

Literatura infantil: transitoriedad del lector y del género

Regina Zilberman*

Confundida frecuentemente con el libro didáctico, el cuento de hadas o la historieta, la literatura infantil necesita inicialmente, para su definición, una demarcación de su alcance y una determinación de sus límites. Siendo uno de los productos culturales que la sociedad contemporánea ofrece a la infancia, se ve mezclada con aquello que no pertenece globalmente al mundo infantil (la historieta, por ejemplo), o, en caso contrario, parece abarcar lo que no atañe legítimamente a la literatura; y se convierte en sinónimo de teatro infantil o se transforma en instrumento de enseñanza, diversiones públicas o juegos. En fin, debido a su firme producción en nuestros días, cuando prácticamente no existía antes del siglo XVIII, ve cuestionado su eventual valor estético, siendo relegada al sector de la literatura trivial y de la cultura de masas. Por todos estos hechos, una concepción de la literatura infantil significa concomitantemente una marcación de fronteras y el establecimiento de un campo de trabajo distinto, por un lado, de las formas no literarias, y por otro, de aquello no dedicado específicamente al lector infantil. Una verificación en el ámbito histórico y en el contenido del término compuesto **literatura infantil** ofrece los indicios para su caracterización.

Género incomprensible sin la presencia de su destinatario, la literatura infantil no puede surgir antes de la infancia. La comprensión diferenciada de esta etapa data de épocas recientes. Como sostienen Gerhard Hass (1976) y Dieter Richter (1977), para el hombre anterior a la Edad Moderna, que repartía entre viejos y jóvenes las tareas del cultivo de la tierra y de la manufactura, las fases hoy conocidas como infancia, adolescencia, etc. no existían:

En la sociedad antigua, no había "infancia": ningún espacio separado del "mundo adulto". Los niños **trabajaban y vivían** junto con los adultos, testimoniaban los **procesos naturales de la existencia** (nacimiento, enfermedad, muerte), participaban junto con ellos de la **vida pública** (política), en las fiestas, guerras, audiencias, ejecuciones, etc., teniendo así su lugar seguro en las tradiciones culturales comunes, en la narración de historias, en los cánticos, en los juegos. Solamente cuando la "infancia" aparece como institución económica y social, surge también la "infancia" en el ámbito pedagógico-cultural, evitándose antes "exigencias" que eran parte integrante de la vida social y, por consiguiente, obvias (Richter, 1977:36. El subrayado corresponde al autor).

El ascenso de la ideología burguesa a partir del siglo XVIII modifica esta situación: a promover la distinción entre el sector privado y la vida pública, entre el mundo de los negocios y la familia, provoca, como consecuencia, una compartimentación en la existencia del individuo, tanto en el ámbito horizontal, oponiendo casa y trabajo¹, como en el vertical, separando

* La doctora Regina Zilberman obtuvo su título en la Universidad de Heidelberg, Alemania. Ejerce la docencia en el Curso de Posgraduados en Lingüística y Letras de la Pontificia Universidad Católica de Rio Grande do Sul, Brasil. Autora de libros sobre su especialidad.

¹ Véase al respecto, Benjamin, Walter: "París, capital do século XIX", en: Lima, Luis Costa (1975).

la infancia de la edad adulta y relegando a la primera a la condición de etapa preparatoria para compromisos futuros. Al promover la necesidad de la formación personal de tipo profesionalizante, cognoscitivo y ético, la pedagogía encuentra un lugar destacado en el contexto de la configuración y trasmisión de la ideología burguesa².

Dentro de este panorama emerge la literatura infantil: contribuye a la preparación de la élite cultural, a través de la re-utilización del material literario proveniente de dos fuentes distintas y contrapuestas: la adaptación de los clásicos y de los cuentos de hadas de procedencia folclórica.

Cuentos de hadas y literatura infantil son, con frecuencia, confundidos y convertidos en sinónimos. Y la mayoría de los estudiosos al enfrentarse con el primero, considera apriorísticamente al niño como su público natural, una vez que, como afirman Dieter Richter y Johannes Merkel (1974: 41-42), "la definición de cuento de hadas (**Märchen**) no está dada ni por la forma literaria, ni por la relación socio-histórica donde aparecieran estas narraciones, sino que depende, finalmente, de que él sea adecuado o no para los fines de la educación infantil burguesa".

Mientras tanto, advierten los autores, la situación no siempre fue así:

Primitivamente, los cuentos folclóricos coleccionados por los hermanos Grimm y otros no eran "fabulosos", ni estaban limitados a una cierta edad. "El cuento, en sus comienzos, era narrado por y para adultos (en Alemania, tanto por hombres como por mujeres). Los narradores formaban parte generalmente de las clases más pobres: eran empleados, pequeños arrendatarios, changadores, labradores, artesanos, pastores, pescadores, marineros y también mendigos."³ Son las clases más bajas las que escuchan y narran los cuentos (Richter y Merkel, 1974:44).

De este modo, ni los cuentos de hadas eran para niños ni formaban parte de la educación burguesa "el cuento de hadas folclórico siempre se relaciona de alguna manera con la clase inferior y extremadamente explotada, de modo que se puede percibir la conexión con la situación social y la condición servil" (id. p.44). Es en este sentido que, vinculado a su origen, él puede manifestar el rechazo de sus condiciones de trabajo del campesino sometido al señor feudal, aunque exprese igualmente la imposibilidad de transformarlas ya que toda mejoría experimentada por el héroe solitario proviene del empleo de la magia y de los protectores fantásticos (hadas, caballos alados, etc.) a los que él se subordina.

Adaptados por los hermanos Grimm, los **Märchen** sufren también un cambio de función: transmiten valores burgueses de tipo ético o religioso y disponen al joven a un cierto papel social. Por otro lado, es mantenido el

²Es en esta medida en que la pedagogía forma parte de los intereses prácticos de conocimiento, en la terminología de J. Habermas. Véase a propósito "Conocimiento e interés", en: Benjamin, Walter y otros (1975), v. 48 y McCarthy, Thomas (1978).

³ Helmich, Wilhelm (1974).

elemento maravilloso como factor constitutivo de la fábula narrativa, ya que sin él no existe el cuento de hadas⁴; todavía, esta permanencia se vincula a la necesidad de asegurar el valor compensatorio del cuento de hadas. De este modo, es lo maravilloso que endosa, de modo sustitutivo, la pequeña participación del niño en el medio adulto. Por medio de la magia, él huye de las presiones familiares y se realiza en el sueño; por eso, al contrario del relato original, en el que lo fantástico revelaba la sublevación del hombre campesino y lo inevitable de sus lazos serviles, en las narraciones de los hermanos Grimm, el cuento de hadas propicia el escapismo y la conformidad:

El cuento de hadas, como es presentado a la infancia, hace que el niño se acostumbre, o por lo menos debe acostumbrarlo, a **reaccionar en la forma resignada de los sueños, cuando desarrolla impulsos que están en desacuerdo con la sociedad** (Richter y Merkel, 1974: 65. El subrayado corresponde a los autores).

Si el género con el cual se identifica más ampliamente la literatura infantil presenta esta modificación en el sentido y en la función en el momento mismo en que aparece un tipo de producción literaria destinada a los niños, se pone en evidencia cuál es el rol ideológico que ésta puede ejercer en un primer instante. Sin embargo, la cuestión no puede ser tratada tan unilateralmente, so pena de confinar la literatura infantil al campo de la cultura de masas, cuando, en realidad, como advierte María Lypp, en la medida en que ésta se dedica a la repetición de clisés y la otra tiene un objetivo educacional, se trata de objetos distintos:

La literatura infantil no se presenta, de modo general, conforme los patrones de la literatura de masas, principalmente porque ella supone otras condiciones pragmáticas. La literatura de masas de los adultos puede ser esclarecida a partir del círculo de la divulgación masiva y de la necesidad, por parte del público, de clisés, mecanismos que no pueden ser simplemente reproducidos en relación con la literatura infantil. Pues, aquí, se impone la instancia opcional del emisor adulto que, como destinatario secundario entre el producto y el destinatario primario, interpolará las normas pedagógicas. Para una parte de la literatura infantil, entre estas normas, se encuentra la norma estética (Lypp, 1977:170).

Y Richter y Merkel señalan, además, la peculiaridad que ofrece el cuento de hadas, que puede transformarlo en instrumento emancipador:

La atracción del cuento folclórico para el niño reside, como afirmamos, amén de otros aspectos, en **la elaboración de un esbozo comprensible de la sociedad**; esto es, a cada personaje le es dado un papel definido con relación a los otros, y su posición es designada en el contexto general de la organización social (Richter y Merkel, 1974: 101-2. El subrayado corresponde a los autores).

De la presencia del elemento maravilloso deviene esta faceta del cuento de hadas: traducción de la fantasía, él no aparece en el texto, como

⁴ Véase al respecto igualmente Lüthi, Max (1977).

algo diferenciado, como un milagro, que puede atemorizar en la medida en que coloca al individuo delante de lo sobrehumano, sino que es percibido como natural. Max Lüthi sostiene:

En la saga y en la leyenda, lo maravilloso fascina, sacude, asusta o anima, mientras que en el cuento de hadas se torna natural. En la saga y en la leyenda, lo milagroso, lo maravilloso, nos deja estupefactos, siendo el punto central de toda la narración, mientras que, en el cuento de hadas, aparece en secuencias mayores, se torna episódico y pierde, justamente por esto, su peso (Lüthi, 1977:29).

Percibido como constitutivo de lo real, al adquirir así naturalidad, posibilita una ruptura con los estreñimientos espacio-temporales, de modo que los personajes pueden asumir un carácter simbólico:

Príncipes y princesas son personajes de un simbolismo comprensible. Representan el individuo elevado (Lüthi, 1976:7).

En el cuento de hadas, nada es representado realísticamente sino de modo figurado; así, los personajes malos no son percibidos como seres vivos, sino como símbolos del mal (Lüthi, 1977:84).

Tal carácter simbólico de las figuras es lo que Bruno Bettelheim destaca en este tipo de narrativa, señalando además que deriva de este hecho la adecuación del género a la infancia, así como su índole ejemplar dentro de la literatura infantil⁵. A su vez, el autor vincula esta validez a la noción de que el relato traduce a través de imágenes los conflictos interiores del joven y sus posibles soluciones, de manera que la lectura del texto puede llevar al reconocimiento y a la superación del problema. Por lo tanto, para ambos escritores, de la función que la literatura puede ejercer junto al niño deviene su justificación y valor. Este aspecto es destacado por Richter y Merkel, cuando vieron en lo maravilloso –presente en un cuento de hadas renovado, libre de las imposiciones ideológicas que actuaran sobre los hermanos Grimm– la posibilidad de representación de la estructura de la realidad social (y no únicamente psíquica, como quiere Bettelheim) al nivel de comprensión del joven. De esta manera, se tornaría accesible al lector el reconocimiento de la organización de la sociedad que lo rodea, y su complejidad podría ser traspuesta, en la medida en que el recurso de lo fantástico ofrece medios más concretos de traducción de ciertos mecanismos sociales y económicos.

La caracterización de la literatura infantil a partir de un prisma histórico revela las siguientes particularidades del género:

1. Su especificidad deriva directamente de su dependencia de un cierto tipo de lector, el niño. Resulta de ello su participación en un proceso educativo, tanto es así, que, sólo comenzó a existir a partir del momento en que surgió la necesidad de preparar al infante para el mundo, esto es, cuando se originó una preocupación acerca del niño en cuanto tal. De este modo, si el confinamiento del libro infantil al didáctico no es legítimo al no considerar su

⁵ Véase al respecto Bettelheim, Bruno (1977).

carácter de ficción y su sujeción a la norma estética, lo que le da autonomía y naturaleza propia, tiene fundamento de índole histórica e ideológica.

2. La constitución de un acervo de textos infantiles se hace recurriendo a un material pre-existente: los clásicos y los cuentos de hadas. Fueron estos últimos los que se mostraron más aptos a la tarea, por dos aspectos: a) tienen un contenido onírico latente, que corresponde a las aspiraciones frustradas de una cierta capa social que, por sus condiciones peculiares, está condenada a la inactividad, situación ésta que comparte el niño; b) abriga la presencia del elemento mágico de un modo natural, al contrario de la saga y de la leyenda (donde lo fantástico es el milagro, signo de la fragilidad humana) y del mito (donde el evento sobrenatural revela la presencia de los entes fundadores de la realidad, los dioses y héroes sobrehumanos). En esta medida, la magia se convierte en un ayudante del cual el personaje no depende existencialmente, sino que lo auxilia para vencer las dificultades; además de esto, desacredita las limitaciones de tiempo y espacio, permitiendo una configuración visible y concomitante de todas las facetas que constituyen el universo de la niñez.

3. Si el cuento de hadas se reveló más apto para la formación de un catálogo de textos destinados a los niños, debido a las cualidades mencionadas anteriormente, esto significa que la literatura infantil solamente merece esta denominación cuando incorpora las características de aquel género. Aunque esta conclusión parezca reductora, pertenecen, legítimamente, a la modalidad literaria en cuestión únicamente aquellos textos que comparten estas propiedades del cuento de hadas: a) la presencia de lo maravilloso; b) la peculiaridad de presentar un universo en miniatura⁶. Resulta de ahí evidentemente una desconfianza con relación a la eventualidad de una literatura infantil realista y justifica por qué la historieta es a menudo considerada como producción literaria apropiada para los niños, una vez que, sea por medio del recurso a los superhéroes, sea por la abstracción de los condicionantes de tiempo y espacio, es reproducido un universo semejante al del relato fantástico.

4. Es por esta razón que la historia de la literatura infantil se confunde con la de las transformaciones experimentadas por el cuento de hadas: en el siglo XIX, existiendo la preocupación de dotar a los jóvenes con textos considerados adecuados a su educación, dióse la reelaboración del acervo popular europeo, destacándose especialmente los hermanos Grimm dentro de este proceso. Cuando la moderna pedagogía pasó a enfatizar la necesidad de una formación emancipada de los niños, la literatura infantil responde con textos renovados, que procuran liberar la creatividad infantil, transmitiendo al mismo tiempo a los lectores un mensaje progresista. De uno u otro modo, ambos géneros evolucionan juntos, pues ya no se puede pensar la narración de hadas fuera del ámbito del libro para niños.

5. Un último aspecto deriva de ahí: tendiendo hacia la integración al medio burgués o hacia su liberación y creatividad, la literatura infantil evidencia siempre la preocupación del adulto para con la infancia. En esta medida, se

⁶ La expresión es de Max Lüthi, cuando dice: "Das Märchen ist ein Universum im kleinem" (Lüthi, 1977:9).

trata de un tipo de comunicación asimétrica, en que es endosada la influencia del primero sobre la segunda, una vez que colabora en la configuración de sus valores ideológicos.

La mencionada asimetría es revelada por María Lypp, al señalar que la literatura infantil no puede ser descripta fuera del modelo de la teoría de la comunicación, ya que es una modalidad que se define a partir de su receptor, la autora identifica la particularidad que aquella asume al ser el destinatario del mensaje un niño:

La particularidad más general y fundamental de este proceso de comunicación es la desigualdad entre los que se comunican, al estar de un lado el autor adulto y del otro, el lector infantil. Desigualdad en lo que respecta a situación lingüística, cognitiva, al status social, para mencionar los presupuestos más importantes. El emisor debe desear conscientemente la anulación de la distancia pre-existente, para avanzar en la dirección del receptor. Todos los medios empleados por el autor para establecer una comunicación con el lector infantil pueden ser resumidos bajo la denominación de adaptación (Lypp, 1977:165).

Como se ve, si los libros destinados a la infancia tienen su origen histórico en la adaptación, este hecho proviene de su propia naturaleza y se mantiene vigente en cualquier producción infantil. Por eso, aparece en todos los elementos del texto, conforme la descripción de Göte Klinberg, que identifica las siguientes fases de la adaptación:⁷

1. **Adaptación del asunto:** al considerar que la comprensión del mundo del receptor, así como sus vivencias, son limitadas, el escritor se obliga a una restricción del tratamiento de ciertos temas, ideas o problemas; del mismo modo es condición del éxito del libro la presencia de un contenido doctrinario, que estimule al lector desde el punto de vista del comportamiento y lo conduzca a la aceptación de valores que colaboren en su integración al medio social.

2. **Adaptación de la forma:** contemplando siempre el interés del lector, así como las condiciones especiales de su percepción de lo real, es importante que la forma escogida coincida con sus expectativas de recepción. En esta medida, el enredo debe tener un desenvolvimiento lineal y personajes que motiven una identificación; a su vez, son imprescindibles los **flash-backs** o interrupciones de la marcha para la introducción de conceptos o enseñanzas morales. Cabe al autor, además, mantener la atención, evitando descripciones muy largas y adoptando mecanismos de suspenso mediante la intensificación de la acción y de la aventura.

3. **Adaptación del estilo:** el vocabulario y la formulación sintáctica no pueden exceder el dominio cognitivo del lector. Por eso, los escritores prefieren un tipo de redacción que coincida con las particularidades del estilo infantil. En una investigación sobre el lenguaje de la literatura infantil, Bernhard Engelen constató las predilecciones estilísticas de los niños, que

⁷ Véase a propósito Klinberg, Göte (1973).

obran como modelo lingüístico para los escritores, comprobando la vigencia de esta modalidad de adaptación:

Las estructuras sintácticas utilizadas por el niño son, como se sabe, relativamente simples y pueden ser caracterizadas así:

- Oraciones relativamente cortas.
- Frasas coordinadas relativamente cortas.
- Pocas frases subordinadas, generalmente de primer grado.
- Utilización mínima de la voz pasiva.
- Utilización mínima de atributos más complejos (...).
- Empleo mínimo de nominalizaciones más complejas (...).
- Utilización mínima del discurso indirecto.
- Ausencia casi total de compuestos nominales más complejos.

(Engelen 1977: 198)

Como se puede ver, estas estructuras sintácticas son propias de la expresión oral, verificándose en la literatura infantil el predominio de la oralidad sobre el lenguaje escrito, sumado a la supremacía de la expresividad afectiva sobre la conceptual. Debido a esto, el escritor se inclina, muchas veces, hacia el empleo de la jerga popular, al entender que esta valorización de la oralidad no precisa necesariamente estar comprometida con el patrón lingüístico culto.

Como consecuencia de esto, tal es el estilo prioritario de la literatura infantil.

Resultan así, entre otras, las siguientes reglas: preferencia por la voz activa, en vez de la pasiva; por el discurso directo, en vez del indirecto; frases cortas, en vez de largas; oraciones relativas, en vez de atributos complejos; frases subordinadas o algunas oraciones principales en vez de nominalizaciones más complejas, etc. (Engelen, 1977: 210-1).

Esto no significa que el escritor debe simplemente transcribir el discurso infantil a lo largo de su creación, ya que la lectura puede conducir a la ampliación del dominio lingüístico del joven, retomándose en el plano del lenguaje la función pedagógica inherente a la literatura destinada a los niños. Engelen describe como se da este proceso:

Si el niño, en el transcurso de su desarrollo lingüístico, se encuentra con bastantes ejemplos de estructuras sintácticas más complejas, que debido a su conocimiento del mundo –por consiguiente, a partir del contenido– pueda decodificar correctamente, aprende en el nivel mínimo del modo receptivo, la estructura sintáctica correspondiente (Engelen, 1977: 206).

4. Adaptación del medio: la presencia de ilustraciones y tipos gráficos grandes, así como la elección de un determinado formato y tamaño, en fin, el aspecto externo del libro es una de las condiciones de atracción de las obras. El recurso visual puede ser decisivo para que se acoja positivamente al texto,

lo que puede motivar una asimilación entre historieta y libro para niños. La diferencia reside, todavía, en el hecho de que, al contrario del último, la primera somete la palabra al dibujo, esto es, lo escrito a la imagen visual.

El lugar de la adaptación en la literatura infantil es de naturaleza estructural, en la medida en que alcanza a todos sus aspectos y determina el tratamiento del enredo, estilo, apariencia del libro, etcétera. Además, procura suavizar el otro lado de la asimetría de la que proviene, cual sea, la firme influencia del adulto, que es el creador, sobre el niño. Sin embargo, ella no llega a ser anulada por completo, y la propia introducción del concepto de adaptación siendo una relativización del lugar del adulto en el libro para la infancia sólo acentúa este hecho. Mediadora entre los polos de la comunicación, la adaptación refuerza su existencia diferenciada, denuncia el factor unidireccional de la literatura infantil, dándose exclusivamente del adulto para el niño, y revela la condición ideológica del texto, que podrá oscilar entre un papel condicionador o emancipador, pero no traspasará estos límites inmediatos.

En este sentido, la literatura infantil puede actuar sobre la rebelión del niño, esto es, traicionarla: a) transfiere su dependencia existencial al adulto; b) le da un papel pasivo porque los polos del modelo comunicacional no pueden ser invertidos, permaneciendo el joven como el eterno beneficiario de un mensaje del cual no es, ni puede ser, el autor. De ahí la duplicidad de carácter, que se revela de manera más flagrante cuando pretende, por medio de la adaptación, oscurecer la distancia que le es peculiar, entre el productor y el intérprete: apropiándose del niño, quien inclusive nomina al género del cual es apenas el destinatario (ya que **literatura infantil** significa una modalidad de la creación artística **para** niños, y no de los niños), quiere ser una aliada suya. Mientras tiene como objetivo dirigirlo para algún lugar, a través de nociones y comportamientos a adoptarse, se mantiene externa –y contraria– a él.

Siendo esta duplicidad propia del género en cuestión, cabe evaluar la historia de la literatura infantil nacional bajo este prisma. Las primeras creaciones para el joven provienen de la misma preocupación que orientó el comienzo de la creación literaria para la infancia en la historia occidental: se trataba de dotar al infante de textos acordes con sus necesidades de formación. En el Brasil, fue justamente un europeo quien procedió a esta tarea: Carl Jansen, radicado inicialmente en el Rio Grande do Sul y después en Rio de Janeiro, propulsor del desarrollo de una cultura nacional, en cuanto participante del grupo **O Guaíba**, en el transcurso de la década del 50 del siglo pasado, tradujo y adaptó los clásicos para la juventud, como **Las mil y una noches**, **Don Quijote**, **Viajes de Gulliver**, **Robinson Crusoe**, **Las aventuras del barón de Munchhausen**, entre otros⁸. No obstante, lo que no ocurrió entre nosotros fue el aprovechamiento de la tradición folclórica brasileña para la constitución de los textos juveniles, de modo que ellos carecieron de una temática nacional. Aunque esta fase de formación de la literatura infantil se dio bajo la égida del Romanticismo; las aspiraciones nativistas del movimiento no tocaron a este tipo de producción artística. Por el contrario, al lado de las adaptaciones escritas por Carl Jansen, se utilizó el

⁸ Véase al respecto César, Guilhermino (1977), p. 3.

cuento de hadas europeo, particularmente el ibérico, que pasó a circular en las antologías de la modalidad de las **Historias da carochinha**. A su lado, se acrecienta la aparición de algunos libros de naturaleza más propiamente didáctica, producto, sobretodo, de educadores y religiosos, en los cuales se verifica el punto de vista pedagógico, introductor de valores y normas de conducta.

El papel ejercido por Monteiro Lobato en el cuadro de la literatura infantil nacional ha sido reiterado con frecuencia y con justicia. Con este autor se rompe (o mejor dicho, comienza a romperse) el círculo de la dependencia de los patrones literarios provenientes de Europa, principalmente con respecto al aprovechamiento de la tradición folclórica. Valorizando el ambiente local predominante en la época, o sea, la pequeña propiedad rural, construyó Monteiro Lobato una realidad ficticia coincidente con la del lector de su tiempo, lo que ocurre por la invención del **Sitio de Picapau Amarelo**. Además de esto, no sólo utiliza personajes nacionales, sino también crea una citología autónoma que se repite en casi todas las narraciones, de ahí la presencia constante de Perucho, Emilia, Naricita, Doña Benita, Tía Anastasia, el Vizconde. Es igualmente razón de su éxito literario y estético el empleo de niños como héroes, lo que posibilita una identificación inmediata con el lector.

Al nivel de los personajes, cabe resaltar, también, otro procedimiento del escritor que culminó en un éxito: se trata del modo como resuelve el lugar del adulto en sus textos. En el mundo ficticio del **Sitio del Picapau Amarelo**, microcosmos a partir del cual se desenvuelven los otros contextos ambientales de sus libros en un avance creciente rumbo a los espacios fantásticos (ya que se pasa de un escenario de cierto modo reconocible, como el mencionado Sitio, a horizontes cada vez más fantasiosos, como el **Reino de las Aguas Claras, la luna, la Grecia clásica**, etc.), existen únicamente dos seres viejos, Doña Benita y la Tía Anastasia, pero la experiencia, madurez y responsabilidad, como propiedades específicas del adulto, son atributos exclusivos de la primera, la abuela. Los demás personajes son: los niños, reales (Perucho y Naricita) o fantásticos (Emilia, el Vizconde, Peniña), los animales mágicos (el Rinoceronte, el Burro Parlante) y la cocinera Tía Anastasia, cuyo nivel intelectual y de comportamiento no sobrepasa el de los menores, siendo, a veces, incluso inferior. Así solamente un personaje representa el universo del individuo adulto, y con una singularidad: no desempeña una función paterna. En esta medida, Monteiro Lobato preserva un lugar a un papel fiscalizador y de sustentación financiera, sin la connotación problemática que la relación entre padres e hijos necesariamente contiene. La "orfandad" de los niños de ficción, que viven en el Sitio de Picapau Amarelo (Perucho pasa los días allá, lejos de su madre; no son mencionados los padres de Naricita, y Emilia y el Vizconde, las criaturas más originales de Lobato, son inventadas por **bricolage**,⁹ esto es, provienen del aprovechamiento del material existente en el mismo medio donde habitan los entes ficticios), se torna, así, la condición de su libertad, pues Doña Benita jamás ejerce un poder de coerción, y, cuando comienza a dar indicios de un proceder de este tipo, los

⁹ El término es usado en el sentido que le da Claude Lévi-Strauss. Al respecto véase: Lévi-Strauss, Claude (1964).

personajes pueden desafiarla, sin que tal actitud implique desobediencia (ya que no se trata de recusar una orden paterna) o falta de respeto.

El tercer aspecto que cabe resaltar en las creaciones del escritor paulista se refiere al aprovechamiento de la sugestión oriunda del folclore. Conforme fue afirmado anteriormente, de esta fuente se alimentó, con intensidad, la literatura infantil en sus orígenes. En Brasil, se dio durante mucho tiempo el trasplante de la tradición extranjera, mientras que las narraciones orales de cuño local no recibieron la misma atención, incluso durante la vigencia de movimientos literarios de corte nacionalista, como el Romanticismo, el Regionalismo o el Modernismo. Fue Monteiro Lobato quien incorporó este acervo a sus historias, a través del aprovechamiento de ciertos personajes, fantásticos, como el Jaci Perere, históricos, como Hans Staden, por ejemplo y de los relatos populares; de ahí la presencia del ciclo de leyendas relativas a la onza y al jabotí, entre otras. Por otro lado, si el ambiente modernista del autor se trasluce en tales procedimientos, cabe la salvedad de que él emplea igualmente la mitología clásica (como en **El Minotauro** o **Los doce trabajos de Hércules**) y personajes oriundos de la literatura europea (**Peter Pan**, **Don Quijote**) o de la religión (**San Jorge**, en **Viaje a la Luna**) integrando el universo infantil de sus personas imaginarias y lectores a la historia nacional y occidental, así como al mundo cultural que los rodea.

Obra creativa y, al mismo tiempo, respetuosa de las peculiaridades del mundo del niño, no se debe omitir igualmente su aspecto ideológico: Lobato siempre tiene en mente la formación de su lector, en términos de dotarlo de una cierta visión de lo real, de la circunstancia local y de un comportamiento. Emerge de ahí la presencia de una doctrina nacionalista, transparente sobre todo en su libro más polémico, **El pozo del Vizconde**. Preocupado por la defensa de los intereses nativos, embiste contra el capital extranjero, que, según él, perjudicaría a la autonomía económica de la nación. Propone también un cierto modelo socio-económico, al participar en la valoración de la libre iniciativa y de la empresa privada, independiente de la tutela del Estado, como es propio de la ideología de la clase media. Su prototipo social viene de las clases urbanas: es el individuo emprendedor, experto, astuto que no conoce límites, en contraposición al estancamiento del pequeño labrador. Por eso, sus héroes predilectos, Perucho y Emilia, son en primer lugar, individuos irreverentes, representan un inconformismo que solamente se satisface cuando puede traducirse en acción. Son, pues, la encarnación del ser humano productivo, imprescindible dentro del nuevo orden al que el autor aspiraba: el desarrollo industrial, el crecimiento económico, la afirmación de la pujanza nacional. En esta medida, el nacionalismo de Monteiro Lobato coincide con las aspiraciones de su época, cuando se asistía a la modernización del país por la introducción de una industria local, al crecimiento urbano y al fortalecimiento de la clase media. Es en esta nueva realidad social en la que quiere introducir a su lector; de este modo, siendo el inconformismo que sustenta la acción de Emilia, Perucho y el Vizconde, la condición de la perspectiva emancipadora de su obra, se ve que el autor también busca canalizarla hacia cierto tipo de productividad, de carácter burgués, a que el niño –receptor siempre pasivo– se sujeta.

Cabe distinguir, además, otro aspecto que proviene del carácter ideológico que las narraciones poseen: es que patrocinando la imagen del universo urbano y la doctrina burguesa de la libre iniciativa, Monteiro Lobato acaba condenando –lo confiesa a través de los **Jecas Tatus** que pasan por su obra y habitan preferencialmente en el Sitio de Doña Benita– el mismo espacio existencial de donde provienen sus héroes (el escenario rural) y su medio de vida (la explotación de la pequeña propiedad). Es cierto que, al proceder así, Lobato evidenciaba en su obra un proceso que ocurría en la sociedad brasileña de su tiempo. Sin embargo, lo que sorprende es que consigue situar sus personajes en este nuevo contexto solamente de modo ideológico, sin modificar las circunstancias originales en que ellos vivían y soñaban. Es éste el aspecto contradictorio de sus textos: hubo una incorporación de ciertas ideas (que provienen evidentemente de su profunda admiración por el modo norteamericano de vida)¹⁰ sin que haya conseguido traducirlas en personajes y acciones. Por eso, las narraciones tienen un contenido doctrinario, que perturba indudablemente el efecto emancipador que la caracterización inconformista de sus héroes desearía alcanzar. Y tal dificultad adviene de la naturaleza del género al que el autor dedicó gran parte de su existencia y lo mejor de su creatividad; es que, para alcanzar el efecto formador y pedagógico, el escritor no puede sofisticar su mensaje, discutiendo sus relaciones y consecuencias, ni tornar más complejos a los personajes y al ambiente, haciéndoles vivir crisis existenciales, perturbaciones o cambios. Por eso, el programa político de Monteiro Lobato liquida el mundo de sus héroes, sin que éstos, que encarnan aquél, puedan darse cuenta del hecho, aprobarlo o discutirlo. En este sentido, los personajes acaban por incorporar la propia condición del lector infantil, la aceptación y pasividad. En otras palabras, por haber sido creados a imagen y semejanza de su receptor, para motivar la identificación y el interés de éste, acaban por incorporar su destino, lo que trae como consecuencia la limitación y la amenaza de liquidar su circunstancia.

En fin, porque enfatizó el ideal de la vida urbana y representó programáticamente las transformaciones socio-económicas que vivía la nación en su época, Lobato creó la literatura nacional en un contexto de escenario, personajes y sugestión folclórica que ya no podría ser seguido por ningún otro escritor del género. Nuestra formulación: hacer literatura infantil después de Monteiro Lobato significa comenzar casi todo otra vez, pues la experiencia de aquel escritor fue llevada por él mismo hasta sus últimas consecuencias. La evolución de esta modalidad literaria en Brasil refleja precisamente estas dificultades subsiguientes:

1. Ciertos escritores se limitan a repetir los principales esquemas lobatianos y crean narraciones donde falta justamente lo que constituye su gran hallazgo: la circunscripción del universo de ficción a la realidad vivida y/o conocida por el lector que, en aquella época, además era predominantemente rural y del interior. Presente en un texto actual, se transforma en pura fantasía, de modo que son omitidos los esquemas de referencia del destinatario, lo que motiva su desinterés y significa una incompreensión de la necesidad de adaptación formal.
2. Evitando únicamente repetir a Lobato, otra tendencia de escritores trata de integrar el medio urbano a la creación literaria. Cabe mencionar algunos

¹⁰ Conforme describe Cohn, Gabriel (1977).

autores de éxito, como Lygia Bojunga, Nunes, Fernanda Lopes de Almeida y Carlos de Marigny. La mayor dificultad reside, en la mayoría de los casos, en el hecho de que la valorización del mundo urbano puede conducir igualmente a la adopción de la perspectiva con que este objeto ha sido tratado: la del realismo. Si la escuela realista debió su aparición y programa, en el siglo pasado, a la introducción de un nuevo tema (derivado del desarrollo industrial y de las consecuencias del éxodo rural): la ciudad y sus males sociales, la literatura infantil, al inclinarse sobre el mismo escenario y tema, acaba incorporando el foco realista mencionado. El resultado, todavía, es incierto, pues la literatura de tipo realista basada sobre la noción de que el arte puede reflejar una circunstancia mundana, supone de parte del lector un determinado pre-conocimiento de este mismo material. Este presupuesto falla cuando se trata de un receptor pequeño, lo que provoca más de una vez la necesidad de adaptación. Consecuentemente, en el caso de una propuesta de tipo realista para la literatura infantil, la adaptación viene a significar simplificación y reducción, y que no puede darse un cuestionamiento sobre las raíces de los problemas examinados, ni sugerir propuestas de solución.

Si, en el primer caso mencionado, la omisión del mundo vivido por el lector en el universo textual puede conducir a una creación totalmente desvinculada de la realidad, cuyo contenido acaba por una naturaleza solamente utópica, en el segundo, el rechazo de la fantasía por el apego a la corriente neonaturalista provoca una falsificación contraria totalmente a la intención que orienta la producción literaria.

Tales son las dificultades con las cuales convive la literatura infantil nacional. El ejemplo de Lobato puede ayudar a comprender y a describir el fenómeno, así como a resolverlo, si lo examinamos en la perspectiva de la creación de nuevos textos. Mas, al mismo tiempo, sólo será un excelente colaborador, si el resultado fuese una literatura original, no-lobateana, pues, como se ha visto, el propio escritor agotó los caminos inventados y trillados por él. E incluso en su caso, en nuestro mayor escritor para niños, se evidencia la limitación del género escogido o, con otras palabras, la imposibilidad, de su parte, de trasponer sus fronteras. Como éstas provienen de la función de índole ideológica a la que se sujeta la literatura infantil, porque de ahí extrae su razón de ser, cabe preguntar si al apartarse de este papel no desaparecerá el género. Nacida de la constitución de una determinada etapa de la vida, la infancia, a partir de un cierto momento de la evolución de la civilización occidental, su transitoriedad se evidencia también por la relación especial que establece con su destinatario, una vez que está constantemente perdiéndolos.

Por consiguiente, la literatura infantil tal vez sea solamente una fase histórica, pasajera como la condición de sus lectores, dependiendo su eliminación de la modificación de la estructura social que la generó. No obstante, en cuanto existe, se mantiene como desafío para el teórico, porque, siendo la imagen acabada de lo que la literatura no quiere ser, esto es, revelando que el arte puede ser igualmente traición, y no puerto seguro, tránsito, y no permanencia, falsificación, y no verdad, denuncia ese otro lado, a primera vista inadmisibles, pero verídicos, que desencadena la necesidad de una reflexión renovada sobre la real naturaleza del fenómeno literario y estético.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter: "Paris, capital do século XIX". En: Lima, Luis Costa: **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975.
- Bettelheim, Bruno: **Psicoanálisis del cuento de hadas**. Barcelona, Grijalbo, 1977.
- César, Guilhermino: "Um precursor de Lobato". **Correio do Povo**. Porto Alegre, 3 de diciembre de 1977. Caderno de Sábado, p. 3.
- Cohn, Gabriel: "Um ianque no vale do Paraíba". **Versus**, San Pablo, 11 de junio de 1977.
- Engelen, Bernhard: "Zur Sprache des Kinder -und Jugendbuchs". En Lypp, María: **Literatur für Kinder**. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1977.
- Haas, Gerhard: **Kinder -und Jugendliteratur. Zur Typologie und Funktion einer literarischen Gattung**. Stuttgart, Reklam, 1976.
- Habermas, Jürgen: "Conhecimento e interesse". En: Benjamin, Walter y otros: **Os pensadores**. San Pablo, abril 1975, v. 48.
- Klinberg, Göte: **Kinder -und Jugendliteraturforschung. Eine Einführung**. Köln – Wien - Graz, Böhlau Wissenschaftliche Bibliothek, 1973.
- Lévi-Strauss, Claude: **El pensamiento salvaje**. México, F.C.E., 1964.
- Lüthi, Max: **So leben sie noch heute. Betrachtungen zum Volksmärchen**. Göttingen. Vandenhoeck und Ruprecht, 1976. **Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens**. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht 1977.
- Lypp, María. "Asymetrische Kommunikation als Problem moderner Kinderliteratur". En: Kaes, Anton y Zimmermann, Bernhard. **Literatur für viele 1**. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht. 1975.
- McCarthy, Thomas: **The critical Theory of Jürgen Habermas**. Londres, Hutchinson, 1978.
- Richter, Dieter y Merkel, Johannes: **Marchen, Phantasie und soziales Lernen**. Berlin, Basis Verlag, 1974.
- Richter, Dieter: "Til Eulenspiegel - der asoziale Held und die Erzieher". **Kindermedien. Ästhetik und Kommunikation** (27). Berlin, Auk Verlag, abril de 1977.