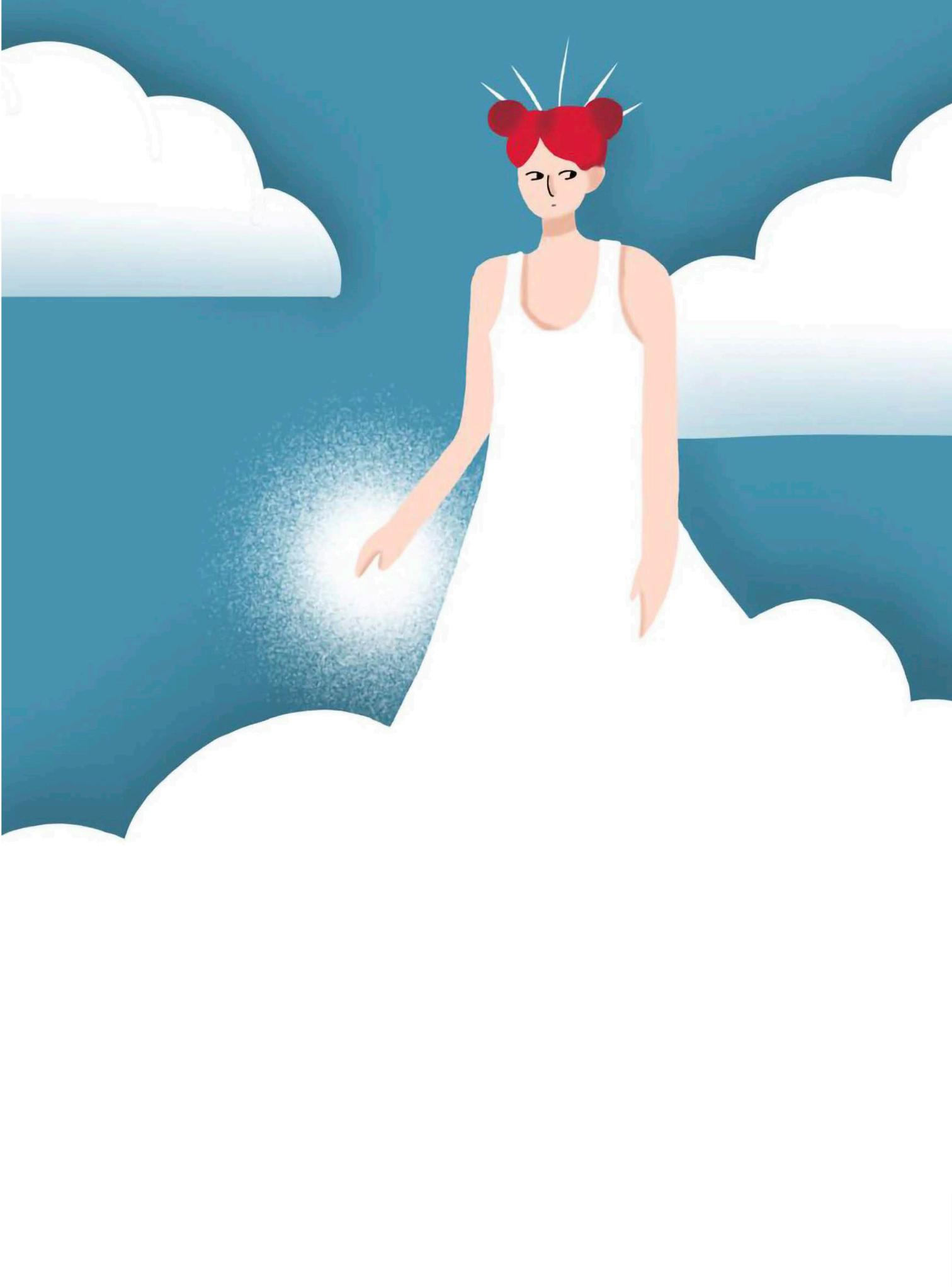


UMBRAL

en el camino de la cultura

Nº 82
ene.-mar. 2022





Director

Ernesto Peña González

Director artístico

Roberto Ávalos Machado

Editora

Maylén Domínguez

Diseñadores

Marvelys Marrero Fleites
(interior)
Roberto Ávalos Machado
(portada, contraportada
y reversos)

Coordinador

Alejandro Batista López

Correctora

Miriam Artilles Castro

Portada y contraportada

Ireno García Fraga

Reversos de portada y contraportada

Alma Lucía (*Malú*)

Consejo Editorial

Arnaldo Toledo, Carmen
Sotolongo, Noél Castillo,
Iliana Pérez Raimundo,
Luis Cabrera, Antonio Pérez
Santos, Serguey Pérez Pérez
y Omar Rubio.

Revista cultural publicada
por la Dirección Provincial
de Cultura de Villa Clara.
Número 82, enero-marzo,
2022. Dirección: Gaveta
postal 19, Santa Clara,
CP 50100, Villa Clara, Cuba.
ISSN: 1681-9845.
Teléfono: 53 (42) 216374.
Correo electrónico:
umbral@cenit.cult.cu
Realizada con la colaboración
del Área Informática para la
Cultura de Villa Clara y el
Grupo Guamo. Impresa en el
Taller Gráfico del CPLL.

Cada autor es responsable
de sus opiniones

Un umbral para <i>Umbral</i>	2
Acta del jurado	5
El silogismo de la identidad en la LIJ neosubversiva latinoamericana	7
DENISE OCAMPO ÁLVAREZ (CUBA)	
Doña Disparate en el Reino del Revés	13
ALICIA ENRIQUETA ORIGGI (ARGENTINA)	
¿Por qué gusta tanto la literatura fantástica?	18
MARÍA DE LA PAZ PÉREZ CALVO (ARGENTINA)	
Ruptura y renovación narrativas en <i>Dailan Kifkei</i> , de María Elena Walsh	25
ANABEL AMIL PORTAL (CUBA)	
Identidad y antirracismo en la literatura infanto-juvenil cubana	31
JORGE GODOFREDO SILVERIO TEJERA (CUBA)	
Belleza y compromiso en la obra de Mercedes Pérez Sabbi	37
SERGIO ARIEL MINORE, <i>GITO MINORE</i> (ARGENTINA)	
Revelaciones de la intuición poética en la poesía para niños	42
CECILIA MARÍA LABANCA (ARGENTINA)	
La literatura infantil: un punto de partida	46
ZULMA PRINA (ARGENTINA)	
La literatura es un baño perpetuo de fantasmas	50
LUIS PÉREZ DE CASTRO (CUBA)	
Contextos de exclusión en la literatura juvenil argentina	52
CLAUDIA SÁNCHEZ (ARGENTINA)	
Arcoíris sin prejuicios: temáticas difíciles en la literatura juvenil cubana	58
WENDY BATISTA VILLEGAS (CUBA)	
Representación del espacio en la narrativa infantil cubana	61
JOEL FRANZ ROSELL (CUBA)	
Viaje... sin equipaje	67
GRACIELA INÉS PELLIZZRI (ARGENTINA)	
Literatura e interdisciplinariedad: la historieta en la literatura infantil y juvenil	72
PEDRO CARLOS ESPINOZA HUAROTO (PERÚ)	
El esencial valor poético de la poesía de Elsa Bornemann	77
CECILIA MARÍA LABANCA (ARGENTINA)	



A fines de junio de 2002, durante el Primer Curso Taller Internacional de Literatura Infantil y Juvenil «Por los niños del mundo», convocado por la Asociación Peruana de Literatura Infantil, celebrado en la ciudad de Huamanga, un grupo de profesionales recibió con entusiasmo mi sueño de crear una organización internacional que aunara los esfuerzos para investigar, estudiar y divulgar la literatura para niños y jóvenes (LIJ) que se había hecho y se hacía en el continente. Fue así que, con la redacción y firma de lo que llamamos «Manifiesto de Ayacucho por la Unidad Cultural Latinoamericana», se fundó la Academia Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil. Mis compañeros han sido verdaderos hermanos en la brega por dar prestigio a esta rama de la literatura que merece honroso sitio en las lecturas que forman al niño que será, en su futuro, el hombre crítico y reflexivo que permita una sociedad pensante, libre de limitaciones.

Ayacucho, conocida como Capital de la Libertad de América, fue simbólico comienzo, pues la literatura libera y fortalece al ser humano en su identidad cultural y abre la mente y la sensibilidad a nuevas experiencias. El trío conformado por el Dr. Roberto Rosario, presidente de la Asociación Peruana de LIJ; el reconocido escritor cubano Luis Cabrera Delgado, y yo, representando a Uruguay, no podíamos imaginar la recepción y desarrollo de este proyecto que ha superado el horizonte más ambicioso.

A veinte años de su fundación, la Academia se extendió con instancias en México, Panamá, Perú, Bolivia, Chile, Argentina, Guatemala y Uruguay; además de contar con miembros aislados, pero activos, en Brasil, Ecuador, España y Cuba. Y podemos decir que las academias nacionales han logrado valiosos frutos, tanto en la investigación como en la proyección de los movimientos literarios.

Para el intercambio de ideas efectuamos cuatro reuniones con representantes de diferentes academias. La primera, en Santiago de Chile en 2010, durante la celebración del Primer Congreso Internacional de Lengua y Literatura Infantil (Cilelij); evento que, auspiciado por la Fundación SM, permitió analizar y aprobar los estatutos por los que se regiría nuestra labor; experiencia repetida en el segundo y tercer Cilelij, Bogotá (2013) y Ciudad de México (2016), respectivamente.

Dentro de las principales actividades desarrolladas, recuerdo el Encuentro Internacional de Escritores y Especialistas de Literatura Infantil y Juvenil (La Paz, Bolivia, 2009); los cursillos, talleres y seminarios de Literatura Infantil Latinoamericana (Ciudad de Panamá, en diferentes años y por distintos académicos), «100 años de Óscar Alfaro. La literatura latinoamericana de su tiempo» (La Paz, 2020); la realización de numerosos cursos y talleres en los que se han abordado temas sobre narración oral, teatro en la escuela, promoción de la lectura y confección de libros álbumes. Hubo ciclos de conferencias, ensayos y ejercicios para la obtención de la categoría de miembro de número de la Academia en diferentes países, principalmente en Bolivia, Perú, Argentina y Uruguay.

Varios han sido los libros publicados con auspicios de academias nacionales; entre ellos: *Literatura infantil. Apuntes y reflexiones* (2004); *El cuento y los cuentacuentos* (2006 y 2009), *La poesía y*



Un umbral para *Umbral*

el mundo infantil (2009), de mi autoría; ponencias para obtener mérito académico de los integrantes uruguayos (*Boletín A.U.L.I.*, números 48-50); *Los recomendados 2000-2010. Una década de literatura infantil*, libro de reseñas; *Literatura infantil y juvenil. Serie I* (2010) y *Serie II* (2015), investigaciones de algunos académicos bolivianos; *Voces de la literatura infantil y juvenil de Guatemala* (2010), *Balzac para niños* (2011), *Voces de la literatura infantil y juvenil de Guatemala* (2011), *Catálogo enciclopédico en línea de la LIJ de Guatemala* (2012), *Catálogo-inventario de la literatura infantil y juvenil indígena de Guatemala* (2014), *El arte de leer en Guatemala* (2019), todos de la Dra. Frieda Morales; *Te regalo el mar* (Bolivia, 2014), con prólogo y compilación de Luis Cabrera Delgado; selección de obras relacionadas con el mar, hermoso volumen que se entregó gratuitamente a los niños bolivianos.

La Academia Boliviana de LIJ, fundada por la escritora Isabel Mesa, ha tenido actividad fermental desde su creación; recibió lauros nacionales y extranjeros, y algunos integrantes han cursado la especialización en España. Se preocupa y ocupa de la formación de los docentes y estimula a los escritores en la superación de sus ediciones, logrando el aval de instituciones privadas y oficiales de jerarquía. Cada año abre caminos a la creación, a la búsqueda de raíces y a la lectura.

En Uruguay se publica anualmente una revista en formato de papel, y las academias boliviana y panameña tienen boletines electrónicos que colorean en la red. Se ha convocado a dos concursos literarios: «Cuentos para crecer», en Panamá; y el Premio Latinoamericano de Literatura Infantil y Juvenil, por parte de la Academia Peruana. Se crearon algunas distinciones: Medalla al Mérito y Medalla de Honor Oreste Plath, que la Academia Chilena entrega anualmente, y la Medalla al Mérito Ester Matte Alessandri, a las personas que sobresalieron por su trabajo. Los académicos bolivianos reconocen anualmente a los mejores libros de literatura infantil y juvenil publicados en su país con la medalla «Los recomendados».

La Academia Peruana de LIJ, desde su fundación, ha tenido participación asociada a la APLIJ (Asociación Peruana de LIJ) con realización de actos solemnes para la investidura de nuevos académicos, publicaciones, ferias de libros, encuentros nacionales e internacionales, cursos, conferencias y organización de un intercambio de académicos

durante el VII Encuentro Internacional de Literatura Infantil y Juvenil en Ayacucho (2017).

La Academia Chilena de Literatura Infantil-Juvenil, una de las primeras en fundarse, por impulso y acción de la escritora Estela Socías Muñoz, durante la pandemia realizó *online* sus actividades: talleres, cuentacuentos; concurso literario en escuelas y colegios, donde se premió a los alumnos que abordaron el tema «Sechito combatiendo al virus». Se realizaron charlas sobre «Educación en tiempos de pandemia».

La Academia Ecuatoriana de LIJ, presidida en su fundación por la escritora Edna Iturralde, y luego por el profesor Francisco Delgado, aunque no está funcionando activamente hoy, ha tenido instancias muy importantes en los maratones de lectura promovidos por Girándula, IBBY Ecuador, con académicos de Chile, Cuba, España, México, Perú y Uruguay.

La Academia Uruguaya de LIJ ha trabajado en comunión con AULI (Asociación Uruguaya de LIJ), ya sea promoviendo actividades de formación, dando a conocer autores o concretando ediciones. La experta en LIJ y profesora académica Dinorah López Soler mantuvo durante veintitrés años un programa dedicado especialmente a la LIJ en la radio oficial de Uruguay («Había una vez...»), que fue escenario de excelentes entrevistas presenciales o a distancia con autores, investigadores y académicos de diferentes países; actividad pionera que ha dejado un vacío, por el rigor profesional de su conductora.

La Academia Panameña, fundada por Hena González de Zachrisson y presidida actualmente por la escritora Prof. Irene Delgado, realiza anualmente festivales de LIJ en honor a Hans Christian Andersen y participa como institución invitada a la Feria Internacional del Libro de Ciudad de Panamá; ha establecido convenios con universidades, instituciones y asociaciones cívicas, lo que la ha convertido en miembro de los comités organizadores del Centenario de Carlos Francisco Changmarín y del concurso literario «Ester María Osses» de la Universidad de las Américas; trabaja en la recuperación de leyendas de la literatura oral y hace labores didácticas en escuelas de la ciudad y en áreas de difícil acceso.

La Academia Argentina de LIJ ha tenido una vida muy activa con la publicación de libros, ciclos de conferencias, corresponsalías en distintas provincias del país, entrevistas radiales a escritores, así



como participación en ferias de libros nacionales e internacionales. Creó la primera feria literaria «Fundadores y pioneros de la LIJ» (2018). En diciembre de 2021 se editó el número especial, donde se publicaron las ponencias expuestas en la jornada de LIJ de 2016 y, actualmente, *Cenicienta, el cuento de los cuentos*, cuyos compiladores son Carlos Rubio y Marcelo Bianchi.

La Academia Mexicana de LIJ (AMLIJ), fundada por instancia de la escritora Elena Dreser y eficazmente secundada por los académicos que la integran, ha participado también con prestigioso nivel y promovió, junto a UAM, Unidad Xochimilco, «A la Letra Niña. Ediciones en lenguas indígenas». Encuentro de Literatura Infantil y Juvenil (2018).

La Academia Guatemalteca, fundada y presidida por Frieda Morales, se centra en la investigación e impresión de obras relacionadas con el tema de la LIJ del país.

Para celebrar este aniversario, la Academia Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil, con el auspicio de las diferentes instancias nacionales, convocó a un concurso de artículos literarios que abordaran asuntos relacionados con la literatura para niños y jóvenes realizada en el continente. Al mismo se presentaron un total de dieciocho trabajos de diecisiete autores de Argentina, Cuba, Francia, Perú y México. Tres de estos fueron eliminados, pues se referían a aspectos pedagógicos; el resto fue evaluado por un jurado internacional conformado por los doctores Jaime García Padrino, de España, como presidente; Susana Báez Ayala, de México; y Ramón Luis Herrera Rojas, de Cuba, quienes seleccionaron el orden de los tres trabajos premiados.

Agradecemos a Ernesto Peña, director de la revista cultural *Umbral*, y a Omar Rubio, director del Centro Provincial del Libro y la Literatura de Villa Clara, Cuba, la posibilidad de poder publicar todos los artículos presentados a nuestro certamen en este número especial, en formato de dicha revista, a la que hoy todos los interesados tienen acceso.

DRA. SYLVIA PUENTES DE OYENARD
Presidenta de la Academia Latinoamericana de
Literatura Infantil y Juvenil

El jurado del I Concurso de Artículos Literarios (2021), convocado por la Academia Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil, reunido de forma virtual el día 5 de marzo de 2022, siendo las 14:00 horas en México, 16:00 horas en Cuba y las 22:00 horas en España, una vez revisados los dieciséis ensayos recibidos, se procedió a la deliberación, con base en los criterios establecidos en la convocatoria correspondiente. Una vez finalizada la revisión de cada uno de los trabajos, se seleccionaron, de forma unánime, los siguientes, con base en los méritos que a continuación se destacan.

Primer premio: «El silogismo de la identidad en la LIJ neosubversiva latinoamericana», presentado bajo el seudónimo Lily; de la autoría de la doctora Denise Ocampo Álvarez, de Cuba. El jurado concede este premio, dotado con 300 USD, por la novedad del tema tratado, la exposición clara y conceptualmente precisa; su solidez teórica, apoyada en una bibliografía actualizada y representativa del corpus de estudios; los ejemplos bien seleccionados y diversos; sus interesantes conclusiones, basadas en el profundo análisis realizado de obras representativas de la LIJ latinoamericana.

Segundo premio: «Doña Disparate en el Reino del Revés», presentado bajo el seudónimo Manuelita; de la autoría de la licenciada Alicia Enriqueta Origgi, de Argentina. Recibe el segundo premio, dotado con 200 USD, en virtud de las siguientes valoraciones del jurado: importancia del tema, dada la relevancia de María Elena Walsh en el conjunto de la LIJ latinoamericana; claridad en la expresión y precisión en las ideas; sólida argumentación en su relación con la teoría literaria; amplia y representativa bibliografía y una adecuada contextualización en la realidad sociocultural de su tiempo.

Tercer premio: «¿Por qué gusta tanto la literatura fantástica?», presentado bajo el seudónimo de Kuy-Kuyen; de la autoría de la doctora María de la Paz Pérez Calvo, de Argentina. Es acreedor al tercer premio, dotado con 100 USD, bajo las consideraciones siguientes: trascendencia del tema, dados el auge y predominio editorial de la literatura fantástica y, en particular, de la fantasía heroica en el ámbito internacional; exposición bien fundamentada, con una bibliografía reveladora del estado actual de la disciplina; una escritura clara, precisa, amena y unos argumentos debidamente ejemplificados.

Con base en los mismos criterios de actualidad de los temas tratados, rigor en la expresión, fundamentación y aportación a un mejor conocimiento de la LIJ latinoamericana, el jurado reunido decidió otorgar las siguientes menciones honoríficas a los artículos:

«Ruptura y renovación literaria en *Dailan Kifki*, de María Elena Walsh», artículo presentado bajo el seudónimo de Badelunda, de la autoría de la máster Anabel Amil Portal, de Cuba.

«Identidad y antirracismo en la literatura infanto-juvenil cubana», presentado con el seudónimo de Negro Libre; de la autoría del profesor Jorge Godofredo Silverio Tejera, de Cuba.



Academia Latinoamericana de
Literatura infantil y juvenil

I Concurso de Artículos Literarios
(2021)

sobre literatura infantil y juvenil
latinoamericana



Acta
del jurado



Siendo las 15:00 horas de México, las 16:00 de Cuba y las 22:00 de España del 5 de marzo de 2022, el Jurado da por concluida la deliberación.

Jurado

Dr. Ramón Luis Herrera Rojas. Universidad de Sancti Spíritus «José Martí», miembro del Grupo Gestor de la Academia Cubana de Literatura Infantil y Juvenil.

Dr. Jaime García Padrino. Universidad Complutense de Madrid, miembro correspondiente de la Academia Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil.

Dra. Susana Leticia Báez Ayala. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, presidenta de la Academia Mexicana de Literatura Infantil y Juvenil.



Resumen

El presente artículo destaca la existencia de dos maneras persistentes en que la identidad aparece desde el corpus folclórico que luego se desarrolla como literatura infantil y juvenil (LIJ): la identidad suplantada y la identidad restituida. Se comenta el devenir de ambos tratamientos de la identidad, así como la conveniencia disciplinante de las historias de restitución identitaria, a la luz de los conceptos de *función modalizadora* y *silogismo*. Finalmente, se propone que en la llamada LIJ neosubversiva contemporánea se producen discontinuidades o rupturas silogísticas respecto a la identidad, en contraste con la LIJ más convencional. Esto se ilustra a través de cuatro obras con géneros o subgéneros diferentes, representantes de las cuatro modalidades de la neosubversión, escritas por autores de distintos países latinoamericanos en un lapso de veinte años. En un periodo histórico marcado por la pérdida de certezas y garantías para las jóvenes generaciones, la LIJ neosubversiva promueve identidades diversas, siempre en construcción, según se va viviendo.

Tradiciones de la identidad en la literatura infantil y juvenil

La suplantación y la restitución de la identidad han sido elementos persistentes en el patrimonio cultural históricamente asociado a la literatura infantil y juvenil (en lo adelante LIJ). Los ejemplos son múltiples y se presentan en historias bien conocidas, desde las folclóricas tradicionales hasta la literatura de autor.

Cuando el lobo se hace pasar por la abuela de Caperucita, cuando el supuesto verdugo entrega un corazón de animal como evidencia de la ejecución de Blancanieves, cuando Hansel aproxima a la bruja un hueso ajeno para demostrar su delgadez, nos encontramos ante un tipo de personaje, pobre en poder y recursos más allá de su astucia, que voluntariamente echa mano o pata a un cambio de identidad —la suya o la ajena— para lograr un propósito honorable o no. Se trata siempre de un medio para un fin; relevante, pero eventual; viabiliza, pero no resulta medular para la historia.

De forma paralela, en la LIJ se presenta el trueque accidental o deliberado de la identidad, que debe ser reparada para que el mundo pueda funcionar con su armonía primigenia.

Quizá el ejemplo por excelencia sea la Cenicienta, una de las historias más antiguas, con más variantes en distintas culturas y mayor popularidad hasta hoy. Cenicienta es la niña de origen próspero, relegada a ocupar un sitio espacial —la cocina— y social —la servidumbre— donde ha perdido hasta el nombre. Pero solo ella puede ser la dueña de la zapatilla. Su pie es excepcional como una huella dactilar. Así también es distintiva, varios siglos después, la piel amoratada con que, tras dormir sobre muchos colchones y apenas un guisante, amanece una joven náufraga —y, por tanto, desposeída de toda prueba de su alcurnia—, pero princesa, sin lugar a dudas. La devolución de su legítima identidad es lo que reivindica las miserias del patito feo nacido en el nido equivocado. Para el polémico Harry Potter, supone la distancia entre el angosto closet de sus tíos y la vastedad de un universo donde siempre será «el niño que vivió». La restitución de la identidad es la esencia que soluciona la historia o le permite ser. Añádase, por cierto, que en la mayoría de los casos el personaje permanece con cierta pasividad en esta transacción. La identidad le es devuelta con poco esfuerzo de su parte.



El silogismo de la identidad en la LIJ neosubversiva latinoamericana

DENISE OCAMPO ÁLVAREZ
(CUBA)

Con el nacimiento y consolidación de una literatura para las más jóvenes generaciones, la suplantación de la identidad comenzó a hacerse un tanto inconveniente. Los fuertes vínculos entre esta literatura y una educación amañada con la disciplina y la reproducción clasista fueron encasillando, cada vez más, los ardidés y las pille-rías de los cuentos folclóricos en el pantano de la degradación moral. No es de extrañar toda la incomodidad causada por Mark Twain con sus historias de Tom Sawyer y Huckleberry Finn, aun a finales del siglo XIX.

En cambio, y como ilustran obras tan disímiles como «El patito feo» y «La princesa y el guisante», de Hans Christian Andersen; y la saga de Harry Potter, de J. K. Rowling, antes aludidas, la restitución identitaria ha mantenido preeminencia como fuente de seguridad para el niño favorecido, y de consuelo para el vulnerable. La pobreza y la desventura aparecen como accidentes o errores que se revierten por derecho propio, son periodos transitorios hacia el verdadero orden: una vida en la bonanza, en todos los sentidos, que siempre debió ser para los nobles de cuna y/o de espíritu. La promesa está ahí para todos.

Modelización y silogismo identitario

La literatura —nos dice Asensi— es una de las diversas actividades que ejercen una acción modeladora; esto es, crea sujetos que conciben el mundo y a sí mismos según modelos previamente codificados, que aunque de forma estratégica se presentan como naturales, responden a una política normativa.¹ La literatura, según este autor, modeliza a la manera de los silogismos: quien lee o escucha una historia, compara el caso contado (asumiéndolo como premisa general) y el suyo (particular) a partir de lo que tienen en común (término medio), y de ahí deduce una conclusión que marcará su actuación futura. Se despliega así, en palabras de Asensi, «la dimensión incitativa y performativa de la literatura».² Se trata de una coalición entre un pasado referido y un futuro personal concreto, donde lo leído puede tomarse como regla o predicción.

Si bien el concepto de acción modeladora no parece referirse a una propiedad sustancialmente distinta de la función formativa³ o al carácter didáctico-moralizante,⁴ bien conocidos en los estudios sobre LIJ, sí resulta de particular interés, por cuanto transparenta lo que puede ocurrir más allá de la enunciación y lo enunciado. Asensi proyecta el

proceso cognitivo de la recepción valiéndose de su semejanza —que no exactitud— con la elaboración lógica del silogismo y, quien dice esto, con las falacias posibles en tal razonamiento. La falacia inicial sería dar por sentado que lo contado demuestra una regla general, en lugar de asumirlo solo como un ejemplo cuyo valor probatorio es discutible; en otros términos, el primer fallo estaría en ser presa de la naturalización del modelo normativo. Cabe resaltar que una función es, sobre todo, una capacidad, un poder hacer; y es preciso entenderla sin determinismo: se ejerce, se cumple o no. La efectividad de la acción modeladora, la coherencia del silogismo respecto a ella, depende sobre todo de una actitud más crítica o menos crítica de parte del lector y, muchas veces, va también con un tipo de literatura. La polisemia propia de la literatura y la diversidad de sus lectores pueden producir una multiplicidad de silogismos.

En la LIJ más convencional, la suplantación identitaria es, básicamente, un modelo derrotado. Son perfectamente posibles interpretaciones silogísticas a la manera de «cambiar la identidad (propia o ajena) permite obtener lo que se quiere; puedo cambiar la identidad (mía o de alguien más); puedo obtener lo que quiero». Sin embargo, el trueque es apenas un evento intermedio. Es menor que Hansel haya engañado a la bruja con un hueso, puesto que lo fundamental es el regreso de los hermanos al hogar y con los medios para no volver a vivir en la hambruna. Asimismo, el peso del cambio de identidad sucumbe al silogismo latente en la tesis de la historia. Que el lobo se vista de abuela y consiga engañar temporalmente es poco relevante ante una idea como «Caperucita sufrió las malas consecuencias de desobedecer; yo obedeceré; yo no sufriré malas consecuencias», en especial cuando el lobo también fue castigado por todas sus fechorías. También esta literatura, en sus continuas versiones, a menudo se ocupa de estimular su propio silogismo al proponer una moraleja más o menos explícita.

Por su parte, la restitución identitaria, dada su medularidad dentro de las historias, tiene grandes posibilidades de colocarse en las elaboraciones silogísticas previsibles según la lógica de «Cenicienta es infeliz hasta que llega a ser quien le corresponde ser; soy infeliz; seré feliz cuando sea quien me corresponde ser» o «Cenicienta es infeliz porque no es quien le corresponde ser; soy infeliz; no soy quien me corresponde ser». Al mismo tiempo, esta

felicidad es, por lo general, el resultado de la acción externa de adultos y/o elementos mágicos o azarosos que concurren en el momento preciso, por lo que el silogismo bien puede entrañar lecciones de paciencia y pasividad. La plenitud descansa en un derecho propio que el personaje apenas necesita procurar; el modelo tiende a ser paralizante. No obstante, en la medida en que la sociedad, la LIJ, la construcción del niño y la formación de lectores van evolucionando, van creándose condiciones no solo para estas elaboraciones a propósito de la identidad, sino también para mecanismos que las hagan imposibles.

En su célebre *Not in front of the Grown-ups. Subversive Children's Literature*, Alison Lurie propone que los cuentos folclóricos inician un corpus de literatura subversiva, por su manera de favorecer a los personajes más humildes.⁵ Si bien en ese marco, beneficiar a los desclasados equivale a aumentar la cantidad de ricos y nobles que regirán sobre otros desclasados, la restitución identitaria en la LIJ subversiva puede entenderse como un dispositivo que proporciona cierto resarcimiento simbólico a la gente de pueblo.

LIJ neosubversiva. Modelización, silogismo e identidad

Fue y seguirá siendo tentador, para muchos, el servicio de la LIJ a la disciplina. Pero también, sobre todo desde hace algo más de un siglo, el germen del chico rebelde y emprendedor, silenciado por institutrices y pedagogos, se ha ido propagando en un tropel de voces que reivindicaban a los inquietos o desobedientes. Alicia sale corriendo tras el conejo blanco y cae por el agujero, como en un tobogán, hacia la aventura; por si fuera poco esto, que al fin y al cabo fue más bien un accidente, luego reincide a conciencia, adentrándose en el espejo. Al otro lado del océano, unos años más tarde, Piedad descarta su muñeca rubia y abraza a la negra, a quien quiere porque la sociedad la desprecia. Tal como argumenta Lurie, la subversión de los cuentos folclóricos no llegó a ser acallada.⁶

Sin embargo, Alicia se despierta y Piedad reniega de los adultos desde la soledad de su cuarto. Dorothy regresa a Kansas. Los pequeños Darling y los niños perdidos vuelven a Londres en lo que resulta —hemos creído hasta ahora— su último vuelo. A lo largo de la corriente subversiva de la LIJ, tal como sostiene Guerrero, la irreverencia tiene límites: los personajes regresan al orden social

inicial y adoptan nuevamente los roles que de ellos se espera. Tendrá que abrirse paso, paralelamente, otra corriente literaria que niegue o modifique ese retorno: la literatura neosubversiva.⁷

Guerrero sostiene que hacia mediados del siglo xx comienza a emerger la LIJ neosubversiva, tan marcada por la posmodernidad como por la experiencia de dos guerras mundiales que demostraron el lugar de la infancia como parte constitutiva de la sociedad, y no al margen ni a salvo de esta. Su corpus se distingue por la presencia de historias que sobrepasan el orden y lo controlado. Los personajes se mantienen en una actitud de constante búsqueda y cuestionamiento, no vuelven a una supuesta normalidad ni dejan de ser rebeldes. Los finales, en coherencia con las historias, no están sujetos a ser felices, muchas veces son trágicos y/o quedan abiertos, dando espacio a la continuidad de la experiencia del protagonista.⁸

Una vez llegado el desencantamiento del mundo, esta LIJ no puede prometer un futuro en la nobleza o la aristocracia. Perdida la seguridad sobre las garantías de la modernidad, tampoco puede aportar responsablemente historias del todo promisorias. Su apuesta es por el manejo de un mundo lleno de incertidumbres.

La esencia del personaje neosubversivo está fuertemente ligada al encuentro de su identidad. Sin embargo, muchas veces no se trata de una identidad predeterminada, algo que se está llamado a ser porque ya se era. Mucho más cerca de la novela de formación, iniciación o aprendizaje que de la restitución identitaria, la neosubversión literaria se distingue por dificultar el silogismo, llegando en ocasiones hasta su imposibilidad. La acción modeladora consiste aquí en crear sujetos flexibles y críticos; lo que se naturaliza es la necesidad de gestionar los constreñimientos, la incertidumbre, lo imprevisto; incluso, lo aparentemente demoledor: la identidad se construye sobre la marcha, y depende más de uno mismo que de agencias externas.

Lo que sigue ejemplifica la discontinuidad o la ruptura de silogismos identitarios en cuatro obras de LIJ neosubversiva latinoamericana. Si bien la selección no pretende ser representativa de la producción regional, ni siquiera de la específicamente neosubversiva, sí incorpora, de manera intencional, obras de distintos países, escritas a lo largo de veinte años, representantes de las cuatro modalidades de la neosubversión —según Guerrero: neorealismo,

neorromanticismo, humor posmoderno y recuperación de la memoria e historias mínimas.⁹ Aunque las principales referencias teóricas hasta aquí presentadas se centran especialmente en la narrativa, se ha propiciado cierta diversidad de géneros y subgéneros.

Rehacerse si es preciso

La novela *Paso a paso. Vuelve, papá*, de la colombiana Irene Vasco (1995) —también publicada como *Paso a paso* en distintas ocasiones— resulta un exponente claro del neorealismo neosubversivo por la objetividad con que muestra la violencia, la pérdida, el entorno sociopolítico y por su dura crítica del comportamiento humano y de algunas instituciones como la policía y la prensa.

Paso a Paso... es la historia del secuestro de un hombre en el campo colombiano y la vida de su familia en los primeros años desde entonces. En ella, la evolución psicológica de Patricia y sus hermanos menores resulta tan relevante como los acontecimientos puntuales. La adolescente, quien narra en primera persona, está inmersa en el constante escrutinio de los cambios que van experimentando ella y sus familiares en sus miedos, antipatías, expectativas, prácticas religiosas, fuentes de entretenimiento o de consuelo. Se trata de cómo van aprendiendo a lidiar con ese hecho doloroso en un camino donde, sin olvidar, se reinventan para poder seguir adelante y ser felices. Este aprendizaje se observa con constancia no solo en los niños y adolescentes, sino incluso en Patricia cuando ya es una joven, y en su madre, a cuya evolución se le prestan unos comentarios al final de la novela.

La premisa general implícita en unos personajes siempre en construcción anula un componente fundamental de la acción modeladora: no se ofrece un modelo precodificado —luego, estático—, sino dinámico. Si el receptor procura una conclusión sobre la identidad, la respuesta será múltiple, diversa, indetenible y, por lo mismo, inatrapable en una elaboración de corte silogístico.

Más que un nombre

En la modalidad neosubversiva de recuperación de la memoria y pequeñas historias se inscribe *Niños*, de la autora chilena María José Ferrada (2013). Es un poemario compuesto por treinta y cuatro piezas, cada una titulada con el nombre de un niño ejecutado o desaparecido por la dictadura chilena. Cada poema representa lo que uno de ellos pudo haber disfrutado: mirar el cielo o las hormigas, divertirse en

una celebración de cumpleaños, crear un diccionario o un repositorio de sonidos en una caja de fósforos.

Mercedes, Claudia, Raúl, José ya no resultan nombres vacíos en una lista macabra; cada uno de ellos adquiere una vida y una manera de ser que les fueron negadas. Esa reconstrucción ficcional constituye, de hecho, un ejercicio de restitución identitaria. Sin embargo, a diferencia de los ejemplos clásicos, aquí la recuperación no lleva a un lugar de distinción social y poder, sino a una existencia como la de cualquier otra persona de la misma edad. Tampoco la restitución se realiza a través de sucesos y entidades mágicos o extraordinarios, sino en los pequeños detalles y las acciones cotidianas. Al leer los treinta y cuatro poemas, es posible establecer silogismos al estilo de: «Las personas son quienes son por su modo particular de habitar el mundo; somos personas; somos quienes somos por nuestros modos particulares de habitar el mundo». Pero esto es tan abierto, genera tal sinfín de opciones identitarias y tantas formas de vivir que, más que la especificidad de una conclusión particular, provoca noción de diversidad, respeto por todos, y no por seres elegidos.

Ser en lo personal de una experiencia

Tener un patito es útil, de la escritora argentina Marisol Misenta, *Isol* (2007), resulta muy difícil de clasificar. Su forma de acordeón, aun sin ser exclusiva, desafía la encuadernación tradicional, y viene empacado en una pequeña caja. Por la relación entre texto y gráfica se asemeja a un álbum, pero sin las dimensiones clásicas, con las imágenes repetidas y solo en dos colores. Narra pero no es exactamente un cuento. A pesar de sus cortas líneas separadas, tampoco es poesía. Ni siquiera está claro si comenzar por las páginas azules o por las amarillas. Parece un libro pensado totalmente contra los moldes.

Del lado amarillo, el título homónimo da paso a que un niño cuente que se ha encontrado un patito que usa para mecerse, de pipa, de sombrero, de tapón para la bañera. Una ilustración por cada una o dos maneras de utilizar al patito. Del lado azul, la primera sorpresa: «Tener un niño es útil». A continuación, el patito dice haber encontrado a un niño y, exactamente con las mismas imágenes —luego bien, con las mismas situaciones—, comenta que el niño le da masajes, lo besa, y que él lo usa de mirador, se encera el pico con él, hasta que después de nadar se acomoda en un huequito para dormir. Así explota *Isol* esas dos claves del hu-

mor que son la sorpresa y la asimetría. Mientras más contrasta la percepción de cada uno sobre la misma experiencia, más hilarante resulta.

Con su humorismo peculiar, el libro plantea dos de los elementos más relevantes —y serios— de la identidad: su constitución, a partir de las vivencias, y su esclarecimiento en la relación con el otro. Si su propuesta más clara radica en que lo válido es aquello que un acontecimiento o experiencia significa para alguien, desde el punto de vista identitario no pretende un modelo definitivo: lo vivo de modo diferente porque soy yo, y no él; pero también soy yo, y no él, porque lo vivo de modo diferente.

Un destino flexible

El dragón blanco y otros personajes olvidados es un conjunto de seis relatos del escritor mexicano Adolfo Córdova (2016). Cada texto retoma, al menos, un personaje secundario de alguna obra imprescindible de la LIJ y lo coloca como protagonista de una historia propia y original.

«El destino de los niños perdidos» narra la adultez londinense de Wendy, John, Michael, Tootles, Slightly, Nibs, Curly y los gemelos, personajes de James Matthew Barrie en *Peter Pan y Wendy*, años después de su regreso de Nunca Jamás. Es, sin dudas, la pieza más típicamente neorromántica del volumen por la intensidad con que despliega su ruptura y actualización del original, la nostalgia de la infancia como periodo de libertad, la rebeldía frente a los moldes adultos e institucionales y la fusión entre la realidad y una fantasía que, con mucho, es mejor y más gratificante. Si Barrie sentencia a los niños perdidos como adultos acomodados a una vida vulgar y rutinaria, olvidados de su fantástico pasado, Córdova rectifica que solo es así en apariencia. Con mayor o menor discreción, y contra todas sus obligaciones, ellos se lanzan al mar en busca de aventuras, indultan a los padres cuyas hijas escapan por las ventanas, disfrutan un banquete del cual los otros presentes solo captan bandejas vacías; desvían trenes por dos mares y tres noches, siguiendo las flechas doradas; escapan tras la pequeña luz y, sobre todo, vuelan.

Es posible en este relato hallar la premisa mayor del silogismo identitario: «alguien no es la etiqueta que en sociedad se le atribuye, sino lo que esencialmente es (cada quien tiene una historia que se proyecta, o no, en lo que podemos constatar)». Aun en el reconocimiento de «soy alguien» (premis menor), esas propuestas resultan tan imprecisas que

impiden arribar a conclusiones categóricas sobre quiénes (sí) somos o quiénes (sí) son los demás. Su modelización puede potenciar con naturalidad en los sujetos una concepción acorde a la premisa mayor; pero, por su amplio espectro de posibilidades, el ejercicio será más liberador que normativo.

Conclusiones

Contrario a la suplantación de la identidad, cuya presencia en la LIJ quedó más bien opacada por intereses pedagógicos, la restitución identitaria ha sido una constante en ese corpus, especialmente en aquellas obras con un marcado carácter modalizador. Tal restitución, desde el cuento folclórico hasta acá, devuelve a un estatus de distinción y/o de poder social, a menudo con la mediación de agentes externos. La acción modeladora de esta literatura se realiza en silogismos inmovilizadores para el lector.

Si bien esta tendencia se mantiene en una parte de la LIJ, los ejemplos presentados —a pesar de la deuda de esta selección con el género dramático o con la identidad en sentidos más específicos como los asociados a la raza y el género— ilustran cómo en la corriente neosubversiva el tratamiento de la identidad cobra otros matices. En un mundo desencantado y en crisis, la LIJ neosubversiva promete poco o nada. En cambio, se asegura de propiciar creatividad, esfuerzo, valor, rebeldía, para lidiar con la cotidianidad; posicionando así una diversidad de formas de ser, sentir y actuar, todas conformadoras de identidades en múltiples intersecciones sociales. Tal flexibilidad dificulta, si bien no necesariamente impide, la posibilidad de elaboraciones de corte silogístico. Ser más que un nombre, reinventarse para poder salir adelante, aprender de cada experiencia de una manera particular, recuperar la esencia para crecerse sobre las rutinas —por solo recurrir a los ejemplos— son opciones que escapan a lo estrechamente previsible y, en consecuencia, apenas son atrapables en un juego de premisas.

La discontinuidad silogística, incluso su ruptura, no supone necesariamente la ausencia de la modelización en la LIJ neosubversiva. Lo que ocurre es que su modelo es dinámico; y, más que una política normativa, el proyecto neosubversivo consiste en dejar hacer al lector, que este pueda construirse en la experiencia de gestionar su vida. Con todo y notables diferencias entre las obras presentadas, en ellas se mantiene que toda conclusión sobre la identidad es parcial. En todo caso, para ser es preciso vivir.

Bibliografía

ANDRICAÍN, S.: «Valores ideoestéticos pre-
valecientes entre autores de la literatura
infantil cubana», *En Julio como en Enero*,
9: 20-42, 1989.

ASENSI, M.: «Crítica, sabotaje y subalter-
nidad», *Lectora: revista de dones i textuali-
tat*, 133-153, 2007.

CERVERA, J.: *Teoría de la literatura infantil*,
Ediciones Mensajero, Universidad de
Deusto, España, 1991.

CÓRDOVA, A.: «El destino de los niños
perdidos», *El dragón blanco y otros perso-
najes olvidados*, Fondo de Cultura Econó-
mica, México, 2016, pp. 61-75.

FERRADA, M. J.: *Niños*, Liberalia, México,
2020.

GUERRERO, L.: *Neosubversión en la LIJ
contemporánea: una aproximación a Méxi-
co y España*, Universidad Iberoamericana,
México, 2016.

ISOL: *Tener un patito es útil*, Fondo de
Cultura Económica, México, 2007.

LURIE, A.: *Not in front of the Grown-ups.
Subversive Children's Literature*, Sphere
Books, Great Britain, 1991.

VASCO, I.: *Paso a paso*, Editorial Gente
Nueva, La Habana, 2011.

¹ M. ASENSI: «Crítica, sabotaje y subalternidad»,
p. 136.

² *Ibíd.*, p. 138.

³ *Cf.* S. ANDRICAÍN: «Valores ideoestéticos pre-
valecientes entre autores de la literatura infantil cubana»,
p. 25.

⁴ *Cf.* J. CERVERA: *Teoría de la literatura infantil*,
pp. 14, 54-56; L. GUERRERO: *Neosubversión en la LIJ
contemporánea: una aproximación a México y España*,
p.110.

⁵ A. LURIE: *Not in front of the Grown-ups. Subversive
Children's Literature*, p. 32.

⁶ *Ibíd.*, pp. 32-35.

⁷ L. GUERRERO: *Neosubversión en la LIJ contemporá-
nea: una aproximación a México y España*, pp.14, 110-
112.

⁸ *Ibíd.*, p. 112.

⁹ Por motivos de espacio, no ha sido posible profun-
dizar en los rasgos o valores distintivos de estas obras.
Ha sido necesario limitarse a los detalles mínimos
indispensables que en ellas sustentan la idea de la dis-
continuidad o la ruptura silogística, según el caso.



Resumen

María Elena Walsh (Buenos Aires, 1930-2011).¹ Poeta, traductora, libretista, compositora, cantante y actriz, se constituye en la década de los sesenta como primera escritora argentina moderna con destinatario infantil. Si acordamos con Lotman en que el texto artístico es un factor activo de la cultura como sistema semiótico,² podemos considerar la totalidad de la obra con destinatario infantil de MEW como un texto que se mantiene vigente a través de generaciones en la cultura argentina, generando nuevos sentidos por medio de sus relecturas permanentes.

En el marco mayor del polisistema literario y cultural argentino³ de la segunda mitad del siglo xx, la revolucionaria idea del juego con el lenguaje y del humor con intención liberadora consolida un nuevo pacto ficcional dentro de la literatura infantil argentina; que estaba en proceso de construcción y era una literatura periférica, vinculada exclusivamente al ámbito escolar. Los libros de poemas *Tutú Marambá*, *El Reino del Revés*, *Zoo loco*; los de cuentos infantiles *Cuentopos de Gulubú*, *El País de la geometría*; la novela *Dailan Kifki* y las comedias musicales para chicos *Los sueños del Rey Bombo*, *Canciones para mirar* y *Doña Disparate* y *Bambuco* cumplieron un papel movilizador en el polisistema literario de los sesenta y gestaron un nuevo paradigma escriturario dentro del campo de la literatura infantil y juvenil. En este corpus de obras, el disparate (o *nonsense*) es el **núcleo de la trama** de sus textos. Este **centro generador** alrededor del que se gesta toda la poesía para chicos de María Elena Walsh, y una parte de su obra en prosa, tiene **hondas raíces folclóricas**, tanto españolas como de habla inglesa.

Tutú Marambá, primer libro, de cuarenta y ocho poemas para niños, publicado en 1960, configura una nueva etapa en la construcción lectora. Aparecen, entre otros personajes, la Mona Jacinta, la Vaca de Humahuaca y doña Disparate, que adquieren autonomía y establecen relaciones intertextuales al interior de la obra de MEW. Por ejemplo, doña Disparate aparece en televisión, luego en la comedia para chicos *Doña Disparate* y *Bambuco* (1963) y más tarde en la película *Juguemos en el mundo* (1971), que produjo y protagonizó MEW bajo la dirección de María Herminia Avellaneda. Otro caso es el personaje del enanito Carozo, originario del cuento «El enanito y las siete Blancanieves» (*Cuentopos de Gulubú*, 1966), que reaparece como protagonista en *Dailan Kifki* (1966).⁴

Walsh inaugura con las comedias musicales *Canciones para mirar* (teatro Gral. San Martín, 1962) y *Doña Disparate* y *Bambuco* (1963) otra era en espectáculos infantiles, expresando una necesidad suya de unir el juego, el lenguaje y la música. Manifiesta un respeto por lo auténtico y la búsqueda de llegar a públicos diversos con simplicidad estilística y humor. Emplea los modernos medios de comunicación, durante esa década y la siguiente, para difundir sus creaciones; es pionera en grabar sus poemas musicalizados por ella y narra sus cuentos en discos de vinilo.

La autora ha demostrado un conocimiento profundo del folclore español y argentino, así como también del folclore latinoamericano. A través de sus lecturas, sus viajes por Europa y América y sus



Doña Disparate en el Reino del Revés

ALICIA ENRIQUETA ORIGGI
(ARGENTINA)

numerosas recopilaciones de coplas en el noroeste de Argentina, asimiló la métrica y los ritmos tradicionales, que reelaboró en poemas y canciones para niños. Hay una intención consciente de rescatar la poesía tradicional, presente en sus escritos teóricos como *La poesía en la primera infancia*⁵ y en su libro para niños *Versos tradicionales para cebollitas* (1967). En esta antología, donde selecciona poemas que ha registrado en España y el noroeste argentino, podemos observar la preferencia de MEW por poesías donde campea el humor.

Encuentra en la tradición folclórica inglesa y española procedimientos que combina acertadamente para lograr imbricar en su obra: juego, poesía y humor. El personaje de doña Disparate se convierte en emblemático dentro de su producción poética con destinatario infantil. Ella olvida el rodete detrás de la puerta, duerme cuando está despierta, bebe cuando la botella está vacía, oye con el diente, habla con la oreja y barre la vereda con un cucharón. Es la protagonista perfecta del mundo al revés; al boticario le pide tornillos; y al verdulero, que haga un vestido. Este personaje es la reformulación del personaje de «Old Mother Hubbard», uno de los más conocidos entre las *nursery rhymes*, según el *Diccionario de Oxford*.⁶

En Gran Bretaña, en América del Norte y dondequiera que se hable inglés, los chicos tienen su primer contacto con el idioma escuchando los mismos versos tradicionales. La diferencia es que, en Inglaterra, los versos se conocen como *nursery rhymes*; y en Norteamérica, como «canciones de Mamá Oca». María Elena tuvo un papá inglés que le cantaba estas rimas, donde se narra una pequeña historia con tono humorístico.

El origen de las *nursery rhymes* se entronca con la problemática de otras formas antiguas de la literatura popular. Las rimas que acompañan los juegos infantiles están probablemente entre los versos más antiguos que existen. Las *nursery rhymes* constituyeron el material en que abrevaron dos famosos escritores ingleses victorianos: Lewis Carroll (1832-1898) y Edward Lear (1812-1888). Carroll es considerado el fundador de la corriente de los libros sin moralejas para niños. Publica, en 1865, *Alicia en el país de las Maravillas*. Con esta obra inicia la literatura infantil inglesa y se transforma en maestro del *nonsense*, estableciendo las reglas del género. Walsh

se considera «nieta de Lewis Carroll» porque sus textos se insertan en esa tradición.

El *nonsense* articula su trama sobre el sistema de la lengua explotando los puntos débiles de la estructura lingüística, organizándola y reestructurándola. Las originales asociaciones de sonidos y de rimas, de malentendidos, juegos de homonimia, de confusiones entre el sentido figurado y el literal de las palabras, construyen un universo peculiar que busca reorganizar el lenguaje según el principio del juego. Destierra todo lo que sea moraleja, ya que utiliza el humor como instrumento para romper con los estereotipos de una literatura pensada para edificar al niño, para adoctrinarlo.

Edward Lear irrumpe, en 1846, con su primer *Book of Nonsense* (*Un libro de disparates*), compuesto por poemas de una sola estrofa llamada *limerick*.⁷ MEW recrea la estrofa inglesa, adaptándola al oído argentino, y reformula el humor inglés. Es la primera en trabajar el *limerick* en nuestro idioma; crea una estrofa de cinco versos donde los dos primeros y el último son endecasílabos (once sílabas) y el tercero y el cuarto son heptasílabos (siete sílabas) con rima consonante en primero, segundo y quinto versos.

En *El Reino del Revés* (1963) se incluyen cuatro poemas monoestróficos que reproducen la estructura del *limerick* inglés: «El sol», «Una nena», «El mar» y «Un rey». *Zoo loco* (1965)⁸ es un libro formado exclusivamente por una colección de *limericks*, donde se describe a un animal diferente en cada poema. En el prólogo⁹ de *Zoo loco*, MEW relaciona el *limerick* con las coplas populares hispanoamericanas y cita esta copla del *Cancionero* de Carrizo, símbolo del disparate:

*Todas las mañanitas
del mes de enero
me amanecen las uñas
sobre los dedos.*

En *Zoo loco*, el *limerick* es la forma estrófica apropiada para presentar como una afirmación lógica el más delirante sinsentido. Todos los animales que protagonizan los *limericks* están personificados, y sus nombres, que para la gramática del español se escriben con minúscula, aparecen en mayúscula.

*¿Saben por qué la Garza colorada
sobre una sola pata está apoyada?
Porque le gusta más,*

*y piensa que, quizás,
si levanta las dos se cae sentada.*

El texto de la garza prevé un destinatario en la edad de los porqués y le propone una adivinanza. La adivinanza es uno de los textos orales más antiguos que se han registrado en occidente.¹⁰

El *nonsense* o disparate reemplaza la metáfora por el juego de palabras. Al interesarse más por la eufonía que por la razón, el disparate le permite a Walsh jugar con la realidad puramente musical del lenguaje. Jerigonzas, destrabalenguas, adivinanzas son ejercicios de lógica e imaginación. El trabajo con el significante por medio de la homonimia, el juego de palabras rompe los mecanismos normales de la presuposición de los significados. Los números, las horas, los días y los meses se prestan al juego disparatado porque son series invariables. El texto disparatado es autorreferente y desalienador. Elementos comunes a poesía y el disparate son la desviación, la multiplicidad de sentidos y el cuestionamiento.

El *nonsense* apunta a las reglas de producción de la literatura por el quiebre que observa en los géneros convocados hasta parodiarlos. El disparate se desentiende de toda cuestión de verdad y falsedad semántica, indicando que todo es producto de la arbitrariedad. La obra infantil de MEW es un ejemplo de que toda recepción depende del contexto y que toda referencialidad es una ilusión o convención.

Para Romano Sued (2007), «la memoria histórica de una lengua, una cultura y una literatura puede ser vista como un archivo gigantesco y móvil, como una especie de libro inestable, en el que se van inscribiendo y escribiendo los acontecimientos de la escritura, guardada en reserva para el quehacer de las generaciones. El traducir es una de las actividades capitales en la conservación de la memoria literaria universal». Por este motivo, «la condición de original es algo mítico, y por ello todo lo escrito sería traducción, y ningún texto sería definitivo».¹¹ Esta concepción de la literatura se puede aplicar al trabajo hermenéutico que realiza MEW para traducir y reformular en su propia lengua tradiciones poéticas de otras literaturas.

Si un traductor es «aquel que opera al menos en una doble lectura, siguiendo las líneas del texto que ha de traducir por un lado, y haciendo ingresar, por el otro, el movimiento abierto de su propia imaginación»,¹² afirmamos que MEW

reescribe, reformula y transmuta en su obra poética con destinatario infantil la tradición tanto inglesa como española. Por medio del estudio de sus textos traducidos, se hacen visibles las relaciones intraliterarias dentro de la estructura del sistema cultural de la literatura infantil argentina y la evolución lingüística y literaria que significaron. Pionera de la hibridación de géneros en este campo, su producción integra lenguajes diversos: la música, la literatura, lo folclórico, lo oral popular, con una mezcla de registros; lo ingenuo, lo prosaico y lo irracional.

En su elaboración poética se pueden distinguir procesos que van conformando distintos niveles de *traducción*. En un **primer nivel**: MEW, con los elementos del código que le proporcionan el lenguaje y la cultura, se reconcilia, cuando reside en París, con su propio mundo de infancia. Interpreta las *nursery rhymes* tal como las internalizó desde niña, sumando la lectura de autores prestigiosos de literatura para chicos ingleses (Carroll y Lear) y franceses (Robert Desnos); ya que el traductor es, en primer término, lector.

En un **segundo nivel**: como *intérprete* de sus propias canciones, procesa sus lecturas de ritmos, melodías y poemas de variadas fuentes folclóricas latinoamericanas y españolas; en parte, debido a sus recopilaciones de poesía tradicional argentina y, asimismo, por su amistad con la antropóloga y folcloróloga tucumana Leda Valladares, con quien formó un dúo de cantantes folclóricas de gran suceso en Europa.

En un **tercer nivel**, actúa como *mediadora*. Como plantea Octavio Paz (1990): el traductor, en otro lenguaje y con signos diferentes, debe componer un poema análogo al original. Al escribir, el poeta no sabe cómo será su poema; al traducir, el traductor sabe que deberá reproducir el poema original, que no es tanto su copia como su *trasmutación*. MEW *reescribe, reformula y transmuta la tradición tanto inglesa como española*. En esa producción aparecen las marcas de esa tradición folclórica: la voz coloquial, el humor y el disparate como materia prima de sus textos.

Podemos encontrar un **cuarto nivel**, como *productora* de sus espectáculos de comedia musical, donde inscribe sus traducciones en el polisistema receptor de la cultura argentina destinada a chicos y grandes. Su obra se *realiza y actualiza* en el encuentro con la subjetividad del lector, cobrando una eficacia particular en la *recepción*. Por último,

encontramos un **quinto nivel**, como *renovadora*. Su poética insta un antes y un después en la literatura para chicos, por las renovaciones retóricas, temáticas, pragmáticas e ideológicas dentro del polisistema meta.

1) **Retóricas:** El uso del disparate o *nonsense* fue un arma usada por MEW para señalar estereotipos culturales en un contexto donde la risa fue una manera de tomar distancia crítica de situaciones asfixiantes.¹³ El desorden semántico divierte, pero no constituye una pátina superficial, sino que posibilita una apertura mental para crear distintas alternativas de pensamiento y ampliar el horizonte cultural de grandes y chicos.

2) **Temáticas:** Instala una visión poética del mundo y la naturaleza, con personajes nuevos de su creación que juegan y se divierten, en lugar de repetidos temas relacionados con el canon escolar o el discurso edificante.

3) **Pragmáticas:** Tiene presente al receptor niño en el uso del lenguaje coloquial, que resultó una renovación en nuestra LIJ. Sus textos se dirigen al chico real que juega. La autora piensa que la poesía tiene que soplar en el recreo. Su introducción del lenguaje oral en los textos fue muy discutida. Esta característica, que hoy encontramos normal, le costó años de críticas o de indiferencia. Los libros de Walsh entraron a la escuela de la mano de los chicos, y más tarde fueron reconocidos por la institución escolar.

4) **Ideológicas:** Los versos de la vaca de Huma-huaca, que se instaló en la escuela mientras «los chicos tiraban tizas y se morían de risa»,¹⁴ resultaron movilizados en su momento por la inclusión del humor y la transgresión de las normas disciplinarias. El revisionismo de MEW excluye a las clásicas reinas malas, los príncipes galantes y las princesas bobas. Su literatura propicia una revalorización del rol femenino, defiende la no violencia en un contexto de gobiernos *de facto* y revoluciona el canon infantil con sus comedias musicales, que se siguen representando en la actualidad. La novedad del uso del disco para difundir sus canciones logró que su poesía tuviera reconocimiento de diversos públicos dentro y fuera de nuestro país.

Por todo lo expuesto, María Elena Walsh se constituyó en la creadora de la literatura infantil moderna en Argentina. Creemos que su larga pervivencia en el imaginario colectivo de mi país se debe a que Walsh hilvana y rescata con sabi-

duría la tradición popular de la poesía argentina que muchos recopiladores, con su trabajo silencioso, lograron conservar, y la entrega revitalizada con las melodías que permitieron que el pueblo las recuerde de generación en generación y pueda compartirlas con sus hijos. Con sus canciones para adultos se transforma en una juglaresa, como aquellas de tiempos inmemoriales, que brindaban su arte en plazas y salones. Logra penetrar en el secreto de la palabra poética, que modela con virtuosismo, y luego la comparte desde el corazón con todo aquel que la sepa escuchar o leer. Quedará para siempre en la memoria de los que la escuchamos cantar las razones del amor al suelo que habitamos en la dulzura de la «Serenata para la tierra de uno».

Bibliografía general

BAEHR, RUDOLF: *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid, 1970.

BAJTÍN, MIJAIL: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Universidad, Madrid, 1990.

CARRIZO, JUAN ALFONSO: *La poesía tradicional argentina. Introducción a su estudio*, Anales del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, La Plata, 1951.

CARROLL, LEWIS: *Los libros de Alicia*, traducción anotada de Eduardo Stilman, Ediciones de la Flor, Best Ediciones, Buenos Aires, 1998.

COLOMER, TERESA: *La formación del lector literario. Narrativa infantil y juvenil actual*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Barcelona, 1998.

JACKSON, HOLBROOK: *The Complete Nonsense of Edward Lear*, Dover Publications, England, 1951.

LEFEVERE, ANDRÉ: *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, MLA, Nueva York, 1992.

LEAR, EDWARD: *Il libro del Nonsense*, introduzione di Carlo Izzo, Einaudi, Torino, 1970.

LIVINGSTON, MYRA COHN: «Nonsense Verse: The Complete Escape», in *Celebrating Children's Books, Essays on Children's Literature in Honour of Zena Sutherland*, edited by Betsy Hearne and Marilyn Kaye, Lee & Shepard Books, New York, Lothrop, 1981, pp. 122-139.

LOTMAN, IURI: *Acerca de la semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*, Cátedra, Madrid, 1996.

LURASCHI, ILSE A. y KAY SIBBALD: *María Elena Walsh o el desafío de la limitación*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1993.

MALCOLM, NOEL: *The origins of English nonsense*, Fontana Press, London, 1998.

MARRET, SOPHIE: *Lewis Carroll de l'autre cote de la logique*, Presses Universitaires de Rennes, France, 1995.

OPIE, IONA and PETER OPIE: *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, twenty-second impression, Oxford University Press, Bath, Avon, Great Britain, 1996.

ORIGGI DE MONGE, ALICIA: *Textura del disparate. Estudio crítico de la obra infantil de María Elena Walsh*, Lugar Ed., Buenos Aires, 2004.

———: *María Elena Walsh o la coherencia del disparate*, Ed. AALIJ, San Miguel de Tucumán, 2017.

———: *María Elena Walsh, una voz inolvidable*, Ed. Luvina, Buenos Aires, 2021.

PAGLIAI, LUCILA: «La traducción como reformulación: algunas cuestiones teóricas», en Congreso Internacional de Políticas Culturales y de Integración Regional, Facultad de Filosofía y Letras/UBA-Asociación Argentina de Semiótica, Buenos Aires, 31 de marzo-2 de noviembre de 2004.

PAZ, OCTAVIO: *Traducción, literatura y literalidad*, tercera edición, Tusquets, Barcelona, 1990.

ROMANO SUED, SUSANA: *La diáspora de la escritora. Una poética de la traducción poética*, Editorial Alfa, Córdoba, 1995.

———: *Consuelo de lenguaje. Problemáticas de la traducción*, Alción Editora, Córdoba, 2007.

SEWELL, ELIZABETH: *The field of nonsense*, Chatto and Windus, London, 1952.

Obras de María Elena Walsh

Canciones para mirar, ilustrado por Lancman Ink., Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Buenos Aires, 2008.

Cuentopos de Gulubú, ilustrado por Sandra Lavandeira, decimonovena reimpresión, Alfaguara Infantil-Juvenil, Colección AlfaWalsh, Buenos Aires, 2012.

Dailan Kifki, ilustrado por Sandra Lavandeira, segunda reimpresión, Alfaguara Infantil-Juvenil, Colección AlfaWalsh, Buenos Aires, 2002.

Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes. Crónicas 1947-1995, Seix Barral, Buenos Aires, 1995.

Doña Disparate y Bambuco, ilustrado por Lancman Ink., Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Buenos Aires, 2008.

El Reino del Revés, ilustrado por Nora Hillb, cuarta reimpresión, Alfaguara Infantil-Juvenil, Colección AlfaWalsh, Buenos Aires, 2014.

Tutú Marambá, ilustrado por Nancy Fiorini, novena reimpresión, Alfaguara Infantil-Juvenil, Colección AlfaWalsh, Buenos Aires, 2008.

Versos tradicionales para cebollitas, ilustrado por Viviana Garófoli, Alfaguara Infantil-Juvenil, Buenos Aires, 2014.

Zoo Loco, ilustrado por Silvia Jacoboni, Perica, decimoquinta reimpresión, Alfaguara Infantil-Juvenil, Colección AlfaWalsh, Buenos Aires, 2010.

¹ En este trabajo nos referiremos a María Elena Walsh indistintamente como MEW o Walsh.

² IURI LOTMAN: *Acerca de la semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*, p. 97.

³ Itamar Even-Zohar creó el término *polisistema* para referirse a una red de sistemas interrelacionados, literarios y extraliterarios dentro de la sociedad; trató de explicar la función de toda clase de escritos dentro de una cultura dada, desde los textos centrales, canónicos, hasta los textos no-canónicos y más marginales. Explicó cómo funciona la traducción en distintas sociedades.

⁴ *Dailan Kifki* es la historia de un elefante que vuela con alas «de tul de todos colores, con plumitas, flecos de celofán, adornos de papel plateado, cintas de seda, y hasta una escarapela». (*Dailan Kifki*, p. 35). Esta novela, armada en cuarenta y ocho capítulos y un epílogo, postula un lector modelo que aún no sabe leer.

⁵ MARÍA ELENA WALSH: *Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes*, p. 147.

⁶ IONA OPIE and PETER OPIE: *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, pp. 317-322.

⁷ El *limerick*, probablemente, se haya originado en Limerick, nombre de la capital del condado irlandés del mismo nombre, fundada por los daneses en el siglo IX. Pareciera provenir de las canciones de los mendicantes de siglo XVI. Con Shakespeare, entra en la tradición literaria culta. Tiene dos vertientes: una inocente y la otra escatológica.

⁸ Citamos entre paréntesis las páginas de *Zoo loco* (edición de 2010) donde figuran los poemas seleccionados.

⁹ MEW comenta que «nadie sabe bien quién inventó el *limerick*..., pero mucha gente se ha divertido enhebrando, escuchando y repitiendo estos cuentitos... que en general cuentan soberanas tonterías, cosas requetesabidas o descomunales mentiras».

¹⁰ IONA OPIE and PETER OPIE: *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*.

¹¹ SUSANA ROMANO SUED: *Consuelo de lenguaje*.

¹² *Ibidem*, p. 12.

¹³ Recordemos que en la época en que MEW está en pleno auge se produce el golpe militar del general Onganía, que toma el poder derrocando al presidente constitucional Dr. Arturo Illia. La censura imperaba mientras la autora publicaba su obra para niños.

¹⁴ «La vaca estudiosa», *Tutú Marambá*, p. 25.





¿Por qué gusta tanto la literatura fantástica?

MARÍA DE LA PAZ PÉREZ CALVO (ARGENTINA)

Resumen

Por sus características, la literatura fantástica permite poner en juego la capacidad creativa, el ingenio, la inventiva, el juicio crítico y los criterios de fantasía y realidad del lector niño y adolescente. El análisis de los grupos planteados como registro descriptivo de lo fantástico, aquel que trata los temas o problemas del yo, y el grupo de obras que trata los temas o problemas del no yo, permite ahondar en los motivos inherentes a la elección de la lectura de obras fantásticas por lectores infantiles, adolescentes y jóvenes. Estas reflexiones presentan un interesante punto de discusión para la comprensión de la subjetividad infantil y juvenil.

Que la literatura fantástica despierta interés en niños y jóvenes es bastante sabido por aquellos que trabajamos directa o indirectamente con el tema. Solo hace falta ver los títulos publicados cada año en Latinoamérica y en el mundo, y los números por ventas en librerías y kioscos, que dan cuenta del fenómeno; o darse una vuelta por las nuevas plataformas del mundo digital, donde jóvenes lectores se apasionan por historias fantásticas, subidas capítulo a capítulo por escritores igual de jóvenes; quienes, con mayor o menor pericia literaria, se animan a compartir en estas redes sociales las historias que van imaginando.

Es posible que quienes hoy somos personas adultas conservemos en la memoria un personaje o una obra de literatura fantástica entre nuestras preferidas, rescatando del olvido aquellas narraciones de infancia y adolescencia que se atesoran con asombro y se recuerdan con cariño. No seremos los únicos que, al decir de Zelaya de Nader (2016), pongamos en relieve las lecturas de infancia y les demos un reconocimiento a los sueños, las fantasías, al semillero de ilusiones que en nosotros despertaron las primeras lecturas. Muchos renombrados escritores y escritoras aluden a lecturas fantásticas de su infancia y adolescencia como las más fundamentales en su gusto por la lectura y la escritura. Zelaya de Nader lo expone al rescatar las palabras de Borges: «las tan razonables y nada fantásticas fantasías de Julio Verne y [...] la primera novela por entregas del mundo, *Las mil y una noches*, son los mejores goces literarios que he practicado».¹

Para responder la inquietud que encabeza este artículo, la sola descripción de lo que es la literatura fantástica dará indicios de buenos motivos. En efecto, siempre se ha considerado que a través de la ficción literaria el lector puede recrear situaciones vitales que no ha vivido y que quizás nunca vaya a vivir; por lo tanto, qué mejor que un universo inexistente para poner a prueba la capacidad creativa, la inventiva, el ingenio, el juicio crítico y los criterios de fantasía y realidad.² La habilidad de entrar en este tipo de juego imaginativo constituye una característica esencial del ser humano; ya que, como señala Kristeva, las personas somos los únicos animales que podemos pensar otras maneras de hacer las cosas en otro tiempo o lugar.

Debiéramos comenzar definiendo brevemente qué es la literatura fantástica. Por supuesto, cuando clasificamos la literatura en géneros, estamos hablando de distinciones aproximadas, nunca de verdades absolutas o compartimientos cerrados. Las clasificaciones, tanto

en literatura como en toda disciplina, sirven para ordenar su estudio; pero, como dice Todorov, «no hay ninguna necesidad de que una obra encarne fielmente un género».³

La primera gran clasificación nos divide la literatura en dos: literatura mimética y literatura no mimética. *Mimesis* es un concepto aristotélico que se refiere a la capacidad o condición de reflejar fielmente la realidad. Por lo tanto, en la literatura mimética, sus temas, contenidos y personajes referirán fenómenos o situaciones reales y naturales que podemos o podríamos percibir o vivenciar en la vida real y cotidiana. Por su parte, la literatura no mimética es la que incorpora seres o fenómenos irreales o sobrenaturales, y el componente principal radica en la fantasía. La narrativa fantástica es una de las clasificaciones dentro de la literatura no mimética.

En este tipo de obras se nos presentan seres o fenómenos inexistentes o inexplicables. Por lo general, el relato comienza con una situación verosímil en la que, imprevistamente, surge un suceso insólito. La obra será fantástica cuando exista este hecho sobrenatural, este quiebre entre lo mimético y lo no mimético, que permite que ocurra lo imposible en el mundo real; pero, y este no es un requisito menor, sin que exista modo de encontrar una explicación a lo sucedido. Es decir, ante el fenómeno extraño, el mundo real se convierte en algo diferente; existe una transformación de objetos, animales o personas que no podemos explicar. Esta irrupción de lo inexplicable en el mundo cotidiano es la característica de este tipo de relatos. La intención es producir sorpresa, duda, incertidumbre y suspenso en el lector.⁴

Una de las condiciones importantes del relato fantástico es no poder dar una explicación a los hechos. El hecho fantástico debe despertar un sentimiento de vacilación o perplejidad, de duda e incertidumbre, que se despierta en los personajes y también en el lector, vacilación que se presenta entre dar una explicación natural o una explicación sobrenatural a los acontecimientos. Según podamos o no respondernos, será la clasificación del relato: si podemos explicarlo como un sueño, alucinación, espejismo, delirio o similar, el relato se clasifica como fantástico extraño. Si es posible explicarlo a través de pseudociencias o parapsicología (telepatía, telequinesis y otras manifestaciones psíquicas), será fantástico parapsicológico.⁵ Si no podemos darle explicación (monstruos, anima-

les humanizados), pero tampoco despierta incertidumbre o vacilación, entra en la categoría de fantástico extraordinario. Por cierto, un gran número de obras destinadas al público infantil entra en esta categoría: conejos que son policías, ovejas que son doctoras, un grupo de animales que son bomberos. Sin embargo, algunas críticas consideran que este tipo de relatos no puede clasificarse como fantástico; ya que, aunque existe un hecho extraño (animal humanizado), la presencia de estos personajes no intenta crear ni suspenso ni vacilación en el lector. Sumado a eso, los animalitos realizan acciones humanas; por lo tanto, si trocamos al perro o conejo u oveja en un hombre o una mujer, la historia no presenta ningún otro recurso fantástico. Es preciso destacar que una de las condiciones del género es que el elemento fantástico debe evidenciarse en una o más acciones, en entidades, personajes, en la atmósfera, en los objetos, etcétera. Un solo elemento aislado de la trama argumental no logra, por sí solo, que la obra se torne fantástica. Este requisito justifica, en cierta manera, que se plantee el debate precedente.

Dos categorías completan el abanico de literaturas no miméticas: lo maravilloso (genios de la lámpara, brujas, hadas, magos) y la literatura de ciencia y tecnología de ficción.⁶

Una de las teorías más reconocidas sobre narrativa fantástica fue planteada por el crítico y teórico literario Tzvetan Todorov. Publica su *Introducción a la literatura fantástica* en los setenta, donde expone que entiende lo fantástico como un relato ubicado entre lo insólito o extraño y lo maravilloso. Según el autor, lo fantástico no ocupa más que el tiempo de la incertidumbre, hasta que el lector opte por una solución u otra. Si se mantiene en el lector la duda entre una explicación racional y una irracional, estaríamos frente a un texto de fantástico puro. Si al final del relato los acontecimientos pueden ser explicados mediante leyes naturales, el texto clasifica como fantástico extraño. Mientras que si la explicación es sobrenatural, el relato se encuadra en el género maravilloso.

La crítica británica Rosemary Jackson toma las teorías de Todorov y las amplía, argumentando sus intervenciones bajo un nuevo concepto: el fantástico moderno o neofantástico. Jackson (1986) evidencia que en los nuevos relatos (surgidos desde mediados del siglo xx en adelante) el fenómeno sobrenatural es un elemento integrado con naturalidad al mundo real. El fantástico moderno es un

relato estructurado sobre una representación de un mundo empíricamente real donde se mueve lo irreal. En este caso, no será en la estructura donde se asiente lo fantástico, ya que no habrá vacilación ante el hecho extraordinario o extraño; sino que existirá un pacto de aceptación por parte del lector, una certeza ante los hechos. Para Jackson, entonces lo fantástico se sostendrá por la temática. En la temática sí se plantea el cuestionamiento o duda de lo que es real o no, lo imposible o no, lo visto y lo no visto. La vacilación temática comprende motivos que ponen del revés las percepciones «normales» o que se encuadran dentro de las leyes naturales. Jackson menciona que estas temáticas fantásticas, hoy recurrentes, son la invisibilidad, el dualismo, la transformación y el bien *versus* el mal.

La narrativa neofantástica admite la existencia o posibilidad de existencia de seres sobrenaturales dentro de un mundo real. Si en el fantástico tradicional el choque entre los hechos naturales y prodigiosos es aquello que impresiona, lo que obliga a vacilar entre una explicación lógica y una explicación sobrenatural; en el neofantástico no se precisa, ya quedamos inmersos desde el principio en lo fantástico. La tensión irrumpirá cuando el fenómeno fantástico se enfrente con otro fenómeno fantástico, y esa tensión entre las secuencias fantásticas será lo que genere la sensación de inexplicable, de incertidumbre y de irracional. Lo más importante es que la tensión entre hechos fantásticos sea tan coherente y tan cercana de lo real, que el lector esté a punto de creerla.

Una de las formas en que se presenta actualmente el género neofantástico es la fantasía heroica o fantasía épica, con gran auge en las últimas décadas y con evidente preferencia por los lectores adolescentes, jóvenes y adultos jóvenes. En esta categoría, los elementos ficticios y los posibles o reales armonizan entre sí y son coherentes unos con otros. Lo que caracteriza al subgénero épico fantástico es la ambientación de carácter medieval, antiguo o sobre la base de sociedades tecnológicamente atrasadas, por lo general en un mundo imaginario creado por el autor, junto con la presencia de seres fantásticos o mitológicos y un fuerte componente mágico y hazañas de héroes.

Es común en gran parte de las obras de fantasía épica contemporánea que, aunque la novela esté escrita para adultos, los protagonistas son casi siempre niños o adolescentes que se diferencian

de los demás en alguna característica. Este protagonista lleva una vida convencional hasta que un imprevisto cambia su vida por completo. Por lo general, emprende largos viajes donde encuentra aventuras y desventuras, donde se enfrenta a duras pruebas y se destaca por su valor, su fuerza moral o física y su nobleza. Convertido en héroe o heroína, lucha contra todo tipo de adversidades.

Tan importante como el protagonista es el papel del antagonista, quien representa la fuerza opuesta e intentará impedir que el protagonista alcance su objetivo. En las sagas épicas suele ser un personaje poderoso: reyes o reinas, magos o seres con poder, fuerzas del mal, etcétera.

El viaje constituye otro elemento indispensable para dotar de componente épico y de aventura a las historias. Se trata de viajes fatigosos y accidentados, a veces erráticos, que los personajes deben superar a modo de travesías iniciáticas. Es tan grande la importancia de los viajes que muchos libros llevan adjuntos mapas que muestran el mundo imaginado e, incluso, los itinerarios. En muchas historias se agrega un anexo con una serie de documentación histórica, geográfica y social, totalmente ficticia. Por parte del autor, este es un trabajo adicional y, en muchas ocasiones, arduo, que actúa de trasfondo a la historia y la enriquece. Esto demuestra el grado de coherencia que tiene una novela de fantasía épica, a tal punto que deviene un tipo sutil de realismo.

También es común que en estos relatos aparezcan seres fantásticos o mitológicos como hadas, tramosos, harpías, dragones, vampiros, momias, unicornios, elfos e, incluso, criaturas ideadas por el autor. Sin embargo, esto no constituye ninguna regla absoluta. Muchas obras prescinden totalmente de criaturas fantásticas. De todas ellas, quizá las criaturas que aparecen con más asiduidad en el género sean los dragones.

Por otra parte, es invariable la presencia de un objeto mágico o relevante. Sea que el protagonista lo tiene, lo encuentra o debe ir hacia él; el objeto mágico, cargado de simbolismo, es parte insoslayable de la épica fantástica. Es un objeto de poder y puede tratarse de una brújula, un collar, una varita, un rollo o papiro, un ropero, un espejo, una espada, etcétera. Muchas veces se presenta como el objeto utilizado por el protagonista para entrar al mundo mágico o fantástico.

La magia es otro recurso muy presente en este género. Podemos encontrar la magia en muy diferentes

estados; incluso, sin ser mencionada como «magia». Puede estar ligada a objetos como varitas, libros, espadas; puede ser un saber asociado únicamente al poder de las palabras, ser algo inherente o genético, estar ligada a un poder superior (como dioses) o presentar cualquier otra forma. Las posibilidades son tantas como la imaginación del autor o la autora. Del mismo modo, los magos o quienes tienen «poderes» toman muy diferentes formas. El cuidado con que el tema mágico está tratado en la fantasía épica se evidencia desde un primer momento. Son usuales las referencias a las órdenes mágicas, los hechizos y ritos inventados, las escuelas de hechicería e, incluso, las explicaciones racionales de la existencia de la magia en el mundo que se presenta, y cómo esta es parte inherente de ese universo.

Íntimamente unidas a la magia están las profecías. Es habitual que estas se presenten como destinos que han de cumplirse o evitarse con esfuerzo.

Finalmente, el género épico se distingue por sus combates. Muestra el choque de fuerzas que representa la batalla entre el bien y el mal. Muchas historias terminan con batallas espectaculares donde las luchas son tanto materiales como mágicas. También es cierto que algunos libros de épica fantástica no presentan luchas físicas, sino que buscan un clima de tranquilidad; acentúan las reflexiones, la aventura e, incluso, la diversión, y se centran en descripciones y viajes desplazando o apartando los grandes combates de fuerzas materiales. Estas historias reciben el nombre de iniciáticas o de formación, pues los combates que presentan son de índole espiritual.

Hoy en día, la forma más común que está tomando la literatura épica fantástica es la saga. Se conoce como sagas a un tipo de obra literaria de la Edad Media, escrita entre los siglos XII y XV. Son largas narraciones en prosa, principalmente de Escandinavia. También se utiliza la palabra *saga* para referirse a la narración de una epopeya familiar; en este caso, la obra se extiende abarcando varias generaciones y se divide en episodios, actos o volúmenes. Hoy en día, se aplica el término al conjunto de novelas que, por su extensión, por la elaboración de su trama, por crear mundos fabulosos o por su carácter épico, comparten características con las sagas nórdicas o las epopeyas. Se trata de una sola historia que se despliega por varios libros en los que permanecen invariables los personajes, el argumento y el escenario y donde la conclusión

del conflicto central se da en el último libro. Según la cantidad de libros, hablamos de trilogía, tetralogía, pentalogía, etcétera.

De hecho, dentro de la literatura fantástica de los siglos XX y XXI, existe una tendencia muy llamativa hacia la longitud. Las influencias que han configurado al género épico en la actualidad provienen de la literatura épica de la Antigüedad; las sagas islandesas, noruegas, suecas y germanas, la mitología árabe medieval, las leyendas artúricas y los cuentos fantásticos y góticos del siglo XIX. Estas influencias, en particular las sagas escandinavas, junto con su épica, legaron su extensión.

En Latinoamérica existe una vasta tradición de literatura fantástica. Sin embargo, la presencia de sagas, y sagas épicas en particular, es mucho menos común. Quizás sea *La saga de los confines*, de la argentina Liliana Bodoc, la más significativa obra épica latinoamericana. Es una trilogía formada por *Los días del venado*, *Los días de la Sombra* y *Los días del fuego*, aparecida entre los años 2000 y 2004 bajo el sello Norma. Por su parte, desde Chile llegó Isabel Allende con *La ciudad de las bestias* (2002), primera parte de la trilogía *Las memorias del Águila y el Jaguar*, que se completó con *El reino del dragón de oro* (2003) y *El bosque de los pigmeos* (2004).

Entre los años 2007 y 2015, Zeta Editores (Argentina) publica la saga *Martín el Guardián*, una pentalogía de María de la Paz Pérez Calvo, formada por *La aventura comienza en Sumer* (2007), *Los Emperadores Celestes* (2008), *La Hermandad de los Guardianes* (2010), *El Código Negro* (2013) y *El Rollo de Barsalnunna* (2015). Mucho más reciente es *Camino a Sognum* (2018), primer volumen de la trilogía *Mundo sin dioses*, que nos presenta el mexicano Benito Taibo.

Valgan estas como ejemplo; y si bien el conteo de sagas latinoamericanas puede ser reducido, no nos engañemos, porque la oferta se acrecienta día a día. Más engorroso sería listar las obras de literatura fantástica autoconclusivas, pues el número se volvería incalculable. Lo cierto es que no hace falta indagar mucho para comprender que en Hispanoamérica y en el mundo se está escribiendo y se está leyendo con fruición este tipo de literatura; y ya con la exposición de las características del género, podemos esbozar respuestas a nuestra pregunta inicial: la literatura fantástica gusta porque ofrece un sinnúmero de identificaciones, de juegos imaginativos, de aventuras, de puestas en escena de emociones y sentimientos.

Sin embargo, entendemos que es posible ahondar aún más en los motivos inherentes a la elección de la lectura de obras fantásticas por lectores jóvenes. Estas reflexiones presentarán un interesante punto de discusión para la comprensión de la subjetividad infantil y juvenil.

Con todas las limitaciones previsibles en un campo claramente subjetivo como es esto que llamamos «gustos personales», que no se ajustan y no tienen por qué ajustarse a normativas o reglas, entendemos que la psicología será la ciencia que pueda acercarnos a alguna respuesta. Como toda ciencia humanista, la psicología no pretende dictaminar ni elaborar sentencias definitivas sobre sus objetos de estudio, sino que ofrece aproximaciones de comprensión. Sin embargo, no por ser aproximaciones dejan de resultar satisfactorias.

Uno de los aportes más interesantes de Rosemary Jackson a las teorías de Todorov fue tomar la clasificación que hace el autor de las obras fantásticas. Todorov había clasificado los contenidos fantásticos en dos grandes grupos (1981). Rosemary Jackson los amplía y explica desde el aporte del psicoanálisis. Estos dos grupos, planteados como registro descriptivo de lo fantástico, son el grupo de obras que tratan los temas o problemas del yo y el grupo de obras que tratan los temas o problemas del no yo (o del tú).

El primer grupo, obras que tratan los temas o problemas del yo, también es llamado «el grupo de lo visual o de lo que se ve». Trata entonces de lo que uno es, es decir, 'lo que yo soy' y lo que veo, lo que percibo del mundo que me rodea, lo que conozco de sus leyes naturales y empíricas y de sus fenómenos; en fin, la naturaleza, el espacio que este yo ocupa y el tiempo que transita. Debe quedar claro que la expresión «problemas del yo» no se refiere a trastornos o patologías (o no únicamente a ellas), sino que hace alusión a malestares, conflictos, dudas o simple curiosidad sobre el tema.

Desde un planteo psicológico, un problema, conflicto o interés del yo o sobre el yo referirá a un tema de identidad; entendiendo la noción de *identidad* como el modo habitual que tendrá el yo para reconocerse a sí mismo y mostrarse, y los modos que establecerá para transformarse cuando se vincule con demandas internas o externas que lo acucian;⁷ una identidad, sí mismo o mismidad,⁸ que pretende definirse cuando el yo se responde o intenta responder preguntas como: ¿quién soy?, ¿cómo soy?; cuando se interroga en relación con

el tiempo, el transcurso y rumbo de su vida: ¿para qué vivo?, ¿cuál es el sentido de mi vida? Por su parte, si el tema en análisis es el espacio que ese yo ocupa, remitirá hacia las inquietudes por el lugar de pertenencia, ejemplarizadas en la pregunta: ¿cuál es mi lugar en el mundo?

Evidentemente, todas estas preguntas (quién soy, cuál es mi misión en la vida, cuál es mi lugar en el mundo) son inquietudes que surgen vagamente en la infancia y se plantean con mayor intensidad en la adolescencia. De ahí que obras literarias que traten estos temas atraparán el interés del público lector joven. Sin embargo, si se hicieran estas preguntas directamente al adolescente, si uno le preguntara: ¿quién eres?, ¿cuáles son tus cualidades, virtudes, defectos?, ¿qué esperas de la vida?; es posible que estas preguntas causen en muchos casos malestar, posiblemente vergüenza e, incluso, rechazo a responder. Pero si este chico o esta chica tomara en sus manos un libro y leyera que un muchachito torpe, tímido y mal alumno es buscado para ser el aprendiz de ciertos poderes secretos y extraordinarios, y que para alcanzar tal distinción debe demostrar su valía, el joven lector comenzará a preguntarse sobre sí mismo —inconscientemente al menos, especifica Holland—:⁹ cómo es, qué capacidades posee, qué espera de la vida, para qué está preparado. Es decir, preguntas sobre su identidad que, realizadas dentro de un marco fantástico, no irritan porque han superado el umbral de la frustración o el malestar.

En la literatura, las obras de este grupo del yo y de lo que se ve, son las que nos presentan personajes que se transforman mediante bebedizos o hechizos o con doble personalidad, como los superhéroes; personajes débiles que se transforman en héroes; obras que presentan rupturas en las leyes naturales, como quebrar los límites espaciales y modificar el mundo conocido (apocalípticas, utópicas o distópicas), o presentan nuevos mundos; o las que quiebran o transforman el tiempo a través de viajes por el tiempo, vidas eternas, seres inmortales o vidas cronológicamente invertidas.

El segundo grupo en que se presenta el tema fantástico es el de obras que tratan problemas del no yo. El *no yo* es, evidentemente, lo que no soy yo, el otro, el tú. También, así como el primer grupo es llamado «de lo que se ve», este es llamado de «lo que no se ve». Se referirá, entonces, a problemas o conflictos de lo que se reconoce como *la otredad* y lo que no es posible ver; es decir, lo que no

existe, lo que no es tangible en la realidad. Incluso, tratará sobre aquello que no puedo ver dentro de mí; es decir, el inconsciente o, para ser más precisos, los deseos inconscientes.¹⁰ Debido a esta última característica, hay quien ha querido llamar a este grupo «el de obras que tratan los problemas inconscientes». Sin embargo, muchos no comparten esta postura porque, de hecho, toda la fantasía y, por lo tanto, todo el género fantástico, trabaja reiteradamente con material inconsciente. Precisamente, lo fantástico es una categoría de lo imaginario que nos muestra una visión particular de la realidad, que nos aproxima a lo simbólico y que nos vincula con estructuras individuales y colectivas (culturales y sociales) de lo inconsciente.¹¹

La *otredad* o *temas del otro* hace referencia a problemas de relación con el otro, conflictos de aceptación de lo que no soy yo, de lo distinto de mí, de la diversidad e, incluso, problemas de jerarquía y de autoridad. Aquello que no se ve se traduce como «lo que no se conoce». Las obras literarias que tocan estos temas presentarán personajes «distintos a mí» y a todo lo visto por mí. Así, surgirán fantasmas, vampiros, zombis, momias, ogros, orcos, elfos, dragones, unicornios, monstruos, ángeles, demonios y cientos de criaturas más. También, desde la característica de «aquello que no se ve», tocará temas de invisibilidad, la muerte, la vida más allá de la muerte. Y, en relación con el inconsciente, presentará distintas versiones del deseo; especialmente los más excesivos y transgresivos como la crueldad, la violencia, las perversiones y el erotismo.¹²

En definitiva, cuando en el texto irrumpe algo nunca visto y desconocido, y se presentan seres irreales, la obra quedará clasificada en el grupo dos; grupo que presenta y obliga, al menos inconscientemente, a reflexionar sobre lo otro, lo distinto, lo diverso.

Es preciso hacer notar que las obras difícilmente puedan ser encasilladas en uno de estos grupos. Por el contrario, en una misma obra sus distintas secuencias narrativas fluctuarán entre una y otra perspectivas, volviéndose imposible una clasificación. Esto, más que un equívoco de la teoría o un fallo de la obra, es la manifestación más pura de la riqueza literaria y la vastedad de sentido. No olvidemos que las clasificaciones no han sido creadas para ajustar las obras a un molde, sino que se teorizan constructos para simplificar el estudio del inmenso bagaje cultural de la humanidad.

Llegados a este punto, deberían considerarse los beneficios que se obtienen de estas reflexiones in-

terdisciplinarias. En primer lugar, es posible obtener una comprensión más acabada de lo que inquieta a nuestros jóvenes; solo habrá que prestar atención a las lecturas que están eligiendo. Es evidente que hacer preguntas sobre el malestar puede resultar irritante o doloroso al interlocutor. Algunos jóvenes lo pueden soportar, pero otros no. La literatura fantástica se ofrece, entonces, como un medio para acercarse al malestar sin causar mayor malestar. Porque la literatura fantástica se nutre del inconsciente y, por lo tanto, maneja los códigos que le permiten llegar al inconsciente. Un libro de literatura fantástica no va a responder a un niño o adolescente quién es, cómo es o qué debe desear; pero le va a dar la posibilidad para poder preguntárselo del modo más tolerable; otorgándole —al decir de Holland—¹³ espacios en que pueda gratificar sus deseos y derrotar sus miedos; planteándole, a través de historias ficticias, los escenarios donde se ponen en acción defensas, expectativas, fantasías y transformaciones que le permitan comenzar a reflexionar sobre esas cuestiones identitarias.

La clave quizás esté en esa expresión: posibilidad de hacerse preguntas. Ningún libro tiene la respuesta a las cuestiones trascendentales de la vida (y si esa fuera su pretensión, no estaríamos frente a lo que llamamos literatura). No es quien escribe el que otorga las respuestas. Por el contrario, la responsabilidad del escritor con el lector es llenarlo de preguntas.

Quizás esta literatura sea tan gratificante para niños, adolescentes y adultos porque se establece como una liberación de las fantasías internas; una ventana abierta a la sorpresa y al asombro, a ese aire fresco, creativo y liberador que en ocasiones parece faltar en nuestro mundo, posiblemente debido a la extrema importancia que se da a las certezas del racionalismo. Jackson llega a considerar que lo fantástico es una compensación que el ser humano se proporciona a sí mismo en el nivel de la imaginación, por todo lo que ha perdido en el nivel de la fe. De este modo, lo fantástico ayuda a interrogarse sobre lo que es real o no, lo que es imposible o no, lo que es creíble o no. Obliga a reconocer acciones propias y ajenas, significativas, distintas, novedosas. En definitiva, entendemos que la literatura fantástica ofrece al lector joven e infantil la posibilidad de recrear su propia identidad, permitiéndole hacerse las preguntas más difíciles sobre sí mismo; a través de un camino

moderado por el humor, la aventura, la transgresión y la imaginación.

Bibliografía

GONZÁLEZ SALVADOR, A.: «De lo fantástico y de la literatura fantástica», *Anuario de Estudios Filológicos*, 7: 207-226, 1984.

HOLLAND, N.: *Literatura, lectura y neuropsicoanálisis*; N. Garayalde, comp., Alción, Córdoba, 2015.

JACKSON, R.: *Fantasy: literatura y subversión*, Catálogo, Buenos Aires, 1986.

KRISTEVA, J.: *El texto de la novela*, Lumen, Barcelona, 1981.

MORENO, J. E. y otros: *El Sí Mismo. Una noción clave de la psicología de la persona humana*, EDUCAL, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2015.

PÉREZ CALVO, M. DE LA P.: «Bitácora de un viaje a la literatura infantil y juvenil» [ponencia presentada en las I Jornadas Virtuales de Literatura Infantil y Juvenil LIJ-ILCH], Buenos Aires, noviembre, 2020.

———: «Implicaciones psicológicas de la lectura de literatura fantástica en la infancia y adolescencia» [ponencia presentada en el II Congreso Internacional de Psicología], Universidad de la Cuenca del Plata, Corrientes, Argentina, septiembre, 2021.

TACCONI, M. DEL C.: «Las categorías no miméticas de la ficción», *Ensayos de literatura infantil y juvenil*, V, pp. 81-114, 2019.

TODOROV, T.: *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México, 1981.

ZELAYA DE NADER, H.: *La literatura infantil juvenil en la obra de Jorge Luis Borges*, EsMeCu, San Miguel de Tucumán, 2016.

¹ J. L. BORGES: *Autobiografía*, p. 87, citado por Zelaya de Nader, 2016.

² M. DE LA P. PÉREZ CALVO: «Bitácora de un viaje a la literatura infantil y juvenil», [s. p.].

³ T. TODOROV: *Introducción a la literatura fantástica*.

⁴ Ibídem; M. de la P. PÉREZ CALVO: «Implicaciones psicológicas de la lectura de literatura fantástica en la infancia y adolescencia», [s. p.].

⁵ M. DEL C. TACCONI: «Las categorías no miméticas de la ficción».

⁶ Ídem.

⁷ N. HOLLAND: *Literatura, lectura y neuropsicoanálisis*.

⁸ J. E. MORENO y otros: *El Sí Mismo. Una noción clave de la psicología de la persona humana*.

⁹ N. HOLLAND: *Literatura, lectura y neuropsicoanálisis*.

¹⁰ R. JACKSON: *Fantasy: literatura y subversión*.

¹¹ A. GONZÁLEZ SALVADOR: «De lo fantástico y de la literatura fantástica».

¹² R. JACKSON: Ob. cit.

¹³ N. HOLLAND: Ob. cit.



Resumen

El presente artículo tiene por tema el estudio de los nuevos modos narrativos en la novela *Dailan Kifki* (1966), de María Elena Walsh. Se busca el establecimiento de una necesaria conexión entre los procesos de renovación que tuvieron lugar en la narrativa latinoamericana desde los años cuarenta del pasado siglo y las particularidades del proceso de evolución de la producción literaria destinada a la infancia en el continente. Se hace particular énfasis en la renovación experimentada en el campo de la literatura infantil argentina a partir de la década de los sesenta y en el rol revolucionario desempeñado por la obra y la creación artística de María Elena Walsh en dicho ámbito.

*No me pregunten. Con locura
y con el permiso de ustedes
me voy a agonizar otro poquito
con las palabras. Hasta que me lleven.*

MARÍA ELENA WALSH



En el ámbito académico-literario latinoamericano, a partir de la aceptación del fenómeno de la recepción como factor esencial en la conceptualización de la literatura infantil, el escritor cubano Luis Cabrera Delgado ha planteado la existencia de un receptor infantil latinoamericano que demanda una literatura acorde a sus intereses y a las peculiaridades sociohistóricas del contexto latinoamericano como unidad histórico-cultural.¹ Sin embargo, una de las problemáticas detectadas a la hora de abordar un estudio de la literatura infantil latinoamericana como corpus continental, es el análisis de las respectivas literaturas nacionales por separado. Esto ha incidido en la imposibilidad de una concepción global de la producción literaria dirigida a la infancia.

Otra problemática detectada en los estudios panorámicos citados por este autor es el análisis de esta producción desligada de sus respectivos contextos, así como la ausencia de una conexión con la evolución literaria del continente, lo cual ha impedido —hasta cierto punto— su inclusión en el corpus canónico de las letras latinoamericanas.

En correspondencia con ello, el presente artículo tiene por tema el estudio de los nuevos modos narrativos en la novela *Dailan Kifki* (1966), de María Elena Walsh. Se pretende establecer una necesaria conexión entre los procesos de renovación que tuvieron lugar en la narrativa latinoamericana desde los años cuarenta del pasado siglo y las particularidades del proceso de evolución de la producción literaria destinada a la infancia en el continente. Se hace énfasis en la renovación experimentada en el campo de la literatura infantil argentina a partir de los sesenta, y en el rol revolucionario desempeñado por la obra y creación artística de María Elena Walsh en dicho ámbito.

Los nuevos modos de narrar en las letras latinoamericanas. La renovación del lenguaje y el lenguaje de la renovación

La renovación de las formas narrativas en la literatura latinoamericana fue un proceso que alcanzó su auge a partir de los años cuarenta del pasado siglo; aunque, como señala Emir Rodríguez Monegal, debe tomarse en cuenta que «lejos de ser el resultado de un

Ruptura y renovación narrativas en *Dailan Kifki*, de María Elena Walsh

ANABEL AMIL PORTAL
(CUBA)

azar, una creación sin antecedentes conocidos, es, por el contrario, el resultado de un desarrollo del género narrativo motivado por factores que ya han sido estudiados muy concienzudamente por sociólogos, economistas, historiadores de la cultura».²

Entre estos factores, el crítico uruguayo destaca que el aporte español y la ausencia europea, derivados de la Guerra Civil Española y de la Segunda Guerra Mundial, estimularon el proceso de profesionalización del escritor latinoamericano e incidieron en la conformación de un público lector que, paulatinamente, comenzó a tomar conciencia de su identidad, recurrentemente negada por el largo influjo colonial, y que se lanzó a una doble indagación en las esencias profundas de lo latinoamericano y lo nacional.³

Bajo estas coordenadas histórico-sociales se consolida un modo de narrar cuyo signo distintivo deviene búsqueda e invención de un nuevo lenguaje para expresar la compleja realidad continental en su dimensión dialéctica. Ante la imposibilidad de representar la misma con los medios discursivos tradicionalmente empleados en la novelística latinoamericana, el nuevo discurso narrativo reacciona contra la tendencia documental y naturalista predominante en la novela de la tierra, contra su visión arquetípica de América y el hombre americano y, en especial, contra la tradición lingüística entronizada por esta corriente literaria.

Entre las temáticas incorporadas por este nuevo discurso, varios críticos coinciden en señalar el protagonismo concedido a la representación del espacio urbano y de la gran ciudad como símbolos por excelencia del progreso y la modernidad y, al propio tiempo, como imagen de la destrucción y enajenación humanas.

Del mismo modo, esta narrativa se distinguió por la desacralización sistemática de todo tipo de institución social y política; por encabezar una rebelión contra todo tabú, especialmente aquellos relacionados con la religión y la sexualidad.

En cuanto a los rasgos más notables referidos al lenguaje, el escritor mexicano Carlos Fuentes (1996) señala el humor como medio eficaz para destruir la rigidez propia de estructuras discursivas anquilosadas, para lo cual la nueva narrativa puso en práctica un amplísimo repertorio de procedimientos que explotaban la dimensión lúdica del lenguaje y llevaron a un grado extremo la experimentación con el mismo. Por otra parte, en el plano de la recepción comenzó a buscarse con

mayor ahínco la comunicación y complicidad con el lector, mediante la inclusión de estructuras apelativas que estimulaban la participación activa en la cocreación del texto.

Breve panorama de la literatura infantil latinoamericana y argentina

En el contexto latinoamericano, la aparición de las primeras producciones dirigidas a la infancia se produjo de manera relativamente tardía, coincidiendo con el proceso de las luchas independentistas y la fundación de las primeras repúblicas. Los primeros libros surgieron, por tanto, al estilo de la praxis europea de la época, como vehículo de formación pedagógica, centrados en la enseñanza de la historia nacional y el fomento de los sentimientos patrios.⁴ La literatura infantil en el continente nació, por tanto, fuertemente marcada por una función ideologizante, asociada a la preponderancia de la Ilustración en el pensamiento europeo, y en correspondencia con el rol didáctico-moralizante que se suponía debía cumplir.

Fue notable, asimismo, la influencia ejercida por la literatura española a través de los cánones y modelos importados desde la metrópoli, evidente en los fabulistas y en los romances de tema histórico.

Sin embargo, esta influencia foránea pronto comenzó a revertirse con la búsqueda de un lenguaje capaz de abordar asuntos netamente americanos, de expresar física y espiritualmente al continente. Una de las primeras vías utilizadas para ello en el discurso literario dirigido a la infancia fue la incorporación de la flora y fauna autóctonas,⁵ manifiesta en la recopilación de mitos y leyendas de raíz indígena e hispana, iniciada por varios etnógrafos.⁶

Específicamente en el contexto argentino, y muy influenciado por el espíritu e ideales de los gobiernos europeos decimonónicos, Domingo F. Sarmiento se encargó de divulgar sus concepciones acerca del valor educativo que, según él, debían poseer los libros para niños. En este sentido, el estadista argentino realzó la relevancia de las biografías de grandes hombres, al considerar que podían contribuir eficazmente en la formación de valores cívicos y morales en las jóvenes generaciones, por lo que su concepción de la literatura infantil se vio lógicamente limitada y sesgada por el carácter exclusivamente instrumental que le concedió a esta.

En el panorama decimonónico finisecular, sin embargo, destacaron dos figuras. José Martí, con su revista *La Edad de Oro* (1889), devino, en su momento, un auténtico renovador de la literatura para niños en el ámbito hispánico. Por su parte, el colombiano Rafael Pombo, traductor de las *nursery rhymes*, fue uno de los primeros en introducir los juegos verbales, el *nonsense* y absurdo propios de esta forma típica de la poesía infantil inglesa a través de sus colecciones *Cuentos pintados* (1867) y *Cuentos morales para niños formales* (1869); por lo que se le puede considerar, quizá, uno de los antecedentes más notables de María Elena Walsh en cuanto al juego libre y desenfadado con el lenguaje.

Ya a inicios del siglo xx, como señala Graciela Montes (2005), la literatura infantil latinoamericana empezó a desprenderse esforzadamente del terreno exclusivo de lo pedagógico; comenzó a concebir al receptor niño en situación de literatura, y no exclusivamente de enseñanza. En el ámbito argentino, surgen en las primeras décadas un conjunto de figuras dedicadas a la creación literaria infantil, como José Sebastián Tallón, Emma de Cartosio y Ana María Berry, quien en *Las aventuras de Celendín y otros cuentos* (1942), valiéndose de la estructura del relato de viajes, muestra la belleza de la naturaleza y el paisaje argentinos con un afán que lo emparenta, hasta cierto punto, con la novela regionalista latinoamericana.

Sin embargo, es preciso señalar que las obras de estos autores, tanto en prosa como en verso, aún permanecen demasiado apegadas a la retórica tradicional, a pesar de que en el contexto general de las letras hispanoamericanas, la vanguardia poética y narrativa ya ha comenzado a socavar los cimientos del idioma y a crear un lenguaje propio, más dinámico y flexible para verbalizar la caleidoscópica realidad latinoamericana del siglo xx.

El campo de la literatura infantil argentina en los sesenta. La ruptura expresada por María Elena Walsh

No es, aproximadamente, hasta la década de los sesenta en que, según Laura R. García, comenzaron a producirse importantes desplazamientos en torno al concepto de *infancia*, el cual se vio modificado por los aportes de los estudios culturales y por el interés de diversas disciplinas que centraban su atención en el niño como sujeto, con

necesidades vitales e intereses propios distintos del mundo adulto.

Como señala la investigadora argentina, en los años sesenta «la sociedad atravesaba las tensiones del pasaje de lo tradicional a lo moderno», lo que afectaba no solo los modelos de crianza y familia, sino también las posiciones de la escuela respecto al niño.⁷ Del mismo modo, el concepto de *infancia* vigente comenzó a entrar en tensión con uno mucho más flexible, que contrastaba con el modelo autoritario basado en la imposición de límites y en la distancia comunicativa entre padres e hijos.⁸ La literatura infantil, por su parte, seguía siendo más bien un privilegio de clase que un bien cultural al que los niños tuvieran derecho.

Dicha tensión entre los modelos vigentes y emergentes de infancia y educación se trasluce, asimismo, en la producción de un discurso crítico en el campo de la literatura infantil argentina, que instauró nuevos protocolos de lectura y modos disímiles, incluso opuestos, de reflexionar en torno a estos temas.

Este debate teórico se canalizó, fundamentalmente, a través de dos vertientes críticas: la pedagógica, y una que podría denominarse *especializada*.⁹ La primera, liderada por la educadora argentina Martha Salotti, se hallaba presidida por aquella concepción del «niño immaculado» que posteriormente Graciela Montes describió en *El corral de la infancia*.¹⁰ Dicha tendencia dio lugar a una amplia producción de obras destinadas a la formación de docentes en lectura y literatura infantil. Muchas tenían un carácter, en buena medida, prescriptivo: dictaban el *deber ser* de los textos para niños y proponían una historia de la literatura infantil sesgada por una manera supuestamente correcta de escribir, sustentada en los presupuestos teóricos del psicoanálisis y la psicología evolutiva.¹¹

La segunda vertiente comenzó a desarrollarse, fundamentalmente, a partir de los seminarios dirigidos por María Luisa Leguizamón, que tuvieron por sede la Universidad de Córdoba entre 1969 y 1972. En este ámbito se congregaron varias creadoras (Laura Devetach, María Adelia Díaz Röner, Susana Itzcovich) que proponían nuevas prácticas discursivas para sentar los fundamentos de un cuerpo crítico sólido y coherente en torno a temas medulares relacionados con la infancia y lo literario, que continuarían permeando el debate crítico en los años posteriores a la dictadura.

En dicho contexto, la obra de María Elena Walsh, en consonancia con la propuesta estética de otras escritoras que comenzaban a publicar en los sesenta y setenta,¹² contribuyó decididamente a actualizar los protocolos de la ficción para niños a partir de tres elementos esenciales: a) la disminución de la mirada protectora para dirigirse al lector, b) la superposición de modos de abordar la ficción, y c) la complejidad de la estructura social y cultural.¹³

Walsh, en su discurso literario, inauguró formas totalmente nuevas de dirigirse a la infancia, legalizando a los niños como auténticos intérpretes y receptores de sus textos, e instalándolos en el territorio subversivo de la palabra y la dimensión lúdica del lenguaje. Con su creación artística instauró, asimismo, un discurso esencialmente híbrido y descolonizador, producido en y desde los márgenes, en fecundo diálogo intertextual con la cultura popular de raíz hispana y europea, desdibujando las fronteras entre alta y baja cultura y subvirtiendo las categorías para percibir y comprender el mundo real, en un gozoso afán lúdico y carnavalesco. A diez años de la muerte de esta creadora, puede afirmarse, junto con María Adelia Díaz Röner, que «el “efecto Walsh” permanece revulsivo —aunque en diferente grado e intención— entre los escritores que no niegan su influencia inicial y entre la gente común, que siente una infancia cantada, todavía, por ella».¹⁴

Los nuevos modos de narrar en *Dailan Kifki*: humor, juego verbal y subversión de las estructuras jerárquicas del lenguaje y la realidad

Publicada originalmente en 1966, *Dailan Kifki* —un clásico por excelencia de la narrativa de Walsh y de la literatura infantil latinoamericana— es una novela corta donde un acontecimiento insólito deviene detonante para el desencadenamiento de una serie de sucesos regidos por la lógica del absurdo y el disparate, matizados por un *tempo* narrativo ágil y por la presencia de diálogos humorísticos salpicados de vivacidad e ingenio.

Esta novela se distingue por la elaboración de un discurso tendente a subvertir las diversas jerarquías y formas de autoridad imperantes en la cotidianidad infantil, entre las que sobresalen las impuestas por el mundo adulto. Los personajes pertenecientes a este gremio, en su rol de defensores de las normas de comportamiento social y moral, se escandalizan ante la conducta de Dailan Kifki, cuya mera presencia introduce una

nota de discordancia en el orden construido por la racionalidad adulta.

Paralela a la crítica del mundo adulto, es patente también la desacralización humorística de las autoridades políticas y administrativas, cuyos representantes, lejos de ser descritos con el empaque y solemnidad correspondientes a sus cargos, son presentados en actitudes ridículas, divertidas o absurdas, que los humanizan y acercan al mundo infantil:

A todo esto, el Capitán había sacado un pañuelito de la bocamanga y lloraba como un loco por su Bombero perdido.¹⁵

Sí, porque el Comisario ya estaba a punto de hacer pucheros porque no lo felicitaban a él también.¹⁶

A través del personaje del Abuelo y de su hiperbólica manía pedagógica, se dirige una mirada burlesca al mundo académico y a las autoridades escolares. Esta es reforzada mediante una sutil dosis de irreverencia respecto a las figuras prominentes de la literatura y la historia patria; en contraste total con la tradición literaria anterior, que se había distinguido por elaborar un discurso apologético en torno a los valores y virtudes ideales propugnados por los héroes:

Para no cansarlos, paso por alto el hecho de que el Abuelo, en cuanto vio el nombre del prócer, se sacó el casco y pretendió hacernos cantar a todos el Himno a Sarmiento. No es que no nos guste Sarmiento, al contrario, lo queremos mucho, pero no teníamos fuerza para cantar.¹⁷

La imagen de la ciudad y los símbolos de la modernidad, característicos de la nueva narrativa latinoamericana, son abordados recurrentemente a lo largo de esta novela infantil; pese a que no se hacen descripciones demasiado extensas y prolijas del espacio urbano, ya que el texto prefiere concederle protagonismo a los personajes y sus acciones. Sin embargo, pueden localizarse pasajes donde se hacen referencias explícitas a la ciudad de Buenos Aires; así como a determinados elementos de la vida moderna como el ómnibus, el ferrocarril y el teléfono.

Aunque no constituye un tópico recurrente en el texto, en determinados pasajes de la novela se cuestionan, asimismo, la aceleración y enajenación provocadas por el vivir moderno; aunque no

con la visión trágica característica de la narrativa para adultos de la época, sino con la percepción humorística y risueña propia del universo infantil, como en este fragmento en el que la narradora-protagonista realiza la siguiente reflexión:

Yo no entiendo a la humanidad. Por ejemplo: todo el mundo está acostumbrado a que en los ómnibus, los trenes y los subterráneos los empujen, los apretujen, los despeinen y los tireen de aquí para allá. Y nadie se queja. Pero basta que se den cuenta de que el que los empuja es un elefante ¡zápate! hay que ver el escándalo que hacen.¹⁸

Pueden rastrearse alusiones irónicas a los medios de comunicación masiva y su afán de publicidad, que es hiperbolizado y ridiculizado en el texto:

Se me acercaron todos con sus cámaras y papelititos y lápices en la mano a hacerme preguntas: —¿Es cierto, señorita, que usted está pescando al elefante para casarse con él?

—¡Pero no, eso es un disparate! —decía yo desesperada.

Y ellos, que con el bochinche no oían bien, escribían chocolate en vez de disparate.¹⁹

Es de destacar el tratamiento de la imagen identitaria de América en la novela; que, pese a no aparecer de forma explícita en la mayor parte del relato, sí se hace evidente en la concepción de los personajes y en el lenguaje empleado por estos, que revelan la argentinidad y americanidad esencial de la obra. Uno de los pasajes más significativos al respecto es aquel donde se brinda una imagen sintética de varios países latinoamericanos a través de sus signos identitarios más emblemáticos:

Y detrás iban en este orden, si no me equivoco:
El Embajador de Brasil tocando las maracas y bailando el samba.

El Embajador de Bolivia bailando el carnava-
lito.

El Embajador de Uruguay bailando el can-
dombe.

El Embajador de Paraguay chupando una na-
ranja y bailando la polca.

El Embajador de Chile zapateando una cueca.

El Embajador del Perú cantando un huaynito
a grito pelado.²⁰

El juego constante con las formas del lenguaje, que busca violentar las estructuras convenciona-

les, característico tanto de la prosa como de la obra en verso de Walsh, deviene asimismo una eficaz estrategia de inversión de las jerarquías y estructuras de poder subyacentes en el discurso, al propio tiempo que interpela libremente al lector niño a participar del goce lúdico propuesto por el texto.

Los juegos de palabras se articulan en el discurso narrativo a través de la combinación de vocablos con raíces lexicales semejantes, que permiten asociar conceptos aparentemente disímiles o reforzar el carácter lúdico y el sinsentido de una determinada expresión: «¡Si fuera de morondanga, señor, quedaría en Morón!».²¹ «Soy Capitán de los Bomberos, cataplín cataplín cataplero». ²² Asimismo, las rimas y aliteraciones le imprimen un ritmo peculiar al discurso narrativo, cercano al de la poesía popular y al de los versos infantiles de la propia María Elena Walsh: «elefante pimpante barriga picante»,²³ «¿es la Luna del revés, es un monstruo japonés, es quizás una montaña o una gran pipiritaña?». ²⁴

Se introducen fórmulas propias de los juegos infantiles, tales como: «¿Y qué pena le daremos, mantantiru lirulá?» y paralelismos y concatenaciones característicos de las retahílas y determinadas formas de la poesía popular, con las que también dialoga la narrativa de Walsh.

Con la movilización de estas estrategias discursivas, Walsh instaura una percepción libre y desautomatizadora del lenguaje desgastado por el uso cotidiano, para revelarlo desde una dimensión insólita, al tiempo que reivindica formas estético-discursivas tradicionalmente relegadas a los márgenes del sistema cultural, mediante la incorporación al discurso de su narrativa infantil y a su práctica escritural en general. En *Dailan Kifski*, asimismo, se hacen evidentes ciertas temáticas incorporadas por la nueva narrativa latinoamericana, que en los años sesenta rinde sus mejores frutos con el *boom*. Esto permite establecer cierto grado de conexión entre los procesos que tienen lugar en el corpus de la gran narrativa latinoamericana de la época y la renovación que experimenta el campo de la literatura infantil en este período, tomando como referencia el campo de la literatura infantil argentina y a una de sus creadoras más paradigmáticas, «blasón de casi todas las infancias».

Bibliografía

BRAVO-VILLASANTE, CARMEN: *Historia y antología de la literatura infantil iberoamericana*, 2 tt., Editorial Everest, León, 1987.

CABRERA DELGADO, LUIS: «La literatura infantil en función de...», *Cauce*, 5 (2): 14-18, 2002.

———: «Nuevo enfoque de estudio en la literatura infantil latinoamericana», *La Letra del Escriba*, 53: 2-3, 2006.

CAÑÓN, MILA Y LUCÍA COUSO: «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*, Mar del Plata, Argentina, 2015.

DÍAZ RÖNNER, MARÍA ADELIA: «María Elena Walsh», en Marc Soriano: *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, traducción, adaptación y notas de Graciela Montes, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2005, pp. 719-723.

FUENTES, CARLOS: «Sobre la nueva novela hispanoamericana», *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales*, selección, prólogo y notas de Saúl Sosnowski, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1996.

GARCÍA, LAURA RAFAELA: «Acercas de la literatura infantil y su posicionamiento en la literatura argentina», *Miradas y Voces de la LIJ*, 3 (9): 1-11, 2013.

MONTES, GRACIELA: *El corral de la infancia*, Libros del Quirquincho, Buenos Aires, 1990.

RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR: «La nueva novela latinoamericana», en Carlos H. Magis (coord.): *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, Asociación Internacional de Hispanistas, México, D. F., 1970, pp. 47-63.

STAPICH, ELENA Y ROCÍO MALACARNE: «María Elena Walsh y otros lenguajes», *Estar en los bordes, CeLeHis*, 8 (22): 72-78, 2021.

WALSH, MARÍA ELENA: *Dailan Kifki*, Editorial Gente Nueva, La Habana, 1999.

¹ LUIS CABRERA DELGADO: «Nuevo enfoque de estudio en la literatura infantil latinoamericana», p. 2.

² EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL: «La nueva novela latinoamericana», p. 47.

³ *Ibíd.*, pp. 47-48.

⁴ LUIS CABRERA DELGADO: «La literatura infantil en función de...», p. 14.

⁵ Esta temática, junto con la inserción en el discurso literario de otros elementos (rescate de leyendas aborígenes, recreación de las culturas autóctonas, utilización del folclor y la cultura popular) cuentan entre los señalados por Cabrera Delgado como punto de partida para trazar un perfil identitario propio de las letras latinoamericanas para niños (2006, pp. 2-3).

⁶ En esta labor destacaron el lingüista y lexicógrafo de origen alemán Rodolfo Lenz, bien conocido por sus aportes en el estudio de las lenguas de las comunidades indígenas. En Argentina, merecen destacarse Rafael Jijena Sánchez, por la recopilación de lírica popular recogida en *De nuestra poesía tradicional* (1940), y Berta Elena Vidal de Battini, quien publicó *Cuentos y leyendas populares de la Argentina* (1960), obra monumental recogida en diez tomos.

⁷ LAURA RAFAELA GARCÍA: «Acercas de la literatura infantil y su posicionamiento en la literatura argentina», p. 1.

⁸ *Ibíd.*, pp. 1-2.

⁹ MILA CAÑÓN Y LUCÍA COUSO: «Los protocolos críticos que fundan el campo de la literatura para niños en la Argentina», [s. p.].

¹⁰ GRACIELA MONTES: *El corral de la infancia*, p. 14.

¹¹ MILA CAÑÓN Y LUCÍA COUSO: *Ob. cit.*

¹² En esta época, aparte de los textos de María Elena Walsh, se publicaron varias obras inaugurales en cuanto a la instauración de nuevos protocolos de lectura y de una nueva concepción de la infancia, y que posteriormente serían prohibidas y censuradas por la dictadura en virtud de que —supuestamente— ponían en peligro valores sagrados como la familia, la religión y la patria. Entre estos libros figuraban obras paradigmáticas de la literatura infantil argentina que se gestaron y publicaron en este período, y que posteriormente continuaron circulando de manera anónima y clandestina bajo la dictadura. Tal fue el caso de *La torre de cubos* (1966), de Laura Devetach; del mismo modo en que fueron prohibidos *Un elefante ocupa mucho espacio* (1976), de Elsa Bornemann, y *La línea* (1975), de Beatriz Doumerc y Áyax Barnes.

¹³ LAURA RAFAELA GARCÍA: *Ob. cit.*, p. 1.

¹⁴ MARÍA ADELIA DÍAZ RÖNNER: «María Elena Walsh», p. 723.

¹⁵ MARÍA ELENA WALSH: *Dailan Kifki*, p. 35.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 37.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 117.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 122.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 55.

²⁰ *Ibíd.*, p. 38.

²¹ *Ibíd.*, p. 73.

²² *Ibíd.*, p. 34.

²³ *Ibíd.*, p. 18.

²⁴ *Ibíd.*, p. 17.



Resumen

La literatura infanto-juvenil cubana ha ampliado sus temas a partir de la repercusión de estos en las dinámicas culturales y sociales del país. La lucha contra el racismo y la búsqueda de la identidad nacional están entre los más tocados. Esto se muestra con mayor profundidad desde la segunda década del siglo xx y en xxi, cuando el enfrentamiento a la discriminación y la lucha por refrendar lo nacional contra lo foráneo se vuelven motivos recurrentes. Este trabajo muestra la obra de algunos autores cubanos del periodo citado, que, desde la óptica de la literatura infanto-juvenil, han contribuido a esa búsqueda de la igualdad y la identidad.

El enfrentamiento a las muestras de discriminación racial existentes dentro de la sociedad cubana es una de las tareas más urgentes que tiene esta sociedad si desea que en la Isla se construya un futuro inclusivo, donde no quepan la intolerancia o la segregación. A pesar de los intentos del gobierno cubano por eliminar, mediante leyes y políticas, la discriminación, esta ha logrado sobrevivir.

Si bien se borraron las leyes discriminatorias del sistema jurídico, no ocurrió de la misma manera en el pensamiento de los individuos; ya que muchas políticas adoptadas a través de los años contribuyeron a su persistencia.¹

En las diferentes ramas de la actividad humana se da la batalla contra los prejuicios y las actitudes negativas; la literatura no está ajena a esta lucha. Aunque tardíamente en relación con otros países latinoamericanos, la literatura cubana ha participado en la denuncia a la discriminación por el color de la piel.

Muchos autores negros que en los primeros momentos de su carrera literaria no abordaban asuntos o problemáticas raciales, como fue característico en las obras de Excilia Saldaña o Tato Quiñones, han venido reajustando sus presupuestos temáticos, unos con más conciencia que otros, e insertando tales temas en sus últimos textos.²

Dentro del contexto general de la literatura, la dedicada a niños y jóvenes no se ha quedado atrás en el intento de dotar a la nación de una identidad cultural y social propia. Identidad en la que están incluidos aborígenes, europeos, africanos, asiáticos y todos aquellos que han puesto un grano de arena en su formación.

En este trabajo abordaremos la literatura infanto-juvenil cubana en los siglos xx y xxi. Comenzaremos por lo hecho entre 1901 y 1958; etapa que, aunque un tanto desmeritada por la crítica posterior a 1959, aportó elementos significativos a la formación de una identidad nacional inclusiva, en la lucha contra la vieja herencia colonial y la imposición de una cultura foránea, la norteamericana.

Dora Alonso, Anita Arroyo, Hilda Perera y Emilio Bacardí forman parte de ese grupo de intelectuales que contribuye a crear durante la República los antecedentes de una nueva época de la nación cubana en la que se reafirman el valor de la cultura nacional y lo autóctono. En sus obras para niños y jóvenes, estos escritores unen a la designación natural de «Cuba» los elementos que caracterizan al campo, la ciudad y el pensar y sentir del pueblo cubano.³



Identidad y antirracismo en la literatura infanto-juvenil cubana

JORGE GODOFREDO SILVERIO TEJERA (CUBA)

La obra de estos autores se caracteriza, de manera general, por presentar «lo cubano» como un todo englobador, donde encuentran cabida blancos, negros y mulatos; sobre todo los situados en las partes más bajas de la pirámide social, los más cercanos al concepto de «lo popular». En su intento de exaltar los valores nacionales, recurrieron a las raíces más profundas de la historia y la cultura cubanas; en busca del sustento de una identidad en formación, pero consciente de sus propios valores.

Interesados en dignificar la identidad nacional contra la agresión cultural y política de lo foráneo, representado fundamentalmente por lo norteamericano, los autores republicanos buscan en las raíces —ya sea en la parte campesina, como Dora Alonso o Anita Arroyo; o en la africana, como Bacardí— los sustentos de una cultura propia, inclusiva, por su propia naturaleza de cultura de resistencia.

En 1944 aparece *El pájaro de lata*, de Anita Arroyo; colección de historias donde, mediante el acercamiento a la geografía y la historia de Cuba, la autora trata de llamar la atención del público lector infantil y acercarlo a la geografía y las tradiciones del país. Es importante destacar la selección de protagonistas: un grupo de niños representativos de los estratos más pobres de la sociedad cubana. Entre ellos hay guajiros, vendedores de billetes, aprendices de diferentes profesiones y pescadores.

Con evidente interés educativo, Arroyo muestra la capacidad de soñar de los niños como una fuerza invencible, en el propósito de construir un país mejor. Es interesante la forma en que logra, a partir de un lenguaje sencillo, mostrar la historia de Cuba y las diferencias entre las regiones y los habitantes del país, sobre todo los contrastes entre el campo y la ciudad.

Especial atención merece Hilda Perera, quien con solo diecisiete años sorprende a los lectores cubanos, en 1947, con su obra *Cuentos de Apolo*. El protagonista, Apolo, es un niño negro y pobre; a través de su mirada, sus palabras, la autora denuncia la situación en que viven tanto negros como pobres. Un niño negro de siete años muestra, con el desenfado propio de la niñez, las diferencias sociales existentes en Cuba en aquellos momentos; sin dejar, a la vez, de enseñar su integridad moral y su apego a la clase social y al grupo al que por el color de su piel pertenece.

Como representante del componente negro, sobre el cual se forja la cultura cubana, Apolo es símbolo de un intento de integración racial. El hecho de que

sea un niño cuya apariencia física no se ajusta al ideal de belleza del discurso colonial —«negro, ágil y brillante, son los dientes lo único verdaderamente blanco en su cara»—, denota una intención de representar los rasgos de una parte de la población cubana a la que también se le ha de atribuir protagonismo en el decurso histórico.⁴

En 1950 aparece la obra póstuma de Emilio Bacardí Moreau (Santiago de Cuba, 1844), *Cuentos de todas las noches*; simpática colección de narraciones donde el autor, utilizando a animales como protagonistas, muestra la realidad social del país y las diferencias entre las clases. La cubanidad de los personajes es incuestionable; no solo porque las realidades que muestran son las de Cuba, sino por el lenguaje utilizado, típicamente popular cubano. Un ejemplo de ello se encuentra en «Liborio, la jutía y el majá», fábula sobre un hombre de campo que salva a un majá, y en recompensa, este trata de matarlo; es salvado por la ingeniosidad de una jutía. No es gratuito que el hombre sea un guajiro ni que se llame Liborio, símbolo del campesino cubano; ni que su salvador sea la jutía, un animal endémico del país. El Liborio del cuento de Bacardí representa la desilusión del campesino cubano, que luego de haber luchado por su independencia, la ve frustrada por la intervención norteamericana.

Un afán didáctico y la intención explícita de reafirmar la identidad cultural imperan en *Cuentos de todas las noches*. La seriedad con que el autor desarrolla los temas y el valor ético que caracteriza a los relatos ensalzan y reafirman la especificidad nacionalista de la obra. La figura de Liborio desaparece del acervo popular cuando culmina el período republicano. Sin embargo, no ha dejado de representar al campesino cubano en el imaginario colectivo, y la existencia de un cuento como «Liborio, la jutía y el majá» es constancia y recordatorio de su significado en la cultura cubana.⁵

En enero de 1959 triunfa la Revolución; desde sus mismos comienzos inicia una batalla gigantesca para promover y fortalecer la educación del pueblo, y de esta manera lograr que el apoyo a las políticas de igualdad social iniciadas por el gobierno cuenten con un mayor apoyo.

Buena parte de los esfuerzos se centran en niños y jóvenes, a quienes, a través de la escuela y la cultura, se trata de formar dentro de un espíritu igualitario y antidiscriminatorio. Tanta la escuela como las instituciones culturales crean programas dirigidos a apoyar las nuevas ideas.

La literatura infanto-juvenil cubana se convierte en un apoyo fundamental de la política sociocultural del gobierno revolucionario.

Un enlace entre la literatura infanto-juvenil anterior a 1959 y la escrita con posterioridad es la obra de Dora Alonso (Recreo, 1910). Con su personaje Pelusín del Monte, el más famoso de los títeres cubanos, aparecido por primera vez en *Pelusín y los pájaros* (1956), la autora se adentra en lo más genuino de la cultura campesina cubana, bien conocida por ella, y muestra con lenguaje desenfadado los valores del campesino cubano, su ingenio y su resistencia a lo foráneo. Pelusín representa los rasgos característicos del campesino cubano, haciéndolos resaltar como un valor fundamental para resistir la influencia extranjera, mientras tan nociva para la identidad cultural propia.

En 1964, Dora Alonso publica *Las Aventuras de Guille*, donde muestra el interés por unir la aventura, la investigación y la defensa de los valores que han comenzado a instalarse en el país después de la Revolución. En este caso, la defensa de la identidad nacional se une a la salvaguardia de los ideales revolucionarios, representados por los cambios que se aprecian en el entorno rural de la Ciénaga de Zapata.

En 1971 se publica *Dos niños en la Cuba colonial*, de Renée Méndez Capote (La Habana, 1900); obra que refleja, desde la óptica infantil, la realidad de la esclavitud con sus crueldades. A través de la descripción de escenas realistas, la autora no solo denuncia el fenómeno esclavista; muestra cómo la situación de los esclavos los colocaba en condiciones de sumisión e inferioridad donde sus valores eran ignorados; el proceso de deculturación a que fueron sometidos los africanos por sus amos, pero que no logró borrar en ellos las raíces de su tierra. En la obra se contraponen, de forma abierta, las maneras en que eran tratados los esclavos por los ricos y por los pobres, la cercanía entre campesinos y africanos en cuanto a costumbres.

Dos niños en la Cuba colonial se singulariza por la manera de contar la historia, casi fotográfica, donde se refleja la realidad de un hecho cuestionable, pero sin sazonarlo constantemente con críticas moralizantes y criterios vertidos desde posiciones políticas acordes con el discurso oficial vigente en el país.

Otro ejemplo incuestionable de la influencia del folclor africano en la literatura infanto-juvenil cubana es la obra de Miguel Barnet Lanza (La Habana, 1940). Estudioso de las culturas africanas y de su

influencia en la formación de la identidad sociocultural cubana, discípulo de algunos de los más brillantes investigadores nacionales en este campo, como Fernando Ortiz, Lidya Cabrera y Argeliers León, Barnet ha sabido utilizar con mesura los conocimientos obtenidos en sus investigaciones, para crear una obra de estilo claro, sencillo y de fácil acceso que lleva a los niños y jóvenes, sin didacticismos ni pedanterías innecesarias, la esencia de las culturas africanas, plenas de oralidad y sabiduría.

Del quehacer investigativo de Barnet, igualmente se han beneficiado los lectores más jóvenes. El consabido escritor, Premio Nacional de Literatura, integra la larga lista de autores cubanos que dedican un espacio en sus desvelos a escribir para niños. La pesquisa sobre las religiones africanas y el peregrinaje por los campos hizo emerger una serie de historias que Miguel Barnet recogió en el libro *Akeké y la jutía* (1978). Esta obra, con fábulas que ha «recreado literariamente respetando los giros y sintaxis propios de la manera cubana de contar», tiene ya tres ediciones; elocuente evidencia del gusto y la preferencia de los jóvenes lectores por el folclor; que constituye, según las palabras de Gabriela Mistral, la literatura infantil por excelencia.⁶

Su obra más representativa en este campo es, sin duda, *Akeké y la jutía*; colección de cuentos o, más bien, fábulas. A partir de las posibilidades que le brinda un lenguaje coloquial y sencillo, el autor se esfuerza en responder muchas de las preguntas que comúnmente hacen los niños a los adultos. ¿Cómo nació el baile?, ¿por qué los pájaros se suben a los palos? o ¿por qué la jicotea tiene el carapacho cuarteado? Esas y muchas otras interrogantes son respondidas a partir de la sabiduría de los ancestros africanos y sus tradiciones, provocando en los niños no solo el placer de ver satisfecha su curiosidad, sino el de conocer la manera de pensar de aquellos que fueron traídos a la fuerza a estas tierras y despojados de todo menos de su identidad propia. En la obra está clara la intención educativa; cada historia deja una enseñanza y la muestra de interculturalidad en textos que tienen tanto del sabor de los campos cubanos como del de las selvas africanas. Sirve, además, el texto para adentrarse de manera fácil en las interioridades de las religiones cubanas de origen africano, sus enseñanzas, sus esencias. En este sentido es muy interesante la forma en que Barnet da vida a las divinidades del panteón Yoruba; presentadas aquí, no como dioses, sino como individuos normales

aunque mantengan, eso sí, algunas de sus atribuciones mágico-religiosas.

Sin embargo, no se detiene el autor en presentar solo la influencia africana, sino que la imbrica de manera efectiva con la sabiduría campesina cubana y, de forma espontánea, usa décimas y otras formas de expresión poéticas propias de los campesinos. Esta intención intercultural está clara desde el propio título, al unir en él a Akeké, el alacrán africano, con la criollísima jutía.

En 1987 es publicado *Kele kele*, de Excilia Saldaña; libro dedicado a mostrar en todo su esplendor la influencia africana en la identidad cultural cubana, a través de canciones, poemas y fábulas. La autora muestra la esencia de la cultura traída por los esclavos, cultura que se vio marginada y disimulada en barracones de esclavos y cabildos, por temor a la represión y que, para ver la luz, tomó formas sincréticas con la cultura y religión españolas. *Kele kele* significa 'suave, tierno'; el libro recoge canciones, poemas y cinco patakines o relatos de los tiempos antiguos acerca de los orichas. El contenido de estos patakines es, fundamentalmente, el amor. Y es que no solo del dolor de la esclavitud, sino también del amor y del saber de los africanos, se ha enriquecido la nación cubana.⁷

Otra muestra de literatura dedicada a niños y jóvenes donde están manifiestas la influencia africana y el intento por mostrar la identidad nacional como una suma de culturas es la obra de Teresa Cárdenas; autora preocupada por plasmar en sus libros el sentir de aquellos que, de una manera u otra, son preteridos por la sociedad.

Teresa Cárdenas (Matanzas, 1970) participa de esa nueva hornada de autoras y autores cubanos que han empezado a replantearse en la literatura escrita para niños la pertinencia de la más descarnada realidad nacional. Junto a otro libro para niños, *El oro de la edad*, de Ariel Ribeaux; *Cartas al cielo*, de Cárdenas, coloca en las letras cubanas de los últimos treinta años temas como el racismo, la marginalidad de ciertos barrios habaneros, la prostitución y la violencia doméstica. Una cálida reseña sobre el libro nos dice: «¿Qué nos ofrece este libro, Premio David de 1997? Unos personajes tan reales que bien pudieran llevarnos de la mano hasta sus casas, en las que habitan, sin contradicción, los vivos y los muertos, la mirada con que un sector poblacional contempla al otro; la percepción de las maneras en que se es mirado; la cultura mestiza expresada desde el ángulo más cercano a la raíz

africana; la voz de los que viven estrecho, de los que se aferran a cualquier esperanza, de los que no pudieron traspasar las fronteras mentales ni salir plenamente por las grietas que en la casa abriera la Revolución; la institución familiar como centro, cimiento y refugio de la vida; el entorno social que educa, cura y sustenta el avance hacia la plenitud humana».⁸

Teresa Cárdenas tiene la facultad de tomar patakines llegados de las culturas ancestrales africanas y convertirlos en cuentos para niños, pletóricos de fantasía. Utilizando un lenguaje sencillo, rayano en lo coloquial, es capaz de llevar hasta el universo infantil estas historias y convertir a los jóvenes lectores en cómplices-protagonistas de lo que sucede en las páginas. En cada uno de sus libros aparece la raíz africana de la cultura cubana, pero sin didactismos ni pedanterías que alejen al lector, atrapándolo con el espíritu aventurero y la belleza de las imágenes. En sus obras, ya sea *Olo-you* (2000), *Cuentos de Macucupé* (2001), *Echú y el viento* (2006), *Tatanene Cimarrón* (2006), *Cuentos de Olofi* (2007), *Ikú* (2007) o *Barakikeno y el pavo real* (2008), África está presente.

La escritora maneja con soltura el mundo mítico afrocubano y, a partir de los valores de este, va creando historias donde se fortalecen conceptos morales enraizados en la tradición; ya sea el respeto a los mayores, al trabajo y a la sabiduría; o el deber de defender nuestra dignidad ante quien la ataca, aunque este sea tan poderoso como la muerte o un dios. Utilizando, además, recursos propios de la literatura infanto-juvenil universal, la autora lleva al lector hasta este mundo, tan cercano a ella, de los mitos africanos y muestra su belleza, su integridad, el valor de sus habitantes. La obra de Teresa Cárdenas contiene altos contenidos identitarios y antirracistas al mostrar con claridad el aporte de los africanos a la formación de la cultura e identidad nacionales; además del alto valor filosófico, moral y espiritual de este aporte.

En el año 2000, la Editorial Oriente publica *Paquelé*, de Julio Miguel Llanes (Yaguajay, 1948); obra que lanza una mirada singular sobre la esclavitud y el odio de razas, al presentar el tema desde la mirada de un niño esclavo, calesero en la Villa de Sancti Spíritus. Llanes se centra en una de las formas menos tocadas de la esclavitud, la urbana. Aquí, blancos y negros se van a relacionar; no en el sistema cerrado de cafetales, cañaverales o barracones; sino en las calles, donde no es tan visible, tal

vez, la explotación, pero sí la diferencia entre los diversos grupos. Esclavos y blancos pobres se mezclan entre sí, a partir del ansia de ambos grupos por la libertad, aunque esta no signifique lo mismo para unos u otros.

La frescura de los diálogos y la ingenuidad con la que el personaje protagonista se enfrenta a temas tan complejos como la discriminación y la esclavitud hacen de esta obra un hito memorable dentro de la literatura infanto-juvenil cubana.

En 2009 es publicada *Terreno de nadie*, de Ariel Ribeaux, otra conmovedora historia sobre el racismo y la discriminación. El protagonista es un jovencito negro que debe esforzarse para lograr la aceptación de sus compañeros en un medio hostil, dejado geográficamente en la ambigüedad, pero que, por los giros del lenguaje, se acepta que es Cuba. La postura del autor sobre el tema «color de la piel» queda bien clara cuando el protagonista expresa con claridad: «Prefiero que me digan “negro” a “muchacho de color” o “moreno” o “negrito”, o cualquier palabra engañosa de esas que utilizan para suavizar lo que realmente quieren decirte. Claro que soy negro, ¿y qué?».⁹

La forma en que Ribeaux toca con claridad el tema del racismo y la discriminación, indica el camino tomado por la literatura infanto-juvenil cubana en el siglo XXI; centrada tanto en la problemática social y en las contradicciones que rodean al mundo infanto-juvenil, como en las contradicciones psicológicas internas de esta etapa de la vida.

En la actualidad, varios autores cubanos toman del folclor africano la esencia de sus narraciones para niños y jóvenes; otra muestra de la influencia cultural dejada por los esclavos africanos y sus descendientes en el imaginario e identidad nacional; y de la actualidad que tiene el tema de la lucha contra la discriminación y el racismo, junto a la búsqueda identitaria, en el acervo cultural de la nación.

De forma general, en este tipo de literatura se usan, en mayor o menor medida, vocablos de origen africano. Estos vocablos, aprendidos por tradición oral, son transmitidos de forma creativa; cada autor matiza y enriquece su uso de acuerdo con representaciones propias. En su mayoría, se trata de sustantivos; denominaciones de plantas, animales o lugares, insertadas dentro del idioma español, que ayudan a mantener vivas formas idiomáticas ya desaparecidas en la práctica, como el llamado «idioma bozal» hablado por los esclavos en Cuba, y que apoyan el origen africano de las narraciones.

Estos autores y otros más, al registrar las voces de la tradición en sus obras y retomar los mitos africanos como fuente de inspiración, ayudan a que no se pierdan dichas raíces; a que las nuevas generaciones recuperen espacios, en ocasiones perdidos por generaciones anteriores, en cuanto al conocimiento de los basamentos de la identidad nacional, muchas veces ignorados en los programas de estudio en las universidades cubanas.

No obstante, la aceptación académica no se corresponde con el lugar que ocupa en nuestra identidad: la narrativa oral de origen africano no aparece en programas de estudio en ningún nivel de enseñanza (valga el ejemplo de que en el programa cubano de Español-Literatura para duodécimo grado se menciona a Lydia Cabrera como ¡puertorriqueña!). Es escamoteada en espacios como los medios de comunicación masiva, y los estereotipos ganan terreno de manera superficial y paternalista. Estas formas sutiles de rechazo, menosprecio o clara discriminación, muchas veces inconscientes, constituyen, aún en el siglo XXI, hechos cotidianos en el panorama de la apreciación real y verdadera de nuestras raíces.¹⁰

De ahí entonces la importancia de su promoción entre los lectores más jóvenes, como forma de reafirmación de la identidad nacional y de enfrentamiento, en el plano ideológico, de las manifestaciones de racismo aún existentes en la sociedad cubana. Es imprescindible, por tanto, tener presente el aporte de las culturas africanas a la cubana en todos los campos, y en la literatura en específico; para no tergiversar, de manera consciente o inconsciente, la esencia cultural cubana.

Referencias bibliográficas

- CABRERA DELGADO, LUIS: «Literatura y folclor: un diálogo en la literatura infanto-juvenil cubana», *Contexto*, segunda etapa, 11 (13): 119-131, 2007.
- FRADE, ZELIA M.: «Literatura infantil, ideología e identidad nacional antes y después del triunfo de la Revolución Cubana», 2015 [disponible en <https://digitalcommons.fiu.edu/etd/>].
- IGLESIAS, ALINA: «Teresa Cárdenas Angulo y sus fábulas afrocubanas para niños», *Cubaliteraria*, 16/05, 2011.
- PERDOMO, MARIALYS: «Akeké y la jutía: Aquí va este cuento ¡Oigan!», *La Jiribilla*, La Habana, VII (462), marzo, 2010.
- ROJO, SERGIO: *Discriminación racial: Discurso oficial versus realidad en Cuba postrevolucionaria*,

2018 [disponible en <http://scholarcommons.usf.edu/etd>].

SALDÍVAR, JUAN MANUEL: «La producción literaria en el imaginario religioso cubano», *Revista de Ciencias Sociales*, Universidad de Costa Rica, IV (150): 37-51, 2015.

VALDÉS, GEMA: «Los avatares de la literatura oral de origen africano en Cuba», *Temas*, 62, abril-septiembre, 2010.

ZAVALA, MERCEDES: *Entre África y América. Presencia de la tradición oral en la poesía antillana*, 2010 [disponible en <http://www/biblioteca.or.org>].

ZURBANO, ROBERTO: «El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación», *Temas*, 46: 111-123, abril-junio, 2006.

¹ SERGIO ROJO: *Discriminación racial: discurso oficial versus realidad en Cuba postrevolucionaria*, p. 4.

² ROBERTO ZURBANO: «El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación», p.116.

³ Zelia M. Frade: «Literatura infantil, ideología e identidad nacional antes y después del triunfo de la Revolución Cubana», p. 57.

⁴ *Ibídem*, p. 68.

⁵ *Ibídem*, p. 77.

⁶ MARIALYS PERDOMO: «Akeké y la jutía: Aquí va este cuento ¡Oigan!».

⁷ LUIS CABRERA DELGADO: «Literatura y folclor: un diálogo en la literatura infanto-juvenil cubana», p. 130.

⁸ ROBERTO ZURBANO: *Ob. cit.*

⁹ ZELIA M. FRADE: «Literatura infantil, ideología e identidad nacional antes y después del triunfo de la Revolución Cubana», p. 141.

¹⁰ GEMA VALDÉS: «Los avatares de la literatura oral de origen africano en Cuba».



Resumen

Mercedes Pérez Sabbi es una de las escritoras de literatura infantil y juvenil argentinas más renombradas de la actualidad. En una parte sustancial de su obra, la autora propone una serie de temas y personajes donde el compromiso social se manifiesta. El siguiente artículo hace foco en tres libros de su extensa producción, donde la sensibilidad por las situaciones de desigualdad, la violencia y la injusticia se hacen presentes y se dan la mano con la belleza de su narrativa.

Literatura social y niños

● Es la literatura infantil un espacio legítimo donde reflexionar sobre la desigualdad, las relaciones de poder, la opresión y otras tantas injusticias a las que estamos acostumbrados? ¿Se puede proponer en ella una serie de preguntas emparentadas a una cierta conciencia ética, pero sin caer en el moralismo ni en dogmas que, lejos de liberar, hostiguen aún más? En el caso de que se haga, ¿tendrá lugar en ella la belleza? ¿Seguirá siendo literatura o se convertirá en mero panfleto?

De acuerdo con el reciente lineamiento expuesto en el artículo «Acercamiento a la literatura social infantil en Latinoamérica»,¹ se puede afirmar que la literatura infantil de raigambre social es «aquella que dialoga en sus obras con niños y niñas, en cuanto sujetos de acción y cambio, y no como simples agentes pasivos de consumo». Tal como se plantea en la presentación:

Literatura en la que niños, lejos de la candidez pretendida, están a la intemperie, se desarrollan en la pobreza y la brutalidad, son golpeados, trabajan, pero que a la vez, la mayoría de las veces, son solidarios, cooperativos, altruistas.

Literatura en la que las niñas, alejadas del eterno estereotipo, del inquebrantable sino dual de ser «princesa o bruja» como únicas posibilidades vitales, muestran la realidad sin máscaras y, por ende, se enfrentan a un mundo siniestro muchas veces, donde la miseria no solo es económica sino que arrastra consigo la moral.

Es preciso recalcar que esta caracterización propuesta está anclada en una delimitación temporal bastante particular: el período que abarca desde 1889 a 1982. En esa extensa franja se dio inicio y desarrollo a este tipo de literatura a lo largo y ancho de Latinoamérica, hasta llegar a afianzarse en la mayoría de los países. Pero, a su vez, se instala durante una centuria atravesada por dos guerras mundiales y sus consecuencias para nuestra región: las sucesivas dictaduras padecidas, las revueltas reivindicatorias, las crisis económicas y un largo etcétera.

A caballo de este contexto histórico y político se fue desarrollando este aspecto social de la literatura infantil que, lejos de agotarse en el período señalado, se ha ramificado en una cantidad considerable de escritores y escritoras del continente.

Entre estas últimas, se destaca Mercedes Pérez Sabbi, autora de una treintena de libros en los que el compromiso y la belleza van de la mano.

Las siguientes páginas estarán destinadas a visitar su obra.



Belleza y compromiso en la obra de Mercedes Pérez Sabbi

SERGIO ARIEL MINORE,
GITO MINORE (ARGENTINA)

Algo que da vueltas y vueltas en el cuerpo

Mercedes Pérez Sabbi nació en Acassuso en el año 1950. Estudió la carrera de Ciencias de la Educación. Trabajó como maestra de grado en distintas escuelas de Capital Federal y Gran Buenos Aires y se desarrolló como psicopedagoga en diversos centros de salud y escuelas de recuperación. A su vez, entre los años 2008 y 2010 se desempeñó como coordinadora de proyectos y programas del Plan de Lectura del Ministerio de Educación de la Nación.

Sin descuidar esas tareas, a mediados de los años ochenta comenzó a publicar sus escritos. Durante el bienio 1988-89, colaboró con cuentos en la revista mendocina *Aconcagua*. A estos primeros textos le siguieron un par de participaciones en las antologías que organizaba la editorial Orión: *Con los pelos de punta* (1989) y *Cuentos de terror y misterio* (1990). Su primera novela recién llegó en 1996, bajo el mismo sello, *Corazones de menta*; a la que pronto le siguió *Hojas amarillas para una violeta*, en 1998, ya por el sello Errepar. De ahí en adelante, Mercedes Pérez Sabbi construyó una sólida carrera sostenida en múltiples ediciones, en distintos sellos de literatura infantil, que la ha hecho acreedora, a su vez, de varios premios.²

A lo largo de su prolífica trayectoria se fue moviendo por distintos géneros: terror, suspenso, policial, romance e, incluso, teatro (disciplina en la que estuvo involucrada como parte del grupo de teatro Catalinas Sur).

Sin embargo, será el lanzamiento de un pequeño libro llamado *Sopa de estrellas*, en el año 2002, el puntapié inicial de un nuevo camino. En esta veta, algunos títulos como *Nos vamos nomás, nos vamos* y *Manuela en el umbral* generan una constelación particular dentro de la totalidad de la producción de la autora que, lejos de distanciarse del resto, los involucra y resignifica de una manera particular. Un conjunto que dialoga con el resto de su trabajo, pero que encuentra sus raíces en la tradición de literatura social latinoamericana.

Mercedes Pérez Sabbi genera una serie de libros donde el compromiso con la realidad está presente, pero sin por ello perder un ápice de belleza y de humor. Como ella misma se definió en una entrevista realizada por el sitio *Léeme un cuento*:

Cuando se hace literatura una aborda la temática que la conmueve. A la hora de escribir no pienso en este tema es duro o es pasatista. Hay algo que me da vueltas y vueltas en el cuerpo y busco la manera de literalizarlo, de

encontrar las palabras que lo hagan bello y asequible al universo infantil y juvenil.³

Esta fuerte apuesta a lo bello, será el norte al que arribará la totalidad de la obra de Sabbi; especialmente el corpus de textos propuestos en el presente abordaje, una selección de tres títulos donde priman la desigualdad y la injusticia, fruto de la desidia o la arbitrariedad estatal.

Un dolor personal y colectivo

Tal como dijimos recientemente, *Sopa de estrellas* (2003) resultó una línea divisoria en su escritura. Si bien ella venía incursionando en diversos géneros con relativo éxito, la publicación de este título marcaría un punto de partida hacia otra literatura más comprometida con la realidad.

Según ella misma refirió en un reportaje,⁴ el libro fue escrito a mediados de los años noventa y fue entregado a la editorial Sudamericana, donde «durmió en un cajón por unos cuantos años». Fue después de la debacle que sufrió Argentina en 2001, a partir del contexto socioeconómico acuciante y la nueva pobreza que se presentó sin anestesia, cuando Canela —directora del área infantil de la editorial— reparó en ese texto postergado y propuso su lanzamiento.

El cuento narra la historia de Blas, un niño cartonero que, junto a su perro Roco, sale todos los días a trabajar con su carrito. Lo recogido se lo lleva a don Eloy, un vecino, que a cambio del cartón le da un lugar para dormir, comida y unas pocas monedas. Pero Blas es un niño que, a pesar de todo, no deja de soñar y fantasear. Entre cartones y basuras, juega, viaja, se imagina capitán de un barco. Así, inmerso en tantas fantasías, más de una vez se le pasa el día y junta muy poco, lo suficiente para que el viejo vecino lo rete. Una de esas tardes, por temor a que este lo reprenda, se escapa. Debajo de un árbol, lo sorprende la noche cargada de estrellas. Así aparece descrito:

Y soñó, soñó que sobre una caja azul ponía otra naranja y otra roja y otra verde y otra más. Y tan alta quedó la escalera que Blas, parado en punta de pie, logró juntar en su caja amarilla, que se había vuelto chiquita y redonda como un tazón, las estrellas más tiernas y sabrosas.

Aunque la sopa de estrellas estaba muy caliente, entre soplido y sorbito, Blas y Roco se la tomaron toda y no les importó hacer ruido.⁵

La crudeza de la imagen de Blas, como de tantos niños y niñas a la intemperie, no deja, por eso

mismo, de poder aspirar a la belleza. La misma que, de alguna manera, permite que Blas sueñe. Bajo la intemperie, a pesar de la intemperie, más allá de la intemperie.

La autora propone un relato corto, visceral y denunciante, que no por ello deja de ser poético. Tal como lo reseñó el suplemento «Cultura» del periódico *La Nación*:

Mercedes Pérez Sabbi compone un relato entrañable, de áspera poesía. A través de la narración de esa fantasía infantil, restituye al lirismo toda su capacidad de denuncia y crítica social sin necesidad de recurrir a las redundancias pedagógicas ni a la desgastada retórica del discurso político.⁶

Un relato que, en definitiva, además de ponerla a la vanguardia de la literatura social infantil del nuevo siglo, la engarza con una tradición que ya tenía grandes personajes infantiles en esa tónica, como los compuestos por Álvaro Yunque, Jorge W. Ábalos o José Mauro de Vasconcelos.

Es notable también el diálogo que se produce entre texto e imagen en este libro. Las ilustraciones realizadas por Luciana Fernández, con técnicas de *collage* y plastilina, aportan un componente artístico y emotivo que redundará a favor de la obra.

Alejada del «final feliz» y la moraleja, Sabbi incursiona en un tipo de literatura comprometida, donde la denuncia al Estado está en el centro de la atención. Ya sea por abandono a los sujetos a quienes este se supone debe amparar (en este caso, los niños que viven en la calle) o por las arbitrariedades de las que en varios momentos de nuestra historia hizo gala.

Será justamente en estos temas donde encontrará una cantera para elaborar historias y, a su vez, reafirmar su rol como escritora y sujeto político. Responsabilidad que, tal como ella misma lo expresa en un reportaje en la revista *Nosotros*, del periódico *El Litoral* de Santa Fe, se atribuye:

El desafío para los escritores de literatura infantil y juvenil está en la propuesta ética y estética, en cómo ficcionalizar lo feo, lo siniestro, lo maravilloso desde un lugar que movilice a quien lo lee, que lo modifique, que le cree dudas... Personalmente, suelo encontrar en el dolor, en la carencia, material para mi literatura.⁷

Ese material para su literatura, donde las injusticias del Estado estarán en primer lugar, tendrá su

proyección en obras como *Nos vamos, nomás, nos vamos* y *Manuela en el umbral*. En esta trilogía, la autora resume muchas de sus grandes preocupaciones. Como afirma en el mencionado artículo: «Mis personajes en *Nos vamos, nomás, nos vamos*, en *Manuela en el umbral* y en *Sopa de estrellas* encarnan un dolor personal y colectivo».

Sin embargo, ese dolor podrá, a su vez, ser encauzado desde el humor, la poesía y el canto. Como pasa en *Nos vamos, nomás, nos vamos* (2009), donde la historia, además de ser narrada como prosa, está intervenida por canciones de carnaval, conformando lo que el mismo subtítulo reza: «un relato murguero».

La historia es sencilla pero eficaz: en el pueblo de Pachurrucutu asume un nuevo alcalde, Eloy Galindo Pereira, quien tiene como objetivo transformar el pueblo en un lugar limpio y ordenado. Para tal fin, emite una serie de decretos en los que impone un conjunto de medidas: cortar los árboles, enjear parques y balneario, prohibir picnics, casamientos, y hasta la estatua del propio fundador.

Como es de esperar, estas disposiciones asépticas, contrarias al uso y costumbre de la mayoría, no tuvieron mucha aceptación y solo fueron apoyadas por la familia de fabricantes de artículos de limpieza, la radio del lugar y el portero de una escuela. Empujados por tanta severidad, el pueblo comienza un éxodo que decantará en una nueva vida.

Más allá de la arbitrariedad que propone el relato, al que se le podría encontrar cierto linaje con dos clásicos del género —*El pueblo que no quería ser gris* (1975), de Dourmec y Barnes; y *El rey que prohibió los globos* (1982), de Syria Polletti—, el proceder de los personajes y el devenir de la historia logran arrancar una sonrisa. Es que, a diferencia de los dos textos citados, *Nos vamos, nomás, nos vamos* es una caricaturización, una burla, una cachetada a los poderosos cuando estos quieren imponer su voluntad sobre el resto. Y en esta ironía juegan un papel importante las intervenciones de cánticos murgueros. Como canta la comparsa en el capítulo cuatro; llamado, precisamente, «Chau»:

*Nos vamos, nomás, nos vamos
cantando por el camino
pa' que sepa el tal Galindo
que hay chance pa' otro destino.
Nos vamos, nomás, nos vamos
con olor a carnaval;
que se ataje Eloy Galindo*

*este tiro de penal.
Nos vamos de Pachurrucutu
sin siquiera una madrina,
diciendo «¡Loco Galindo,
lávate con lavandina!».
A vos te digo, chorlito,
no queremos tener amo.
Por eso cantamos juntos:
Nos vamo', nomás, nos vamo'.*⁸

La desobediencia de un pueblo, abandonando al alcalde y sus secuaces, llevándose todo, «hasta el olor de los naranjos», para arrancar de nuevo en otro lado, pero también con otras leyes, brinda una lección de autodeterminación y libertad.

Lejos de la lamentación, los habitantes de Pachurrucutu alcanzan una nueva vida y, de paso, le dan una lección a los poderosos: «No queremos tener amo», como reza la canción.

El tercer libro donde Sabbi hace hincapié en situaciones en que el Estado se hace presente de una manera ominosa, es precisamente en *Manuela en el umbral* (2011). Ambientada en el año 1984, la novela cuenta la historia de Manuela, una nena de doce años que vive con su tía y su prima en el pueblo de Los Aromos. El último recuerdo que tiene de sus padres es uno que sucedió cuando tenía cinco años, el cual está atravesado por «un sueño negro». Desde ese momento, el único contacto que tiene con su familia primera son unas cartas que regularmente llegan y que ella conserva en una caja de bombones.

Mi mamá se enfermó de golpe y nunca más la vi, ni a ella ni a mi papá. Fue la noche que me dio mucha, mucha fiebre, y tuve un sueño feo, muy oscuro, negro, que no recuerdo. Desde esa noche espero que mi mamá se cure y que me lleguen las cartas de florcitas azules.⁹

Aferrada a esa ilusión, va creciendo junto a su tía, su prima y todos los vecinos y amigos del pueblo, que, de una u otra manera, conocen su condición; hasta que llega a los doce años y, junto con los cambios hormonales y sentimentales propios de la edad, arriban las preguntas y las dudas:

Poco me contaba mi mamá en las cartas. Solo que me quería y extrañaba y que me portara bien con mi tía Ernestina, y que mi papá seguro que estaba bien, allá en Chile. En una, bueno, la última, me puso «Te extraño, Lunita». Yo le dije a mi tía que era raro que

mi mamá me llamara Lunita, si no sabía que aquí me decían así, porque en las cartas que yo le escribía nunca se lo había contado... Y mi tía me dijo que seguro se le había ocurrido por mi carita redonda, o quizás se lo había contado Julia... Después no recibí más cartas.¹⁰

En búsqueda de su propia identidad, Manuela se va formulando preguntas y cuestiones, en torno a sus padres, que le son difíciles de resolver. Acompañada por el amor de su tía y prima (quienes ya no pueden ocultar que son las autoras de las cartas) y de los cambios que se van dando en el pueblo y el país, llegará a la verdad.

A partir del drama vivido por Anahí Pereira Giuggiolini, una joven amiga de su hija, Mercedes Pérez Sabbi construye una novela sobre la vida de una niña, hija de desaparecidos durante la última dictadura. Un relato crudo y conmovedor, contado en primera persona, que bien podría ser la historia de gran parte de esos niños y niñas hoy adultos. Tal como la propia autora lo explica en la mencionada entrevista realizada por la revista *Nosotros*:

En *Manuela en el umbral*, abordé el desgarrador imperecedero que la violencia de Estado produjo en una niña, en Manuela. Porque lo bueno y maravilloso que la literatura tiene es la capacidad de convertir datos, hechos, acontecimientos de una realidad en un abrazo con nombre y apellido.¹¹

La violencia del Estado en su máxima expresión aparece descrita en *Manuela en el umbral*, pero no directamente desde el lugar de la denuncia. A través de la voz de esta niña, del recuento de su vida y sus anhelos, la autora genera una obra maravillosa, necesaria, comprometida y sumamente poética.

Nos vamos, nomás

Mercedes Pérez Sabbi es una autora prolífica que, a lo largo de los últimos treinta años, ha trabajado distintos aspectos de la literatura infantil y juvenil. Si bien muchos de sus libros han merecido premios y distinciones, es en el abordaje de los temas de sensibilidad social donde se destaca su trabajo.

En los tres textos que a los fines del presente escrito hemos analizado, se puede observar una muestra de esta vocación humanística que Sabbi proyecta en su obra. Un compromiso que denuncia las injusticias

del Estado, sus arbitrariedades y sus postergaciones; fruto de una ética consecuente, que no teme cuestionar las desigualdades sociales ni sus consecuencias.

En la actualidad sigue desarrollándose, no solo como escritora, sino también como promotora de la lectura. Retornando a su antigua vocación docente, asiduamente recorre escuelas del país para llevar sus narraciones e intercambiar opiniones con los niños y las niñas.

Esos mismos niños y niñas que encarnan muchos de los personajes con que Pérez Sabbi no solo se hizo un lugar dentro del universo de la literatura infantil y juvenil, sino con los que, a su vez, sigue generando obra.

Bibliografía

«Historias bien contadas. Reportaje a Mercedes Pérez Sabbi», (24 de marzo de 2012), *Nosotros*, del diario *El Litoral*, Santa Fe [recuperado de <https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2012/03/24/nosotros/NOS-06.html>].

GARCÍA PADRINO, JAIME, coord.: «Pérez Sabbi, Mercedes», en *Gran diccionario de autores latinoamericanos de la literatura infantil y juvenil*, Fundación SM, Madrid, 2010, pp. 685-686.

MACIMIANI, FERNANDA MARÍA: «Entrevista a Mercedes Pérez Sabbi», en ciclo de entrevistas de *Léeme un cuento*, 2015 [disponible en <https://www.lee-meuncuento.com.ar/Mercedes-Perez-Sabbi.html>].

MINORE, GITO: «Acercamiento a la literatura social infantil en Latinoamérica», en *Anuario de Investigaciones Centro Cultural Floreal Gorini*, 8, Buenos Aires, 2018.

———: «Ciclo “Hablar de literatura”: La infancia en letras» [grabación sonora], [CD], Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini (CCC), Buenos Aires, 2018. Participantes: Mercedes Pérez Sabbi y Mirta Gloria Fernández.

PÉREZ SABBI, MERCEDES: *Cartas amarillas de la Boca a Rosario*, Ediciones Quipu, Buenos Aires, 2012.

———: *Manuela en el umbral*, Edelvives, Buenos Aires, 2011.

———: *Nos vamos, nomás, nos vamos*, Ediciones Abran Cancha, Buenos Aires, 2009.

———: *Sopa de estrellas*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2003.

SORMANI, NORA LÍA: «Una grieta en el muro», en suplemento «Cultura», *La Nación*, Buenos Aires [recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/486142-una-grieta-en-el-muro>].

¹ GITO MINORE: «Acercamiento a la literatura social infantil en Latinoamérica», *Anuario de Investigaciones*, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 8: 9, Buenos Aires, 2017.

² Según refiere el *Gran diccionario de autores latinoamericanos de literatura infantil* (2010), coordinado por Jaime García Padrino: «La antología *Nunca pierdas de vista tu sombra*, Kasikasi Ediciones, fue ganadora del 16º concurso, premio áccesit, otorgado por la Cámara Argentina de Publicaciones al libro mejor editado e impreso en Argentina (bienio 2000-2001). Fue finalista del Concurso Internacional Letras de Oro, Honorarte, por el cuento “Caja de sombras” (2002). Su libro *Carmela y Valentín*, Editorial Sudamericana, Colección Cuentos de Cuatro Colores, fue distinguido con el premio Destacados ALIJA-IBBY en la categoría Cuento (2003). Fue doble finalista del Primer Concurso de Cuento Fantástico para docentes, organizado por la Secretaría de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y la Fundación Ciudad de Arena con los cuentos “Marcela a horario” y “Los disgustos de mi tía Filu” (2004). Su novela *Mayonesa y bandoneón* obtuvo el 3er. premio del Segundo Concurso Los Jóvenes del Mercosur (2009), organizado por Editorial Comunicarte con el auspicio de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Córdoba y la Secretaría de Educación y Cultura de la Municipalidad de Córdoba; con el aval oficial de la embajada de Brasil en Buenos Aires y los consulados de Brasil, México, Chile, Uruguay y Bolivia».

³ FERNANDA MARÍA MACIMIANI: «Entrevista a Mercedes Pérez Sabbi».

⁴ Extraído de la charla debate «La infancia en letras», realizada por Gito Minore, 10 de abril de 2018, sala Lacks del C.C.C. Floreal Gorini; en el marco del ciclo «Hablar de literatura», dirigido por Susana Cella [audio disponible en repositorio de la biblioteca de la institución: https://ccc.opac.com.ar/pergamol_documento.php?ui=9&recno=51688&id=CCC.9.51688].

⁵ MERCEDES PÉREZ SABBI: *Sopa de estrellas*, p. 26.

⁶ NORA LÍA SORMANI: «Una grieta en el muro», [s. p.].

⁷ MERCEDES PÉREZ SABBI: «Historias bien contadas» [reportaje].

⁸ ———: *Nos vamos, nomás, nos vamos*, p. 15.

⁹ ———: *Manuela en el umbral*, p. 40.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 43-44.

¹¹ ———: «Historias bien contadas» [reportaje].





Revelaciones de la intuición poética en la poesía para niños

CECILIA MARÍA LABANCA
(ARGENTINA)

Resumen

En el presente artículo, la autora trata de descubrir de qué manera diferentes poetas logran apresar en palabras una revelación intuitiva sobre el mundo y los seres que lo habitan. Abarca poemas de distintas épocas y nacionalidades, agrupados por coincidencias de estructura, motivos de inspiración y campos semánticos. Se corrobora en todos los casos la presencia misteriosa de la «intuición poética», reveladora de verdades desconocidas.

Introducción

Este trabajo ha tenido su origen en mi particular interés por desentrañar de qué maneras un poeta llega a intuir una verdad nueva sobre el mundo o sobre sí mismo, y logra plasmarla bajo la forma de poema. En consecuencia, la selección de obras que aquí presento ha sido conformada a partir de esa búsqueda de la intuición poética que precede al acto de la escritura y le da sustento espiritual.

En otras palabras, he buscado poemas en los que creo haber descubierto esa «presencia intangible [...] que es la intuición poética anterior al acto del lenguaje formal y productora misteriosa de él».¹

En la elección de autores he intentado abarcar épocas y nacionalidades diversas, como demostración de la atemporalidad de la poesía y de su independencia con respecto a la ubicación espacial de quienes le dieron forma en palabras.

La comparación de las diferentes obras se llevó a cabo teniendo en cuenta coincidencias y particularidades de acuerdo con:

- I. La estructura del poema.
- II. El motivo de inspiración.
- III. El campo semántico.

1. Comparación de poemas según:

I. Coincidencias en la estructura

Poemas elegidos: «El mago», del poeta cubano David Chericán (1940) y «La plaza tiene una torre», del español Antonio Machado (1875-1939).

I. 1.

«El mago», de David Chericán:²

Un mago con mucha magia / por una puerta salió / y su sombrero volando / por la puerta regresó: / regresó, cruzó las piernas / y en la mesa se sentó.

Del sombrero sale un gato, / del gato sale un avión, / del avión sale un pañuelo, / del pañuelo sale un sol, / del sol sale todo un río. / Del río sale una flor, / de la flor sale una música / y de la música, yo.

El primer hallazgo del poeta es la personificación del sombrero, al inicio del poema, y la adjudicación del papel protagónico.

En la segunda estrofa, el yo lírico deja en libertad absoluta a la imaginación; el juego de las asociaciones libres lo llevará paulatinamente al descubrimiento de la intuición poética subyacente en su poema.

En efecto, el monosílabo *yo*, en alusión directa a la esencia del autor, surge después de un extenso recorrido por realidades tan diversas como un río, un gato, un sol (y otras no menos sorprendentes por la quiebra de toda racionalidad en la enumeración) hasta

desembocar en la música como sustancia que lo constituye.

Mediante el recurso formal de concatenaciones disparatadas, con acumulación de elementos disparados libremente por su imaginación, el poeta llega a la verbalización de su intuición poética: el descubrimiento de sí mismo a partir de la música, logrando un inesperado final que sorprende a los escuchas.

I. 2.

«La plaza tiene una torre», de Antonio Machado:³

La plaza tiene una torre, / la torre tiene un balcón, / el balcón tiene una dama, / la dama una blanca flor. / Ha pasado un caballero / —quién sabe por qué pasó, / y se ha llevado la plaza / con su torre y su balcón, / con su balcón y su dama, / su dama y su blanca flor.

En la imagen visual «una blanca flor», el poeta sugiere, a través de la metáfora implícita, la pureza y espera del amor.

Si bien Machado coincide con Chericán en cuanto al recurso formal empleado por ambos —la concatenación—, el poeta español evoca, de inmediato, la posibilidad del encuentro amoroso: «Ha pasado un caballero», e introduce la presencia del azar (oculto en la pregunta retórica: «quién sabe por qué pasó») como ejecutor del destino amoroso de dama y caballero.

Nueve versos bastaron para que el poeta pudiera plasmar su intuición del poder arrasador del amor, corporizado en el misterioso caballero que todo lo lleva consigo.

La reiteración del posesivo *su* subraya —mediante la aliteración resultante— el cambio de posesión de todo cuanto existe en la plaza, en favor del recién llegado, quien da cuerpo a la intuición de Machado con respecto a su concepción del amor: destructivo y enriquecedor a un mismo tiempo.

II. Idéntico motivo de inspiración

Textos comparados: «El nido», de Fernán Silva Valdés (uruguayo, 1887-1975), y «El nido», de Alfredo Espino (salvadoreño, 1900-1928).

II. 1.

«El nido», de Fernán Silva Valdés:⁴

Los árboles que no dan flores / dan nidos; / y un nido es una flor con pétalos de pluma; / un nido es una flor color de pájaro, / cuyo perfume entra por los oídos. / Los árboles que no dan flores / dan nidos.

Silva Valdés comienza y termina su brevísimo poema con idéntica aseveración sobre la carencia esencial de ciertos árboles y su inmediata y novedosa compensación: «Los árboles que no dan flores / dan nidos».

A continuación, los tres versos centrales están destinados a definir su motivo de inspiración a través de imágenes sensoriales, hasta lograr expresar sus dos definiciones metafóricas con la identificación «nido-flor». Para ello, recurre a tres de nuestros sentidos: la vista: «una flor con pétalos de pluma», el olfato: «una flor... cuyo perfume» y el oído: «cuyo perfume entra por los oídos». Finalmente, con el hallazgo de la sinestesia en que fusiona vista, olfato y oído, llega a apresar la esencia de esa flor tan particular, hecha de puro trino.

La carencia inicial —la imposibilidad de florecer— queda sustituida y sobrepasada de inmediato por la intuición del poeta: hay infinitas formas de producir belleza; y, en el caso particular de ciertos árboles, la presencia del trino del pájaro brotando de sus propias entrañas es la forma sustitutiva de prodigarse.

Resulta fácilmente reconocible el yo lírico de Silva Valdés tras la doble aseveración con que inicia y culmina su experiencia poética, necesitando reiterar su intuición sobre las diversas y a veces ocultas formas de realización de los diferentes seres de la naturaleza.

II. 2. «El nido», de Alfredo Espino:⁵

Es porque un pajarito de la montaña ha hecho, / en el hueco de un árbol su nido matinal, / que el árbol amanece con música en el pecho, / como si tuviera corazón musical.

Si el dulce pajarito por entre el hueco asoma, / para beber rocío, para beber aroma, / el árbol de la sierra me da la sensación / de que se le ha salido, cantando, el corazón...

Espino, al igual que Silva Valdés, se detiene asombrado frente a las metamorfosis de la donación (o del acto de amar) de que es capaz la naturaleza; pero el joven poeta salvadoreño, embriagado ante el canto del pájaro, da un paso más en la transubstanciación «árbol-pájaro», hasta imaginar que el canto del ave es el corazón mismo de quien le da cobijo.

En el caso que nos ocupa, la intuición del autor —la celebración gozosa de la vida en la fusión «árbol-pájaro»— recién aflora en el último verso, cuando el ave asoma «por entre el hueco» —desechando las

sombras que todo hueco impone— para «beber rocío, para beber aroma» en plenitud gozosa con la Naturaleza por el milagro de sentirse vivo.

III. Identidad de campo semántico: lo aéreo y el vuelo en particular.

Comparación entre «Burbuja, burbuja», de María Cristina Ramos (argentina, 1952), y «Con alitas de cristal», de Blanca Ravagnan de Jaccard (argentina, contemporánea).

III. 1.

«Burbuja, burbuja», de María Cristina Ramos:

Tè soplo, burbuja, / despacitamente, / subí sin cansarte, / volá sin romperte. // No mires al viento, / trepate en secreto, / burbuja, burbuja / por el aire abierto. // Jugá con los sueños, / los sueños que esperan / en el sol dormido / que hay en la vereda. // Burbuja, burbuja, / carita de espuma / que en tu espejo fino / se mire la luna.

De entre los infinitos elementos de la realidad, Ramos elige un objeto cuya existencia efímera tiene tan solo la duración de un aliento.

El yo lírico dialoga en comunicación directa con un elemento casi inmaterial, podríamos decir ilusorio: una burbuja.

Tan frágil siente el yo lírico la consistencia de su creación que para fortalecerla recurre en lo formal al paralelismo: «subí sin cansarte / volá sin romperte».

Desde la primera estrofa, Ramos nos sumerge en el mundo de lo aéreo, concentrado en tres realidades: el vuelo («volá sin romperte»), la libertad («por el aire abierto») y los sueños («jugá con los sueños»).

En los últimos versos, la metáfora «carita de espuma» nos insinúa la presencia de la propia interioridad de la poeta, anhelante de vuelo infinito: «que en tu espejo fino / se mire la luna».

Dueña de ese halo misterioso que embebe al conocimiento poético, Ramos reitera palabras clave («burbuja, burbuja»; «jugá con los sueños, / los sueños que esperan...») logrando, a un tiempo, musicalidad y ritmo pendular, como esperando una iluminación en cada estrofa.

Y es precisamente de esa fragilidad material de la burbuja de donde emana el misterio poético que la vuelve motivo de inspiración ante sus ojos reflexivos. En palabras de Horacio Armani: «... la razón de la poesía ha sido siempre el conocer [...] por medio de intuiciones».

El vuelo en María Cristina Ramos es sinónimo de libertad y realización personal.

III. 2.

«Con alitas de cristal», de Blanca R. de Jaccard: ⁶
A veces como las aves / Luciana quiere volar, / y le pone a la sombrilla / dos alitas de cristal.

¡Ay, cómo vuela la niña / sobre la tierra y el mar, / con una escolta de pájaros / que vienen de algún lugar / por temor a que se pierda / solita en la inmensidad!

¡Ay, cómo vuela la niña / sobre la tierra y el mar!

La poeta nos entrega una poesía casi transparente en su propósito: proteger a la niña de los peligros del vuelo «sobre la tierra y el mar».

La repetición de oraciones exclamativas con la interjección inicial de lamento ¡Ay! da un tono quejumbroso a la composición y transmite temor por el destino de la niña.

Contrariamente a la posición de Ramos, quien da fuerzas a su burbuja para que nada la detenga en su vuelo, Jaccard nos aclara: «... una escolta de pájaros... vienen de algún lugar... por temor a que se pierda solita en la inmensidad».

La intuición poética de Jaccard, expresada en su exclamación «¡Ay, cómo vuela la niña / sobre la tierra y el mar!», nos transmite temor frente a lo desconocido, necesidad de protección al ser que vuela y lamento por posibles adversidades futuras.

Para finalizar estas breves comparaciones entre autores de diferentes épocas y nacionalidades, me interesaría subrayar, a modo de conclusión, el carácter, a un tiempo misterioso y revelador, que define a la intuición poética cuando llega a encontrar su forma en las palabras del poema.

En los seis casos considerados, la iluminación que aporta la creación literaria irrumpe casi de improviso, en los últimos versos, sorprendiendo al propio creador, quien descubre un aspecto desconocido de su interioridad.

Por otra parte, me interesa consignar que la obra de los autores seleccionados escapa a las coordenadas de tiempo y espacio; por lo que poetas distantes entre sí coinciden asombrosamente en motivos de inspiración, temáticas, recursos formales y, especialmente, en la posibilidad de descubrir y transmitir una particular mirada sobre el hombre y el mundo.

Bibliografía

LACAU, MARÍA HORTENSIA y MIREYA ABATE: *La poesía infantil y sus proyecciones*, Editorial Plus Ultra, Buenos Aires, 1986.

LEE, CLAUDIA M., comp.: *Mandaderos de la lluvia y otros poemas de América Latina*, Groundwood Books, Toronto, Ontario, 2002.

RAMOS, MARÍA CRISTINA: «Burbuja, burbuja», en *La Página de Zacam Zucum* [disponible en <https://zapamzucum.wordpress.com/2013/04/07/poema-9/composicion-poesia/>].

¹ MARÍA HORTENSIA LACAU y MIREYA ABATE: *La poesía infantil y sus proyecciones*, p. 16.

² CLAUDIA M. LEE, comp.: *Mandaderos de la lluvia y otros poemas de América Latina*, p. 50.

³ MARÍA HORTENSIA LACAU y MIREYA ABATE: Ob. cit., p. 161.

⁴ *Ibidem*, p. 88.

⁵ CLAUDIA M. LEE, comp.: Ob. cit., p. 38.

⁶ MARÍA HORTENSIA LACAU y MIREYA ABATE: Ob. cit., p. 89.





La literatura infantil: un punto de partida

ZULMA PRINA
(ARGENTINA)

Resumen

«La literatura infantil: un punto de partida» plantea la necesidad de brindar al niño la posibilidad de hacerse lector para siempre en un mundo en crisis. Por dónde empezar: desde la concepción; acercarlo a las raíces, al folclore y a la literatura folclórica; desde la oralidad, que significa el cantar y contar, como tesoro irremplazable, hacia la lectura literaria. Este bagaje cultural abre las puertas a la imaginación y a la fantasía, desde el antes, porque es el despertar y el contacto placentero con la literatura.

Introducción

Desde hace años, el complejo tema de la literatura infantil —hoy en un contexto tan difícil— ha preocupado a padres, educadores y especialistas. Sabemos que la literatura cumple una función fundamental, por eso inquieta que a los niños y adolescentes no les guste acercarse a la lectura literaria.

¿Qué es la literatura infantil? ¿Qué aporta para el crecimiento personal? ¿Puede ser un punto de partida para oponer ante una sociedad en crisis?

El niño es un ser en permanente cambio, capaz de maravillarse y maravillarnos. Su poder de asimilación y aceptación es tan grande como el de rechazo. Pero es evidente que quienes tenemos el compromiso moral de orientar, debemos prepararnos para brindar nuestro aporte. En una comunidad donde los medios de comunicación son arrolladores como el ritmo de vida y tan disímiles unos de otros; frente a la violencia, la agresividad, el niño percibe mensajes duales y en todas direcciones. Por estas y por otras razones, la literatura infantil es uno de los medios que puede estar a su alcance. Si el folclore es la posibilidad de acercamiento, habrá que explorar o, al menos, conocer qué es y por qué puede ser el punto de partida.

Literatura porque sí

Sabemos que la función de la literatura es encontrarse con el arte, con el placer, con el goce estético, porque es hermoso viajar hacia la fantasía. Pero también para analizar, agudizar el espíritu crítico: juego, reflexión y comunicación interior, como una unidad donde confluye el placer con la necesidad de abrirnos hacia nuevos horizontes.

En un pasaje de su obra, Marcel Proust habla acerca de la relación autor-lector. Proust se acerca a vivenciar los placeres y padecimientos que nos brindan los libros, el goce que supone perderse como niños en la literatura. Él afirma que un lector avezado puede encontrar en una obra lo que ya tiene en su interior.

Por dónde empezar: el folclore, un tesoro irremplazable

El encuentro de las raíces folclóricas con la literatura abriría una perspectiva sobre las posibilidades que ofrece este fenómeno, enriquecer el panorama literario sobre el cual se cimentará la posibilidad del amor por la lectura. En este andar por los caminos de la imaginación, sería importante explorar desde lo unívoco, en cuanto al sentido inmediato de las expresiones, hacia lo plural que cabe encontrar en los textos verdaderamente valiosos; textos que permitan hallar tantas interpretaciones como lectores; leer y releer en distintos momentos de la vida para descubrir nuevas interpretaciones.

Podríamos preguntarnos por qué esta selección. Porque la literatura de base folclórica tiene su raíz en la oralidad. Ella nos permite llevar este tesoro al niño, desde la concepción, a través de la madre, del grupo familiar, que debería transmitir su alegría frente a ese nuevo ser.

Esto es desde un punto de vista de lo esperable, ya que las desigualdades sociales nos muestran la otra cara de la realidad. En situaciones alcanzables, el niño seguiría recibiendo este tesoro con las canciones de cuna, las nanas, retahílas, juegos, cuentos tradicionales, que heredamos de nuestros antepasados. Son la raíz, las tradiciones que llegan desde la oralidad. Y eso es lo que guardaremos a través de toda la vida, un tesoro que abrirá las puertas a la imaginación, a la búsqueda de los personajes, de los héroes, que atraviesan situaciones tan difíciles para lograr un objetivo casi inalcanzable. Pero ¿qué es la vida sino un camino lleno de dificultades que tenemos que superar?

El niño de ayer y el de hoy sonríen, duermen, sueñan porque la esencia del ser humano aún no se ha perdido. Necesitará más incentivos, usará todos sus sentidos con más velocidad, se familiarizará con otros elementos relacionados con la tecnología. Son distintos, pero la actitud de percibir el mundo es la misma. Más rápida, ¿menos profunda, más abrumadora? Es una de las diferencias entre el ayer y el hoy.

El folclore sigue vigente, se modifican las temáticas; pero la raíz permanece, pues nace del centro del ser. Y en vez de cantar «la farolera» con ritmo de marcha, lo hará con ritmo de cumbia. Y en la adolescencia, en vez de la payada, inventará el rap.

Folclore, folclore literario y literatura folclórica

Tres formas de una misma raíz. Conocer algunos elementos dentro de esta temática es una manera de descubrir/lo. La oralidad es comunicación; va desde el grito de un recién nacido hasta el diálogo generado entre grupos de personas. El folclore constituye una forma de comunicación porque abarca el universo de la oralidad con sus costumbres, ritos, ceremonias, canciones, coplas, leyendas, cuentos. Una parte de esta oralidad presenta un formato que se reconoce como literario.

Si queremos diferenciar *folclore* de *literatura folclórica* podríamos explicar que si llevamos este folclore literario a la escritura, es literatura folclórica. Para ser más exactos, nos acercamos a la definición de Augusto Raúl Cortázar (1971): «*Folklore* son

las expresiones populares, colectivizados, empíricos, funcionales, tradicionales, anónimos, regionales y transmitidos por medios no escritos ni institucionalizados».¹

Entonces, es *folclore* cuando se trata de una expresión cultural que se da a través de la oralidad (medios no escritos), pero es diferente de otras múltiples expresiones culturales que existen socialmente. Porque si bien hay rasgos característicos entre regiones, cada grupo social lo recibe y lo incorpora según sus formas de expresión. Y colocaremos el adjetivo *literario* a todas las expresiones relativas a la literatura, como cuentos, poemas, leyendas, coplas. Él apunta, en este caso, la diferencia entre *folclore* y *literatura folclórica* dando ejemplos concretos: «baste recordar los cuentos, leyendas, casos, romances y coplas, entre los más indudables y representativos de este acervo popular, anónimo y tradicional que llamamos *folklore*».

Si hablamos de literatura y nos remitimos a nuestro objetivo fundamental —la niñez—, debemos señalar la importancia que ambos tienen para el ser humano, especialmente —como ya expresáramos— desde la concepción hasta los primeros años. El enorme tesoro que recibimos nos marcará para el resto de nuestras vidas.

En nuestra América

Las canciones de cuna forman parte de las tradiciones que aparecen en América. Tienen sus orígenes en el cancionero español popular y fueron transmitiéndose oralmente de generación en generación. La mayoría de ellas se refieren al niño Jesús y tienen un origen católico; aunque hay variedades que buscan como objetivo, por ejemplo, asustar para que el niño se porte bien; o enseñar movimientos corporales, ritmos, juegos.

Los cuentos para niños surgen de las tradiciones populares, de la narración folclórica; es más, los primeros cuentos fueron más transcripciones de relatos antiguos que verdadera creación. Nos llegan desde Europa.

Dice Delachaux (1971): «Conviene distinguir dos tipos diferentes de autores: unos toman sus temas en la vida misma. Otros buscan reunir relatos ya existentes que pertenecen a la tradición oral del pueblo. Son aquellos que yo llamo transcritores, y entre los cuales coloco a Perrault y a los hermanos Grimm».²

Estos transcritores fueron los que organizaron los primeros libros de cuentos para contar a los

niños. Solo después de mucho tiempo de haberse inventado la imprenta, se piensa en imprimir libros para chicos.

Los niños se deleitaban con los cuentos que contaban las abuelas, las nodrizas, esos de *Las mil y una noches*, los cuentos árabes, relatos fantásticos y fábulas. Todos se desarrollaban, fundamentalmente, dentro de un marco de magia.

Del mito a los cuentos populares

Esta literatura universal, popular, tiene su origen muy lejano, en su casi totalidad en los mitos. Los cuentos orales, según Marc Soriano (2008), representaban el pensamiento popular y servían como modelo de pensamiento de la época. Pero dice que en la actualidad ya no representan las aspiraciones de la sociedad.³

Los mitos han respondido a preguntas acuciantes del ser humano; al mismo tiempo, constituían un factor de socialización. Los cuentos de hadas, igual que los mitos, parten de un conflicto interno, pero sugieren cómo puede el hombre resolverlo y cómo ascender a un nivel superior. En cambio, los mitos dejan al hombre sin posibilidad de superación.

Uno de los mensajes que encontramos en estos cuentos es que la lucha contra las dificultades de la vida es inevitable, como algo que va con la existencia misma. Está presente la idea de que si uno sabe enfrentarse con valor a cada circunstancia, puede dominar mejor cualquier situación. Los finales siempre conllevan la idea de felicidad futura, de esperanza. Estas fórmulas permiten al pequeño restituir su equilibrio emocional.⁴ Además del significado y del aspecto psicológico intrínseco, nos muestran una herencia cultural.

¿Qué significado tiene la literatura popular? ¿Es universal la literatura?

Para abordar esta pregunta deberíamos plantear otras interrogantes como: ¿A qué móviles responde?

Hispanoamérica posee una incalculable riqueza popular de base folclórica. Sin embargo, conocemos muy poco de ella. Nuestro medio y nuestras costumbres apenas tienen cabida. Los pocos libros editados al respecto no tienen el respaldo publicitario ni el lugar de exposición en las librerías. Es decir, que se ha convertido en una literatura popular impresa, pero no popularizada.

Andersen reelaboró las historias contadas por sus mayores. Perrault recopiló y adaptó, a través de su arte culto, una obra popular. Llega, como

explica Marc Soriano, a resolver el problema de la coincidencia entre lo popular y lo culto (1968).⁵ En ambos casos, el folclore regional se enriquece y se adapta a la época, sin perder su esencia. Vuelve al pueblo, se proyecta y universaliza. En cambio, nuestro material reelaborado se mantiene en el ámbito de la investigación. ¿Acaso no forma parte de una cultura universal?

Nosotros nos nutrimos de otras culturas porque es ese el camino hacia la evolución; nos permite abarcar un panorama más rico. Sin embargo, no parece ser un argumento recíproco.

Es por eso que la intención, específicamente desde los docentes y mediadores, sería rescatar las raíces folclóricas; poner a nuestros niños y jóvenes en contacto con la naturaleza, el paisaje y los tipos que nos son propios. Es bueno que sepan que existen almendros y ruiseñores; pero también la hermosura de los algarrobos, camalotes y pájaros chagüí. Leyendas como la de Anahí, la Flor del Ceibo, Coquena, El Pombero, San Francisco Solano muestran un mundo de poesía inefable. Las leyendas son historias que pertenecen al pasado, pero pueden no serlo ni referirse a un punto geográfico especial. Nadie puede afirmar que lo que cuentan las sagas vikingas, con diferentes personajes y elementos diversos, no sean aquellas que podemos encontrar en las tradiciones peruanas.

¿Es legendario Homero o es historia?

¿Existió Santos Vega? ¿O fue un gaucho nuestro?

Si tan necesario para el crecimiento personal y social es ese bagaje que recibimos desde los primeros años, deberíamos reconocer por dónde empezar.

Nuestra Latinoamérica cuenta con un material riquísimo en leyendas y mitos que hacen el acervo cultural. Hay una tendencia a revitalizar el cuento tradicional, y para ello se hace una selección de material. Transmite en un lenguaje moderno la memoria colectiva de los pueblos. Un material pensado para niños y adolescentes. Y para los cuentos tradicionales existe una renovación de la temática; de los personajes como las hadas, las brujas y los magos, que enriquecen el mundo de la fantasía; un bagaje popular, cultural, donde afloran la lucha entre el bien y el mal, la concepción diabólica del mundo y la persistencia de la superstición y de las dos magias. Los cuentos de base folclórica con sus personajes tan peculiares, como la tortuguita Jatubí y, por qué no, el Sapo o don Juan el Zorro, nos muestran características del hombre americano;



La literatura es un baño perpetuo de fantasmas

LUIS PÉREZ DE CASTRO
(CUBA)

Después de indagar en la literatura infanto-juvenil escrita en mi país, Cuba, y en Latinoamérica, me he decidido a escribir sobre un amigo; un amigo que concibe el milagro de la creación literaria, que resurge del agua y de la vida como una espada inextinguible. Me he decidido a escribir sobre ese amigo porque él, alejado de toda la rudimentaria propia del escritor y armado de la sencillez y modestia que lo caracterizan, me enseñó que nuestra sentencia es saber que el día en que este juego sin fin con las palabras se termine, habremos muerto.

Escribo sobre un amigo que reconoció el valor de las formas como continente de la revelación poético-narratológica; por lo que no es casual que en su extensa obra se aprecie el ahondamiento en cierto misticismo, y que se apropie de figuras que coquetean con la solemnidad. Mi amigo es uno de los narradores para niños y jóvenes más importantes de la literatura cubana actual. Sus historias están repletas de musicalidad y ritmo interior; invitan a meditar y a disfrutar todo lo bello que, no por contradictoria, nos brinda la vida; estas transitan por la modernidad sin dejarse arrastrar por los excesos.

Un sutil y bien elaborado pensamiento filosófico, preñado de enseñanzas, habita en todos sus libros; un ejemplo de ello son las interioridades psicológicas de sus disímiles personajes. Sus narraciones están marcadas por un lenguaje locuaz y ameno con el que nos muestra el tedio, la desesperación y las motivaciones propias de una edad que no encuentra fronteras para encarar las distintas situaciones impuestas por el destino, esa sensación que estremece el cuerpo ante la traición y otras actitudes impropias en el transcurso de las relaciones humanas. Hilvana de forma mágica un puente entre realidad y fantasía, entre los problemas concretos de la vida y la capacidad innata de los niños y jóvenes para superarlos.

En el conjunto de su obra resaltan los siguientes rasgos: realismo literario, una tendencia sin límites a sobrecargar las frases de elementos decorativos, preferencia marcada por la descripción del paisaje rural y, como aspecto fundamental, personajes que en la mayoría de los casos están tomados de los medios campesinos, sus costumbres, tradiciones y creencias; rasgos que lo que lo hacen diferente y tan particular en el contexto literario nacional. Nos encontramos con una escritura precisa que les mostrará, con imágenes salpicadas por la ingenuidad, esos detalles que pasan furtivamente por nuestras vidas como secretas evoluciones que nos hacen crecer, recordar escenas de nuestro entorno familiar. Sus historias, leídas con profundidad, nos permiten contactar con ese mundo de sutilezas y connotaciones propias de una literatura que logra ir más allá de las fronteras genéricas; descubrir un maravilloso arsenal de vivencias que solo pueden ser transmitidas por un hombre anclado en la tierra después de tanto y tanto retener su niñez, de recrearla en el tiempo.

Por ese buen amigo, que responde al nombre de Luis Cabrera Delgado, descubrí que la infancia es como un sueño reflejado en las aguas de un pozo, el gesto pintado de azul que ocupa el espacio de alguien que te amó. Descubrí, alejado de todo estupor, que una parte de esa infancia tiende a irse sobre el velero de papel que una mañana lanzamos al río a favor de la corriente; la otra parte, a es-

condidas de nuestros padres, y sin tener en cuenta leyes ecológicas, la grabamos sobre la corteza de los árboles, atravesados por flechas lanzadas quién sabe desde qué rincón de los recuerdos. Y es que Luis Cabrera Delgado es un hacedor de historias, un constructor de personajes que transmiten esperanza. Él juega constantemente con las imágenes de nuestra niñez; hace malabares debajo del almendro donde no hace muchos años se disputaba la última bola o se desenterraba el botín del bisabuelo mambí.

Luis nos ha predicado que el resultado de la cosecha es más importante que el labrador: las mieses pueden perdurar; mientras que el ser creador tiene un ciclo y en algún momento partirá a un destino desconocido. El producto que quede es lo que puede servirle de apoyo y emoción a los hombres; del fruto es de lo que él quiere que se hable; pues los elogios, y el nombre mismo del hombre, serán olvidados.

Su obra, con el mérito añadido de haberse proyectado desde el interior de esta pequeña isla, lejos de las cortes literarias capitalinas, ha trascendido los mares y transita las nieves septentrionales. Va por sendas centroamericanas, recorre Los Andes, marcha por la pampa gauchera, se tiende al sol carioca y, con la armadura forjada en diferentes lenguas, busca conquistar la vieja Europa.

En el suceder literario de Cuba están, no en profecías o mapas de rutas, como puertas, los libros de este amigo para mostrarnos las riquezas temáticas y formales con que cuenta la literatura. Cuando estábamos encasillados en el mero trasfondo realista, Luis nos presentó a su Tía Julita para que supiéramos que hay hadas modernas que nos acompañan en la vida. Cuando los textos eran áridos intentos ideologizantes, su Antonio nos enseñó cómo mostrarle al niño los héroes de la Patria. A través de sus libros, este psicólogo devenido escritor vistió con elegancia literaria la esencia humana de personajes discapacitados, marginados y discriminados; pero también ha denunciado a quienes nos pueden causar calamidades, a los individuos de doble moral, a los déspotas y oportunistas; sin dejar, por ello, de hacernos vivir las más emocionantes aventuras para recordarnos que siempre podemos ser niños.

Para Luis no hay una repetida receta formal ni un único vestido preceptivo, pues él ha sabido servirse de las más disímiles maneras de enamorarnos de sus historias. Por ello nos puede sorprender con una carta a Zoelia; un titiritero que nos narra, a

la par que hace teatro, una novela a saltos, una anécdota falsa que es real o un hecho histórico que es pura ficción. Pero siempre con la sencillez con que se le puede hablar a las mariposas; con la claridad en las órdenes a las tropas de soldados de plomo, y sin olvidar nunca la fragancia necesaria para que nos brote una sonrisa, aunque nos esté hablando de cosas tan terribles como la muerte.

Durante el año 2021, en esta pequeña isla donde todos soñamos sobre la letra impresa y luchamos contra un enemigo sin rostro como es la pandemia de la Covid-19, celebramos cuarenta y dos años de su vida literaria, por lo que quiero también referirme al ser humano que es. Quiero destacar su capacidad para amar a la familia, a los amigos; para ejercer su oficio, ya no de psicólogo, sino de profesor; de abrir las puertas de su casa, dejar sus intereses personales a un lado y brindar con vehemencia ese hálito de luz que han necesitado todos los principiantes en el oficio de la escritura que han acudido a él. Por lo que me atrevería a aseverar que su alma, en toda su magnitud, está repleta de espiritualidad, del conocimiento particular del saber; ese saber que genera la infinita capacidad de esperar en el punto de máxima tensión donde crear es para él repentinamente posible.

Me he decidido a escribir sobre un amigo. Al asumirlo, no tuve más que recurrir a Flaubert: «Tal vez la pluma y el corazón pueden aprender a superarse, pueden adiestrarse en el oficio de narrar historias sin candor adolescentario. Pero no ha sido permitido al hombre, por su torpe, pero malicioso narrador, dejar de morder con la pluma el corazón». Y he aquí lo que acontece a diario en la vida de este buen amigo que responde al nombre de Luis Cabrera Delgado, pues para él la escritura es y será un perpetuo baño de fantasmas.





Contextos de exclusión en la literatura juvenil argentina

CLAUDIA SÁNCHEZ
(ARGENTINA)

Resumen

El propósito del presente artículo es reflejar una realidad social donde la exclusión, el abandono, la soledad y la pobreza quedan al descubierto en dos novelas de la literatura juvenil argentina: *Perros de nadie*, de Esteban Valentino, y *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt. Ambos autores, a pesar de pertenecer a tiempos históricos y generaciones diferentes, se acercan sin prejuicios a personajes invisibilizados por la sociedad. Su objetivo no es proponer soluciones a los problemas sociales, sino dar testimonio de la marginalidad. Asimismo, Cristian Alarcón, fiel a la tradición de la crónica periodística y de la *non fiction*, revela parte de la historia argentina en su relato *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, al sumergirnos en la dura realidad de una villa del Conurbano.

Introducción

Tanto Esteban Valentino como Roberto Arlt ponen al descubierto una realidad social pocas veces representada en la literatura juvenil argentina. Sus textos, de fuerte compromiso con el presente y el pasado reciente, eligen para muchas de sus historias contextos de exclusión, abandono, soledad y pobreza. Sus relatos nos acercan, sin prejuicios, a espacios y personajes que son invisibilizados por gran parte de la sociedad. Personajes desamparados que sobreviven en medio de la miseria, la violencia y la muerte y que luchan para no ser borrados de la conciencia colectiva. Toda forma de despojo conduce a una pérdida de subjetividad; han dejado de ser sujetos, son una especie de sobrante social. «Esas personas no son echadas de ninguna parte, simplemente devienen innecesarias, superfluas, inútiles [...] si esos millones de seres aceptaran morirse calladamente en la profundidad de su miseria, a nadie le importaría demasiado».¹

Muchos de esos marginados sociales encuentran en las obras de Valentino el lugar que les ha sido negado, porque en cada historia el autor les otorga el poder de la palabra y la identidad que les ha sido robada. Es así como sus personajes cobran la dimensión de los héroes trágicos.

«Quien escribe —sostiene María Teresa Andruetto—² es un testigo que mira desde un determinado punto de vista y que deja que ese sitio, ese lugar del mundo del que proviene, impregne su modo de mirar». Y por ese intenso modo de mirar, Valentino nos revela su descarnada visión del mundo.

Perros de nadie: los adolescentes y el mundo de la marginalidad

Una villa sin nombre, habitada por desaparecidos sociales, como define Valentino a quienes han quedado fuera del sistema. Entre ellos, está Bardo, a quien el destino le tendió una trampa de violencia y delito. Tenía solo catorce años y ya había estado preso.

La novela está estructurada en nueve capítulos, y en su introducción —una especie de precuela que hace referencia al cuento homónimo— se develan las causas de su caída en desgracia: «Bardo entró con su banda de casi-niños a la casa aquella [...] la imaginó deshabitada, sumisa [...] Y, sin embargo, no fue así».³

Un niño de diez años —que había permanecido en la casa— fue herido por un tiro de Lungo. Cuando Bardo quiso escapar, ya era

tarde; había sido atrapado por la policía. Es en ese momento que su vida se quiebra, él ya no sería el mismo. Frente a Bardo, está Nueve, su rival, que habita en el barrio de La Fábrica y es integrante de otra banda de ladrones. Con el ataque de Nueve y sus compañeros —dentro de la geografía de Bardo— a Elizabeth, prostituta-travesti, con el fin de robarle el dinero ganado, se preannuncia el comienzo de un conflicto entre ambos adolescentes, «como si en esta tensión se jugara un destino inalcanzable, una batalla por conquistar más territorio, aunque fuera del mismo nivel que el otro».⁴

La otra cara de Elizabeth es Hugo, el carpintero amigo de Bardo, quien cumple el rol paterno; es su guía y consejero, a pesar de vivir en constante lucha por su ambigüedad sexual. Él también se siente marginado, pero no se atreve a enfrentar los prejuicios sociales y prefiere esconder, tras la máscara de su inconformismo, la verdadera identidad.

El autor incorpora en su novela a Nueve, el personaje del cuento *La palabra equivocada*, un adolescente de «espíritu libre» que se arriesga a transgredir las reglas impuestas en el ámbito escolar. Enamorado de su profesora de Química, Nueve escribe, en un parte de amonestaciones vacío, una frase en la que proyecta toda su fantasía. La sincera inclusión de una palabra inadecuada, que atenta contra la moral y las buenas costumbres burguesas, provoca la censura y la expulsión de un adolescente en situación de riesgo, lo que determinará su marginación del sistema: «Estamos hablando de mandar a la calle para siempre a un pibe que está a un paso de ser chorro y hacer que eso no pase... (el de Lengua). [...] Indebido, incorrecto, corrección, sanción, peligro, la gota, el vaso, la libertad, expulsión, no estamos para, dónde vamos a ir a parar, esa palabra, esa palabra, no, no, no [...]».⁵

Valentino decide reunir en su obra a los personajes de dos cuentos, Bardo —de «Perros de nadie»—, que dio origen a la novela, y Nueve, en un nuevo contexto. Es la continuación de dos historias que se unen en un solo relato. Tanto el uno como el otro son chicos desamparados que van construyendo su vida a golpes, aferrándose al delito como único recurso de supervivencia —en una sociedad en la que la educación no tiene el prestigio que solía tener y, por lo tanto, ya no es garantía de una mejor vida; ambos jóvenes se apartan del sistema educativo y son, a su vez, marginados por él.⁶

Ambos adolescentes carecen de identidad; no tienen nombre, como tampoco lo tiene la villa;

pero a pesar de ser ignorados por la sociedad, intentan protagonizar su propia historia.

En el cuento de Valentino, «Perros de nadie», también se manifiesta claramente esa *desubjetivación*: «La Villa sin nombre, la del número, tiene muchas casas de lata y también tiene muchas casas de ladrillo [...] Las puertas dan a las calles angostas. Por una de esas puertas sale Bardo todos los días. Hace tiempo tenía nombre y apellido, pero a la Villa le gusta alejarse de esos temas de documentos y papeles oficiales».⁷

Ya en la novela, el autor nos muestra a Bardo como un personaje más complejo. Aquí se siente protegido por Hugo, aunque al final de la historia se produce un alejamiento entre ambos, a raíz del inicio de una relación de pareja, lo que profundiza la crisis del adolescente. En Nueve también notamos un personaje con mayor hondura; el jovencito inadaptado del cuento termina siendo el aprendiz de un mecánico sesentón, con el que crea un fuerte vínculo afectivo. Eleazar cree en extrañas danzas rituales como mágicos recursos para las reparaciones en su taller, y es, además, un incansable narrador de historias, ubicadas en espacios exóticos, cuyos héroes luchan por conquistar la libertad. Su voz va nutriendo a Nueve con valores de tiempos remotos, con arrojados personajes legendarios que dejan huellas en su sensibilidad. «Estos textos aleccionadores —afirma Lidia Blanco— fortalecen a Nueve en la construcción de su subjetividad, porque le otorgan ciertas certezas sobre las decisiones fundamentales de la vida».⁸

La novela está escrita en tercera persona (relato no focalizado) y alterna en algunos capítulos con el monólogo introspectivo y el monólogo indirecto libre (relato focalizado internamente).

El texto presenta dos niveles de narración: el narrador heterodiegético (omnisciente), que va urdiendo la trama principal; y Eleazar, quien al estilo del clásico narrador de los cuentos tradicionales, introduce varias historias enmarcadas en el relato principal. Historias que tienen por interlocutor a Nueve (primer narratorio) y luego a los lectores, en un segundo nivel de recepción. Se suceden así cuentos con personajes ejemplares en los que perduran el amor más allá de la muerte, el honor, la dignidad, la lucha por la libertad y la exaltación del heroísmo. Conocemos la gesta del pueblo de Masada, que decide su muerte masiva antes que rendirse a las tropas del cónsul romano Flavio Tito; la trágica historia de amor del conde

Drakull y Elizabetha; la valiente actuación de Kolsak, en un partido de fútbol —presentado como batalla— en tiempos del Tercer Reich, al entregarse a una muerte con gloria. En esta última historia, el discurso narrativo se aleja del tono antiguo del cuento tradicional y adquiere un tono muy contemporáneo. La voz del narrador básico (heterodieético) se funde con la voz del personaje que relata, que también es heterodieético.

Bardo y Nueve, dos acérrimos enemigos, se enfrentan en el Trópico a la hora señalada. Nueve termina herido de un puntazo por obra de Bardo. Aún no saben que terminarán vinculándose afectivamente a través de Sandra, hermana de Bardo, quien construirá con Nueve una relación amorosa de la cual nacerá Alexis, el hijo que representará, en medio de tanta muerte, la vida, la esperanza y el comienzo de una transmutación.

El nacimiento de este hijo es el futuro, la salvación de Nueve y la purificación de un pasado marcado por la violencia y la desolación. Por otra parte, Bardo necesita protagonizar su hazaña, llevar adelante un proyecto propio, sentirse Robin Hood y definir su destino con el robo de la Casa Grande: «No estoy seguro. Ni sé muy bien por qué lo hago. Pero ya no me banco más afanar boludeces, venderlas por dos mangos y salir a comprar zapatillas. Ya estoy podrido de hacer eso todos los días. El Hugo tiene razón. Eso termina con un cuetazo en la cabeza. En la nuestra o en la de otro, y yo no quiero ninguna de las dos. Pero esta es mi vida, viejo».⁹

En el último capítulo se entrelazan, se cruzan, las voces de Nueve, Sandra, Bardo y las de los policías. Con estilo cinematográfico, el autor va narrando dos escenas simultáneas: Sandra y Nueve, unidos a la espera del milagro; Bardo enfrentando a la policía: «Ah, ah, ah, ah. Ya viene, hija. Ya viene, dale amor, dale [...] ¿Qué hacés, pibe? ¿Te volviste loco? Dejá ese chumbo. No es un chumbo, es una lapicera [...] y gritan por última vez pendejo largá el fierro o te quemamos».¹⁰

La vida y la muerte, la esperanza y el irremediable fracaso, la recuperación de la dignidad y la aniquilación de la subjetividad. La amenaza, los tiros, la desesperación transformada en grito, la ternura y la llegada del recién nacido, representados gráficamente a través de una diferente tipografía y diagramación. El discurso narrativo adquiere mayor ritmo hasta culminar en un final abrupto. Después, el silencio y el cierre de la historia con

una frase memorable, que nos recuerda la famosa novela de Ciro Alegría: «y tan ancho que es el mundo. Y tan ajeno».

Con la muerte, Bardo deja de ser Bardo; su identidad queda disuelta entre la de tantos chicos víctimas del gatillo fácil. «La exclusión representa el abismo, la caída inevitable de la cual no hay retorno» —reflexiona Patricia Redondo—. «Es, en definitiva, la necesidad de supervivencia la que signa y marca fuertemente la nueva situación social».¹¹

Palabra de Arlt, palabra de Valentino

Tanto a Roberto Arlt como a Esteban Valentino no les interesa proponer soluciones a los problemas sociales, sino mostrarlos, realizar una interpretación de la realidad a través de la acción de los personajes. Sus textos presentan la impotencia del hombre ante el sistema que avanza sobre la individualidad.

«En este marco se produce la operación de expulsión de millones de seres humanos hacia la miseria, medida con la que el neoliberalismo expresa que hay superpoblación, que a su modelo económico le sobra gente» —analiza Ferrara— «[...] tal vez no deberíamos hablar de expulsión, sino de caída, de dejar caer a millones y millones de seres en silencio desde el espacio de la sociedad mercantil hacia algún otro sitio», que, en verdad, es a ningún sitio; es hacia el «no lugar».¹²

En las novelas de Arlt, los personajes están sumergidos en la miseria, como Bardo y Nueve; son marginados por la sociedad y torturados por los tabúes sexuales, al igual que se refleja en el conflicto de Hugo-Elizabeth. En ambos autores, el discurso de los personajes es el lenguaje vivo de un sector social, su jerga, sus códigos, con las características particulares de su propio contexto.

Si tomamos *El juguete rabioso*, el personaje de Silvio Astier fracasa sistemáticamente en diferentes situaciones. En el primer capítulo, «Los ladrones», Silvio forma un club con el fin de efectuar robos en el barrio, pero los intentos son frustrados y el club se disuelve. En una ocasión planean robar en una biblioteca, corriendo el riesgo de ser atrapados. Irzubeta corre desesperado a casa de Silvio, luego del atraco: «La policía me ha seguido... la policía... la policía, jadeaba mi alma. [...] En el silencio de la noche, que el miedo hacía cómplice de la justicia inquisidora, resonó el silbido del pito de un polizonte, y un caballo al galope cruzó la bocacalle. [...] Él corría tras mí, pero como

tenía el capote puesto, no podía alcanzarme... lo dejaba atrás... cuando de lejos siento otro venir a caballo [...] —¡Mirá si te cachan! —Nos arrean todos a la leonera».¹³

En el texto de Valentino, el robo es frustrado por la presencia de un niño en la casa, lo cual altera todos los planes: «¿Llegaron, pa? [...] hubo un disparo, un tiro en la noche, un tiro en la vida de un pibe alto de trece años, un tiro en la vida de otro pibe no tan alto de unos diez años. Un tiro seco. Una basura de tiro. [...] El de trece dejó caer el 22 cuando vio que el de diez caía y cuatro de los otros cinco se escaparon y uno de trece miraba a otro de trece parado, al de diez tirado y el 22 en el piso. El de trece que miraba así era Bardo. Los demás miembros de su grupo habían concluido que lo que había pasado entraba perfectamente en la clasificación de “quilombo” y, por lo tanto, corrían ya hacia la plaza que quedaba dos cuadras para acá. Al fin, Bardo pudo reaccionar. Levantó el 22 y se lo puso en la cintura».¹⁴ Allí se produce el rompimiento al que hará referencia la novela cuatro años después.

Volviendo a *El juguete rabioso*, Silvio Astier va de frustración en frustración, incluso hasta el momento en que decide suicidarse. En el capítulo «Judas Iscariote», ya mayor, entabla amistad con un rengu cuidador de carros, de condición muy humilde. El Rengü le cuenta que quiere robar la casa del ingeniero Vitri: «Es un golpe maestro, Rubio. Diez mil mangos por lo menos. [...] Somos dos —insistí. —Tres —replicó. —Peor que peor. —Pero la tercera es mi mujer. [...] Introdujo la mano en el bolsillo, y sacando otra llave más larga, continuó: —Esta es la de la puerta del cuarto donde está la caja. La hice en una noche, Rubio, meta lima. “Laburé” como un negro».¹⁵

Sin embargo, el protagonista lo delata. El resentimiento de sus repetidos desengaños lo impulsa a denunciar a un ser marginado como él. Es la única vez que no falla en sus intenciones; pero sí falla en su condición humana, al traicionar a su amigo y confidente. Esa será su eterna condena.

En la novela de Valentino, Bardo es el traicionado. El Pelado es quien le da la noticia: «—Nos cagó Muchomeo. Está mandando a toda la gente que teníamos preparada a no sé dónde y se llevó el camión... [...] —Esta era mi última carta —se dice Bardo— y me la robaron. Qué gracioso. Tanto afanar y vengo a darme cuenta recién ahora de lo que se siente».¹⁶

Bardo no encuentra más salida que su propia inmolación, se condena a sí mismo, además de haber sido estigmatizado y condenado socialmente. Y, como en toda tragedia, el protagonista sucumbe, quizá como un intento de fuga hacia la salvación.

Los pibes chorros. Entre la solidaridad y la traición

A partir de la figura y el mito de «El Frente», Vital —un pibe chorro, acribillado por la policía bonaerense en 1999—, Cristian Alarcón nos sumerge en la dura realidad de una villa del Conurbano a través de su relato *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*.

Al mejor estilo narrativo de Rodolfo Walsh, su obra, fiel a la tradición de la crónica periodística y la *non fiction*, revela parte de la historia argentina. El brutal proceso de empobrecimiento que se acentuó en los años noventa, que trajo como resultado generaciones de excluidos, expuestos a una muerte violenta y a la desprotección. Como afirma Marc Soriano, «con la crisis, esta lejanía del centro urbano y estas carencias terminan por transformarse en exclusiones. Estos jóvenes, que solo tienen la desocupación en su horizonte, se rebelan: se producen súbitos estallidos de violencia contra las “apretadas” de la policía [...]».¹⁷

El libro, cuyo estilo responde al nuevo periodismo, incluye la reflexión en el modo de narrar los acontecimientos, analizar un hecho del pasado reciente e informar sobre él. Construido como un relato testimonial y, por lo tanto, polifónico, se entrelazan en el texto el discurso periodístico y el literario. Los personajes adquieren corporeidad, y el narrador —a medida que cuenta la historia— va graduando la tensión, muy característica del policial negro.

Su rastro detectivesco nos va introduciendo en el mundo oscuro de la marginalidad, y, a lo largo de los capítulos, cada personaje adquiere la riqueza y la profundidad de los personajes literarios. La historia de «El Frente» es armada por las diferentes versiones y miradas de otros personajes testigos (narradores homodiegéticos), quienes dan cuenta de la vida de esta especie de Robin Hood que repartía entre los vecinos de la villa lo que robaba, dando origen —con su muerte— al santo capaz de obrar milagros como el de alterar el rumbo de las balas policiales.

En «El Frente», Vital se prefigura el personaje de Bardo: «Con un estilo entre paternalista y burlón

[...] el Frente podía donar lo que llevaba en el bolsillo para la causa más incorrecta o la más loable de todas [...] El derroche, más que la pura generosidad, es lo que mejor puede calificar el carácter de Víctor Manuel Vital. Y la fiesta era, por supuesto, el máximo y más brillante escenario del gasto del dinero robado».¹⁸

En *Perros de nadie*, el Pelado y Bardo ultiman los detalles de su plan: «De aquí nos vamos para la Casa Grande. Metemos el camión en el patio para trabajar tranquilos. Cuando terminamos, nos venimos para la Villa y bajamos todo en el galpón de la vieja de la Jennifer [...] —Después todo sigue averiguando qué necesitan los más jodidos del barrio. Así hasta que no quede nada. Nosotros no nos vamos a quedar ni con un alfiler».¹⁹

A través del relato, Alarcón va definiendo las distintas tramas: la historia del personaje, su muerte y «santificación»; el destino de los otros chicos ladrones; la historia de la villa y sus redes, lealtades y traiciones; la violencia y la transa; todo sumado al desarrollo de su investigación.

En febrero de 1999, Víctor Manuel Vital, de diecisiete años, fue acribillado por agentes de la policía cuando intentaba entregarse, luego de haber participado de un asalto. Estaba desarmado y, en su fuga, encontró refugio bajo una mesa, en una casilla de la villa de San Fernando. Como Bardo, ya era ladrón a los trece años, y su personalidad extravertida, su valentía y su bondadoso estilo de compartir lo robado le habían creado fama de héroe. La muerte los sorprende indefensos, tanto a Bardo como al Frente, casi niños, en plena soledad, frente a la balacera: «Víctor alcanzó a gritar: —¡No tiren, nos entregamos! Luis dice que murmuraron un “no” repetido [...], un “no” en el que no estaban pudiendo creer que los fusilaran».²⁰ Bardo también está inerme, pero avanza ante el peligro, no se amedrenta: «No es un chumbo, es una lapicera [...] No largo nada, y bânquense mis palabras...».²¹

Hubo traiciones. La del Tripa, el transa soplón de la policía, a El Frente Vital, su antítesis; y la de Muchomeo a Bardo. Se repiten historias de delaciones y venganzas. En la literatura. En la vida. El Tropitango, la cumbia villera, la fiesta, la ropa, la droga, el odio a la policía, la violencia, la muerte y el código de los pibes chorros son los temas centrales.

María Teresa Andruetto²² nos invita a reflexionar sobre el rol del escritor en la sociedad: «¿Debe un

escritor ocuparse en su escritura de lo social, de lo político? ¿Debe un narrador escribir sobre la miseria, sobre la violencia social, sobre la violación de los derechos? Sinceramente, creo que eso no es algo que deba preocuparnos *a priori*. Lo que sí debería preocuparnos a todos y a cada uno de los que vivimos en este país es aprender a ser hombres y mujeres comprometidos, como hombres y como mujeres, con nuestro tiempo y con nuestra gente. Luego vendrá lo que escribimos. Y eso que escribimos tendrá la marca de lo que somos, porque aunque parezca una obviedad, la persona que somos está antes que el escritor que podemos llegar a ser».

Referencias bibliográficas

ALARCÓN, CRISTIAN: *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2004.

ANDRUETTO, MARÍA TERESA: *Hacia una literatura sin adjetivos*, Editorial Comunicarte, Córdoba, 2012.

ARLT, ROBERTO: *El juguete rabioso*, Editorial La Estación, Buenos Aires, 2012.

BLANCO, LIDIA: «Perros de nadie» [ponencia leída durante la presentación del libro, 2004].

FERRARA, FRANCISCO: *Más allá del corte de rutas. La lucha por una nueva subjetividad*, Editorial La Rosa Blindada, Buenos Aires, 2003.

LLUCH, GEMMA: *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2005.

MARGOLIS, FABIANA: «La identidad y la derrota: un análisis de la obra de Esteban Valentino», en *Ensayos críticos acerca de obras literarias de autores argentinos*, UBA. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 2011.

REDONDO, PATRICIA: *Escuelas y pobreza. Entre el desasosiego y la obstinación*, Ediciones Paidós, Buenos Aires, 2006.

SORIANO, MARC: *La literatura para niños y jóvenes*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1995.

VALENTINO, ESTEBAN: *Perros de nadie*, Ediciones Astralib, Buenos Aires, 2004.

———: «Perros de nadie», en *El desafío*, Editorial Sudamericana, Colección Pan Flauta, Buenos Aires, 2000.

———: «La palabra equivocada», en *Un desierto lleno de gente*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2002.

- ¹ FRANCISCO FERRARA: *Más allá del corte de rutas. La lucha por una nueva subjetividad*, p. 20.
- ² MARÍA TERESA ANDRUETTO: *Hacia una literatura sin adjetivos*, p. 47.
- ³ ESTEBAN VALENTINO: *Perros de nadie*, p. 11.
- ⁴ LIDIA BLANCO: «Perros de nadie», [s. p.].
- ⁵ ESTEBAN VALENTINO: «La palabra equivocada», p. 68.
- ⁶ FABIANA MARGOLIS: «La identidad y la derrota: un análisis de la obra de Esteban Valentino», p. 26.
- ⁷ ESTEBAN VALENTINO: «Perros de nadie», en *El desafío*.
- ⁸ LIDIA BLANCO: Ob. cit.
- ⁹ ESTEBAN VALENTINO: *Perros de nadie*, pp. 81-82.
- ¹⁰ *Ibíd.*, pp. 93-94.
- ¹¹ PATRICIA REDONDO: *Escuelas y pobreza. Entre el desasosiego y la obstinación*, p. 69.
- ¹² FRANCISCO FERRARA: Ob. cit., pp. 19-20.
- ¹³ ROBERTO ARLT: *El juguete rabioso*, pp. 58-60.
- ¹⁴ ESTEBAN VALENTINO: «Perros de nadie», en *El desafío*.
- ¹⁵ ROBERTO ARLT: Ob. cit., pp. 156-157.
- ¹⁶ ESTEBAN VALENTINO: *Perros de nadie*, p. 89.
- ¹⁷ MARC SORIANO: *La literatura para niños y jóvenes*, p. 506.
- ¹⁸ CRISTIAN ALARCÓN: *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*, p. 55.
- ¹⁹ ESTEBAN VALENTINO: *Perros de nadie*, p. 81.
- ²⁰ CRISTIAN ALARCÓN: Ob. cit., p. 31.
- ²¹ ESTEBAN VALENTINO: *Perros de nadie*, pp. 93-94.
- ²² MARÍA TERESA ANDRUETTO: *Hacia una literatura sin adjetivos*, p. 47.





Arcoíris sin prejuicios: temáticas difíciles en la literatura juvenil cubana

WENDY BATISTA VILLEGAS
SANDY MORÉ MIR
(CUBA)

«Una de las tendencias de la literatura infantil y juvenil (LIJ) contemporánea es la emergencia de los llamados temas difíciles...»,¹ temas con una gran carga psicológica que fueron silenciados durante mucho tiempo. Esto conllevó que niños, adolescentes y jóvenes crecieran entre libros llenos de historias que, sin llegar a ser simplistas, carecieran, en gran medida, de temas a los que este público estaba expuesto en la vida real, desprovistos de personajes con los que pudieran identificar su realidad circundante.

En la actualidad se han mezclado los personajes de siempre, como el tan temido Drácula, el terrible Hombre Lobo y el famoso monstruo de Frankenstein, con realidades cotidianas que vive el adolescente posmoderno. Esto se funde con profesores que castigan, niños dispuestos a combatir con lo que les ha tocado y un humor sugerente.

Escuelita de los Horrores, de Enrique Pérez Díaz, trata esos conflictos tabúes (en este caso, conflicto escuela-niño-familia) que permiten llegar directamente a las luchas internas del público lector, sin dejar de hacer volar la imaginación. «Enrique Pérez Díaz [...] aporta al lector la oportunidad de reanudar la tradición con los nuevos hilos de la creación artística, haciendo puentes entre realidad e imaginación, entre los problemas concretos de la vida cotidiana y la capacidad humana de superarlos».² El mismo tema, pero esta vez a través de ángeles dibujados en la pizarra escolar, se retoma en *Los ángeles de tiza*; en el que, con una historia fresca y llena de humor, se desarrolla el conflicto escuela-niño.

Durante los últimos años se ha convertido en una temática recurrente en Cuba, entre estos conflictos habituales que reflejan las dudas, incertidumbres y luchas internas que vive el público joven, la identidad sexual. Es abordada desde la perspectiva del niño o adolescente que, protagonista de las historias, muestra un mundo donde se lucha por alejar miedos, responderse preguntas y sobrevivir en una humanidad que etiqueta y condena. Una muestra de ello está en *Una niña estadísticamente feliz*, de Mildre Hernández. La protagonista debe sortear una realidad familiar que la señala como «diferente» en la escuela (vuelve el conflicto escuela-niño-familia) y entre sus conocidos. A partir del excelente humor que caracteriza a los textos de Mildre, Cuasi vuelve a enseñar que la manera de ver el mundo de los más pequeños es fundamental en una sociedad de este siglo, en la que los adultos siguen complejizando las serpientes boas que llevan un elefante dentro.

Lo mismo ocurre con cuentos de Eldys Baratute, como «Alicia a través del espejo» (de su libro *Deshojando margaritas*) y «Casa de muñecas» (que aparece en *Los gnomos están tristes*). Estos muestran el conflicto interno de los niños sobre el tema de la identidad sexual, algo que hace algunos años era prácticamente inexistente en la LIJ. En ambos libros vuelve también la temática de los conflictos familiares; no solo desde el ámbito sexual, sino, además, mostrando la incompreensión por parte de los padres hacia los menores, así como la soledad que esto genera en los niños: «Cuando Verónica salía de la escuela se encerraba entre las cuatro paredes grises de su cuarto a recordar los tiempos en

que tenía una familia de verdad y ella se sentía la más grande y bonita de la escuela».³

El hacer a los niños protagonistas reales de historias ficticias que reflejan sus circunstancias les otorga una voz que no se hace evidente en todos los textos escritos a través de la historia para ellos. Por eso que libros como *Papá.com*, de José Manuel Espino, y *Mariana y la internet*, de Ernesto Pérez Castillo, se vuelven eco de una de las problemáticas actuales en Cuba, que afecta directamente a un elevado número de niños. Esta vez, aunque se retoma la temática de los conflictos familiares, se hace evidente una inquietud emocional que tiene el niño o adolescente con su yo interior, al tener que valorar el amor de un padre desde la distancia. El tema ha dado pie a otros libros e historias, y vuelve vez tras vez por lo urgente de su mensaje; haciendo que aquello que los niños reclaman desde sus casas, desde su silencio, no quede sepultado entre libros de golf, de política y de corbatas, como diría el piloto (de *El Principito*). Con el final del libro *Papá.com*, José Manuel deja una pregunta al lector, no solo niño, sino a los adultos que todavía leen los libros para niños y jóvenes: «Papá... ¿Cómo será estar nuevamente juntos?».⁴

Una temática que siempre vuelve en la LIJ es el amor, muchas veces tratado solamente con la finalidad de realzar el amor de pareja y hacer de este el centro de la historia. Existen textos que se alejan un poco de las princesas bailando con príncipes, para hablar de amores que (nuevamente) hagan al niño protagonista de los cuentos y reflejen sus incertidumbres en esta área, donde sentirse amado o no, a veces es la gota que inclina la balanza. *Amor apretado en un puño*, de Nelson Simón, es una colección de historias cargadas de esas preguntas y miedos con los que viven los menores; y se pueden identificar o, por lo menos, sentirse reflejados en ellas. La llegada de una hermanita, con todo el conflicto familiar que de ello se desprende; el divorcio, junto al miedo de que quien se marcha de casa no ame más; la distancia de un padre porque está preso son algunos de los pretextos que usa Nelson para abordar la realidad actual, sin dejar de esparcir polvo mágico a sus historias.

Un escritor que ha desbordado en su obra los conflictos actuales, que con una maestría impecable ha abordado temas tan difíciles como el Sida, la muerte y el abandono, sin por ello perder la dulzura de los textos para niños, es Luis Cabrera.

Sobre uno de sus libros, *Pedrín*, Mirta Estupiñán y Ramón Luis Herrera comentan, estableciendo una comparación con personajes de antaño: «Pedrín es un niño que no le pide prestado sus sueños a ningún antecedente literario: no estamos ante este niño prodigio, especie de filósofo que Saint-Exupéry nos dejó para hacernos saber su ideal de convivencia, ni ante la Alicia que se fuga a un país de maravilla para aplastar la realidad con las pesadillas. Pedrín vive... desde el niño, y a favor de su esencia infantil, añorando las mismas cosas que los niños comunes: los mismos juguetes».⁵ Otros de sus textos que abordan las temáticas mencionadas son *¿Dónde está la princesa?* y *Vino tinto y perejil*. En el primero, trata temas que golpean a la sociedad y no son ajenos para los niños y adolescentes: las enfermedades de transmisión sexual, la muerte, la pérdida de los padres, la soledad; en el segundo, abarca más los conflictos familiares cotidianos entre padres, hijos y abuelos.

No quiere decir esto que la literatura que se aleje de temáticas recurrentes como los conflictos familiares, escolares e internos de la infancia, pierda valor o importancia. Pero es innegable la explosión de estos temas en la LIJ actual; en parte, por la necesidad que hay en ella de otorgar voz a quienes no pueden hablar y por la censura que durante años sufrieron este tipo de historias. Se puede ver esta verdad reflejada en libros como *Mi mamá está en la cocina*, de Mildre Hernández, que vuelve sobre los conflictos familiares; *Papá está en el balcón*, de Seve Calleja Pérez, que llega (con el último cuento) a la fibra dolorosa de la pérdida de un padre sufrida por los niños protagonistas; *Una casa con jardín*, de Rebeca Murga y Lorenzo Lunar, que muestra una sociedad poco ideal y los conflictos familiares e internos de la protagonista; *La mancha dorada en la colina*, de Pablo René Estévez, que cuenta la historia de una niña que muere de cáncer (basada en una historia real).

Son muchos los títulos y autores que se pudieran mencionar al abordar las temáticas recurrentes que se destacan hoy en la LIJ cubana y que, a través de diversas historias y personajes, reflejan los conflictos familiares, escolares e internos de su público. Entre ellos, sobresale un libro, Premio Internacional de Literatura Juvenil Libresa 2010, que se hace eco de esa reiteración de temáticas al mostrar lo cotidiano, lo real y hasta lo grotesco de los conflictos familiares: *La tienda de nadie*, de la escritora Elena B. Corujo.

Desde su primera página atrapa al lector mostrándole temas que se repiten en otros tantos textos, pero que no dejan de destacar por la originalidad de sus historias y el valor de sus enseñanzas: «Me llamo Nadia, pero para mi mamá soy Nadie. Ella no me ve, y yo casi no la veo».⁶ Aquí se retoma el hogar disfuncional, que muestra *Una casa con jardín*, con el niño que se siente solo y diferente; se repite en varios de los cuentos de *El cuervo amarillo*, de Maykel Casabuena; y los juegos, para cambiar la realidad, que idea Cuasi en los libros de Mildre. Se refleja el abandono del menor, abordado en diversos textos de diferentes formas, y la sobrecarga emocional a la que están expuestos los más pequeños de casa, sin que deban lidiar con ello. Nadia, la protagonista, bien pudiera ser la Marta en *Historia de un perro verde* (de Seve Calleja) o la Helenita de *Una casa con jardín*; niñas que muestran, desde sus juegos, ocurrencias y chistes, una realidad familiar que convierte sus libros en más que solo otra historia de conflictos familiares.

Con ello basta para afirmar que esas temáticas recurrentes impactan en el lector dejando huellas, que no dejan de volver porque son necesarias y seguirán complejizándose en la medida en que el ser humano lo haga. Enrique Pérez Díaz afirma al respecto: «La narrativa para niños, adolescentes y jóvenes se viene complejizando progresivamente desde hace unos años, sobre todo en obras que tienden a interiorizar cada vez más en los conflictos humanos».⁷

Bibliografía

- ÁLVAREZ, D. O.: *Libro infantil y juvenil. Formación de lectores*, Editorial Científico-Técnica, La Habana, 2004.
- BARATUTE BENAVIDES, E: *Los gnomos están tristes*, Editorial de la Mujer, La Habana, 2015.
- CORUJO, E. B., *La tienda de nadie*, Ediciones Áncoras, Isla de la Juventud, 2015.
- ESPINO, J. M.: *Papá.com*, Ediciones Matanzas. Matanzas, 2015.
- HERRERA ROJAS, R. L., y M. Estupiñán González: *Diccionario de autores de la literatura infantil cubana*, tomo I, Editorial Gente Nueva, La Habana, 2015.
- MURGA, R., y L. LUNAR: *Una casa con jardín*, Editorial Gente Nueva, La Habana, 2015.

¹ D. O. ÁLVAREZ: *Libro infantil y juvenil. Formación de lectores*, p. 16.

² R. L. HERRERA ROJAS y M. ESTUPIÑÁN GONZÁLEZ: *Diccionario de autores de la literatura infantil cubana*, t. I, p. 130.

³ E. BARATUTE BENAVIDES: *Los gnomos están tristes*, p. 50.

⁴ J. M. ESPINO: *Papá.com*, p. 53.

⁵ R. L. HERRERA ROJAS y M. ESTUPIÑÁN GONZÁLEZ: Ob. cit., p. 96.

⁶ E. B. CORUJO: *La tienda de nadie*, p. 9.

⁷ E. PÉREZ DÍAZ, citado por R. MURGA y L. LUNAR: *Una casa con jardín*, p. 7.



Resumen

La representación del espacio en la narrativa infantil cubana parte del hecho de que el cuento y la novela para niños que se publica en Cuba, desde los años sesenta tiene entre sus motivaciones primeras recrear un paisaje natural y humano en que puedan reconocerse sus lectores, casi siempre del país. Esta representación evoluciona en función del mayor o menor peso atribuido a la ejemplaridad frente a la representación de la realidad o a la construcción estética. Este trabajo intenta mostrar algunas de las variaciones en el tratamiento del espacio, a través de obras, estilos y géneros diversos de la narrativa infantil y juvenil cubana a partir de su nacimiento como movimiento en 1959.

*Incluso si usted
con buenos ojos
no lo ve,
el paisaje no es feo,
es su ojo
el que
tal vez
no es bueno.*

JACQUES PRÉVERT
Gran baile de primavera



Las funciones del espacio en la obra literaria son diversas y complejas, sobrepasan la simple constitución del escenario en que evolucionan los personajes y la anécdota; han sido objeto de investigación y reflexión por parte de lingüistas, filósofos y estudiosos literarios.

Ya Immanuel Kant advertía que el espacio, como el tiempo, es una forma *a priori* de la sensibilidad y no una propiedad de las cosas en sí; una condición subjetiva de la sensibilidad que hace posible la percepción externa de los fenómenos de la realidad, posibilitando la intuición externa. «No hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio», continúa S. Alexander, puesto que al recordar acontecimientos, objetos y personas, nuestra mente los sitúa en un espacio y tiempo determinados. De esto último se sirven el escritor, al construir el relato, y el lector, al reconstruirlo en su lectura; ambos movilizan experiencias previas, directas o adquiridas en otras obras literarias y artísticas, y empleando su intuición y capacidad de asociación (lo que nos remite, con Demetrio Estébanez Calderón (1996), al espacio como condición subjetiva imprescindible para poder efectuar esas sustituciones del mundo real que son los mundos imaginarios).

El espacio determina las técnicas de representación, perspectiva, punto de vista, desglose y montaje, influyendo en la estructura interna y externa del relato y, de modo general, se inscribe en una retórica social, un código que opone la ciudad al campo, la naturaleza virgen y la obra humana (material y espiritual), lo objetivo y lo subjetivo, lo moderno y lo tradicional... todo sometido al dinamismo que supone la historicidad de los acontecimientos narrados o evocados.

En el caso particular de la literatura infantil, la cantidad y calidad de referencias y experiencias a movilizar, así como los elementos informativos que constituyen la descripción, han de ser dosificados en

Representación del espacio en la narrativa infantil cubana

JOEL FRANZ ROSELL
(CUBA)

función de la madurez del destinatario. Con esto no quiero decir que las posibilidades del autor sean menores, sino que la selección y utilización de los materiales y técnicas demandan mayor atención y esfuerzo por parte del escritor para niños.

La palabra siempre tira al monte...

El 15 de diciembre de 1959, casi coincidiendo con el primer aniversario de la llegada al poder de Fidel Castro, se publica el primer ejemplo de lo que se llamaría «literatura infantil revolucionaria» y que, en rigor, no es otra cosa que la moderna literatura infantil cubana. Desde el título, *Navidades para un niño cubano*, el equipo de autores convocados por la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación aplica su propósito de que «los niños cubanos tuvieran, como los niños de otros países, su librito al que acudir, hecho para ellos por escritores de su propio país».¹

Nacía una literatura dominada por los objetivos de refundación social de un proceso, por entonces, nacionalista, agrarista y populista. En el propósito de ofrecer al joven lector una imagen reconocible y valorizada de un entorno hasta entonces poco presente en libros para niños; los autores recurren a elementos simbólicos, culturales, tanto como a lo cubano concreto y sensual:

[...] Las estrellas, que el Apóstol llamó «cariñosas», brillaban con más fulgor que nunca. Parecían, sobre el palmar, una bandada de palomas luminosas detenidas a beber y descansar a la orilla del río [...] Lejos, en el pobladito, parecía haber fiesta. Se confundían en la brisa el rasguear de guitarras, las percusiones rítmicas de tambores con voces confusas de cantos, risas y gritos... Una ola de apetitosos olores a lechón asado y mojo se esparcía sobre los bohíos [...] Ahora se había levantado un vientecillo acariciador y las pencas de las palmas dialogaban entre sí y con un macizo de altas cañas bravas.²

La radicalización de la revolución, que se declara socialista quince meses después, no reduce inmediatamente el protagonismo del espacio rural y del personaje campesino. Si los nuevos valores marxista-leninistas los expresa mejor el obrero, lo que supone la fábrica como espacio de alta jerarquía simbólica, el hecho de que la principal industria cubana sea agrícola (el cultivo y procesamiento de la caña de azúcar), preserva el destacado lugar que

corresponde al campo y a sus valores humanos, históricos y naturales.

Mientras sobre la literatura infantil cubana prevalecieron las intenciones educativas, la tendencia a idealizar los diversos componentes del relato para hacerlo ejemplarizante condujo a una simbolización del paisaje. Esto contribuyó a retardar la irrupción en nuestra narrativa de la importante experiencia urbana que poseían tanto los escritores como la mayoría de sus lectores. Uno de los temas dominantes de la narrativa infantil cubana de los primeros veinte años de la Revolución es el descubrimiento del campo por el niño de la ciudad; mientras que el procedimiento inverso es, en cambio, marginal.

En 1963, el premio nacional de cuentos infantiles La Edad de Oro recae sobre dos libros circunstancialmente complementarios: *Nachito*, de Antonio Vázquez Gallo; y *Becados*, de Anisia Miranda.

Nachito narra, con anécdotas sencillas y estilo naturalista, el crecimiento de un niño campesino. Se recrea su ambiente no solo físico, sino sociocultural e, incluso, político. En la primera página, después de la descripción del protagonista, se presenta el entorno: «Vivían en un bohío de piso de tierra y techo de guano, en San Vicente, al fondo de uno de los hermosos valles de esa región y al pie de un mogote siempre verde y siempre lleno de torcazas y de ruiséñores».³

El autor apenas disimula su intención de mostrar a los lectores —urbanos— la difícil vida del campesino humilde en aquellos iniciales años del proceso revolucionario. Esto cuenta menos en *Becados*; puesto que Anisia Miranda se plantea, ante todo, contar la formación de la personalidad de sus héroes, muchachos de extracción humilde que estudian en un internado habanero. En estos relatos, tanto el marco principal —la capital— como la vida e imágenes del campo, aparecen solo en la evocación del personaje que narra y en descripciones muy sobrias, difícilmente separables de la relación de acontecimientos o la evocación de sentimientos. La historia concluye con una excursión productiva a las montañas del extremo oriental de la isla. La experiencia consolidará, como lo expresa el personaje principal, la formación de ese espacio híbrido al que su destino lo ha llevado: «María y yo nos llevamos bien. Pienso que al igual que nos vemos en las clases cada día, desearía verla así toda la vida. Ella es de La Habana, y me gustará enseñarle mis lomas».⁴

En los años setenta proliferan cuentos y conjuntos de relatos breves, con mayor o menor componente de ficción, que insisten en la organización social y el desarrollo científico-técnico traídos por la Revolución a la campiña. En la misma época se acuña un tipo de cuento de animales antropomorfizados que realza los rasgos más perceptibles del paisaje cubano. En esta línea, devienen canónicos *Caballito blanco*, de Onelio Jorge Cardoso; y *Los cuentos del Compay Grillo*, de Anisia Miranda. Lo esencial en ambas colecciones es la sinergia entre la naturaleza típicamente cubana y los valores de la cultura criolla, reforzados estos últimos —en dosis variables, según la literariedad alcanzada— con principios del leninismo-castrismo.

En la narrativa cubana no ha de confundirse *escenario campestre* con *lujuriente naturaleza tropical*. De hecho, son raros los libros ambientados en la naturaleza virgen; y aun cuando flora y fauna son pujantes, se las instrumentaliza. *Tafie y la caoba gigante*, de Efigenio Ameijeiras, tiene como tema la búsqueda de un árbol mítico, equivalente a la obsesión de los buscadores de oro de un Jack London, en un bosque que alcanza niveles de humanización semejantes a la naturaleza devoradora de un José Eustasio Rivera, pero todo concluye en una explícita denuncia social. Similares conclusiones ideológicas signan *Relatos de Turiguanó*, de Ibrahim Doblado; y *Negríta*, donde Onelio Jorge Cardoso cuestiona los lugares que corresponden al hombre y al animal en la tradicional oposición civilización-barbarie.

Aunque ya en 1970 el 63 % de la población cubana vivía en área urbana, y esta situación no ha hecho más que afianzarse con el paso de los años, lo ciudadano tarda en salir de los textos de discurso pragmático para instalarse en el discurso propiamente literario. Pero más que por la oposición campo-ciudad, la cuestión del espacio en la narrativa infantil cubana está marcada por la tensión entre las funciones estética y expresiva, por un lado, y las funciones gnoseológica y valorativa, por otro. La madurez que alcanza nuestra literatura infantil a mediados de los ochenta, quita fuerza al designio educativo, con lo que el ambiente también va abandonando su compromiso con la mera transmisión de ideas, para alcanzar pertinencia narrativa y estética.

Calabaza, calabaza, cada uno...

En su primera novela infantil, *Aventuras de Guille*, Dora Alonso insiste en los cambios que la Revo-

lución ha ejercido sobre el paisaje. Con un objetivo proselitista bien calculado, pone en boca de la vieja tía del protagonista la imagen del pasado retrógrado: «¿Cómo voy a permitir que vayas a la Península de Hicacos, cuando por aquellos lugares no hay siquiera caminos y todo está lleno de cangrejos, de mosquitos y jejenes, sin mentar los bichos raros...? Te expondrías a gravísimos peligros».⁵

El chico, cuya sensatez ha sido previamente elogiada, se encarga de exponer la nueva imagen de progreso: «¿No te has enterado de que el Gobierno Revolucionario construyó una autopista a lo largo de toda la península? Allí ahora puedes encontrar lo mismo que en cualquier otro poblado: cooperativas, tiendas del pueblo, escuelas, luz eléctrica, cabañas de veraneo... ¡hasta aviones para combatir la plaga!».⁶

Si las simpatías políticas de la autora y los requisitos de una obra inicialmente concebida para el suplemento infantil del oficialista periódico *Revolución* justifican la explícita ideologización del paisaje social, los escenarios naturales están presentados con realismo y riqueza de detalles científicos. No hay que olvidar que Dora Alonso fue una convencida ecologista y que su novela se basa en una experiencia concreta.

En libros posteriores como *El cochero azul* y *El Valle de la Pájara Pinta*, la escritora no desmiente su fidelidad al modelo socialista ni su amor por la naturaleza. Pero en lugar de vehicular nuevos contenidos ideológicos a través del paisaje, lo que añade a los elementos naturales son préstamos de la literatura infantil universal y de la cultura popular cubana. Las novelas citadas parten de lugares bien reales, considerados como los más bellos de Cuba: la playa de Varadero y el Valle de Viñales. Pero el realismo mágico, que se ha vuelto sello característico de esta autora, conduce las tramas a sitios tan fabulosos como este «Pueblo dormido»:

Las casas tenían fichas de dominó curiosamente colocadas en lugar de tejas, y persianas de plumas; algunas persianas eran blancas como garzas, otras negras como mayitos, las de acá verdes de caratey, las de allá de un suave gris de tórtola. Y las había jabadas como ala de pájaro carpintero, y también color canario o del tono de los sinsontes. Pero lo más curioso era que, al soplar, el viento movía las plumas y entonces se escuchaban trinos y aleteos [...] La única dificultad de esas persianas cantoras

estaba en que, al llegar la primavera, cuando menos se esperaba, levantaban el vuelo.⁷

En su último libro, *Juan Ligerero y el Gallo Encantado*, Dora Alonso va más lejos. Allí no hay punto de partida real: el pueblo San Ciprián de los Remolinos es tan ficticio como las comarcas que recorrerán los personajes a lo largo de la noveleta. El método es esencialmente el mismo que en los dos títulos anteriores, puesto que la flora, la fauna, el relieve, el clima y la arquitectura son, aunque no explícitamente, cubanos.

Todavía en la segunda mitad de los ochenta aparecen libros que utilizan el paisaje con fines ideológicos. En *Escrito para Osmani*, donde procura la difícil armonía entre lo poético, lo biográfico y lo educativo, Alberto Serret llega a explicitar el principio que rige la ideologización del paisaje en la narrativa infantil cubana: «Por eso es tan importante amar ese pedazo de tierra en que uno nace, asirse a sus accidentes geográficos, a sus verdes y a su fauna que viene siendo un reflejo de nuestras necesidades esenciales».⁸

Sin embargo, el cambio ya está instalado, y buen ejemplo de ello es la innovación constante que caracteriza a Luis Cabrera Delgado. En *Pedrin*, llama la atención, entre escenarios convencionales de cualquier ciudad cubana, un espacio psicológico materializado: la planta alta de la casa del protagonista, donde se alojan —personificados como tíos— sus miedos, angustias y complejos. *Antonio el pequeño mambí* es una reinención de la infancia del general independentista Antonio Maceo, y sus realistas escenarios son los del extremo oriental de la isla, a mediados del siglo XIX. Coherentemente con el carácter axiológico y la brevedad de los relatos, el espacio de este libro lo conforman elementos de fuerte significación tomados de la naturaleza, de la cultura material y de los problemas políticos y sociales —esclavitud, racismo, independentismo— de la época.

La extensa narrativa de Cabrera explora ampliamente su comarca natal, pero en *Tía Julita* los lugares reales coexisten con espacios imaginarios como El Botellón, paródicos como «la ciudad», mágicos como la «Playa de los Imposibles» o simbólicos como la «Cueva de las Mil Estalactitas».

Antonio Orlando Rodríguez es el más precoz de los escritores infantiles cubanos; de ahí que sus primeros títulos, publicados en la segunda mitad de los setenta, combinen rasgos tradicionales e innovadores. Si *Abuelita Milagro* presenta el frecuente

espacio rural a través de un realismo mágico ingenuo con tendencia didáctica, su libro siguiente, *Siffig y el vramontono 45-A*, es una historia de ciencia ficción humorística, ambientada en el cosmos. Sus escasas descripciones yuxtaponen con gracia la palabrería futurista y las imágenes poéticas: «Siffig se despidió, y en menos de lo que tarda un cerebro electrónico en responder cuánto es 789,987 por 1456,6541, ya se alejaba en su auto-transportador anaranjado, a toda velocidad, por la pista de polvo de estrellas».⁹

A medida que madura, la narrativa de Rodríguez se aparta de todo instrumentalismo, y sus escenarios y temáticas se urbanizan. Si en *Cuentos de cuando La Habana era chiquita* utiliza costumbrismo e historia para componer el paisaje de la capital cubana «allá por el año mil ochocientos sesenta y pico...», sus cuentos posteriores (reunidos en libro solo en los noventa) son indudablemente actuales. En *Disfruta tu libertad y otras corazónadas*, la perspicaz asimilación de los elementos de contexto urbano, social y lingüístico (de Colombia, donde vivía entonces) aporta a sus cuentos un sabor simultáneamente local y universal.

Mientras más lejos, más cerca; mientras más cerca, más lejos

La representación del espacio tiene mucho que ver con el posicionamiento del escritor frente a la realidad y la literatura. Es muy interesante la reflexión de Czeslaw Milosz, en una entrevista publicada por *El País* el 23 de febrero de 2002, sobre lo que podríamos llamar *perspectiva Holgersson*:

[...] a pesar de ir volando por el cielo, a gran distancia de las cosas, el pequeño Nils está dotado de una visión que le permite percibir los detalles más pequeños del mundo de abajo con enorme precisión. Me di cuenta de que esa doble visión bien puede ser una metáfora de la vocación poética [...] El poeta ha de volar a gran altura, observando el conjunto de las cosas desde lejos, con perspectiva, y al mismo tiempo ha de ser capaz de registrar la realidad en sus menores detalles.

Esta circunstancia resulta particularmente exigente en el caso de los escritores que viven y/o publican en países distintos del propio.

Hasta fines de los ochenta, Hilda Perera era la única emigrada cubana con una sólida trayectoria en literatura infantil. Quizás por haber vivido más

larga e intensamente la experiencia migratoria, esta autora es quien la ha abordado más y mejor en, por ejemplo, *Kike* y *La jaula del unicornio*. La primera novela aborda uno de los episodios más desgarradores de la historia cubana reciente: la expatriación de niños solos cuando sus familias creyeron que el gobierno revolucionario iba a abolir la patria potestad. La primera de las escasas descripciones de la obra se da en el momento de la partida: «El avión despegó y en seguida empiezo a ver La Habana al revés: es decir, desde arriba, y parece un pueblo de enanos; los automóviles parecen juguetes, y las palmas, que siempre son tan altas, se ven como pinceles...».¹⁰ La siguiente descripción espacial de importancia no será de Miami, donde los protagonistas permanecen varias semanas, sino de los Everglades, primer lugar de Estados Unidos donde el héroe-narrador se sentirá próximo a la felicidad y a la libertad.

Hasta muy recientemente, los emigrados cubanos departimos escasamente el problema de la emigración con nuestros jóvenes lectores. En parte, esto se debió a la escasez de propuestas editoriales para niños emigrados (cubanos o del resto de Hispanoamérica) y en parte a que nos faltó tiempo para convertir en literatura nuestra experiencia vital. Andrés Pi Andreu es uno de los autores que han evocado, con mayor eficacia, la experiencia del niño trasladado de su isla natal a la emigración norteamericana. Lo prueban novelas como *274* y *El libro de los bolsillos*.

Froilán Escobar reinventa en *Ana y su estrella de olor* o *El patio donde quedaba el mundo*, el rasgo más original de su última producción doméstica: una lengua estilizada a partir de las particularidades lingüísticas de los montañeses del oriente cubano. Sin embargo, estas obras, publicadas después de establecerse en Costa Rica, se ubican en espacios no localizados que corresponderían a una Cuba onírica o a una globalidad iberoamericana intemporal. En las antípodas casi, se sitúa Sindo Pacheco con *Las raíces del tamarindo*, donde describe con detalle su pueblo natal y no esa globalidad cubana, más sociocultural que geográfica, que caracteriza novelas como *María Virginia está de vacaciones* y *Esos muchachos*, que publicara cinco años antes en la isla. El espacio concreto, que fuera básicamente la escuela, ahora prioriza los hogares, los lugares de entretenimiento y la cárcel, donde ha sido injustamente recluido el padre del protagonista. En *Las raíces...* se aprecia, por otra parte, una

clara oposición entre los espacios urbanos, cerrados o semicerrados, y el campo, donde los personajes se sienten más libres y plenos.

Mirando retrospectivamente mi propia obra, descubro actitudes muy diversas respecto al espacio cubano. En novelas como *Exploradores en el lago* y el díptico *Mi tesoro te espera en Cuba* y *La Isla de las Alucinaciones*, el realismo y la aventura se combinan para presentar el complejo y contradictorio paisaje de la Cuba actual. Hasta ese momento, y desde mi primera novela, publicada en 1983, Cuba solo se había explicitado de manera excepcional en mi narrativa. Sin embargo, recientemente me percaté de que en *Las aventuras de Rosa de los Vientos* y *Perico el de los Palotes* se volcaba la experiencia de mi primer reencuentro con el país tras cuatro años de ausencia... que nos habían cambiado a ambos. Los personajes de esta novela recorren un puñado de comarcas extravagantes hasta terminar en la que resulta «otra oportunidad» histórica de su reino natal. Todo se parece, pero nada es igual; ni siquiera los propios protagonistas, que se enfrentan a unos dobles suyos levemente reajustados.

Un estudio riguroso de la representación espacial en la narrativa infantil cubana requeriría detenerse en ambientes recurrentes como la escuela, la casa de los abuelos, los lugares de juego, el mar o los espacios oníricos, así como en la más reciente producción de novelas distópicas y de ciencia ficción (Colección Ámbar de la Editorial Gente Nueva, con autores como Yoss, Michel Encinosa, Eric Flores, Bruno Henríquez, Elaine Villar Madruga, Erick Mota o Raúl Aguiar). Pero el análisis de ese amplio corpus solo cabría en estas páginas mediante una condensación que nos condenaría a la representación estereotipada que en algún momento he denunciado.

Bibliografía

- ALONSO, D.: *Aventuras de Guille. En busca de la gaviota negra*, Editora Juvenil, La Habana, 1966.
———: *El cochero azul*, Editorial Gente Nueva, La Habana, 1974.
———: *El Valle de la Pájara Pinta*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 1984.
———: *Juan Ligerero y el gallo encantado*, Editorial Gente Nueva, La Habana, 2000.
AMEIJEIRAS, E.: *Tafie y la caoba gigante*, Editorial Gente Nueva, La Habana, 1979.
ANTUÑA, V., A. ARROYO y otros: *Navidades para un niño cubano. Cuentos, teatro, estampas*, Dirección

- General de Cultura. Ministerio de Educación, La Habana, 1959.
- CABRERA DELGADO, L.: *Pedrin*, Ediciones Capiro, Santa Clara, 1991.
- : *Antonio el pequeño mambí*, Editorial Gente Nueva, La Habana, 1985.
- : *Tía Julita*, Ediciones Unión, La Habana, 1987.
- CARDOSO, O.: *Caballito blanco*, Editorial Gente Nueva, La Habana, 1974.
- : *Negrta*, Ediciones Unión, La Habana, 1984.
- DOBLADO, I.: *Relatos de Turiguanó*, Editorial Gente Nueva, La Habana, 1983.
- ESCOBAR, F.: *Ana y su estrella de olor*, Tres Culturas Editores, Bogotá, 1994.
- : *El patio donde quedaba el mundo*, Panamericana Editorial, Bogotá, 1994.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D.: *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- MIRANDA, A.: *Becados*, Editora Juvenil, La Habana, 1965.
- : *Los cuentos del Compay Grillo*, Ediciones Unión, La Habana, 1975.
- PACHECO, S.: *María Virginia está de vacaciones*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 1994.
- : *Esos muchachos*, Editorial Gente Nueva, La Habana, 1994.
- : *Las raíces del tamarindo*, Ediciones Edebé, Barcelona, 1999.
- PERERA, H.: *Kike*, Ediciones SM, Madrid, 1984.
- : *La jaula del unicornio*, Noguer, Barcelona, 1990.
- PI ANDREU, A.: *274*, Editorial Gente Nueva, La Habana, 2011.
- : *El libro de los bolsillos*, Editorial Gente Nueva, La Habana, 2012.
- RODRÍGUEZ, A. O.: *Abuelita Milagro*, Editorial Gente Nueva, La Habana, 1977.
- : *Siffig y el vramontono 45-A*, Editorial Gente Nueva, La Habana, 1978.
- : *Cuentos de cuando La Habana era chiquita*, Ediciones Unión, La Habana, 1984.
- : *Disfruta tu libertad y otras corazonadas*, Editorial Libresa, Quito, 1999.
- ROSELL, J. F.: *Las aventuras de Rosa de los Vientos y Perico el de los Palotes*, El Arca, Barcelona, 1996 (publicado también por la Editorial Capiro, Santa Clara. Versión actual: *Los aventureros de la cometa*, Panamericana Editorial, Bogotá, 2020).
- : *Mi tesoro te espera en Cuba*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2002.
- : *Exploradores en el lago*, Alfaguara, Madrid, 2009.
- : *La Isla de las Alucinaciones*, Premium, Sevilla, 2017.
- SERRET, A.: *Escrito para Osmani*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1987.
- VÁZQUEZ GALLO, A.: *Nachito*, Editora Juvenil, La Habana, 1965.
- VARIOS: *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures (littératures française et étrangères anciennes et modernes)* (más de 200 autores bajo la dirección de Jacques Demougin), Larousse, París, 1985, 2 tt.
- ¹ V. ANTUÑA, A. ARROYO y otros: *Navidades para un niño cubano. Cuentos, teatro, estampas*, p. 5.
- ² *Ibidem*, pp. 9-10.
- ³ A. VÁZQUEZ GALLO.: *Nachito*, p. 9.
- ⁴ A. MIRANDA: *Becados*, p. 51.
- ⁵ D. ALONSO: *Aventuras de Guille. En busca de la gaviota negra*, p. 22.
- ⁶ *Ibidem*.
- ⁷ —————: *El cochero azul*, p. 23.
- ⁸ A. SERRET: *Escrito para Osmani*, p. 21.
- ⁹ A. O. RODRÍGUEZ: *Siffig y el vramontono 45-A*, pp. 5-6.
- ¹⁰ H. PERERA: *Kike*, pp. 7-8.



Resumen

Este trabajo presenta una indagación sobre el recurrente tópico literario del «viaje» que realiza un personaje principal en cualquier texto narrativo (cuentos, novelas, mitos y leyendas). Se hace referencia a las posibles interpretaciones crítico-literarias, desde diferentes puntos de vista: el análisis estructural del relato, el estudio morfológico, las postulaciones psicológicas y la visión iniciático-esotérica. Se detallan cuatro clasificaciones que aportan tipificaciones para los especialistas de literatura infantil y juvenil (1. Tipos de personajes principales, 2. Medios de traslado, 3. Acontecimientos narrativos ante el emprendimiento de un viaje y 4. Motivos específicos de un viaje). Se complementa con citas y ejemplos de textos publicados por autores latinoamericanos de diferentes épocas y países, citando tanto fuentes folclóricas como de autoría reconocida, de Argentina, Bolivia, Uruguay, Brasil, Paraguay, México, Cuba, Chile, Perú, Colombia, Venezuela, Nicaragua y Costa Rica.

No te distraigas con la meta, concéntrate en el camino.

BERTOLD BRECHT

*Los caminos son caminos
en la tierra y nada más.*

*Las leguas desaparecen
si el alma empieza a aletear.*

A. YUPANQUI

(«Distancia», en *Piedra sola*, Ed. Siglo xx, 1979)



Viaje... sin equipaje

GRACIELA INÉS PELLIZZRI
(ARGENTINA)

Dos epígrafes, a manera de introducción en el tema; uno para pensar y el otro para volar poéticamente.

En el presente trabajo nos centraremos en el viaje como tópico literario. Lo abordaremos desde diferentes puntos de vista: los postulados de la literatura universal, la lingüística, el psicoanálisis y las teorías iniciático-esotéricas.

El viaje, una de las más antiguas e importantes actividades humanas, obedece desde siempre a los más variados motivos: desde la búsqueda de nuevos territorios de caza, en la antigüedad, hasta la conquista del espacio; pasando por la ocupación de ciudades o regiones enteras con fines políticos, comerciales, religiosos, o por la búsqueda de lo «invisible» mediante un viaje de iniciación.

Cualquier propósito de traslado de un lugar a otro ha sido siempre un motivo de preocupación, sea temporal o definitivo, en la vida de una persona. Moviliza la estructura psíquica del que lo emprende —salida— en el transcurso del mismo y en su culminación —llegada—. Tres etapas a considerar, que provocan cambios y reversiones simples y complejas.

Mediante una selección parcial de textos de autores latinoamericanos —amplia, variada, de diversas épocas y países— ejemplificaremos los ítems aquí planteados.

Cuando el que realiza un viaje es el personaje protagonista, la crítica literaria lo toma en cuenta porque determina la trama que está desarrollándose. Y en este aspecto nos vamos a detener.

Definamos *tópico literario*: 'se repite con leves variaciones a lo largo de la historia de la literatura'. Podemos advertir la presencia del viaje en muchas lecturas de cualquiera de los géneros literarios que estemos leyendo.

Aunque hay un completo corpus de narrativa universal sobre viajes, la preceptiva literaria no lo considera un género. No van a ser motivo de nuestra especial atención en este trabajo los ya clásicos emprendidos por Cristóbal Colón, Américo Vespucio o Magallanes, los cuales determinaron límites geográficos para la cartografía de época del continente americano.

Nuestra indagación literaria nos ha llevado a formular clasificaciones de los viajes que no resultarán —*stricto sensu*— ni exhaustivas ni concluyentes, pero que pretenden aportar guías para la crítica literaria de los especialistas; como una especie de «llave» que puede complementar los análisis que elaboremos en la narrativa; en este caso, infantil y juvenil.

1. Clasificación de los tipos de personajes principales en el contexto ficcional de la narrativa:

1.1. HUMANOS: Masculinos o femeninos, otro tipo de identificación sexual.

1.2. ANIMALES: Reales, imaginarios, fantásticos o maravillosos.

1.3. OBJETOS: Personificados o no, reales o mágico/maravillosos.

2. Clasificación de viajes de personajes principales por algún medio posible de traslado:

2.1. VIAJES TERRESTRES: Pedestres, con vehículos por tierra, ecuestres, subterráneo/s-submundo debajo de la superficie terrestre.

2.2. VIAJES ACUÁTICOS: Por mar, ríos, arroyos, cañadas, etc. Con transportes: barcos, canoas o elementos ficcionales. A nado o por sumersión.

2.3. VIAJES AÉREOS —por el aire—: de aves, por medio de aves, con vehículos por aire, espaciales, por el Cosmos.

3. Clasificación de acontecimientos narrativos ante el emprendimiento de un viaje: de satisfacción de un deseo propio del personaje principal u obligado por autoridad paterna o materna (generalmente por móvil amoroso). Por cumplimiento de una tarea. Por lúdico placer. De búsqueda de indicios o pistas (detectivesco).

4. Clasificación de tipos de viajes por determinación de motivos específicos: oníricos, espaciales: de ciencia-ficción, fantásticos, maravillosos, históricos, encubiertos —de polizón—, lúdicos, religiosos, viaje «interior» de viajero inmóvil, personaje principal espectador de un viaje, viaje inconcluso.

Las clasificaciones precedentes, como advirtiéramos, no son taxativas; solo pretenden ser orientadoras para el trabajo crítico-literario de cualquier

texto narrativo que presente alguna de las tipificaciones detalladas, con ítems que pueden superponerse, entrecruzarse o ampliarse. Desde el análisis estructural del relato, los estudiosos rusos señalan al viaje como una «unidad narrativa» —partida-prueba-regreso— pasible de interpretación por parte del crítico para «correlacionar un determinado elemento narrativo con otros elementos comparables». ¹ Según Barthes, «las funciones sintagmáticas cardinales o catalíticas son indicios con significado implícito», ² y un viaje lo es, en cualquier estructura narrativa.

Por su parte, Propp —en su estudio morfológico— señala nuestro elegido tópico como la «función XV. Del tipo I» considerando al personaje como «héroe» y no solo como personaje principal por el corpus reunido para su exhaustivo análisis del cuento folclórico. No nos detendremos aquí en las acciones del «donante», «ayudante» o «auxiliares mágicos», de origen mítico del cuento popular ruso, en particular.

Otra perspectiva del *viaje* tomada por algunos estudiosos es la iniciático-esotérica, según la cual «la aventura mitológica del héroe es representada como rito de iniciación, separación-iniciación-retorno, como unidad nuclear del *monomito*» (palabra tomada de James Joyce, en *Finnegans Wake*, 1939, p. 581). Según J. Campbell, «no sería exagerado decir que el mito es la estructura secreta por la cual inagotables energías del cosmos se vierten en manifestaciones culturales humanas... encontramos siempre la misma historia de forma variable en búsqueda de lo Divino». ³ Para E. Mircea, «... comienza a extenderse la idea de que lo que se llama “iniciación” coexiste con la condición humana, que toda existencia está constituida por pruebas, muertes y resurrecciones».

En lo referente a lo psicológico, cualquier ocasión de *viaje* ofrece un encuentro con el Otro, con similitud o antagonismo cultural, pero siempre hasta el reconocimiento de lo idéntico en los más insospechados matices; y lo diverso, tal como se nos revela en cada trama, movilizándolo la estructura psíquica del personaje de marras. También se toma en cuenta si en el *viaje* se atraviesa un *punte* dado que marca la transición psíquica de un estado a otro. ⁴ El puente es un símbolo de transformación que se interpreta como el anhelo de un cambio que va a encararse. El mismo Freud —sobre su propia experiencia viajera— advierte: «Cuando se llega a lugares lejanos, inaccesibles objetos del

deseo, uno se siente héroe que realiza grandes e increíbles hazañas».⁵

Teniendo en cuenta la complejidad de definir lo *fantástico*, seguimos a la estudiosa del tema J. Held, y lo consideraremos aquí en relación con lo sobrenatural desconocido —ánimas, fantasmas, espectros—,⁶ diferenciándolo de lo *maravilloso* en que hay intervención expresa de la *magia* —varitas, hadas, gnomos, elfos.

Cualquiera que sea el aspecto o tratamiento que encaremos como especialistas de literatura infantil y juvenil, en ocasión del viaje de un personaje principal (individual o colectivo), podremos interpretar y analizar esta lectura desde diferentes perspectivas.

Viajes literarios por las páginas de autores de Latinoamérica

Apelando a la propia *textoteca* ('conjunto personal de lecturas a lo largo de la propia biografía lectora'); término de L. Devetach,⁷ detallaremos ejemplos con títulos de autores latinoamericanos para las clasificaciones especificadas *ut supra*.

En cuanto a la primera clasificación, «por tipos de personajes principales», se ha definido en «1» a humanos (como masculino o femenino); pero dada la actual ampliación de conciencia de género, se agregó «1.1», otro tipo de identificación sexual, para dar cabida a las nuevas narrativas que lo planteen. Nos faltan ejemplos que lo ameriten, aún en estudio.

En «1.2» tipificamos a los animales. Hay un corpus amplio de numerosas leyendas latinoamericanas, de «viajes con animales característicos de estos lares»; entre ellos podemos citar «La pastora y el cóndor», una leyenda de Ecuador.

Citamos también la famosa «Hormiguita viajera» (1927), del uruguayo C. C. Vigil. El gran escritor paraguayo A. Roa Bastos —en coautoría con A. Mariel—, publicó *Polisapo* (2002), donde Coco es el personaje que emprende el viaje en busca de una profesión.

En cuanto a «1.3. Objetos viajeros», podemos ejemplificar con *Orbis Pictus. El libro que aprendió a volar*, de la autora argentina Alicia Zaina, quien toma como asunto la histórica publicación —considerada el primer libro en imágenes para niños, de Comenio (1658). Este *Orbis* aparece en tres títulos; está personificado y realiza vuelos en relación con niños cómplices, búsqueda de pistas y aventuras simpáticas en diferentes lugares. Fueron editados en 2015 y 2018, el último título está en

prensa. Otro «viaje de objeto», pero que no está personificado, es *El espejo africano*, de la multipremiada autora argentina Liliana Bodoc (2015); este «espejo» enlaza las vidas de diferentes personajes en tres continentes —África, América y Europa—, pasando de mano en mano a lo largo de dos siglos, sin tener atributo fantástico o maravilloso. También podemos citar las varias versiones mexicanas de las leyendas del címbalo de oro, instrumento mítico que «abre caminos» en sus traslados.

En cuanto a «2.1. Viajes terrestres/pedestres», son la mayoría del corpus narrativo investigado; los ejemplificaremos con algunas páginas literarias memorables de nuestro continente: *Cocorí* (1947), la bella novela del costarricense J. Gutiérrez Manguel sobre el niño negro que va desde la selva hasta la playa, al encuentro del «amor» de la «niña rubia»; indaga sobre la fugacidad de la vida —*carpe diem*— y el sentido de la existencia. En el memorable libro *Mi planta de naranja lima* (1968), del brasileño J. M. Vasconcelos, Zezé va desde la favela hasta la selva, y encuentra esa planta a la que le confiesa sus dolorosos aprendizajes. Venezuela tiene a Maichak en varias versiones de leyenda, quien viaja mágicamente y de un salto atraviesa los Andes. Para ejemplificar, con «vehículos por tierra» citaremos del nicaragüense R. Darío «El velo de la reina Mab», de su famoso libro *Azul* (1888): «en su carro hecho de una sola perla...». Como ejemplo de nuestra clasificación «viajes subterráneos», citaremos el famoso capítulo del argentino E. Sábato en *Sobre héroes y tumbas*: «Informe sobre ciegos»,⁸ de lectura juvenil.

En nuestra clasificación «2.2» reunimos los textos con «viajes acuáticos». Como ejemplos citaremos: «Grande» (2018), un pececito en el océano, que es un cuento del uruguayo P. Choca. De Uruguay también, citamos a H. Cavallo: «El marinerero del Canal de Suez» (2018), un curioso viaje en una cáscara de nuez. Otro ejemplo es el cuento fantástico, del argentino J. Cortázar, «Breve historia de oceanografía», incluido en su libro *La otra orilla* (1994), donde los «celenitas» envían delfines de origen lunar a la tierra.

En «2.3» encontraremos «viajes aéreos» de diferentes posibilidades, sobre todo del acervo folclórico popular de leyendas y mitos de Latinoamérica.

En el cuento «La carguita de leña», de Carmen Lyra, Costa Rica, es mágico el traslado del personaje subido a un atado de leña. Específicamente en lo

«espacial», la ciencia ficción ofrece páginas futuristas; por ejemplo: *Hugo, viajero del espacio* (2018), del escritor argentino R. Ferrari, para lectura juvenil.

En el ítem 3, sobre «acontecimientos narrativos», ejemplificamos con «El regalo maravilloso» (1997), como la «satisfacción de un deseo amoroso» —viaje en tres direcciones distintas en busca del obsequio para la amada—. Con referencia a lo detectivesco, citaremos la famosa novela *Papelucho, detective* (1956), de M. Paz, Chile.

En el ítem 4, damos como ejemplo de viaje del protagonista por «cumplimiento de una tarea» a *Los pasos perdidos* (1953), de A. Carpentier, quien con su maravillosa pluma lleva al lector por un viaje en la selva mítica latinoamericana, en busca de instrumentos musicales autóctonos de los pueblos primitivos, que no estaban registrados en el museo para el que el protagonista trabaja. Es una novela de lectura juvenil. Su autor —suizo de nacimiento—, con su radicación en Cuba sienta las bases de lo real maravilloso en la literatura latinoamericana del siglo xx, en búsqueda de su propio sentido de existencia y en profunda identificación con las raíces de nuestro continente.

En el ítem 4, de «motivos específicos», podemos referir varias historias de diferente resolución. Como ejemplo de un viaje onírico-espacial, está el cuento de Ma. del C. Baranda, «Ángela en el cielo de Saturno» (2005). La autora, de origen boliviano, ha sido premiada con el Iberoamericano en 2019. Para los ítems «fantásticos» y «maravillosos», encontramos lecturas en C. Alegría —Perú—: *Cuentos y leyendas amazónicas para niños* (1968). En lo que se refiere a «viajes históricos», ejemplificamos con *Raza de bronce*, del boliviano Alcides Arguedas, quien en 1945 narró las complejidades de la migración cholo-mestiza de los pueblos originarios de su país. De los muchos relatos de viajes históricos épicos, destacamos dos títulos del argentino H. Ferrari, *San Martín, el perro, la mula y el puente* (2017), relato de aventuras en el cruce de los Andes; y *La Belgranita* (2020), sobre una niña que escolta el éxodo jujeño, admirando al General. Un título del autor peruano M. Vargas Llosa, «El barco de los niños» (2014), relata una mítica cruzada de pequeños para rescatar a Jerusalén de la ocupación musulmana. En lo referente al «viaje lúdico», citaremos otro cuento de este autor, «Fonchito y la luna» (2010), relato de amor en el que el niño protagonista «baja» el astro a su enamorada, yendo desde su casa a la de ella.

En cuanto a los «viajes religiosos», en cada país de América se relatan viajes de los santos locales —hagiografía—. Entre los destacados, citaremos las «bilocaciones milagrosas» del fraile mulato peruano San Martín de Porres. Y en lo que se refiere a «viajes interiores/místicos», podemos ejemplificar con los realizados por el chamán don Juan —yaqui peruano—, relatado por C. Castaneda en *Viaje a Ixtlan* (1979), de lectura juvenil.

Como ejemplo de «personaje principal espectador de un viaje», citamos el famoso cuento «Final del juego» (1956), de J. Cortázar, en el que Leticia se enamora de Ariel, viajante en tren, sin poder concretar la cita por su problema de salud.

Y, como última tipificación, hemos consignado los «viajes inconclusos», los que hacen volver al punto de partida sin haber llegado a una meta; pero que son movilizados como experiencia del «rodar sin sentido». Como ejemplo de este ítem, destacamos *Los premios* (1960), primera novela de J. Cortázar —argentino— para el grupo etario juvenil.

Citaremos, además, a dos autoras destacadas. Yolanda Reyes, de Colombia —Premio Iberoamericano 2006—, en *Pasajero en tránsito* recorre varios países, nos muestra los horrores de la dictadura argentina y se sorprende con el «destape español» en traslados de todo tipo. Marina Colasanti, de Brasil —Premio Iberoamericano 2017—, en *23 historias de un viajero* (2005) nos relata distintos y aventureros traslados.

El presente trabajo queda consignado como una breve enumeración de cuatro clasificaciones; con una acotada ejemplificación que no agota el tema desatado, sino que lo abre a nuevas perspectivas, ratificaciones y rectificaciones de la permanente labor de una investigadora; quien se compromete a continuar profundizando los tópicos en el derrotero de su «textoteca» futura, con la esperanza de haber contribuido al estudio de esta especialidad, tan cara a los intereses de los que nos hemos abocado a ella.

Acordamos con G. Maturo que hay en este tópico un punto de partida insoslayable: el cuento tradicional, «la aventura del héroe como periplo mítico que tiende a la restauración de un orden en sentido circular con valor iniciático que trasmuta a los personajes en sus viajes»;⁹ pero también consideramos que los autores, en su vuelo literario propio y creativo, nos deleitan con páginas memorables, en todo el continente y en nuestra lengua.

Es una «licencia poética» lícita hacer extensivo el estudio de lo folclórico a los relatos de autores contemporáneos reconocidos.

Bibliografía consultada

BARTHES, R. y otros: *Análisis estructural del relato*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1989.

BETTELHEIM, B.: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Grijalbo, Barcelona, 1980.

BODOC, L.: *El espejo africano*, SM, Barco de Vapor, Buenos Aires, 2008.

CAMPELL, J.: *El poder del mito*, Emecé, Barcelona, 1991.

—————: *El héroe de las mil caras*, FDE, México, 1985.

CASTAÑO, T.: *De magia, mitos y arquetipos*, Ed. Belgrano, Buenos Aires, 1985.

CARPENTIER, A.: *Los pasos perdidos*, Bruguera, Barcelona, 1953.

CIRLOT, J. E.: *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1998.

Cuentos de Hispanoamérica, Nebrija, España, 1978.

16 cuentos latinoamericanos, Aiqué, Buenos Aires, 2016.

Cuentos breves de Latinoamérica, coedición de CERLAC, 2016.

CORTÁZAR, J.: *La otra orilla*, Punto de Encuentro, Buenos Aires, 1994.

DEVETACH, L.: *Oficio de palabrera*, Colihue, Buenos Aires, 1991.

FREUD, S.: *Obras completas*, Labor, Madrid, 1998.

GUÉNON, R.: *Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada*, Eudeba, Buenos Aires, 1990.

HELD, J.: *Los niños y la literatura fantástica*, Paidós, Barcelona, 1997.

JUNG, C. G.: *Símbolos en transformación*, Paidós, Barcelona, 1982.

—————: *El hombre y sus símbolos*, Carlat, Barcelona, 1977.

MATURO, M.: *El mito y el cuento tradicional*, Tekne, Buenos Aires, 1984.

PELLIZZARI, G.: *El regalo maravilloso*, Libros del Quirquincho, Buenos Aires, 1977.

PISANTI, V.: *¿Cómo se lee un cuento popular?*, Paidós, Barcelona, 1989.

PROPP, V. Ja.: *Morfología del cuento*, Goyanarte, Buenos Aires, 1972.

SÁBATO, E.: *Sobre héroes y tumbas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

ZAINA, A.: *El pequeño Orbis Pictus. El libro que aprendió a volar*, Nazhira, Buenos Aires, 2015.

—————: *Las peligrosísimas aventuras del pequeño Orbis Pictus*, Nazhira, Buenos Aires, 2018.

—————: «Orbis detective», Nazhira, Buenos Aires (en prensa).

¹ A. GREIMAS: «Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico», *Análisis estructural del relato*, pp. 49-50.

² R. BARTHES: «Introducción al análisis estructural de los relatos», *Ibidem*, pp. 20-21.

³ J. CAMPELL: *El poder del mito*, p. 39.

⁴ C. G. JUNG: *Símbolos en transformación*, p. 193.

⁵ S. FREUD: *Obras completas*, p. 325.

⁶ J. HELD: *Los niños y la literatura fantástica*, p. 73.

⁷ L. DEVETACH: *Oficio de palabrera*, p. 74.

⁸ E. SÁBATO: *Sobre héroes y tumbas*, pp. 255-398.

⁹ M. MATURO: *El mito y el cuento tradicional*, p. 49.





Literatura e interdisciplinariedad: la historieta en la literatura infantil y juvenil

PEDRO CARLOS ESPINOZA
HUAROTO (PERÚ)

Resumen

La literatura infantil y juvenil (LIJ) contiene un conglomerado de discursos ficcionales que no solo requiere de un acercamiento desde la disciplina literaria. Por ello, es necesario un vínculo entre la literatura y otras disciplinas para analizar y comprender estos discursos, como los libros álbumes, los libros ilustrados, el cine y las historietas. El objetivo de nuestra investigación es incorporar las historietas, transpuestas de la literatura, al corpus de la literatura infantil y juvenil. Esto se podrá apreciar en las obras *Argentina en pedazos* (1993), de Ricardo Piglia; *El mundo es ancho y ajeno* (1967-1968), de Ciro Alegría y Gonzalo Mayo; y *El bagrecico, la historieta* (2018), de Renzo Farje y Eduardo Yaguas. A partir de ello, se podrá demostrar el alcance de los estudios literarios hacia los estudios interdisciplinarios.

1. Introducción

Dentro de los estudios literarios se han abordado los textos de ficción como objetos de estudio para diversas investigaciones. La narrativa, la poesía o el teatro han sido géneros imprescindibles dentro de este campo. No obstante, los textos no literarios (o textos de no ficción) han logrado la atención de la crítica literaria. De esta manera, se ha logrado vincular la literatura con otras disciplinas con el objetivo de desarrollar los estudios interdisciplinarios.

La LIJ, como parte de la literatura en general, ha sido parte del desarrollo de los textos de ficción. Si bien el público infantil es una de sus prioridades, la calidad estética de su producción es una de sus principales características. Por ello, la LIJ incorpora textos no canónicos, como los libros álbumes, libros ilustrados, las historietas, las tiras cómicas, el cine, entre otros. En ese sentido, el corpus de la LIJ es una oportunidad para el desarrollo, desde los estudios literarios hacia los interdisciplinarios.

El presente artículo tiene como objetivo incorporar las historietas, transpuestas de la literatura, al corpus de la literatura infantil y juvenil. Con base en las propuestas teóricas y críticas de Walter Mignolo, Sergio Wolf, Daniele Barbieri, Francisco Izquierdo Ríos, Jesús Cabel, Danilo Sánchez Lihón y Hugo Monteblando, nos permitirán evidenciar la amplitud desde los estudios literarios hacia los interdisciplinarios. Para ello, las obras *Argentina en pedazos* (1993), de Ricardo Piglia; *El mundo es ancho y ajeno* (1967-1968), de Ciro Alegría y Gonzalo Mayo; y *El bagrecico, la historieta* (2018), de Renzo Farje y Eduardo Yaguas, servirán como ejemplos para demostrar su incorporación a la LIJ y una oportunidad para los estudios interdisciplinarios.

2. De los estudios literarios a los estudios interdisciplinarios

Durante las últimas décadas, la literatura no solo ha sido estudiada desde su misma disciplina científica; sino también ha permitido un diálogo constante con la historia, la sociología, la antropología, entre otras. Aquel diálogo se ha reflejado en diversas investigaciones que buscan considerarse estudios interdisciplinarios.¹

Los estudios interdisciplinarios no son una novedad dentro del ámbito latinoamericano. Por el contrario, se ha desarrollado paulatinamente en diversas instituciones académicas. Asimismo, las reflexiones en torno a estos estudios son asumidas por especialistas de

diversas áreas científicas relacionadas con las letras o humanidades. Uno de ellos es Walter Mignolo, con su ensayo «Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina» (1995).

Con respecto al ensayo de Mignolo, este reflexiona sobre la redefinición del concepto de *literatura* a partir de la asimilación de textos no literarios (ensayos, testimonios, etc.) con la intención de definir la disciplina en torno a métodos y prácticas ideológicas. En consecuencia, existe una necesidad de relacionar el canon literario y el corpus discursivo. Además, su concepción de *canon* y *corpus* se entiende como «concebido en términos de estructuras simbólicas de poder y hegemonía» y «concebido en términos de estructuras simbólicas, tanto de poder y hegemonía como de oposición o resistencia a través del espacio social», respectivamente.²

Con lo expresado anteriormente, Mignolo menciona algunos trabajos pioneros en torno a esta nueva concepción de los estudios literarios. Estos son *La ciudad letrada* (1982), de Ángel Rama; *Plotting Women* (1988), de Jean Franco; *Myth and Archive: Toward a theory of Latin American narrative* (1990), de Roberto González Echevarría; y *La voz y su huella. Escritura conflictiva étnico-social en América Latina 1492-1988* (1991), de Martín Lienhard. De esta manera, intenta relacionar el canon en el corpus. Asimismo, agrega que:

Lo que caracterizaría a la disciplina no es la necesidad de interpretar obras admitidas como literarias, o justificar aquellas de dudoso abolengo, sino la perspectiva analítica en el análisis de las prácticas discursivas (verbales) y su transposición a prácticas semióticas no verbales (cine, pintura, etc.) [...] es una manera de concebir las relaciones entre el canon y el corpus o, mejor, del canon en el corpus.³

Si bien queda clara la intención de introducir el canon literario dentro de un corpus de diversos discursos o artefactos culturales, Mignolo justifica estas prácticas como una redefinición de los estudios literarios. También, estos logran una amplitud en sus prácticas de análisis y, por consiguiente, generan un impacto en diversas áreas disciplinarias. El semiólogo argentino concluye:

La apertura del campo de estudios del canon al corpus trajo dos consecuencias ligadas, la una, a la diversidad de prácticas discursivas

involucradas en el corpus y, la otra, ligada a la diversidad lingüística de América Latina y a la movilidad social que produjo zonas fronterizas y productos lingüística y culturalmente híbridos, como es el caso de la literatura «latina» en Estados Unidos. La primera se manifestó en estudios interdisciplinarios, en los que los literaturologos crearon alianzas con antropólogos, historiadores y socio-lingüistas, fundamentalmente. La segunda se manifestó en un paulatino crecimiento del interés por los estudios comparativos.⁴

En esta oportunidad, no ahondaremos en los estudios comparativos que son difundidos en diversas instituciones académicas. En cambio, los estudios interdisciplinarios son un motivo central para comprender la amplitud de los estudios literarios a partir de la redefinición de su concepto, es decir, concebir el canon dentro del corpus. Sin embargo, Mignolo no explica en qué consiste el concepto de *transposición* que será esencial para estas prácticas discursivas. Aquel concepto permite que la literatura se diluya con otros discursos como el cine, las ilustraciones, las historietas, entre otras.

2.1. La transposición

La literatura ha brindado diversas historias para otros lenguajes artísticos como el cine, las artes escénicas y las historietas. Cada una de ellas ha logrado representar aquellas historias con su propio lenguaje. El caso de la historieta no es la excepción. Sin embargo, esta ha logrado compartir no solo las historias brindadas por la literatura; sino, también, algunos elementos formales de su lenguaje con otras manifestaciones artísticas.

Daniele Barbieri, en su libro *Los lenguajes del cómic* (1993), menciona que el lenguaje de la historieta⁵ mantiene cuatro relaciones con otros tipos de lenguaje: inclusión, generación, convergencia y adecuación. La *inclusión* es cuando un lenguaje está incluido en otro; por ejemplo, el lenguaje del cómic es parte del lenguaje general de la narrativa, como el cine. El tipo de *generación* consiste cuando un lenguaje es generado por otro. Por ello, el lenguaje del cómic es descendiente de otros lenguajes como la ilustración o la caricatura. La *convergencia* se da cuando dos lenguajes coinciden en algunos aspectos. Un ejemplo claro de este tipo es la coincidencia entre el lenguaje del cómic y la fotografía o la pintura. Por último, la *adecuación* es cuando un lenguaje se adecua a otro. Este tipo es

uno de los más interesantes, y se puede decir que el lenguaje del cómic «cita» a otro lenguaje.⁶

Entre los tipos de relaciones mencionados se destacan la inclusión y la adecuación. Estos vinculan la historieta con el cine, sin dejar de lado a la literatura, que tendría un papel preponderante como proveedor de historias. De esta manera, es pertinente introducir el concepto de *transposición* derivado del lenguaje del cine. Puesto que, a diferencia de otros conceptos como *traducción*, *adaptación* o *interpretación*,⁷ nos permite comprender las relaciones entre estos distintos lenguajes. En el libro *Cine/Literatura. Ritos de pasaje* (2001), de Sergio Wolf, se menciona que:

Desde mi punto de vista, la denominación más pertinente es la de *transposición*, porque designa la idea de traslado pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema.⁸

Este concepto permite la transición de un lenguaje a otro. Si bien Wolf hace referencia a la relación entre la literatura y el cine, es pertinente ampliar el mismo para la relación entre la literatura y la historieta. En ese sentido, la transposición de un lenguaje literario a un lenguaje de historietas genera una amplitud en el campo de los estudios literarios hacia los estudios interdisciplinarios. Por ello, la historieta es un objeto de estudio que permite un análisis desde otras disciplinas como la historia, la sociología, la historia del arte, entre otras.

3. La historieta dentro de la literatura infantil y juvenil en el Perú

Los diversos estudios en torno a la literatura infantil y juvenil en el Perú destacan la importancia de incluir la historieta. Entre los estudiosos se encuentran Francisco Izquierdo Ríos, Jesús Cabel, Danilo Sánchez Lihón y Hugo Montebancho. Ellos comparten opiniones sobre la incorporación de la historieta dentro del campo de la LIJ, debido al gran impacto que genera este lenguaje en el público infantil. Por ello, es importante atender a sus propuestas en sus distintos contextos.

Por una parte, en el libro *La literatura infantil en el Perú* (1969), Francisco Izquierdo Ríos menciona que las historietas y tiras cómicas generan la atención del infante. Asimismo, aquellas pueden

abordar temáticas de índole histórica, biográfica, literaria, entre otras. De esta manera, la historieta es considerada dentro de la LIJ desde sus primeros estudios en torno a este tema.⁹

Por otra parte, Jesús Cabel, en su ensayo «Derrotero para una historia crítica de la literatura infantil y juvenil en el Perú» (1984), se refiere a la preocupación de diversos ilustradores e historietistas por entregar sus obras acordes a un público infantil y juvenil. También menciona a referentes indiscutibles de la historia de la historieta peruana, como Lorenzo Osorio, Carlos Tovar, Nobuko Tedokoro y Juan Acevedo.¹⁰

Del mismo modo, Danilo Sánchez Lihón, en *Literatura Infantil. Magia y realidad* (1986), realiza un balance sobre las ventajas y desventajas de las tiras cómicas. Si bien considera que estas podrían presentar una ideología deformante en sus contenidos, reafirma la necesidad de incorporarlas dentro de la LIJ. Sin embargo, su propuesta está acompañada de preparar al infante en el análisis de lectura de historietas.

Por último, la investigación «Visión crítica de la literatura infantil y juvenil en el Perú» (1995), de Hugo Montebancho, sostiene que se debe conceder un lugar a la historieta dentro de las publicaciones orientadas al público infantil. Si bien se debe prestar atención a la literatura en general, se debe pensar en los discursos iconográficos, que son de bastante acogida por los infantes y jóvenes.

La incorporación de la historieta dentro de la LIJ es una demanda realizada por distintos especialistas en contextos diferentes. Desde los primeros estudios de Izquierdo hasta la actualidad, existe una gran deuda de integrar esfuerzos por ofrecer las historietas al público infantil y juvenil. No obstante, los esfuerzos han surgido de los historietistas y, sin lugar a dudas, sus obras han logrado un fuerte impacto en el ámbito cultural. Existen dos naciones con casos muy representativos sobre la importancia de las transposiciones de la literatura a la historieta.

4. De la literatura a la historieta: Argentina y Perú

En 1993 se publicó *La Argentina en pedazos*. Esta antología de ensayos de Ricardo Piglia e historietas de Enrique y Alberto Breccia, Alfredo López, Crist, Solano López, Carlos Roume, Carlos Nine, José Muñoz y El Tomi consistió en brindar una reconstrucción de la historia de la literatura

argentina.¹¹ Los textos literarios transpuestos fueron *El matadero*, de Esteban Echeverría; *Los dueños de la tierra*, de David Viñas; *Mustafá*, de Armando Discépolo; *Las puertas del cielo*, de Julio Cortázar; *Un fenómeno inexplicable*, de Leopoldo Lugones; *La gallina degollada*, de Horacio Quiroga; *La gayola*, de Tuegols y Taggini; *Cabecita negra*, de Germán Rozenmacher; *Historia del guerrero y la cautiva*, de Jorge Luis Borges; *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig; y *La agonía de Haffner*, de Roberto Arlt. Algunas historietas reunidas por Piglia se pueden considerar para un público infantil, debido a los textos literarios de donde provienen las historias. Sin embargo, la selección destaca por la inclusión de textos no canónicos y la reconstrucción de una tradición literaria argentina. De esta manera, las historietas transpuestas de la literatura permiten ser objeto de los estudios interdisciplinarios y se incorporan dentro de la LIJ. Esto genera una oportunidad crucial para los investigadores, docentes, mediadores, escritores, editores, entre otros.

En el Perú existen diversos textos literarios que han sido transpuestos al formato de la historieta. Estos, en sus inicios, han sido esfuerzos de los historietistas. Sin embargo, en los últimos años algunas instituciones se han encargado de apoyar a la industria de la historieta en el Perú. A diferencia de Argentina, no se ha logrado sistematizar o realizar algún intento por recopilar historietas peruanas. Algunas de estas han logrado una gran atención por el público infantil y juvenil. Entre las más conocidas están *El mundo es ancho y ajeno* (1967-1968), de Ciro Alegría y Gonzalo Mayo;¹² *Paco Yunque* (1979), de Juan Acevedo; *Lima, la horrible* (2014), *Dioses y hombres de Huarochirí* (2015), *Los hijos del orden* (2017), de Miguel Det; *El bagrecico, la historieta* (2018), de Renzo Farje y Eduardo Yaguas; *Montacerdos* (2019), de Fernando Laguna; y *El Tungsteno* (2020), de Fabli Soto y Jorge Lévano.¹³

La mayor parte de las historietas mencionadas son para un público infantil e, incluso, tienen una gran acogida por los jóvenes. Aquellas justifican las opiniones de especialistas en LIJ que demandan una mayor atención por parte de los docentes y maestros de escuela. Asimismo, permite una amplitud desde los estudios literarios hacia los estudios interdisciplinarios. En ese sentido, se podrá integrar la literatura con otras disciplinas afines, a partir de la investigación de las historietas.

5. Conclusión

En conclusión, las obras *Argentina en pedazos*, de Ricardo Piglia; *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría; y *El bagrecico, la historieta*, de Renzo Farje y Eduardo Yaguas, son claros ejemplos de que las historietas, transpuestas de la literatura, son otros discursos o artefactos culturales que pueden ser parte del corpus de la literatura infantil y juvenil. De esta manera, las historietas permiten ampliar la noción de los estudios literarios hacia los estudios interdisciplinarios. Asimismo, las obras de la tradición literaria argentina y peruana no deben ser los únicos casos; sino que una futura investigación podrá redescubrir otras historietas o discursos, transpuestos de la literatura, que son parte de la tradición literaria latinoamericana.

6. Bibliografía

- BARBIERI, D.: *Los lenguajes del cómic*, Paidós, Barcelona, 1993.
- CABEL, J.: «Derrotero para una historia crítica de la literatura infantil y juvenil en el Perú», en su *La literatura infantil en el Perú: debate y alternativa*, Editorial San Marcos, 3ra. edición, Lima, 1998, pp. XVII-XXVIII.
- ESPEZÚA, D.: *Parkinson, Alzheimer y literatura. La reorientación de los estudios literarios en el Perú*, Lluvia Editores, Lima, 2017.
- FARJE, R. y E. YAGUAS: *El bagrecico, la historieta. Basado en el cuento de Francisco Izquierdo Ríos*, Casa de la Literatura Peruana, Lima, 2018.
- IZQUIERDO, F.: *La literatura infantil en el Perú*, Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1969.
- MIGNOLO, W.: «Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina», *Nuevo Texto Crítico*, 14/15: 23-36, julio, 1994- junio, 1995.
- MONTEBLANCO, H.: *Visión crítica de la literatura infantil y juvenil en el Perú*, [s. e.], Lima, 1995.
- PALOMBO, M.: «Del relato literario de ficción a la historieta. Análisis sobre la transposición de la literatura al cómic», tesis de grado, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario, Argentina, 2016 [recuperado de <https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/6614/tesis.pdf?sequence=3&isAllowed=y>].
- PIGLIA, R.: *La Argentina en pedazos*, Ediciones de la Urraca, Buenos Aires, 1993.
- PRADO, J.: «Día del campesino en viñetas», [publicación de blog], [recuperado de <https://rephip>].

unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/6614/tesis.pdf?sequence=3&isAllowed=y].

SÁNCHEZ, D.: *Literatura infantil. Magia y realidad*, Instituto del Libro y la Lectura, Lima, 1986.

WOLF, S.: *Cine/ Literatura. Ritos de pasaje*, Paidós, Lanús, 2001.

¹ Para entender algunos conceptos básicos, en su libro *Parkinson, Alzheimer y literatura. La reorientación de los estudios literarios en el Perú* (2017), p. 39, Dorian Espezúa Salmón menciona que: Lo disciplinario hace referencia a una disciplina científica que cuenta con objeto de estudio definido y que ha desarrollado métodos y conceptos adecuados para dar cuenta de ese objeto. Así, el objeto de estudio de la disciplina literaria es, como acertadamente sostuvo Jacobson a inicios del siglo xx, el texto literario que ha sido estudiado, por ejemplo, con el método formalista y que tiene conceptos propios como desautomatización, extrañamiento, metáfora o verso alejandrino. Lo interdisciplinario alude al estudio de un objeto que pertenece a dos o más disciplinas que tienen métodos de aproximación diferentes a dicho objeto. Este sería el caso del ensayo como género discursivo y objeto de estudio reclamado tanto por la Literatura como por la Historia, la Sociología o la Antropología.

² W. MIGNOLO: «Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina», p. 25.

³ *Ibidem*, p. 27.

⁴ *Ibidem*, p. 29.

⁵ La denominación *cómic* es una palabra castellanizada y de uso general; sin embargo, esto no desmerece los términos *quadriños*, *bandes dessinée*, *fumetti*, *tebeos* o *manga*, conocidos en Portugal, Francia, Italia, España y Japón, respectivamente. En varios países de América Latina se le conoce como *historieta*. En ese

sentido, el término *cómic* o *historieta* se refiere a lo mismo en nuestra investigación.

⁶ D. BARBIERI: *Los lenguajes del cómic*, p. 14.

⁷ En la investigación *Del relato literario de ficción a la historieta. Análisis sobre la transposición de la literatura al cómic* (2016), María Cecilia Palombo realiza una breve discusión sobre los términos *traducción*, *adaptación*, *interpretación*, *transtextualidad* (Genette), *relación dialógica* (Bajtín) con el concepto de *transposición*.

⁸ S. WOLF: *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, p. 16.

⁹ Se debe recordar que el libro de Izquierdo Ríos es fundacional en los estudios de la LIJ, al lado de *El papel de la literatura infantil* (1967), de Carlota Carvallo de Núñez.

¹⁰ Durante los años 80, los estudios en torno a la LIJ en el Perú tuvieron una ligera atención. Esto se debió a dos acontecimientos importantes: el Primer Encuentro Nacional de Escritores de Literatura Infantil y la creación de la Asociación Peruana de Literatura Infantil y Juvenil (APLIJ) en 1982 y 1985, respectivamente. Asimismo, los eventos se incrementaron en los años posteriores y fueron descentralizados. Entre 1982 y 1996 se desarrollaron en las ciudades de Lima, Cajamarca, Chiclayo, Ica, Trujillo, Ayacucho, Tumbes, Piura, entre otros.

¹¹ Tanto los ensayos como las historietas fueron publicados en la revista *Fierro*, que circuló entre 1984 y 1992. El Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA) ha digitalizado todos los números de esta época y se pueden visualizar en su página: <https://ahira.com.ar/revistas/ferro/>.

¹² Publicada en el diario *Expreso*, de Lima.

¹³ Las historietas de Det, Farje y Yaguas, Laguna y Soto y Lévano fueron apoyadas por la Casa de la Literatura Peruana, institución del Estado; algunas se encuentran disponibles en su página web: <http://www.casadelaliteratura.gob.pe/publicaciones/>. Asimismo, desde el año 2019, dicha institución y la Alianza Francesa de Lima organizan el Concurso Nacional de Narrativa Gráfica.



Resumen

En el curso de este estudio, y tras el análisis y determinación de algunas características esenciales que debe reunir la poesía para niños —extraídas del ensayo que la misma autora escribiera como estudio preliminar a su *Antología de poesía infantil*—, pretenderé demostrar cuáles son los rasgos personales que caracterizan la riqueza creativa de Elsa Bornemann. Para determinar cuáles son sus más originales hallazgos y de qué manera su poética encuentra los recursos externos adecuados al mundo infantil para expresar su profunda «necesidad poética», analizaré poemas de sus libros *Disparatario*, *El espejo distraído* y *Sol de Noche*, destinados todos a la etapa etaria que se inicia a los ocho años aproximadamente.

Me agradan los libros que se mantienen fieles a la esencia del arte, o sea, que brindan a los niños un conocimiento intuitivo y directo, una belleza sensible, susceptible de ser percibida inmediatamente y que produce en sus almas una vibración que les durará de por vida.

PAUL HAZARD, *Los libros, los niños y los hombres*

1. Las palabras y el poder de la imaginación

Poema analizado: «Canción de lo que tengo»:¹

Tengo para darte / mi oso de peluche, / un copo de nieve / dentro de un estuche / catorce boletos / de esos «capicúa» / y un collar de gotas / nuevas de garúa... // Tengo para darte / besos de juguete, / dos vueltas-manzana / en monocohete, / mi risa enjaulada, / madejas de espuma, la mejor platea / para ver la luna... // Tengo para darte / mi mantel, mi mesa, / alguna latita / llena de tristeza..., / hilos de arco iris / que a veces consigo / y todos mis ratos... / si tú eres mi amigo.

A lo largo de todo el poema, la autora plantea un constante vaivén entre el mundo real y el imaginario. Así, parte del mundo real con la mención de su oso de peluche para, de inmediato, dar un salto al mundo imaginario («un copo de nieve / dentro de un estuche») donde reina el absurdo. De este modo, logra rápidamente despertar la sorpresa, el asombro, la capacidad de soñar y de descubrir otra realidad paralela a la cotidiana.

Retorna, a continuación, al mundo tangible con la mención a los «catorce boletos / de esos capicúa»; pero, como en el movimiento de ascenso y descenso que describe una hamaca, la imagen «collar de gotas / nuevas de garúa» remite nuevamente al mundo de la imaginación. En la segunda estrofa salta vertiginosamente al mundo imaginado: todo lo que ofrece es inmaterial y metafórico: «besos de juguete», «mi risa enjaulada», «madejas de espuma».

En la última estrofa vuelve a la realidad («mi mantel, mi mesa»), pero enseguida la aparición inesperada del mundo interior, bajo la forma de tristeza, encerrada en «alguna latita».

A continuación, remite al añorado mundo ideal de belleza y paz en la mención del arcoíris, pero su rasgo novedoso es la creación de ese desflecar el arco en forma de «hilos [...] que a veces consigo».

Los dos versos finales incluyen dos realidades contundentes: el propio tiempo, nombrado simplemente como «todos mis ratos», y el *tú* vocativo de una amistad que desea conquistar, quizás el verdadero nudo de su necesidad poética. En suma, una poesía plena de imágenes sorprendentes.



El esencial valor poético de la poesía de Elsa Bornemann

CECILIA MARÍA LABANCA
(ARGENTINA)

[...] el valor de toda poesía radica en sugerir, en despertar, en provocar una respuesta emocional, no apelando únicamente al significado literal aunque también este sea —obviamente— muy importante. Es por ello que las palabras de un buen poema infantil han de ser connotativas, sensorialmente ricas, precisas en su definición, vigorosas. Han de hablar a los sentidos y estimular la imaginación, ya sea para provocar la risa del niño, su sorpresa o su simpatía.²

2. El animismo y la presencia de lo maravilloso

Para considerar la irrupción en el mundo de lo maravilloso, analizaré «Canción mágica para tener tres cabritos»:³

Corté tres cabritos / con esta tijera: / uno de esa hoja / de papel madera, / otro de una tapa / que hallé en el armario / y el más chiquitito, / de papel de diario.

Cerrando los ojos / dije: —¡Abracadabra!, / ¡que hasta el sol se arrugue! / y ¡diente de cabra! / Entonces, con miedo, / abrí la ventana... / ¡y entró una pradera / bien verde, con ganas!

También entró un árbol / casi anaranjado, / un viento redondo / y un arco floreado... / Pero con su flauta / pasó un pastorcito / y se llevó —ingrato— / a mis tres cabritos.

La poesía se inicia con la presentación de elementos tangibles e inanimados (tijera, papeles, cartón) con los que el yo poético pretende dar vida a tres cabritos.

Las exclamaciones que a continuación se suceden encierran a las conocidas palabras mágicas y tienen el poder de trasladar al lector al dorado mundo de la imaginación pura; pero es la apertura de una estratégica ventana la que permitirá la irrupción de una «pradera bien verde», «... un árbol / casi anaranjado, / un viento redondo / y un charco floreado...».⁴

El final de la historia sorprende por lo inesperado: «Pero con su flauta / pasó un pastorcito / y se llevó —ingrato— / a mis tres cabritos», siendo inevitable la evocación de *El flautista de Hamelin*.

Por la presencia en este poema del animismo como recurso para acceder al mundo de lo maravilloso, creo importante destinar un espacio a entender el porqué de su presencia en la literatura infantil y en innumerables poesías de la autora.

El animismo es presencia familiar en la poesía infantil y lo es también en la vida real de los niños, acostumbrados a dialogar con objetos,

con sus juguetes, a concederles vida humana y palabra, a ellos y a las criaturas de la naturaleza [...]

A los niños, naturales investigadores de vida del mundo que los rodea en la realidad o en las ensoñaciones, animistas natos, les resulta natural encontrarse con él (el animismo) en las poesías, poblando un mundo ideal y lleno de vida. [...]. Esa misma frecuentación familiar convierte al animismo en una puertecita abierta hacia el mundo de lo maravilloso.⁵

Y aclarando el concepto de lo maravilloso: «El niño admite sin pedir razonamientos la doble presencia de lo anormal y lo normal, no se lo cuestiona, y por ende, acepta lo maravilloso, sin dejar de advertir la diferencia entre lo real y lo ficcional. Pero lo acepta así, sin pleito, y además le gusta, estimula su imaginación, su naciente espíritu de aventura».⁶

3. El juego y el humor en la obra de Bornemann

Dice la autora, en su estudio sobre la poesía infantil, que «su esencial función es producir alegría».⁷ Y más adelante: [...] «acaso nada sea más beneficioso que la alegría para la educación del espíritu infantil [...], la risa proporciona un inocente y necesario escape del peso impuesto cotidianamente por lo absolutamente real y razonable. El humor provocado por el absurdo o el disparate es un poderoso instrumento liberador».⁸

En la carta a los chicos con que la poeta inicia su libro *El espejo distraído*, confiesa que ese espejo del dormitorio de la casa de sus padres jugaba con ella y era su compañía para anular la soledad.

En el poema que da título al libro,⁹ se constata, nuevamente, el recurso del animismo desde los primeros versos:

Tengo un espejo distraído. / Me marea con sus olvidos. [...] muy enojada lo reté. // Tengo un espejo distraído, / me marea con sus olvidos, / sé que no lo podrán creer / pues —coqueta me miré ayer / y él, como siempre está en la luna, / no reflejó imagen alguna. / Por supuesto, yo me asusté: / muy enojada lo reté. / Él, entonces, se disculpó / y enseguida me dibujó... / mas con la cara empañada / y media trenza borroneada. // Adivinen lo que pasó / cuando mi tío se miró / utilizando una gran lupa / y teniendo la gata aupa... / Pues mi espejo tan distraído / hizo una mezcla, confundido, / y mi tío se vio con cola, / bigotes, una mano sola, / el chaleco descolorido /

y su cigarro en dos partido... / ¡Y la gata casi se mata / al reflejarse con corbata!

El juego comienza al finalizar la primera estrofa: «Él, entonces, se disculpó / y enseguida me dibujó...».

La segunda estrofa apela a los lectores, proponiéndoles una adivinanza: «Adivinen lo que pasó / cuando mi tío se miró / utilizando una gran lupa / y teniendo la gata aupa...».

A continuación, Bornemann introduce una alteración de la realidad con el propósito de provocar la risa, liberadora de tensiones, a través del humor.

Así, asistimos al despliegue de su imaginación: «y mi tío se vio con cola, / bigotes, una mano sola, / el chaleco descolorido / y su cigarro en dos partido... / ¡Y la gata casi se mata / al reflejarse con corbata!».

En el estudio ya mencionado,¹⁰ se distinguen dos tipos de humor «que constituyen poderosos incentivos para lograr la placentera aceptación de los textos poéticos que le son destinados». Ellos son: «el humor que se desprende del tema tratado en el poema, con situaciones jocosas, grotescas o decididamente incongruentes, y el humor de los sonidos, que surge del encanto auditivo que producen los sonidos de ciertas palabras, muchas veces deformadas intencionalmente o dispuestas de modo especial en determinados versos a fin de provocar —por ejemplo— graciosas aliteraciones».¹¹

Un claro ejemplo de este «humor de los sonidos» lo encontramos, entre otros poemas, en «Cuento sin ton pero con son».¹²

Bajo un calpo de ligubias / un crosepo se trimaba / y —mientras— con siete nubias, / don Blopa lo remalaba. // Tanto y tanto se trimó / tal crosepoenjalefado, / que don Blopa lo irimó, / creyéndolo oxipitado. // Moraleja: «Quien se trime / bajo un calpo de ligubias, / las consecuencias estime / y no confíe en las nubias». // (Tal vez no entiendas lo loco / de este idioma ni con lupa... / El caso es que yo tampoco / pero a mí no me preocupa... // Como no existe el crosepo / y don Blopa es un invento... / ¡te confieso que no sepo / por qué te conté este cuento!).

No puede omitirse, en este punto, el aporte de Bornemann al mundo de la poesía disparatada o «del absurdo». Transcribo su reflexión teórica sobre el tema:

Irreverente, asombrosa, incoherente, la poesía del absurdo presenta el mundo del compor-

tamiento desatinado, de las situaciones imposibles. Sus elementos pueden ser extraídos o no de la realidad, pero siempre los presenta distorsionados hasta la incongruencia o el grotesco.¹³

Y de sus aciertos en este tipo de humor dan cuenta los *limmericks* que pueblan sus libros. Valgan, a modo de ejemplos:

Noticia atrasada

*Hace mucho, un príncipe inglés / infló un globo de goma al revés / y lleno del globo, / flotando —el muy bobo— / ¡se mantuvo cerquita de un mes!*¹⁴

Cazador equivocado

*—¡Con boleadoras —dijo Mambrú— / he cazado un bello ñandú! / Pero pronto se vio / lo que aquel enlazó: / ¡No era el ave sino un gran ombú!*¹⁵

4. La dimensión onírica de las poesías de «Sol de noche»

No podía faltar en este somero estudio la mención a la importante producción que elabora Bornemann en relación con la primera infancia y el mundo de los sueños. Me refiero a las nanas o canciones de cuna, esos «invisibles juguetes del lenguaje infantil; mariposas de la literatura para los primeros años», como las designa¹⁶ y de las que afirma que «representan la lengua materna en su forma más elemental y emotiva».¹⁷

En todos los textos que componen «Sol de noche», Bornemann ha puesto especial dedicación a la cualidad musical, una función primordial en la composición del poema:

Es uno de los más poderosos apelativos para captar el interés [del niño] por el verso [...] El ritmo y la melodía del verso son fuentes primarias de satisfacción para el niño [...] La rima, por su parte, es la causa por la cual el niño puede retenerlos fácilmente en su memoria.¹⁸

Con sus nanas, canciones y «versicuentos» propone que los mayores dediquen algunos minutos previos al ir a dormir de cada noche «para leerles unos versos a las criaturas, decírselos, recitárselos, cantárselos o contárselos».¹⁹

Los motivos de inspiración parecen inagotables para la autora. Como ejemplo tomado al azar, transcribo:

Para el sueño de mi elefante

Hágame una cuna / —señor carpintero— para

mi elefante / y su sueño entero. Una cuna donde / quepa totalmente / su sueño gigante, / manso y diferente.

*Una cuna enorme... / ¡Vaya si —bastante— / ocupan espacio, / sueño y elefante!*²⁰

5. El proceso creador

Como estudiosa de la literatura infantil, Bornemann se aventura a explicar cómo se gesta la poesía para niños; ayudada, sin dudas, por el conocimiento de su propio proceso creativo: «[...] se crea en torno a ciertas ideas o temas que apelan al intelecto tanto como a las emociones. Una plena respuesta emocional por parte del niño dependerá también —por lo tanto— de su aprehensión del contenido. Esto implica un contenido sencillo, aunque de ningún modo vulgar, que infunda a cualquier experiencia cotidiana un sentido nuevo, revelador, ya sea movilizándolo la imaginación del niño, divirtiéndolo o asombrándolo».²¹

Y como síntesis final de su reflexión sobre la poesía, nos remite al mundo de las emociones y al desarrollo de las «más puras potencialidades» del espíritu infantil: «Los niños captan en primer término el matiz afectivo de las palabras y luego su significado. [...] el valor de toda poesía radica en sugerir, en despertar, en provocar una respuesta emocional, no apelando únicamente al significado literal aunque también este sea —obviamente— muy importante».²²

6. Conclusiones

Tras el análisis de los poemas considerados en este estudio sobre la poética de Bornemann, creo que estamos en condiciones de afirmar que su obra mantiene una correspondencia perfecta con sus convicciones más profundas referidas a la finalidad de los poemas para niños y, al mismo tiempo, es notoria la coincidencia de pensamiento con las afirmaciones de P. Hazard, citado en el epígrafe de este trabajo.

[el libro de poemas para niños] debe apuntar a un enriquecimiento de estos: enriquecer su sensibilidad, su lenguaje, su comprensión, sus experiencias. [...] Ha de hablarles más por imágenes que por conceptos, mostrándoles los objetos casi tangiblemente y variando sus motivos de continuo, para secundar así la evolución del mundo infantil. Su presupuesto fundamental será la belleza. [...] deberá motivarlos, constituyéndose en una suerte de

generador de movimiento interno; es decir, en un movilizador de las más puras potencialidades del espíritu infantil.²³

Genuina creadora de poesía infantil, Bornemann ha legado a la infancia un extraordinario manojito de creaciones absolutamente originales, llenas de imaginación y juego, que permitirán a los niños transportarse hacia soleadas realidades espirituales que los ayudarán a ver con otros ojos la realidad que los rodea.

Bibliografía

- BORNEMANN, E.: *El espejo distraído*, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Buenos Aires, 1971.
———: *Poesía infantil. Estudio y antología*, Editorial Latina, Buenos Aires, 1976.
———: *Disparatario*, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Buenos Aires, 1983.
———: *Sol de noche (canciones y cuentos de cuna para cantar y contar antes de ir a dormir)*, Alfaguara, Buenos Aires, 1990.
LACAU, MARÍA HORTENSIA y MIREYA ABATE: *La poesía infantil y sus proyecciones*, Editorial Plus Ultra, Buenos Aires, 1986.

¹ E. BORNEMANN: *El espejo distraído*, p. 112.

² ———: *Poesía infantil. Estudio y antología*, p. 22.

³ ———: *El espejo distraído*, p. 13.

⁴ *Ibidem*, p. 14.

⁵ MARÍA HORTENSIA LACAU y MIREYA ABATE: *La poesía infantil y sus proyecciones*, p. 24.

⁶ *Ibidem*, p. 25.

⁷ E. BORNEMANN: *Poesía infantil. Estudio y antología*, p. 10.

⁸ *Ibidem*, p. 12.

⁹ ———: *El espejo distraído*, p. 11.

¹⁰ ———: *Poesía infantil. Estudio y antología*, p. 18.

¹¹ *Ídem*.

¹² ———: *Disparatario*, p. 45.

¹³ ———: *Poesía infantil. Estudio y antología*, p. 43.

¹⁴ ———: *Disparatario*, p. 67.

¹⁵ ———: *El espejo distraído*, p. 64.

¹⁶ ———: *Sol de noche (canciones y cuentos de cuna para cantar y contar antes de ir a dormir)*, p. 12.

¹⁷ ———: *Poesía infantil. Estudio y antología*, p. 16.

¹⁸ *Ibidem*, p. 17.

¹⁹ ———: *Sol de noche (canciones y cuentos de cuna para cantar y contar antes de ir a dormir)*, p. 12.

²⁰ *Ibidem*, p. 30.

²¹ ———: *Poesía infantil. Estudio y antología*, p. 21.

²² *Ibidem*, p. 22.



