

Acerca de lo monstruoso en la literatura argentina para chicos

Laura Rafaela García (Becaria CONICET-INVELEC)

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

Graciela Montes, *Tengo un monstruo en el bolsillo*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

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

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

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

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

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

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

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