remite a las imágenes de infancia que conviven en el periodo histórico. Hace referencia, por ejemplo, a la novela *Dailan Kifki* de María Elena Walsh, un texto donde el niño es invitado a transitar el universo de lo absurdo; y al mismo tiempo, la niña es violentada por un grupo de desconocidos en su propia casa y sus derechos se cercenanⁱⁱ.

La voz en este fragmento es la memoria borrada en los capítulos que siguen. La narradora, posteriormente, intenta reconstruir la propia infancia, es decir, esta voz. La elaboración de la infancia, en este caso, construye memoria colectiva, actualiza un hecho histórico. La reconstrucción siempre es en el presente, y el presente actualiza a través de la propia experiencia la memoria, la revisa. Recordar la dictadura en la voz del niño implica reconocer de qué manera se relaciona la niña lectora de una escritora “subersiva”, nos referimos a María Elena Walsh, con la niña raptada; invita a reconocer qué representaciones de infancia pugnan su poder sobre esa niña.

La novela confiere la posibilidad de resignificar la historia colectiva desde una actitud razonadora, a partir de consideraciones morales y afectivas que atraviesan la historia reciente. Y esa posibilidad traspasa del personaje al lector de la novela, nacido en democracia, que lee el pasado para conocerlo, en una novela que lo recibe, ante todo, como sujeto político.

Hemos tomado diferentes escenas de las novelas, donde se evidencia que la infancia transitada por los protagonistas no es ideal. El contexto histórico que atraviesa la narración atenta contra cualquier derecho que puedan tener sobre su propia vida estos niños. Es una infancia desprotegida por el estado pero contenida en el núcleo familiar. Los diferentes modos de percibir la niñez de los adultos en los textos, y de percibir la dictadura desencadenan diferentes decisiones a la hora de contar la historia. Si esperamos una literatura infantil que asuma un sentimiento de infancia rodeado de afecto y seguridad en el seno familiar, veremos que en los últimos años, las representaciones que aparecen en los textos del género son más reales que ideales, singulares. Estas novelas proponen representaciones de infancia que distan de esa imagen “mimada” o “atontada” del niño, y construyen otra que lo ubica en la inteligencia, en la verdad. Como expresa Daniel Goldín:

Nada hay más aburrido que un adulto que desdeñe a los niños, ni más bobo que un adulto que supone que el diálogo con ellos implica plegarse a su nivel intelectual o de discurso. Si en nuestro tiempo la literatura para niños representa una esperanza es porque, como ninguna otra creación cultural, se presta a propiciar un replanteamiento de la relación adulto-niño que mutuamente nos invente. Conviene que todos entendamos su dimensión trascendente. (17)

La literatura permite construir memoria colectiva. Por otro lado, el concepto de infancia es variable a través de la historia, y la literatura, el arte en general, es uno de los medios para reconstruir los cambios que ha sufrido en el tiempo, y pensar cómo se relacionan esos cambios con la literatura dirigida a los niños, y con los discursos políticos que insertan (o no) al niño en la sociedad. La dimensión trascendente de la infancia que propone Goldín es la que ubica al niño en la posibilidad de inventar la historia y la Historia desde el lenguaje, con el lenguaje.

BIBLIOGRAFÍA

- ARPES, Marcela y RICAUD, Nora (2008). *Literatura infantil argentina. Infancia, política y mercado en la constitución de un género masivo*. Buenos Aires: La Crujía.
- BOMBARA, Paula (2005 [2002]): *El mar y la serpiente*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- GOLDIN, Daniel (1999). *La invención del niño. Digresiones en torno a la historia de la literatura infantil y la historia de la infancia*. Conferencia. XIX Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil, México.
- INVERNIZZI, H. y GOCIOL, J. (2003). *Un golpe a los libros*. Buenos Aires: Eudeba.
- JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. España, Siglo XIX.
- Larrosa, J. (2000) “El enigma de la infancia. O lo que va de lo imposible a lo verdadero”. En: *Pedagogía Profana. Estudios sobre lenguaje, subjetividad, formación*. Buenos Aires, Ediciones Novedades Educativas.
- Medina, M. (2007) “Ni borrón ni cuenta nueva”. En: *Abrapalabra. Voces para una poética de la infancia*. Bs. As. Lugar Editorial → Estos dos para el tema de la censura a la LI durante la dictadura
- Pérez Sabbi, Mercedes (2011). *Manuela en el umbral*. Buenos Aires: Edelvives.
- Soriano, Osvaldo (2010 [1989]). *El negro de París*. Buenos Aires: Seix Barral.

ⁱ Para un análisis detallado sobre estos documentos revisar: Arpes, Marcela y Ricaud, Nora (2008). *Literatura infantil argentina. Infancia, política y mercado en la constitución de un género masivo*. Buenos Aires: La Crujía.

ⁱⁱ Este texto de 1965 inicia un recorrido dentro de la literatura infantil donde un personaje enorme (el elefante) ingresa al mundo de los protagonistas y genera una serie de conflictos desde el absurdo. En este recorrido, podemos agregar los cuentos “Guy” de Laura Devetach y “Un elefante ocupa mucho espacio” de Bornemann. Esta serie de textos pone en evidencia una realidad social conflictiva, y apela a la imagen del elefante, asociada popularmente a la memoria, a la conservación de la misma.