

**La narrativa para niños se ve y se oye en los medios.
Una contribución al estudio de los guiones televisivo
s escritos por Laura Devetach en los años setenta**

María Florencia Ortiz (UNC)

El reciente premio Iberoamericano SM de Literatura Infantil y Juvenil otorgado a Laura Devetach en su VI Edición pone en evidencia a través del reconocimiento a su trayectoria, su clave participación en el campo de la literatura infantil argentina y más allá de nuestras fronteras. Aunque dicho premio se suma a una legitimidad ya ganada desde hace años por esta autora, es posible leer en el carácter de dicho galardón una llamada de atención sobre la historicidad del campo, su densidad y sus tensiones entendidas en término de tendencias, modas, tradiciones y canon.

Este hecho que resulta de una decisión de orden interinstitucional y editorial, nos insta a revisar ciertas marcas que dejaron algunas de las expresiones, que merecen ser rastreadas en el contexto de dos décadas clave – las del 60 y 70- dentro de una comprimida e intensa etapa histórica del campo de la literatura y de la cultura para niños. Desde los años cincuenta se venía desarrollando una crecimiento editorial para la franja infantil; pero es en estos años que – en un contexto generalizado de expansión de la industria cultural en nuestro país - un conjunto de autores de la LIJ dan claras señales de un alejamiento de su tradición más antigua, la que subordina lo literario para niños al reinado de la enseñanza moral y sus ramificaciones didácticas.

Este trabajo pretende contribuir a pensar el dinamismo de un género que renueva permanentemente sus marcas en un doble sentido: la subordinación de lo literario a nuevos condicionantes (la vigencia de “una literatura para niños

enraizada en la transmisión de contenidos morales”, Carranza, 2009); así como las huellas instauradas por textos precursores de una renovación que propusieron nuevas temáticas, se abrieron a los lenguajes emergentes de la cultura y recuperaron las tradiciones de la cultura infantil horizontalizando, desde el punto de la concepción estética, el arte para niños y para adultos.

Esta autora, como todos aquí bien sabemos, ha dado muestras de un protagonismo sin descanso desde aquellos años a la actualidad: escritora de literatura para niños y para adultos, de artículos periodísticos, guionista de radio y televisión, ensayista, docente de nivel primario, secundario, terciario y universitario; directora de colecciones, coordinadora de talleres y de otros espacios de capacitación y de formación; referente indiscutible del canon de autores de la literatura infantil contemporánea.

Su amplio recorrido por diversos espacios que constituyen las prácticas de este campo, puede ser leído en una clave que revele el aporte original y singular de la obra de esta autora y la menos visible trama que hizo posible un lento proceso de autonomización del campo (discutible aún en el presente) así como las condiciones para el surgimiento y la expansión de un discurso literario apartado de ciertos cánones. Como parte de una investigación mayor, nos interesa detenernos aquí en una de sus primeras producciones que coinciden con los años en los que esta autora se radicó en Córdoba.⁴⁹

Su paso por esta ciudad estuvo marcado por un clima de efervescencia cultural y política,⁵⁰ identificado por el gran protagonismo estudiantil y juvenil, del que fue partícipe. En este período hizo una temprana incursión en la escritura de guiones radiales y televisivos; participó de un proyecto discográfico y formó parte de proyectos pedagógicos de vanguardia que la involucraron en distintos niveles del sistema educativo.⁵¹ Sus cuentos para niños fueron premiados en

diversas instancias y también salió a la luz su primer libro para adultos. Desde fines de los sesenta hasta el año de su mudanza a la capital en el '76, se intensificó su producción en teatro y televisión y logró en ambos rubros premios a nivel nacional. Entre 1969 y 1971 participó activamente en los Seminarios-taller organizados por la Secretaría de Extensión Universitaria en Córdoba.

Nos interesa destacar en relación a esta etapa de su producción, un aspecto sobresaliente de sus guiones televisivos, de sus obras teatrales y sus cuentos: un tipo de humorismo que sacudía las viejas representaciones de infancia y se oponía a una visión dogmática predominante en ciertos sectores educativos y en la literatura infantil de esos años. Se trata de una marca que se vincula con la producción de María Elena Walsh, la escritora “faro” de aquellos años (Díaz Rönner, 2000), pero también con un movimiento colectivo que albergó la ciudad de Córdoba: la expansión de un teatro independiente, en algunos casos estrechamente vinculados a un espíritu renovador y revolucionario, que tenía en común el carácter interdisciplinario.

Pipirulines o ¿piedra libre para el arte para niños en la pantalla chica!

Una particularidad del “clima” vivido en estos años en ciertos ambientes de la cultura cordobesa fue la fluidez y comunicación entre actores, músicos, escritores y artistas en general. Esto favoreció el surgimiento de vasos comunicantes entre lo que se hacía para los niños con ámbitos de la cultura “adulto”. El resultado fue una intensa contaminación y alimentación mutuas, así como una red de relaciones interpersonales y de alianzas entre intelectuales, pedagogos, artistas, músicos, escritores y otros agentes culturales.

La gran convocatoria de los Seminarios de Literatura Infantil organizados por la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional de Córdoba (consecutivamente: 1969-

1970 y 1971), de los que participaron esta diversidad de agentes de la cultura, fue un termómetro que dio cuenta del interés generalizado por la cultura de y para la infancia. Se trata de un momento clave en el que, al decir de Sergio Pujol, la infancia fue “el laboratorio de la utopía” (Pujol, 2004).

Un ejemplo de lo anterior es *Pipirrulines*, el programa televisivo para niños *emitido por el 10*, el canal de la Universidad Nacional de Córdoba, entre los años 1972 y 1973. Se pasaba los días sábados al mediodía, en vivo (no han quedado grabaciones), y la totalidad de sus libretos (alrededor de 60) fueron escritos por Laura Devetach. En la puesta frente a las cámaras participaron actores, titiriteros, músicos, escenógrafos y técnicos.⁵² El proyecto original presentado por la autora al canal, afirmaba: “la idea central es la posibilidad de ver la realidad cotidiana de una manera más rica, revalorando o desmitificando cierto tipo de cosas que a menudo el ritmo de la vida moderna y el medio no nos permite. No se logra esto por medios mágicos o ajenos a la persona humana sino simplemente liberando las posibilidades de goce más simples y más profundas que están relegadas dentro del individuo por factores complejos y fácilmente reconocibles”.⁵³ Esta idea inicial puso en marcha un producto cultural innovador, en manos de un equipo de trabajo que hacía dialogar lenguajes heteróclitos, a través de situaciones conflictivas de la vida cotidiana encarnadas en personajes niños y adultos. El carácter experimental del proyecto estaba claramente orientado hacia la búsqueda de una ficción que diera cuenta de una manera de entender lo real capaz de filtrar esos interrogantes que los adultos se hacían.⁵⁴

El nombre del programa recuperaba un juego con el cuerpo que había dado nombre a la obra de teatro recientemente premiada (*Bichoscopio*)⁵⁵ y hacía referencia a los cinco dedos de la mano. En la apertura, previa a la aparición de los créditos, la cámara ponía en primer plano una “danza de manos” que finalizaba configurando dos lentes tras los cuales se asomaban

los rostros de tres actores que entablaban el siguiente diálogo:

- Cuántas cosas se pueden ver, ¿no?
- Es muy lindo...
- De repente uno se da cuenta que tiene manos y que se puede jugar a que los dedos son los pipirulines de un aparatito que sirve para mirar
- Pipi, ¿qué?
- Pi-pi-rru-li-nes
- Se puede jugar a doblarlos de a poco para armar un bichoscopio.
- ¿Un bichoscopio?
- Sí, un bichoscopio. Este aparatito. ¡Si supieras todo lo que se puede ver con un bichoscopio!”
- A ver... A ver, a ver...
- ¡Adelante!”⁵⁶

La puesta en escena, como marco general del programa, del descubrimiento de las manos y su potencial para construir un “aparato” condensa una metáfora que identifica a la poética de esta propuesta televisiva: el juego habilita el espacio imaginario (en tanto dimensión siempre latente) y abre el mundo conocido, “real”, a sentidos insospechados, lo libera de ciertas imposiciones. Un nuevo régimen de la realidad se hace posible, gracias al juego con el cuerpo y sus lenguajes. Esta directriz condensa lo infantil como característica que se aleja de lo normativo/didáctico y del “aniñamiento” y se acerca a lo lúdico en un sentido muy amplio.

Recordemos brevemente el contexto que hizo posible la continuidad –por dos años- de una oferta con estas características, alejadas de lo comercial y de lo didáctico. Desde mediados del cincuenta hasta mediados de los sesenta, se produce un crecimiento en la expansión de la televisión cuyo

impacto ha sido evaluado como la aparición de una nueva forma de entretenimiento y de un nuevo y -a partir de entonces- fundamental consumo cultural. Según Valeria Dotro (1999), quien analiza los programas emitidos desde la capital, en estas décadas las propuestas televisivas para niños se diversifican en: dibujos animados (Disneylandia), series infantiles, telecomedias y programas infantiles propiamente dichos. Dentro de estos últimos, a su vez, se ofrecían en estos años dos tipos: “de entretenimiento” y didáctico. En el primer grupo, se incluyen *Las aventuras del capitán Piluso* (con Alberto Olmedo y Humberto Ortiz), los programas de Carlitos Balá y Titanes en el ring. En el otro grupo se incluyen a *Te veo veo*, conducido por Pipo Pescador y *La luna de Canela*. En este panorama, Laura Devetach había explorado el “terreno” como guionista de *Hola Canela*, el programa que esta locutora protagonizó en Córdoba antes de mudarse a la capital. Sin embargo, *Pipirrulines* descoloca esta clasificación, ya que si bien conjuga algunos de los elementos propios de los denominados “didácticos” (caracterizados por una clara intencionalidad pedagógica, aunque apuntando a una participación creativa de los niños y a la transmisión no escolarizada de saberes), predomina en su forma el carácter estructurante de una narración ficcional.

En primer lugar, es notable la diferencia con otras propuestas en las que los conductores hombres dominaban la pantalla. Los capítulos unitarios de este programa tenían como protagonistas a una pandilla, cuyos personajes eran: títeres, el perro Martinzul, el oso Valentino, el cocodrilo Mufadrilo, el chanchito Lunes y la osa Brunilda; y un conjunto de actores que representaban a los adultos de una comunidad, la que vivía en torno a “la calle del Piolín”. Ellos eran: el guardián, la princesa, la maestra Honorinda, el lustrabotas, el Señor Peperina, Chicle Malote y otros.

Los roles adultos representaban la autoridad y el orden aunque se veían siempre relativizados, caricaturizados o

parodiados; mientras que los roles de los niños se asociaban a características menos encapsuladas. Por el contrario, curiosos, tiernos, impertinentes, caprichosos, peleadores, los personajes infantiles en escena realizan una variedad muy amplia de situaciones, entre ellas: picardías, chiquilladas, ocurrencias, construcciones de objetos, berrinches, peleas y otras circunstancias en que exploraban y transgredían lo prohibido. Sobre la base del guión, los actores y los titiriteros improvisaban y contribuían a darle su impronta a cada personaje. Las problemáticas que le daban unidad a cada capítulo ponían en primer plano la rebeldía infantil y conducían siempre una resolución compartida que involucraba el ingenio o el absurdo, y el acuerdo o negociación entre los niños y con los adultos.

El espíritu de lo lúdico en los diálogos ponía en funcionamiento diversos planos de las normas del lenguaje y su intrincado vínculo con las prácticas sociales. El efecto humorístico de muchos de estos juegos con las palabras estaba relacionado con la capacidad de muchos de ellos de “reciclar” el lenguaje, de renovar o darle una vuelta de tuerca a las expresiones más familiares y comunes del habla, que apelaban a la intertextualidad con relatos tradicionales y con programas infantiles contemporáneos. Apelaban a frases hechas, a saberes conocidos por los televidentes orientando su nueva significación hacia algún sentido no previsto. A esto se le sumaban neologismos, parodias de jingles publicitarios y una presencia constante del registro poético a través de las canciones en vivo.

El carácter maleable del lenguaje verbal se desplegaba en una diversidad de situaciones que ocurrían en espacios privados (el comedor o el jardín de una casa, la cocina, el estudio de “Reporter Oso”) y espacios públicos (la escuela Fufifa, la plaza de Pipirulines y la calle del piolín), cuya caracterización estaba dada por escenografía simple, en la que cobraba gran protagonismo un desfile de objetos e inclusive de seres vivos (loros y otras mascotas). El escenógrafo, el conocido ilustrador

“Cachoito” de Lorenzi, hacía gala permanentemente de un gran ingenio ya que creaba para cada programa objetos de fácil manipulación que sorprendían al espectador: la vida cotidiana se desplegaba a través de diferentes escenarios que mostraban todo tipo de oficios artesanales o comerciales (como los vendedores ambulantes), femeninos y masculinos, la vida en el campo, la música. Pero por sobre todo, una materialidad idónea para el juego y la transformación física y simbólica de “lo real”.

Finalmente, estas acciones remataban en escenas que apuntaban a la metaficcionalidad del relato construido en cada capítulo. Los actores y los títeres entraban y salían de las ficciones que ellos mismos generaban, frente a cámara, desarmando y armando el pacto que la televisión generaba como caja que se abre y se cierra a la invención de mundos cotidianos, nuevos o inventados. Hacían visible el proceso de producción teatral y televisivo, desmontando el artificio para acercar el arte a la vida.

Todos estos recursos tenían como principal desafío la combinación del legado más tradicional de la cultura infantil (los cuentos tradicionales, los títeres, el lenguaje del cuerpo y de la música), con estos recursos que la tecnología ofrecía sin los intermediarios comerciales que coparon luego este espacio hasta hoy. El resultado de esta apuesta colectiva permitió enriquecer los géneros conocidos, sin cancelarlos ni anularlos sino obligando al destinatario infantil a ser cómplice de una recreación y a tomar conciencia sobre sus posibilidades y limitaciones. Recrearon en clave infantil y en clave cordobesa, el eslogan de la revuelta francesa “la imaginación al poder”.

El cruce y la original relación de este polifónico legado con el fuerte impacto de la cultura audiovisual, creó las condiciones para nuevos soportes, canales y también nuevos géneros híbridos, escandalizando a muchos pensadores y pedagogos de aquellos años. Recordemos que los medios masivos eran mirados con gran recelo por los sectores más tradicionales de la cultura para los niños, ya que se veía

principalmente a la televisión como la gran enemiga de los libros y la lectura, debate que se acentuó en años posteriores.

Este proyecto televisivo, junto a otras producciones que circularon en aquellos años (en su mayoría inéditas), pusieron en juego una noción más desenfadada de la infancia, abrieron una vía de conexión del mundo adulto con el mundo de los intereses y de la cultura de los niños y al mismo tiempo contribuyeron a diluir los límites de los universos simbólicos de “lo infantil” y lo “adulto”. Contribuyeron a pensar en los niños como sujetos merecedores de un legado cultural ensanchado y depositarios de los deseos de transformación de una sociedad a partir de nuevas formas de lazo social entre las generaciones.

Este breve repaso por los guiones de *Pipirrulines* escritos por Laura Devetach y su concreción, permite esbozar algunas líneas sobre las marcas de una época, en esta ciudad y su impronta en el campo de la LIJ. La nota particular de su producción artística está dada por una forma pionera de apostar a los componentes lúdicos y humorísticos en la escritura para niños. Un tipo de humor emparentado al que popularizó María Elena Walsh con su obra, pero que en el caso de Laura se nutría de un clima colectivo de experimentaciones y de cruces, que trascendía lo escolar, se alejaba del paradigma solemne y formativo imperante.

Esta apuesta colectiva contribuyó a incorporar las producciones para niños en el territorio de una cultura humorística que recuperaba algunos de sus postulados de libre manipuleo del lenguaje, apelación al goce y el juego. Pero principalmente una visión desenfadada de la infancia que dejaba atrás la visión idealizada del niño, para rescatar lo indómito de su identidad como paradigma de “lo otro”, asumiendo la asimetría constitutiva de la relación adulto niño como una distancia cultural desde otras dimensiones simbólicas y estéticas. Un humorismo que ponía en primer lugar el aspecto más político de su función social: el que lo liga a la libertad,

Notas:

49- En dicha investigación me propongo construir un panorama de la literatura infantil argentina rastreando las relaciones entre los libros, las prácticas lectoras, el público lector, los géneros discursivos, sus vinculaciones con otras prácticas y otros lenguajes de la cultura (el teatro, la radio y la televisión). Es decir, señalar el carácter fronterizo de la literatura destinada a los niños; entramando el abordaje de los textos con el análisis de los discursos y sus prácticas destacando el espesor de lo social en sus condiciones de producción y circulación así como su impacto en la conformación del campo y en la generación de nuevos significados.

50- El hito histórico del “Cordobazo” se produjo en 1969.

51- Entre 1973 y 1974, como docente de la Escuela de Teatro de la UNC, participé de la renovación curricular, y se involucró desde adentro en un movimiento denominado el Nuevo Teatro Cordobés (Heredia, 2000), que conjugó los postulados de la vanguardia política y estética.

52- Según documento titulado “Programa Pipirulines – Canal 10- SRT- Respuesta al memorándum del departamento cultural”, escrito alrededor de fines del año 1972, este equipo estaba integrado por: Laura Devetach, José Belotti, Graciela Mengarelli, Daniel Giménez, Alberto Cebreiro, Horacio Acosta y Ricardo Rud.

53- Documento “Proyecto para un programa de T. V. para niños”, Laura Devetach, Córdoba 10/2/72.

54- Algunas de estas inquietudes quedaron plasmadas en dos documentos que registran las discusiones del equipo de trabajo, a las que convocaban a especialistas en diversos temas afines, con el objetivo de autoevaluar la experiencia. Se han conseguido dos documentos: 17/11/1973 y 1/12/1973).

55- Bichoscopio fue interpretada entre los años 1970, 1971 y 1972, en distintos escenarios de Córdoba y Buenos Aires. Recibió el Premio Diario Córdoba, en el rubro Mejor espectáculo Infantil de la temporada, Córdoba, 1970; y el

Premio Argentores 1972, en el rubro Mejor Producción Teatral para Niños.

56- Documento: “Pipirulines. Programa Piloto. Actores y titiriteros: Horacio Acosta, Arty Barrionuevo, Shuto Díaz y Paco Giménez. Libretista: Laura Devetach. Invitados especiales: Dúo Nora y Delia y Papirolas.” (s/d)

Bibliografía

Benjamin, Walter (1989): Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes. Nueva Visión, Buenos Aires.

Carli, Sandra (2006-2007): “Notas para pensar la infancia en la Argentina. Figuras de la historia reciente”, El monitor de la educación, N° 10, Revista del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación.

Colomer, T (1998): La formación del lector literario, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Barcelona.

(1999) Introducción a la literatura infantil y juvenil. Síntesis, Madrid.

Carli, Sandra (2002): Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955, Miño y Dávila, Buenos Aires.

(1999) “Escuela nueva y psicoanálisis. El tiempo de la infancia en la Historia Cultural argentina (1920-1983), en *La educación en Argentina. Estudios de historia*, Adrián Ascolani (comp.), Ediciones del Arca, Rosario.

Carranza, Marcela; Bajour, Cecilia (2001): “Humor de algo riesgo”, ponencia presentada en el IV Congreso de Literatura Infantil y juvenil (Cipolletti, Rio Negro).

(2005) “Abrir el juego en la literatura infantil y juvenil” disponible en:

<http://www.imaginaría.com.ar/15/8/abrir-el-juego.htm>

(2009): “¿Por qué la literatura es también para los niños?” disponible en:

<http://www.imaginaria.com.ar/?p=4173>

Cresta de Leguizamón, M. Luisa (1984): *El niño, la literatura infantil y los medios de comunicación masivos*, Plus Ultra, Buenos Aires.

Devetach, Laura (1991): *Oficio de palabrera*, Colihue, Buenos Aires.

Díaz Rönner, M. A (2000): “Literatura infantil: de “menor” a “mayor””, en *Historia crítica de la literatura argentina*. (dirigida por Noé Jitrik), Volumen 11, Emecé Editores, Bs. As.

(1996) “*Breve historia de una pasión argentina: la literatura para niños*”, en *Revista La Mancha, Buenos Aires, N 1, julio*.

(1989) *Cara y cruz de la literatura infantil y juvenil*, Libros del Quirquincho, Buenos Aires.

Dorfman, A y Mattelart, A (1986): *Para leer al pato donald. Comunicación de masa y colonialismo*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

Dotro, Valeria (1999): “Televisión infantil y construcción del niño televidente entre 1960 y 1990. Del Capitán Piluso a Chiquititas” en: *Estudios sobre comunicación, educación y cultura. Una mirada a las transformaciones recientes de la Argentina*, Carli, S. (dir/comp.), Stella / La Crujía, Buenos Aires.

Fobbio, Laura (2010): “El nuevo teatro cordobés y el niño como espectador activo” en: *Revista Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Buenos Aires, UBA, N°11, Año 6, julio. Disponible en:

<http://www.telondefondo.org/home.php>

(2009): “El nuevo teatro para niños del Libre Teatro Libre: juego, crítica, humor y transgresión”, en *Actas del VI Encuentro Interdisciplinario de las Ciencias Sociales y Humanas/ 2009*, CIFYH, SECYT, UNC. Disponible en:

<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/6encuentro>

Flores, Ana Beatriz y otros (2010): *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*, Ferreyra Editor, Córdoba (en prensa).

- Garralón, Ana (2001): Historia portátil de la literatura infantil, Anaya, Madrid.
- Invernizzi, H- Gociol, J (2003): Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar, Eudeba, Buenos Aires.
- Larrosa, Jorge (2000): "El enigma de la infancia." en Pedagogía Profana. Ediciones Novedades, Educativas, Buenos Aires.
- Lypp, María: "Origen y función de la risa en la literatura infantil", en Colección clave sobre historia, crítica y teoría literaria infantil Banco del Libro, Caracas, s/d.
- Luraschi, Sibbald (1993): María Elena Walsh o el desafío de la limitación, Sudamericana, Buenos Aires.
- Mariño, Ricardo (1999): "Cambiando de tema ..." Revista *La Mancha, Papeles de Literatura infantil y juvenil*, N 8, Buenos Aires.
- Montes, Graciela y Machado, Ana María (2003): Literatura infantil. Creación, censura y resistencia. Buenos Aires. Sudamericana.
- Montes, Graciela (1990): El corral de la infancia. Acerca de los grandes, los chicos y las palabras. Libros del Quirquincho, Buenos Aires.
- Noffal, Rossana: "Los domicilios de la memoria en la literatura infantil argentina"
<http://www.antroposmoderno.com/antro->
- Origgi de Monge, Alicia (2004): *Textura del disparate. Estudio crítico de la obra de María Elena Walsh*. Lugar editorial, Buenos Aires.
- Pujol, Sergio (2004): "La infancia en los sesenta. Laboratorio de la utopía", en Cuadernos Hispanoamericanos N 634, Enero, pág 73/ 80. Disponible en:
www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/.../209461_0040.pdf
- Soriano, M (1995): La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas. Colihue, Buenos Aires.