

XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca, 2019.

LO INFANTIL COMO ARENA DE DISPUTA. LA LITERATURA PARA NIÑOS EN LOS AÑOS 70 EN ARGENTINA.

Lucía Aita.

Cita:

Lucía Aita (2019). *LO INFANTIL COMO ARENA DE DISPUTA. LA LITERATURA PARA NIÑOS EN LOS AÑOS 70 EN ARGENTINA. XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-040/24>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Mesa N°25: Entre la politización y la experimentación: prácticas artísticas y culturales en la historia reciente de América Latina (1960 – 2010)

Coordinadoras: Burkart, Mara (CONICET/UNSAM) González, Alejandra Soledad (UNC-CONICET) Lucena, Daniela (UBA-CONICET)

Lo infantil como arena de disputa. La literatura para niños en los años 70 en Argentina

AITA, LUCÍA

(CONICET-IIPC TAREA UNSAM)

En nuestro país, los años setenta fueron una coyuntura: una década que en un comienzo estuvo marcada por una euforia ante la posibilidad de cambio social que luego se vio interrumpida por la violencia política instaurada por la última dictadura militar.¹ Bajo tales circunstancias, entre varios elementos sociales y políticos que fueron terrenos de disputa, se construyeron múltiples sentidos asociados a las infancias. La propuesta de este trabajo es considerar que en el terreno cultural “lo infantil”² resultó, por un lado, un espacio crítico y, por otro, un blanco de mecanismos represivos. Es decir, los contenidos destinados a la infancia (revistas, libros, manuales escolares, entre otros) también constituyeron un terreno en el que pueden analizarse marcas y huellas de una fuerte lucha simbólica que tuvo como trasfondo distintas aristas y debates en relación a qué resultaba conveniente y qué no para el futuro del país.

El objetivo de esta ponencia es dar un panorama de las representaciones sociales que se tramaron sobre la niñez en esos años teniendo en cuenta principalmente el plano cultural y,

¹ El enfoque de esta investigación considera que la última dictadura militar no implicó una clausura total del campo cultural. Son antecedentes relevantes los estudios de la cultura en la historia reciente de Marcos Novaro y Vicente Palermo (2003), en particular, cuando analizan el devenir la cultura masiva y los de Carlos Mangone (1996) y Mirta Varela (2001), que analizan los medios masivos de comunicación y la censura. Por otro lado, Andrés Avellaneda (1986), Hernán Invernizzi y Judith Gociol (2005) indagan en la construcción de los discursos represivos y las prácticas de censura en el contexto dictatorial; Sergio Pujol (2007) contribuye a pensar la cultura masiva, sus transformaciones en la coyuntura de la modernización cultural de los años sesenta y la clausura que la dictadura significa en tal proceso. Por su parte, se encuentran las compilaciones de Saúl Sosnowzky (1988) y Daniel Balderston et. al (1987) y el trabajo de Jorgelina Corbatta (1999) sobre las interrelaciones entre el campo cultural y el campo intelectual y literario durante la dictadura.

² Se utilizará la categoría *infancia*, siguiendo al campo de la historia de la infancia, desde los argumentos desplegados por Philippe Ariés en sus trabajos, que a pesar de haber recibido distintas críticas, continúan considerándose fundacionales. En particular, la idea de que la infancia debe ser vista como una categoría particular, histórica y políticamente contingente y sujeta a cambios. Sin embargo, puede aparecer la denominación “niños y niñas” por una decisión discursiva o como categoría nativa porque es así como se denomina a la infancia en los materiales analizados.

más específicamente, la literatura destinada al público infantil. La aproximación se abordará desde una perspectiva que cruza la sociología de la cultura, la historia reciente y los estudios de la infancia para dar cuenta de qué retóricas e imágenes sobre la niñez tuvieron lugar y entraron en disputa en ese momento tan particular de la historia argentina.

Para desarrollar este trabajo, en un primer apartado se dará cuenta de cómo emergió un nuevo campo de la literatura infantil nacional a mediados de la década del 60 y cuáles eran sus contenidos hasta entonces. En segundo lugar, se busca relevar qué obras circulaban en materia de literatura infantil en los años 70 antes y durante el gobierno castrense. Y en un tercer punto, se hablará del contexto sociohistórico y se describirán sentidos e imágenes de fuentes oficiales (normativas, leyes y dictámenes). Para concluir, se esbozarán ciertas reflexiones finales sobre las representaciones sociales puestas en juego en relación a la infancia.

1. Una literatura infantil nacional: ¿emergente o en crecimiento?

En relación a la literatura infantil en Argentina, existe acuerdo en señalar los años sesenta como el momento en el que se produce un punto de inflexión en la innovación en materia de literatura para niñ*s. Previo a ello, se encontraban, por un lado, cuentos clásicos que, como indica Álvarez (2011), son esos cuentos que comenzaron siendo orales y llegaron hasta nuestros días como una vía para materializar en general mitos, moralejas y enseñanzas, la mayoría de las veces con fines pedagógicos. Estos contenidos tomaron forma de obra escrita con la incorporación de la imprenta y llegaron a nuestro país en forma de libros importados especialmente de España. Otro de los pioneros en literatura para la infancia fue Constancio Vigil, director de Billiken, quien además escribió y publicó libros como *Muñequita*, *El mono relojero*, *Juan Pirincho*, entre otros, libros más bien moralistas y con una marca religiosa.

El punto de inflexión que suele señalarse desde los estudios sobre literatura en los años 60 es el proceso de modernización de la imprenta de esos años y la aparición de nuevas voces en literatura infantil. Esta visibilidad de nuevas obras, a su vez, se tradujo en una polémica que plantea dos posturas encontradas en la materia, aún no saldadas. Por un lado, como bien explica Fernández (2011), algunos representantes de la corriente didáctica de esos tiempos sostenían que los cuentos para niñ*s no debían ser truculentos, demasiado tristes y

se ponían en valor aquellos que explícitamente se ocuparan de mostrar un mensaje moralizante y didáctico. Por otro lado, algunos autores, como María Elena Walsh o Javier Villafañe, proponían una alternativa: una literatura que cambiara las formas conocidas hasta el momento. Este gesto comienza a sentar las bases de un movimiento diferente con una nueva visión acerca de la infancia y de los libros y productos culturales que se creaban para ella.

Señalan entonces la mayoría de los estudios que, desde los 60, María Elena Walsh comienza una práctica que resulta adelantada en la materia, en un contexto en el que el contenido literario para la infancia se dividía aún en gran medida en publicaciones periódicas escolares, libros importados o reversiones clásicas de cuentos. Walsh es recordada socialmente como una de las protagonistas centrales en la inauguración de una retórica alejada del didactismo, basada en el absurdo, los juegos de lenguaje y la explotación del humor como marcas de estilo. A su vez, es una de las primeras que da cuenta públicamente de la posibilidad de profesionalización en la literatura infantil. La popularización de su contenido para el público infantil abrió una puerta a la creación y producción nacional de forma continua de cuentos, canciones y poesía dirigidas a niñ*s. Y, como ha escrito Sergio Pujol (2011) en su análisis biográfico, María Elena Walsh asumió de diversas formas desde su arte una defensa de ciertas “causas perdidas”, primero con el folclore andino, y luego, trasladando esa mirada hacia la creación de literatura infantil, que hasta el momento también era concebida dentro del campo literario como un género marginal.

En relación a la época, comprendemos algo similar a lo que señaló Isabella Cosse (2016) al analizar la historieta *Mafalda*: que estas obras también están vinculadas con las mutaciones que estaban sufriendo las ideas sobre la infancia desde mediados de los 60 a partir del auge del paradigma psicológico de crianza y la revalorización de la autonomía de l*s niñ*s por parte de ciertas corrientes. Las ideas de autonomía y desafío a la autoridad por parte de las infancias comienzan a estar bien concebidas y bien visto que l*s niñ*s ya no reproduzcan lo concebido por los adultos. En este sentido, entendemos que tanto María Elena Walsh desde su rol de autora como Mafalda, el personaje, entre otros, deben comprenderse dentro los cambios del rol de la mujer en la estructura familiar y la noción de “modernización de la familia”, con Eva Gilberti como una de sus principales difusoras. Asimismo, la divulgación

del psicoanálisis y los nuevos planteos de pedagogía señalaban positivamente el aumento de la autonomía de los infantes con respecto a los adultos y posibilitaba nuevos discursos no moralizantes destinados a ell*s. Y, un último aspecto, que el arte realizado por mujeres comenzó a nutrirse de los sentidos que el movimiento de liberación femenino construía a nivel internacional; en este sentido, no puede dejar de señalarse que la mayoría de las autoras de literatura infantil de la década del 70 fueron mujeres.

2. Obras y proyectos editoriales en la década del 70.

Es imposible dar cuenta en una ponencia de todo lo producido y circulado durante una década tan intensa cultural y políticamente. Sin embargo, esta propuesta busca una aproximación que abone el proceso de un trabajo doctoral de investigación de mayor alcance. La intención en esta oportunidad es dar cuenta de aspectos relevados y analizados hasta el momento que permiten un primer acercamiento al surgimiento del campo de la literatura infantil y las representaciones sociales vehiculizadas en esa década en estas obras.

En primer lugar, mencionaremos la editorial Rompan Fila,³ que en 1975 publicó los libros *El pueblo que no quería ser gris* y *La Línea*, ambos censurados en el período castrense. Ambas obras fueron escritas por Beatriz Dourmec e ilustradas por Ajax Barnes, su esposo. La editorial resulta relevante –más allá de la posterior censura que sufrió– porque estaba conformada por un grupo de profesionales, intelectuales y artistas con y sin militancia política que coincidieron en este proyecto. Los editores Augusto Bianco y Mirta Goldberg, especialista en educación, declaraban en 1975 para *El Cronista* sobre la relevancia de una visión de “antiadoctrinamiento” en la literatura para niñ*s, lo que da cierta idea de lo que circulaba en la época en los grupos del incipiente campo de la literatura infantil:

Alrededor del concepto de Literatura Infantil suelen establecerse ásperas polémicas. Están quienes la definen a partir de la literatura y quienes lo hacen a partir de “lo infantil”. Están quienes la defienden a partir de las necesidades de los padres que compran los libros, y quienes lo hacen a partir de las necesidades de los chicos. Están quienes lo conciben como un instrumento de cambio y quienes la usan en sentido contrario. Rompan Fila Ediciones entiende que debe partirse del niño y sus necesidades. Entiende la educación como proceso de crecimiento en libertad y, por lo tanto, lo opuesto a adoctrinamiento.

³ En el campo de la educación, se encontraban, por un lado, dos experiencias italianas señaladas por los integrantes de la editorial como modelos a seguir: la Biblioteca del Lavoro y Manzuoli Editore (Florencia), que dirigía Mario Lodi. Y como referentes teóricos ineludibles, Paulo Freire, Jean Piaget y la corriente conocida como *Escuela Nueva*.

(Entrevista a Augusto Bianco y Mirta Goldberg, *El Cronista*, 3 de octubre de 1975.)

El pueblo que no quería ser gris cuenta la historia de un rey que quería todas las casas pintadas de gris. Un vecino pinta su casa de rojo, azul y blanco, inspirado en los colores de un pájaro. Y de a uno, todos los vecinos comienzan a pintar sus casas de rojo, azul y blanco. Cada vez que el rey ordena a los guardias que vayan al pueblo a apresar a los que no cumplen su directiva, los vecinos son más. Hasta que el rey se cae de espaldas y no se levanta nunca más. El texto es claro, sencillo y reitera fragmentos. Un primer elemento a destacar es que la obra incorpora una nota editorial donde hace explícita su relación con el contexto político. El libro cuenta con una leyenda en la primera edición que se refiere a que es una crítica a la dictadura que ya tenía lugar en Uruguay:

Hay actualmente muchos países gobernados por dictadores, que como el rey de este cuento “mandan” a la gente todo lo que tiene que hacer, y la gente no es libre. Uno de los países está muy cerca de la Argentina. Es el Uruguay. La autora y el dibujante de este libro vivieron mucho tiempo en Uruguay. Este cuento lo escribieron y lo dibujaron pensando en ese país. Los colores rojo, azul y blanco son los colores de la bandera de Artigas. (Rompan Filas, 1975)

Este es un mensaje antidictatorial con ideas en contra del poder absoluto, en este caso figurado en forma de rey autoritario.⁴ Con respecto a la figura de autoridad presente en el cuento, la figura del monarca no es novedosa en la literatura infantil. Esta constituye un legado presente en gran parte de la tradición del género desde los cuentos populares. Muchos de estos cuentos populares fueron recreados por editoriales en su mayoría extranjeras, pero también, en algunos casos, nacionales. Como señala Álvarez (2011), esos cuentos tradicionales eran relatos originados en tiempos en que los niños no formaban parte de un espacio privilegiado de derechos y cumplían una fuerte función didáctica a partir de las moralejas. Lo novedoso, o no tan común, en esta oportunidad es la actitud déspota que se le atribuye al rey y su crítica. Asimismo, sin aspectos demasiado mágicos, es el pueblo el

⁴ Cabe entender que los colores del pueblo escogidos para desobedecer los deseos del rey no son colores neutros, sino tonos cargados políticamente. Son los colores de la bandera de Artigas y los del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T), movimiento político uruguayo que tuvo una etapa de acción muy activa durante los años 60 y principios de los 70. En relación a esto, la figura del rey será la que niegue la posibilidad de expresión de los colores de una identidad política, es decir, la homogeneización del pueblo a gris implica borrar la política del pueblo, de la sociedad. Cabe señalar, que si bien en la fecha de publicación del libro no había comenzado la dictadura argentina ni podían saber que esto sucedería, sí había comenzado la uruguayo, y es por este motivo que puede leerse el libro como una clara denuncia a la situación política de clausura de la cual Barnes y Dourmec tuvieron que exiliarse.

que se organiza para combatir sus órdenes y pintar sus casas con “libertad” (en palabras textuales de los creadores).

Otra experiencia editorial a señalar de esta década es el CEAL (Centro Editor de América Latina)⁵, que editó la colección *Los Cuentos del Chibiritil*. Y entre otras obras, editó el cuento *Los zapatos voladores*, escrito por Margarita Belgrano. Este es un cuento que señala una injusticia social casi sin nivel metafórico. La narración cuenta la historia de un par de zapatos que sobrevuelan un pueblo y despiertan así la curiosidad de los vecinos. Tal revuelo se arma que el gobernador convoca a todos a la plaza del pueblo y allí el cartero explica que él revoleó sus zapatos por los aires porque de tanto caminar se le gastaron, le hacían doler los pies y no tenía dinero para comprar otros. Ante la negativa del gobernador de darle una bicicleta, la gente del pueblo junta monedas para que el cartero tenga sus zapatos y una bicicleta nueva. En esta oportunidad, la figura de autoridad está representada por una imagen más cercana a la coyuntura real cotidiana: un gobernador.

La orden es que el pueblo deje de estar pendiente de los zapatos que pasaron volando y vuelva a su vida cotidiana: “¡Silencio! ¡Nuestro pueblo debe volver a la normalidad!”, dice el gobernador. Su accionar no posee la carga autoritaria ni de la prisión ni del uso de la fuerza, como en el ejemplo anterior, sino una forma más discursiva y democrática. Sin embargo, hay una exigencia de su parte por restablecer la normalidad habitual. El discurso del gobernador pretende restablecer el orden interrumpido mediante la negación del fenómeno extraordinario, que todos debían ignorar para volver a sus lugares de trabajo y obligaciones. Una vez más, la figura de autoridad aparece para coartar un tipo de libertad de elección y expresión.

Otra de las escritoras de esa colección fue Graciela Montes, que luego fue su directora, hoy reconocida como una autora destacada de la literatura infantil. Graciela Montes trabajaba como correctora y secretaria de redacción en el CEAL cuando se inauguró la colección, y

⁵ El Centro Editor de América Latina (CEAL) es un proyecto editorial que surge directamente como respuesta a las políticas represivas implementadas por el gobierno de facto de Onganía. Boris Spivacow, fundador del CEAL, decide iniciar este proyecto con un *staff* similar al de las editoriales Abril y Eudeba, que logra un alcance significativo para la época a lo largo de aproximadamente tres décadas. De este modo, la editorial CEAL sostuvo desde sus comienzos una propuesta de divulgación científica y cultural para un público que mantuviese ciertos márgenes de autonomía respecto de la política institucional y el mercado, y al servicio de la formación de un público ilustrado. Con respecto a la literatura infantil, Spivacow creó a comienzos de la década del 50 la colección *Bolsillitos* del sello Abril y, en el año 1967, ya con el CEAL como marco, fundó la colección llamada *Los Cuentos de Polidoro*, dirigida por Beatriz Ferro y Oscar “Negro” Díaz, ambas con venta en kioscos y en pleno auge de la cultura popular de la época.

dice en una entrevista en Arpes y Ricaud (2008) que cuando nació su hijo mayor se sintió inclinada a “releer la infancia”. Fue entonces que escribió su primer libro de literatura infantil: *Nicoldo viaja al país de la cocina*. Y luego siguieron otros con los mismos personajes en la misma colección. Montes sostiene que:

El marco del Centro Editor fue decisivo. No sólo por la mirada de Boris Spivacow, sino además porque era un ámbito muy estimulante y crítico en una época de un país amordazado. En el Centro había muchos y muy buenos lectores. Aprendí muchísimo ahí, fue una especie de posgrado y un período de mi vida absolutamente decisivo. (...)

Se defendía con vigor militante una escritura diferente de la pedagógica tradicional y no universal neutra, sino con marcas muy rioplatenses. Por ejemplo, el uso de vos o la referencia al barrio, al entorno cultural, historizadas además, dispuesta a abordar zonas antes ocultas, y con muchos cruces con la literatura en general, intertextualidad y otras yerbas. (Arpes y Ricaud: 2008, 101-102)

A su vez, Montes aportó en otra oportunidad que la particularidad de *Los Cuentos del Chibiritil* tenía que ver con la “cultura popular” más que con la cultura escolar; de hecho, un lugar importante de circulación de los libros eran los kioscos amarillos, por lo tanto, “en ellos se respiraba clima de libertad”. (Graciela Montes en Pesclevi, 2014: 154)

Otra obra para niñ*s publicada en esos años fue *Un elefante ocupa mucho espacio*, editado en 1975 por Librerías Fausto y escrito por Elsa Bornemann⁶. Este texto es de una narrativa que también resulta poco metafórica y bastante directa en su desarrollo. En esta obra, la ilustración, a cargo de Ajax Barnes. La narración cuenta la historia de un elefante que decide proponer una huelga general en el circo hasta que liberen a los animales. La huelga se lleva adelante con la complicidad de todos los animales y el loro como traductor. Los animales encierran a los domadores y dueños del circo en las jaulas y se los obliga a hacer las mismas pruebas que ellos hasta que consiguen su propia liberación. En este caso, la figura de autoridad está dispuesta en domadores y el dueño del circo. La diferencia principal con los libros anteriormente mencionados es que en este hay una coacción física explícita, no sugerida: una jaula-cárcel. El uso de la fuerza, mediante los látigos que usan los domadores, está presente en este relato. Los animales esgrimen y denuncian malos

⁶ La autora del texto, Elsa Bornemann, era maestra, escritora y Doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras. Ese libro fue una de las primeras obras de quien luego fue una reconocida escritora en el campo de la literatura infantil argentina en los 80, siempre con una escritura con una gran carga poética y mucho humor. Una trayectoria en la escritura más ligada al arte de las letras que a aspectos educativos o militantes en términos político-partidarios.

tratos por parte de esas figuras de autoridad. Aparecen las jaulas como la imagen mediante la cual la autoridad se impone a otros sujetos y que conlleva a una coacción física que en tiempos de presos políticos tiene una fuerte connotación: denuncia la pérdida de la libertad por motivos expuestos como injustos.

El texto fue escrito y publicado a mediados de los 70, y nuevamente debemos entender que no podía saberse entonces que posteriormente tendría lugar en Argentina una dictadura como la que hubo, pero es necesario tener presente que la tensión prisión-libertad ya tenía toda una carga en términos políticos para ese entonces. Cabe aclarar que la prohibición de la libertad como una acción que realiza la figura del mal tampoco es un tema novedoso en materia de literatura infantil. Lo novedoso radica en la explicitación de que esa sustracción de la libertad tiene como fin la explotación económica de los animales “presos”. Esta finalidad económica última del autoritarismo del dueño del circo es explícitamente mencionada, y en contraposición aparece la “huelga general”. La autoridad no es narrada como una actitud caprichosa o cuyas motivaciones no se comprenden, a diferencia de lo que ocurre en el primero cuento, sino que se explicita que es para que “el dueño del circo se llenara los bolsillos de dinero” (p. 5).

Un elefante ocupa mucho espacio, que en 1976 integró la lista de honor de la IBBY (Organización Internacional para el Libro Infante-Juvenil), fue prohibido en 1977 por el Decreto N° 3155 del Poder Ejecutivo (cuyos detalles analizaremos en el siguiente apartado). Al respecto, Elsa Bornemann manifestó en entrevistas sobre su obra y el momento de la censura:

Yo lo escribí entre los años 72 y 75, cuando la huelga era un derecho de los trabajadores e incluso la primera edición salió aún bajo gobierno democrático. Los cuentos tenían que ver con la justicia. Entonces, sabiendo todo lo que pasó, llego a la conclusión de que mi libro era intolerable para determinado grupo que estaba al mando en nuestro país: estaba prohibida la paz, la solidaridad; se instaló la fuerza de los contravalores⁷.

Otra obra publicada y puesta en circulación en esos años fue la de Laura Devetach, que luego en dictadura sufre la prohibición de algunos de sus textos, como *La torre de cubos*, “por su ilimitada fantasía” (sic Decreto) y por criticar cuestiones como la propiedad privada

⁷ Entrevista a Elsa Bornemann realizada por Gabriela Guebel y Claudia Feld, para la revista *Palabra Abierta*. Secretaría de Educación de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1988). Disponible en www.imaginaria.com.ar

en su cuento *La planta de Bartolo*, texto en el que del árbol de Bartolo salen cuadernos gratis que un empresario busca quedarse.

Sobre su recorrido artístico, Devetach sostiene en una reciente entrevista periodística:

En mi caso, no fue la facultad la que me dio la posibilidad de escribir poéticamente y para los niños. Al contrario. Todos mis compañeros, intelectuales y amigos me decían que me estaba desperdiciando. Y de hecho esto que me pasaba todavía sigue ocurriendo, porque no hay una cátedra de literatura infantil en ninguna parte, hay cosas que se dan en los pasillos pero no más que eso. (Entrevista Telam: 2016)

Si bien no podemos abordar en profundidad los sentidos semióticos de cada una de las obras mencionadas en este trabajo, la intención es dar cuenta de algunos aspectos en común entre sus autoras y editoriales para esbozar un posible campo, en el sentido de Bourdieu, de la literatura infantil. Los sentidos compartidos por todas las autoras pueden llevarnos a concluir que se trata de una corriente estética emergente con ciertas marcas: el absurdo, el humor, los elementos cotidianos nacionales, la fantasía relacionada con objetos de la vida cotidiana, los personajes infantiles más cercanos y la interpelación en el rioplatense “vos” a l*s niñ*s en lugar del uso de la segunda persona del singular neutra, “tú”. Asimismo, una vez publicados y circulados los relatos de estas autoras, hubo un reconocimiento público y cultural de la sociedad argentina (urbana, escolarizada, alfabetizada y de clase media) de su poética y estética como “literatura infantil de calidad” que continúa hasta la actualidad. Y que el trabajo de mayor profundidad que enmarca esta ponencia busca indagar.

3. La mirada de facto sobre la niñez

Como mencionamos, desde sus inicios, la década de 1970 estuvo marcada por nuevos impulsos en los procesos de politización y modernización de la cultura. Desde fines de los 60, expresiones obreras, sociales y culturales provenientes de diversas tradiciones político-culturales conformaron la cara menos espectacular pero más vasta del proceso de politización y modernización de la época.⁸ A su vez, junto a la expansión de la industria cultural surgieron proyectos editoriales, colecciones y obras que reactivaron un proceso de

⁸ Este trabajo considera que, en paralelo a la práctica política militante revolucionaria, también tuvo que configurarse un escenario simbólico y material que le diera sentido. Siguiendo a Gilman (2012), la revalorización de la política y la posibilidad revolucionaria constituyeron las ideas-fuerza en las que se asentaron la voluntad de escritores y artistas en contribuir a las transformaciones en marcha. Este trabajo entiende que no fue el caso de la totalidad de los artistas productores de obras para la infancia pero que, sin embargo, ciertos sentidos antiautoritarios e ideas en torno a la justicia social y la libertad también permearon contenidos para niñ*s.

renovación sobre lo que estaba establecido por el marco social y cultural dominante como literatura conveniente para niños.

En ese marco, una de las premisas de este estudio es que en la década del 70 las concepciones en torno la infancia fueron una arista más en las luchas simbólicas y políticas profundas que tuvieron lugar, pero que constituye una arista poco analizada: las concepciones innovadoras que el proceso castrense vino a poner en tensión con la pretensión de un “orden” a establecer. Es en este sentido que el estudio de los *artefactos culturales* producidos para el público infantil cobra relevancia debido a que sostuvieron – aunque no haya sido intencional ni planificadamente – nociones que se encontraban en contraposición y en las antípodas de las ideas de infancia como momento de instauración del “orden” simbólico y los “valores” promovidos por el régimen militar.

En relación a los “valores” oficiales, consideramos dos cuestiones clave que en términos discursivos se vieron subrayadas por amplios sectores del campo mediático de la época dictatorial. Por un lado, la idea de “orden”. Durante el gobierno militar, circularon discursos en varios medios masivos que apuntaban a la promesa del nuevo régimen de restaurar un “orden” frente a una realidad social que se figuraba como caótica o en crisis. Por otro lado, se reforzó la categorización de un “enemigo interno” bajo los términos de “guerrilla” y “subversión”. En ciertos medios masivos y propagandas oficiales, tuvieron lugar mensajes que apelaban a la necesidad de soluciones frente al “problema subversivo”. Esto implicaba que había un orden que debía ser restituido y un enemigo interno a ser eliminado.

Lo anterior resulta relevante a este estudio debido a que en dictámenes de censura de obras literarias infantiles puede leerse en la misma línea, por ejemplo, que la “no disolución de las familias y valores morales” se lograría si se evitaba el ingreso y la difusión de ideas, imágenes y discursos que las corrompieran. Durante los años del Proceso se sostuvo discursivamente, tanto en normativas escolares como en dictámenes referidos a censura mediática, que debía impedirse la propagación de la “subversión” también y, sobre todo, en las mentes infantiles y juveniles. En este sentido, cabe nombrar la denominada “Operación Claridad”, desde el Ministerio de Educación y Cultura, que se conformó como correlato al plan sistemático de desaparición de personas puesto que supuso la desaparición simbólica

de aquellos bienes culturales bajo cuya sospecha podía encontrarse “subversión” o “marxismo”, como generalmente se englobaba a muchas ideas y discursos diversos pero contrarios a las convicciones del régimen. La “Operación Claridad” incluía asimismo un procedimiento que propiciaba contenidos a impartirse en los establecimientos educativos a la vez que adoctrinaba a los trabajadores de la educación para conducirse como “buenos educadores”. En este mismo sentido, en el año 1977, la dictadura militar publicó el documento *Subversión en el ámbito educativo (Conozcamos a nuestro enemigo)* y lo distribuyó en los colegios del país al inicio del ciclo lectivo del 78, y fue de lectura obligatoria para los docentes.

Siguiendo con el vínculo entre escuela y familia como espacio de detección de subversión, coincidimos con Julia Risler (2018) cuando analiza los elementos de lo que se denominó *acción psicológica* en la que tuvieron lugar distintos dispositivos propagandísticos y mediáticos durante las dictaduras en Argentina. La autora plantea que, dentro de la estrategia comunicacional de dicha acción y sobre todo en la faceta que tuvo lugar en 1976, uno de los pilares fue “ubicar a la familia en un rol educador” (Risler: 2018: 335). Su estudio demuestra que en varias publicidades oficiales de gobierno se indicaba que los padres tenían la obligación de cuidar a sus hijos dando el ejemplo en su propia casa. Un ejemplo es el de la revista *Para Ti* y sus editoriales, donde puede encontrarse un texto que planteaba directamente: “*Para padres en edad escolar: ¿cómo reconocer la infiltración marxista en las escuelas?*” (*Para Ti*, 01-1977). En este artículo, se instaba a los padres a adoptar una actitud alerta ante las actividades desarrolladas por sus hijos en las escuelas. Al mismo tiempo, sugería aleccionarlos para lograr que estos no se desviaran del buen camino de los “valores morales correctos”.⁹ Cabe seguir indagando, al respecto, si esto condicionó las prácticas sociales de lectura de l*s niñ*s.

En cuanto a la construcción de los discursos escolares que se edificaron vinculados a la infancia durante la dictadura militar, se encuentran, entre otros, los trabajos de Paula Guitelman (2006) y Carolina Kaufmann (2006) referidos a la revista *Billiken*¹⁰ y los

⁹ Cabe señalar el trabajo de Florencia Osuna que indaga nociones de infancia *La intervención social del Estado. El Ministerio de Bienestar Social entre dos dictaduras*. En sus trabajos, Carla Villalta indaga sobre cómo se construyó la noción de infancia “apropiada” en esa época.

¹⁰ En relación a las narrativas dibujadas e historietas y la infancia, un referente ineludible es Doffman y Matterlard (1972), que analiza las historietas del Club Disneylandia, y otro es Isabella Cosse (2014), quien estudia la producción y circulación de la historieta *Mafalda* prestando atención a las características de los medios donde fue publicada y el público

manuales escolares respectivamente. En estos, las autoras señalan que es a partir de este diagnóstico de la necesidad de terminar con la “subversión” que se encararon también distintas iniciativas que argumentaban sobre la necesidad de fortalecer los roles de la educación dentro y fuera de la familia. L*s niñ*s eran asociados con el “futuro” de la Nación y, en ese sentido, representaban un campo potencial de incertidumbre que era fundamental controlar y dirigir para que se transformaran en ciudadanos con valores. Este trabajo entiende que esto no es exclusivo de esa época en términos de discursos educativos, pero sí lo es la instauración de la idea del peligro latente de que un* niñ* sea un futuro guerrillero, y no ya defectos morales como la vagancia, por ejemplo. En este sentido, existía un consenso bastante difundido entre los principales actores a cargo del problema de la infancia desde las normativas de educación acerca de que el contenido debía basarse en un ideario católico y nacionalista. Y como bien indica y corrobora Guitelman (2006), esos discursos e imaginarios permearon revistas infantiles como *Billiken* sobre todo en torno a las ideas de progreso y desarrollismo.

En relación a las prohibiciones, *Un elefante ocupa mucho espacio*, que en 1976 integró la lista de honor de la IBBY (Organización Internacional para el Libro Infante-Juvenil), fue prohibido en 1977 por el Decreto N° 3155 del Poder Ejecutivo Nacional, donde se explicitaba que:

...se trata de cuentos destinados al público infantil con una finalidad de adoctrinamiento que resulta preparatoria para la tarea de captación ideológica del accionar subversivo (...) de su análisis surge una posición que agravia a la moral, a la familia, al ser humano y a la sociedad que éste compone.

En relación a esto, y para continuar con los modos de censura, este estudio considera que no sólo hay que reconstruir y revisar las letras de los Decretos y Resoluciones, sino también observar cómo se construía y difundía la razón de esas censuras en los grandes medios de comunicación. Un ejemplo de ello es el caso de Rompan Fila en el diario *La Nación*:

Por decreto del Poder Ejecutivo se prohibió la distribución, venta y circulación de las publicaciones *La Ultrabomba* y *El pueblo que no quería ser gris* de la editorial Rompan Fila y La Línea, de Garnica Editores, ordenándose el secuestro de los ejemplares, tarea que estará a

hacia el cual estaba dirigida. En cuanto a la prensa infantil, los trabajos de Paula Guitelman (2006) y Paula Bontempo (2018) referidos a la revista *Billiken* y los de Laura Vanesa Vázquez (2014) sobre las imágenes de la niñez en *Billiken* y *Anteojito*.

cargo de la Policía Federal. En los fundamentos de la medida se destaca que es deber ineludible del P.E. preservar en todo momento el orden y la seguridad públicos, impidiendo aquellas actividades que puedan alterarlos, y que el análisis de las publicaciones mencionadas, permite advertir que por su contenido e intencionalidad coadyuvan a mantener y agravar las causas que determinaron la implantación del estado de sitio. Se añade que se trata de cuentos destinados al público infantil, con una finalidad de adoctrinamiento que resulta preparatoria a la tarea de captación ideológica propia del accionar subversivo, y que la prohibición dispuesta se adopta en uso de las facultades privativas del Poder Ejecutivo acordadas por el Art. 23 de la Constitución. (*La Nación*, 15 de septiembre de 1976)

Las motivaciones de la censura permiten reconstruir qué visiones de infancia y qué discursos relativos a esta consideraban desde el gobierno de facto como aptos para ser difundidos y cuáles no. Por otro lado, los modos de censura no fueron siempre bajo las mismas prácticas, en este caso, por ejemplo, la orden no implicó la destrucción de los libros, sino su secuestro, mientras que en los textos de otras editoriales, sí se indicó su destrucción.

En relación a la censura en el CEAL, que tuvo varias publicaciones censuradas y amedrentamientos diversos, Boris Spivacow, entrevistado por Delia Maunás, narra la situación vivida a raíz del libro infantil:

En Mendoza la prohibieron: uno de los cuentos se llamaba *Los zapatos voladores* —eran los comienzos de la dictadura militar. La delegación del tercer cuerpo del ejército en Mendoza consideró que ese era un llamado a la subversión, y la colección fue prohibida. Pensamos hacer una presentación ante el tercer cuerpo en Córdoba, del cual dependían el de Mendoza y el de San Luis, pero después pensamos que si le pedíamos a Córdoba, lo más probable sería que en Córdoba también la prohibieran, entonces nos quedamos en el molde. La colección fue prohibida allí, y chau. (Pesclevi: 2014: 123)

Lo que buscamos señalar con estas formas de reconstrucción de la censura de libros infantiles son las distintas figuras discursivas que pudieron tomar las medidas oficiales y los diversos modos de justificar la prohibición de las infancias a acceder a esos materiales literarios. Uno de los elementos que consideramos destacar es la noción de “adoctrinamiento” y “antiadoctrinamiento” al tratarse de contenidos para las infancias. Lo que nos interesa analizar en próximas aproximaciones es el campo de representaciones e imaginarios que se pone en juego tanto por parte de quienes crean contenido para las

infancias en ese contexto politizado de los 70, como las justificaciones que hay detrás de las medidas represivas.

Reflexiones Finales

Este trabajo se inscribe en los estudios que buscan pensar críticamente sobre el carácter que adoptó el período dictatorial en aquellos espacios culturales en los que la violencia política se desplegó con menos fuerza y la represión dictatorial fue sorteada de alguna u otra manera. Es decir, no estamos hablando de resistencia armada ni nada cercano a ello. La premisa que sostiene la indagación es que echar luz a la literatura de la década del 70 puede permitir vislumbrar que la fantasía, el arte y la infancia abrieron en ese momento intersticios y redes de sociabilidad a pesar de la clausura. Al mismo tiempo, y sin ánimos de justificar ninguna medida de facto, para que haya censura tuvo que haber creaciones que incomodaron al oficialismo castrense. Y esto se dio en materiales que no suelen ser explorados en sus sentidos ideológicos y políticos como lo son los libros infantiles.

Desde un enfoque de la sociología de la cultura, retomamos a Williams (1980) para reflexionar sobre un conjunto de obras de literatura infantil considerando que forman una constelación de imaginarios que configuran campos de sentido. Con esto, ya sea desde la militancia pedagógica explícita o desde lo poético del ámbito literario, dichos sentidos resultaron críticos del autoritarismo en esos años. En dichas obras, tuvieron lugar la difusión de discursos que denotan un mayor grado de politización en autores e ilustradores infantiles, ámbitos que previamente no tenían habilitados este tipo de mensajes. Es decir, no fue sólo obra de parte de autores con trayectorias militantes que linealmente pensaban en formar política o cívicamente a la infancia, sino que se habilitaron esos mensajes en un ámbito cultural del mercado editorial infantil más amplio, desde autores de múltiples trayectorias y de formas disímiles.

En suma, partimos de asumir que el análisis de los materiales debe dar lugar fundamental a sus condiciones de producción. Por consiguiente, no puede obviarse la dinámica histórica de los actores y grupos que crearon las obras. En ese sentido, se aborda el análisis teniendo en cuenta los modos en que se manifiestan las interconexiones entre la producción de literatura infantil y una manera de ver y narrar la época. Es, desde esta perspectiva, que nos

preguntamos cómo este conjunto de obras hacen foco en el problema de la autoridad y la posibilidad de cuestionarla.

Por otro lado, comprendemos que las propuestas literarias aquí esbozadas, aunque provienen de autores y corrientes que se autoproclamaban como innovadoras y no didactistas, no siempre implicaron una ruptura absoluta con las fórmulas anteriores de los contenidos concebidos como para niños. En alguna medida, siguieron reproduciendo ciertas continuidades en las fórmulas consideradas propias para la niñez: la oposición entre el bien y el mal, los finales felices y cierta similitud con la moraleja educativa. Sin embargo, la diferencia con la mayoría de los cuentos antecesores que podríamos señalar es que en este caso el bien-mal no se da en términos morales, sino políticos. Es decir, no se trata de un debate entre el bien o mal moral, sino que se traslucen debates políticos sobre prohibiciones autoritarias y libertades democráticas que en el contexto setentista atravesaban la vida diaria. Debates que se relacionan con problemáticas coyunturales. Por un lado, como mencionamos, se vinculan con las nuevas visiones de infancia a partir de los 60: auge de nuevos planteos de pedagogía y psicología sobre la importancia de la autonomía del niño. Y, por otro, con la crítica al autoritarismo desde una visión de justicia social, una de las marcas de las miradas que surgieron de la mayor politización (o más explícita) de la vida cotidiana reinante en la década del 70.

Para concluir, con respecto a esta complejidad frente a un análisis de un artefacto cultural destinado al público infantil, retomamos una reflexión de Clementine Beauvais (2015), que al estudiar la “literatura infantil radical” europea dice que la posición del adulto no está del todo, o no está sólo, marcada por una percepción del niño como “menos que”, sino que está también cargada de muchos “podrían tal cosa”. Los adultos creadores de objetos culturales para niños presentados en estos casos, entendemos que también insinúan ese anhelo o presunción de más, de que podrían hacer algo con lo que escribe el adulto. Una proyección hacia el niño que cabe preguntarse si es sólo dominación. La literatura infantil articula entonces una relación entre adultos y niños marcada por dinámicas de poder dentro y fuera de los objetos. Pero estas dinámicas son de una sofisticación que impide cualquier fácil atribución de "empoderamiento" o "desempoderamiento" a una u otra parte. La agencia de adultos, incluso cuando es didáctica, no es necesariamente dominante o autoritaria; así como la figura infantil, incluso cuando se convierte en una pantalla de proyectos para

deseos adultos, no está privada de poder de manera automática. Son esas tensiones entre visiones adultas-agencias infantiles las que consideramos interesantes de indagar con más profundidad –tarea que queda pendiente en esta ponencia– con el cruce del contexto histórico y social, desde estas narrativas de mundo con intenciones explícitamente “antiautoritarias”.

Bibliografía

BLANCO, Lidia (1992): *Literatura infantil. Ensayos críticos*. Buenos Aires, Ediciones Colihue.

BLAKE, Cristina (2012). “El derecho de la mujer a la imaginación: el rol de las escritoras argentinas para niños en el período de la dictadura”. IV Jornada de Literatura Argentina para niños.

CABAL, Graciela (2009). *Mujercitas ¿Eran las de antes? Y otros escritos*. Editorial Sudamericana.

BOURDIEU, Pierre (2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.

GOCIOL, Judith (2007). *Más libros para más*. Colecciones del Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, Colección índices y bibliografías, Biblioteca Nacional.

OSUNA, Ma. Florencia (2017). “El hombre del año 2000”. *Actores, discursos y políticas hacia la infancia durante la dictadura (1976-1980)*. Sociohistórica, n° 40, e030, 2do. Semestre de 2017. ISSN 1852-1606 Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Investigaciones Socio Históricas.

PESCLEVI, Gabriela (2014). Catálogo "Libros que muerden", Grupo La Grieta, Buenos Aires, Ed. la Biblioteca Nacional. 2° edición.

SZIR, Sandra (2006). *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*, Buenos Aires, Miño y Dávila.

WILLIAMS, Raymond (1980). *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Ediciones Península.

WILLIAMS, Raymond (1982). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte.* Buenos Aires, Paidós.