



**NOVELAR EL OFICIO. ESCENAS DE ESCRITURA LITERARIA EN LA LITERATURA  
INFANTIL ARGENTINA (1990-2015)**

**NOVELIZE THE OFFICE OF WRITING. SCENES OF LITERARY WRITING IN THE  
ARGENTINIAN CHILDREN'S LITERATURE (1990-2015)**

**Cecilia Tejón<sup>1</sup>**

Facultad de Educación  
Universidad Nacional de Cuyo  
ceciliatejon@gmail.com

**Resumen**

Las prácticas de lectura y escritura han dado origen a un vasto conjunto de escenas, tópicos y metáforas que se proyectan, además, en procedimientos metaficcionales. La figura del escritor y la escritura literaria atesoran también, aunque en menor medida, un amplio catálogo de tópicos sobre las condiciones materiales y subjetivas de la producción creativa. En dichos tópicos subyacen representaciones sociales -e históricas- del escritor y su oficio. Observamos que la literatura infantil y juvenil argentina de las últimas décadas se vale de procedimientos metaficcionales concernientes a la escritura literaria, anteriormente reservados a la narrativa para adultos. En este trabajo analizamos, contrastamos e interpretamos representaciones discursivas en un corpus de literatura infantil publicado en las últimas décadas que aluden a las prácticas del escritor profesional y a escenas de escritura literaria, en algunas de las cuales participan niños. A partir del análisis conjeturamos relaciones de esas representaciones con un imaginario de creatividad literaria infantil y con la participación de niños y niñas en el circuito literario -por intermediación del sistema educativo. El enfoque y la metodología se inscriben en la historia social de la lectura y la escritura, la sociología literaria, los estudios comparados, el análisis narratológico y el análisis del discurso.

**Palabras clave:** Literatura infantil argentina – Metaficción – Escenas de escritura – Representaciones sociales – Creatividad

## Abstract

The practices of reading and writing have given rise to a vast set of scenes, topics and metaphors that are projected in metafictional procedures. The figure of the writer and literary writing also treasure, although to a lesser extent, a wide range of topics on the material and subjective conditions of creative production. In these topics underlying social and historical representations of the writer and his craft. We observe that Argentinian children's literature of the last decades uses metafictional procedures concerning literary writing, formerly reserved for adult narrative. In this paper we analyze, contrast and interpret discursive representations in a corpus of children's literature published in the last decades that allude to the professional writer's practices and to a scenes of literary writing, in some of which children participate. From the analysis, we surmise the relationships of these representations with an imaginary of children literary creativity, and with the participation of children in the literary circuit -by intermediation of the educational system. The approach and methodology are inscribed in the social history of reading and writing, literary sociology, comparative studies, narrative analysis and discourse analysis.

**Keywords:** Argentinian children's literature – Metafiction – Readings scenes – Social representations – Creativity

**Recepción:** 27-06-19

**Aceptación:** 18-09-19

## INTRODUCCIÓN

Escritores que escriben acerca de la escritura, ficciones que se vislumbran a sí mismas espejadas en sus dobles, y en los dobles de sus dobles. Este trabajo tiene su punto de inicio en el interés por comprender los sentidos de la metaficción<sup>2</sup> en un conjunto de cuentos y novelas infantiles argentinas de las últimas décadas recibidas con aprobación por niños y niñas.

Las escenas de escritura literaria profesional presentes en los textos seleccionados asumen diversas finalidades narrativas y son portadoras de variadas representaciones de la figura del escritor. Nuestro objetivo es analizar, contrastar e interpretar las prácticas e imágenes que integran tales representaciones. Dado que en algunas escenas participan niños y niñas, conjeturamos posibles significados en relación con, por una parte, el imaginario social adulto respecto de la creatividad literaria infantil y, por otra, con la participación infantil en el circuito literario -por intermediación de la escuela.

La proliferación de procedimientos y temáticas metaficcionales en la literatura infantil argentina se enmarca en el contexto del desarrollo y consolidación como campo<sup>3</sup> autónomo a mediados de los años 80 del siglo pasado, época en que se amplió el mercado editorial con la consiguiente profesionalización de un número importante de escritores. En el período referenciado como el “boom” de la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) confluyeron escritores de la década anterior con la nueva generación que supo recuperar los elementos más originales de la tradición literaria infantil; se atrevieron a abordar temáticas consideradas difíciles, acercaron géneros de la literatura para adultos, realizaron experimentaciones formales e introdujeron tonalidades antes impensadas. Como parte de ese despliegue, orientado a desarrollar “una literatura sin adjetivos” (Andruetto, 2009), la LIJ consolidó propuestas dirigidas a un lector infantil dispensado de obligaciones didácticas.

Numerosos estudios explican las particularidades de la metaficción en el libro álbum y sus efectos de lectura. Identifican, entre otros procedimientos, transgresión paródica de convenciones, recurrencia a la fisicidad del objeto libro, relación de comentario en relación con géneros, temas, personajes y procedimientos tradicionales, autorreferencia, alusiones al lector, problematización de la figura del narrador, metalepsis, puesta en abismo (Gómez López Quiñones, 2015), todos fenómenos que rompen con la linealidad del relato, proponen la “muerte del argumento en sentido tradicional” y “difuminan la frontera entre ficción y realidad” (Amo Sánchez-Fortún, 2010, p.21). El recurso a la metaliteratura, sostienen, propone un lector activo, capaz de dialogar con las convenciones e intertextos y desarrollar modos de leer distanciados -extrañados-, más conscientes de la ficción.

Las campañas de promoción del libro y la lectura multiplican la imaginaria de la lectura como viaje, los poderes mágico-performativos del libro (como pájaro, umbral, transporte mágico, etc.). La nutrida batería de metáforas de la lectura literaria conforma una suerte de poética y fenomenología de la experiencia estética placentera.

Numerosas investigaciones se han centrado en las escenas de lectura, en las representaciones del lector y del libro, en las metáforas de la lectura desde las perspectivas de la historia social de la enseñanza de la lectura y la escritura (Cucuzza y Spregelburg, 2012) y de la historia social de la lectura y la escritura (di Stefano y Pereira, 2009).

No obstante, como sugiere Roger Chartier (2005), las representaciones del escritor profesional y de las escenas de escritura literaria no han suscitado el mismo interés. El culto al libro -no exento de fetichismo-, concomitante con las teorías de “la muerte del autor”, parecen haber desplazado por largo tiempo el foco de atención hacia los asuntos mencionados anteriormente y velado, en cierta forma, la figura del personaje ‘escritor’.

### **Escritores y escenas de escritura. Protocolo de análisis**

Tanto la figura del escritor como la escritura literaria disponen de tópicos referidos a problemas del oficio, a ritos y mitos que el cine y las series explotan con éxito. Conjuntamente, la integración del escritor al mercado cultural en los últimos años ha dado lugar a la iconización de su imagen. De acuerdo con los integrantes del proyecto *Soy cámara*, el procedimiento es semejante a “la de cualquier otro personaje público [...] aunque pocas veces se ha reflexionado sobre ello” (Soy cámara, 2014, párr.1).

En la construcción de la imagen se distinguen dos esferas: la de la producción o creación literaria propiamente tal, cuyo signo es la escena de escritura y, segundo, la esfera de las relaciones con los agentes del campo en el que participan editores, ilustradores, lectores e incluye eventos como ferias del libro, conferencias, visitas a instituciones, reportajes, entre otros. Dicha iconización utiliza tópicos y mitos ya consolidados, y crea otros acordes a la política publicitaria dirigida al público potencial.

Elaboración de la imagen, rituales y símbolos que rodean la figura, aspectos del oficio que se elige exhibir, entre otros componentes, contribuyen a reelaborar las representaciones sociales<sup>4</sup> de los agentes, sus prácticas y las tensiones del campo literario. El carácter simbólico y construido de dichas representaciones no es percibido con facilidad, ya que una de las dinámicas fundamentales de objetivación es la naturalización (Araya Umaña, 2002).

Desde la perspectiva de la historia social de la lectura y la escritura, Mariana di Stefano (2013) señala que la representación discursiva de las prácticas de lectura y de escritura, más que proveer un informe acerca de la práctica en sí, refleja el punto de vista de

quien la enuncia. Por lo tanto, “en la configuración discursiva [...] puede leerse ‘el deber ser’ de la práctica para ese enunciador, la forma modélica [...] que ese punto de vista busca instalar” (di Stefano, 2013, p.20). Por lo tanto, el análisis debe considerar “los dispositivos formales [...] así como las características de las prácticas en las que se llevan a cabo” (di Stefano y Pereira, 2009, p.236).

En la misma línea, el proyecto Historia Social de la Enseñanza de la Lectura y la Escritura en la Argentina (HISTELEA)<sup>5</sup> sostiene que “las prácticas socio-históricas de lectura y escritura desarrolladas [...] en diversos espacios y culturas fuera del ámbito escolar” confluyen “de algún modo en la construcción de la escena de lectura escolar”, de manera que brindan elementos para comprender “las relaciones de convivencia/conflicto entre prácticas y escenas [...] en espacios no escolares y prácticas y escenas que la escuela reconoce como propias y, a veces, como únicas prácticas legítimas” (Cucuzza y Sprengelburd, 2007-2008, p.4).

Así, las escenas de escritura literaria y las figuras del escritor presentes en obras de literatura infantil informan sobre las representaciones sociales del campo literario en un momento dado y, en particular, sobre lo que una época considera adecuado o valioso transmitir a los niños según los imaginarios de infancia.

El estudio de narrativas metaficcionales que tematizan escenas de escritura literaria y tienen al escritor profesional como personaje puede dar cuenta de los debates, actuales y pendientes, en relación con distintas concepciones de las prácticas literarias, de la industria cultural y editorial, de la educación literaria que se ofrece a la infancia y, por ende, del papel que las instituciones y los agentes educativos cumplen o podrían cumplir.

Para analizar las escenas de escritura literaria y la imagen del escritor -tanto pública como privada- elaboramos un protocolo con un conjunto de componentes que utilizamos como indicadores<sup>6</sup>: a) elementos de las escenas de escritura literaria profesional; b) tópicos, mitos y metáforas del oficio; c) imágenes consolidadas o emergentes de la figura del escritor; d) vínculos del escritor con otros agentes del campo literario; y, e) participación de niños y niñas en la escena de escritura, su relación con el escritor y escenario en el que tiene lugar la interacción.

Por *escena de escritura* entendemos ese “acto que constituye la génesis misma del autor y de su obra, el momento en que ambos surgen, a través del texto” (Picón, 2009, p.123). Si bien la definición se adecua a nuestro corpus, reduce la escritura a la práctica individual, deja fuera manifestaciones contemporáneas como el arte efímero, las intervenciones colectivas, la escritura hipertextual (digital) y prácticas asociadas a otros lenguajes<sup>7</sup>.

### a. Escenas de escritura literaria profesional

Entre los componentes de la *escena de escritura literaria profesional*, altamente ritualizados y arquetípicos del siglo XX, identificamos: el *escenario* (espacio privado vs. espacio público: el escritorio, la cama y el bar, etc.); el *entorno* o *espacio geográfico* (la propia casa, un lugar ajeno, el extranjero, el campo o la ciudad); el *momento del año* (verano, invierno, vacaciones); el *momento del día* (escritura diurna, nocturna, momento variable); el *mobiliario y los objetos* (en el ámbito privado: libros, objetos, carteles, fotografías y retratos de escritores, etc.); tipo de *soporte* (cuadernos, libretas, hojas sueltas, servilletas, etc.); el medio y los *instrumentos* (manuscrito con lapicera fuente, bolígrafo, lápiz, máquina de escribir, PC) (Dipasquale, 2006; Domenech, 2013; Schwartzman y Larsen, 2016). Dichos elementos con valor sígnico participan en la performance 'escritor' y configuran una imagen legible, a la vez que naturalizan gestos, corporalidad, accesorios, etc.

### b. Tópicos, mitos y metáforas del oficio

Los tópicos y mitos del oficio son lugares comunes y temas recurrentes que dotan de sentido, hacen menos extraña esta práctica y aluden a problemas específicos del quehacer, a las condiciones materiales y subjetivas que intervienen en la producción. Los mismos se relacionan con la generación de ideas, el trabajo con la palabra y la construcción textual.

Entre los más frecuentes podemos mencionar: el escritor bloqueado e improductivo; la angustia de la página en blanco; la tensión entre "inspiración" y "transpiración" o trabajo sostenido; la vida como fuente de la escritura vs. la imaginación o invención; la espontaneidad vs. la técnica; los modos de comenzar y proseguir la escritura: sin plan ("lo que va surgiendo") vs. a partir de un plan previo, "maquetado"; proyecto general en *marginalia* y papeles sueltos; investigación y lecturas sobre el tema a desarrollar; escritura "de un tirón", corrección de borradores sucesivos o corrección simultánea; revisión de galeras, entre otros (Dipasquale, 2006; Domenech, 2013; Carillo, 2016).

### c. Repertorio de imágenes o representaciones de la figura del escritor

Permite apreciar el devenir del oficio, desde la visión del genio romántico, pasando por la profesionalización, hasta la iconización como parte de la industria cultural. Así, por ejemplo, encontramos el escritor-personaje inspirado y poseído, el sufriente, el bohemio entregado a su arte, el solitario, el excéntrico y neurótico, el escritor-trabajador de la palabra; el que vive en estado poético y hace de su vida una obra; o la imagen de reciente factura: el "star system", escritor exitoso, ocupado y preocupado por su imagen pública y el mercado.

La literatura infantil actual ha elaborado una imagen que no solemos encontrar en la literatura destinada al público adulto: el escritor como persona corriente, un escritor de oficina, “normal”, cuya vida trivial se ve urgida por asuntos domésticos y familiares, que entabla una relación de cercanía, entre amistosa y filial, con niños y niñas. Esta especie de construcción *ad hoc* de la figura del escritor requiere ser considerada a la luz de su ubicación y prácticas en el campo literario y, puntualmente, en relación con el público literario infantil.

#### *d. Vínculos del escritor con otros agentes del campo literario*

La inserción del escritor profesional de LIJ en el campo literario y sus vínculos con otros agentes a fines del siglo XX y comienzos del XXI invita a indagar de qué modo se relaciona lo privado (de la escritura) con lo público, cómo se posiciona el escritor respecto del mercado y cuál es su actitud frente a la espectacularización de su figura, como también relevar los modos en que se representa y metaforiza la reconversión de la ‘creación artística’ y el ‘ocio creador’ en ‘trabajo productivo’ (Laera, 2014), asunto que remite al problema del texto literario como mercancía y a los dispositivos de la industria cultural.

En esta dimensión de análisis habremos de considerar las figuras del editor y la editorial, la escritura por encargo o la libertad para definir el asunto, el «escritor fantasma» o “ghostwriter”, los plazos de entrega, los eventos (feria del libro, firma de ejemplares, conferencias), la relación con los lectores y con el mercado editorial (en nuestro caso, la relación con los niños mediante visitas a escuelas, entrevistas, video conferencias, respuesta a cartas y/o *emails*), los premios, etc. El conjunto es elocuente en relación con la autonomía relativa del escritor, que da por tierra con la ilusión del arte por el arte (Altamirano y Sarlo, 1980).

#### *e. Participación de niños y niñas en la escena de escritura*

La relación con el escritor y el escenario en el que tiene lugar la interacción creativa permite pensar el tipo de prácticas literarias que se fomentan en la infancia, así como el valor que se asigna a las mismas. Así, por ejemplo, en los relatos analizados a los personajes de niños y niñas se les asignan distintos papeles: lectores solamente, generadores imaginativos de ideas, lectores y escritores. La producción infantil de ficciones puede aparecer como una acción espontánea y fruto de la inspiración, en contextos familiares y lúdicos, o también como tarea mediada en contexto escolar.

### **La metaficción y sus sentidos. Análisis del corpus**

El corpus está compuesto por siete relatos. Si bien la selección no intenta abarcar la totalidad, ni podría hacerlo, las obras son representativas de fenómenos de la literatura infantil contemporánea. Clasificamos los textos en dos grupos, atendiendo a la función

narrativa de los elementos metaficcionales y a las representaciones del escritor y del oficio de escribir. En la exposición consideramos la progresión histórica de las representaciones del 'escritor', sin atenernos estrictamente al orden cronológico de publicación de los textos analizados.

El primer grupo de textos, publicados alrededor de 1990, se vale de elementos metaficcionales para construir mundos fantásticos, inquietantes, absurdos, dentro de los géneros policial, ciencia ficción, terror y parodia de lo maravilloso tradicional. El primer relato de este grupo es el capítulo "La pluma-vampiro" de la novela *Lucas Lenz y el museo del Universo* (1992), de Pablo de Santis. El narrador protagonista, cuyo oficio es el de "buscador de cosas perdidas", es contratado para encontrar objetos robados del Museo del Universo, un extraño lugar que reúne piezas raras y únicas. Lenz debe hallar el dispositivo utilizado por un ignoto escritor de culto, Alcides Lancia, para escribir los ocho tomos de su única obra: *El nictálope*. La particularidad de "la pluma-vampiro" es que en lugar de tinta utiliza sangre. Aunque de Santis no hace referencia a un escritor en particular es inevitable evocar el mito de Macedonio Fernández, su escritura ininterrumpida, profusa e inacabada, la tardía edición de su voluminosa obra y consagración póstuma.

La "pluma-vampiro" nos lleva a evocar la representación de la escritura sintetizada por Gabriel García Márquez: "Los escritores que escriben a mano" sienten que "la comunicación entre el pensamiento y la escritura es [...] más íntima, porque el hilo continuo y silencioso de la tinta hace las veces de una arteria inagotable" (García Márquez, 1982, párr.1). "Escribir con sangre" metaforiza, de algún modo, la creación genuina, sin impostura. En ese fluir se vuelca lo que anida en la interioridad del escritor. La metáfora expresa, además, el sacrificio personal para dar forma a 'La Obra' que trasciende al sujeto y, por lo mismo, hace llevaderas las privaciones del artista consagrado a su tarea.

La escritura da sentido a la existencia de Lancia. En cambio, para el editor que lo obliga a concluir el último tomo a costa de la vida, la producción literaria es una mercancía cuyo destino y finalidad es el intercambio comercial.

El capítulo concluye con lo que consideramos un acto de justicia poética: Lancia, desfalleciente, a dos hojas del punto final, conecta la pluma a la yugular del editor. Concluye su obra con la sangre de quien lo vampirizó, luego huye. Nada dicen las noticias sobre la muerte del editor. Tiempo después, Lucas Lenz ve el último tomo, por fin publicado, exhibido en una librería.

Aunque el clima misterioso de la novela no permite precisar una época, la figura del escritor remite a prácticas residuales en la cultura de masas y anteriores a la globalización. El personaje 'escritor' transita por tres fases que se corresponden con distintas ubicaciones en el campo literario: el artista desconocido y desinteresado por

el valor económico de su obra; luego, el escritor explotado por el editor -uno de los riesgos de la profesionalización-; y, finalmente, la edición autogestiva, en solitario o con la colaboración de su público.

Los asuntos metaliterarios trasuntan metafóricamente la tensión entre valor estético y valor mercantil, el posicionamiento -periférico o canónico- de la obra publicada, la disyuntiva entre mecenazgo, autogestión o relación económica con editoriales y editores. Dichas problemáticas de fondo se integran a la atmósfera fantástica y a la trama policial, sin dañar la coherencia narrativa. Aún más, el acto de justicia poética concluye sin concesiones en favor de una solución “políticamente correcta” para la infancia.

En el segundo relato, “Cuento con ogro y princesa” (1987), de Ricardo Mariño, el narrador ‘escritor’ refiere los dilemas y dificultades que encuentra para resolver el conflicto narrativo sin apartarse excesivamente de las convenciones del cuento maravilloso tradicional europeo. Acuciado por la escasez de ideas, en un punto crucial del cuento decide buscar ayuda en las páginas amarillas de la guía telefónica. Encuentra el aviso de un tal Atilio Rubinatto que ofrece sus servicios como “personaje de cuento”. Lo contrata para rescatar a la princesa prisionera del ogro, pero debe aceptar las condiciones en cuanto a vestuario, roles y funciones narrativas de Rubinatto, más apegado a las fórmulas tradicionales que el mismo ‘escritor’.

Los dos niveles del relato y la metalepsis del mundo “real” al de la ficción tienen una finalidad humorística. La inmersión de un personaje que no acata plenamente las indicaciones narrativas del escritor, en un cuento que avanza con autonomía de su autor, sugiere una torsión paródica de la propuesta pirandelliana de *Seis personajes en busca de un autor*<sup>8</sup>. En “Cuento con ogro” ni la trama, ni los personajes dependen exclusivamente del escritor, más bien a la inversa. Las alternativas y resolución de la historia son, en parte, fruto del azar, de la intervención inesperada de agentes que contrarían la planificación, un tanto difusa, del autor.

La referencia a las dificultades que plantea la escritura, la metalepsis, las acciones de los personajes, la intertextualidad paródica, la ironía, el pastiche y el absurdo desmontan las convenciones del cuento maravilloso tradicional y deja al descubierto los mecanismos de la ficción<sup>9</sup>.

En “Cuento con ogro...” aparecen representadas la relación del escritor con la tradición literaria y las restricciones que imponen ciertos géneros. La imagen del escritor aparece desdramatizada, muy lejos de la idea del artista inspirado o del atormentado por los vaivenes de su creatividad. El autor profesional contemporáneo resuelve las dificultades de manera práctica. La producción literaria es una tarea técnica, cuyos resultados obedecen no solo a las decisiones del escritor, sino también a lógicas -a veces absurdas- propias de la ficción, capaces de cuestionar la potestad del autor sobre su obra. Parodia y

metaficción proponen un lector infantil cómplice en el juego de travestir roles y géneros literarios cristalizados.

El tercer cuento de este primer grupo, “El hombre sin cabeza” (2001), de Ricardo Mariño, es una suerte de reverso de “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar. En lugar del lector cautivo y víctima de la ficción, encontramos un escritor de cuentos de terror cercado por los sucesos que narra. Los hechos de la puesta en abismo son sincrónicos a los de su mundo. En la soledad de la vieja casona familiar, el personaje ‘escritor’, Luis Lotman<sup>10</sup>, reúne observaciones en un cuaderno de notas para dar verosimilitud al cuento que espera escribir. Evoca un misterioso relato de familia sobre un hombre decapitado en esa casa. En el cuento de Lotman, la víctima regresa cien años después para vengarse de un descendiente del asesino.

Entre los tópicos de la performance ‘escritor’ se destacan: la escritura nocturna (a tono con el terror), la planificación de la historia antes de escribir, la vida real como cantera de la ficción, la observación minuciosa del entorno para crear luego espacios ficcionales verosímiles, las notas previas manuscritas en un cuaderno, la escritura del cuento en PC, el estudio como lugar de trabajo, la proverbial taza de café, la escritura “de un tirón”, el alivio y la satisfacción por la tarea concluida, el descanso y la vida social como recompensa. Las referencias metaliterarias, la puesta en abismo, el interrogante sobre la existencia de metalepsis o sincronía entre planos real/ficcional cumplen un papel central en la creación de la atmósfera enrarecida, característica del terror y lo fantástico.

El tono lacónico del narrador -con un dejo por momentos irónico-, ilustra sobre las convenciones del terror y sobre las estrategias constructivas de la trama. Describe las emociones y reflexiones del escritor Lotman con una distancia emocional que le permite cifrar, bajo la ilusión de seguridad, el remate sorpresivo del cuento.

En los tres relatos analizados, la escritura literaria es una tarea profesional, de adultos. La experimentación metaficcional se orienta a la creación de universos complejos que enriquecen la llamada “literatura de género” (en este caso, policial, terror, humor, lo maravilloso) dirigida a la infancia.

Revisamos a continuación las novelas de Ricardo Mariño, *La casa maldita* (1991) y *Regreso a la casa maldita* (2012). En estas encontramos diferencias en cuanto a la participación infantil en las escenas de escritura y a los circuitos de circulación de la literatura infantil. Por tratamiento y año de aparición, la primera parte se ubica en el primer grupo, mientras que la continuación, en el segundo.

En *La casa maldita* (1991) un narrador extradiegético cuenta la historia de un escritor de los años 50 que está escribiendo un cuento de ciencia ficción-terror titulado “La casa maldita”, en el que se producen pasajes temporales y paradojas al estilo del film *Volver al futuro* (1985).

En la novela de Mariño se alternan fragmentos del cuento en proceso de composición (segundo nivel del relato), con la historia de primer nivel (el escritor, sus reflexiones, diálogos con el hijo, comentarios metatextuales del narrador). En la primera edición, la alternancia de historias y niveles se indicaba solo con doble espacio entre párrafos y ligeros cambios de estilo. Las ilustraciones de Jorge Sanzol representaban con claridad la puesta en abismo.

Las escenas de escritura y comentarios sobre los problemas constructivos de la ficción perfilan la figura de un escritor profesional que trabaja durante el día, en su casa, utiliza máquina de escribir y en su cuento incluye detalles de su vida cotidiana ficcionalizados. Traza el plan general de su historia, pero los giros del relato se definen en el devenir de la escritura. A diferencia de Lancia, cuya escritura fluía sin pausa, el ‘escritor’ de “La casa maldita” corrige, reflexiona sobre los efectos de sentido, reescribe.

Los personajes infantiles de la novela de Mariño, *La casa maldita*, son, en el primer nivel, el hijo del personaje ‘escritor’ y, en el segundo, los protagonistas de los viajes en el tiempo del cuento de ciencia ficción-terror homónimo, en proceso de escritura. La actividad del hijo del personaje ‘escritor’ en la escena de escritura se circunscribe a la lectura, por curiosidad, de los borradores del cuento, en el ámbito familiar.

El segundo grupo de textos (2009 a 2015) presenta diferencias relevantes en cuanto a la representación del escritor, la relación con la industria editorial y la participación infantil.

En *Regreso a la casa maldita* (2012), publicada dos décadas más tarde que la primera parte, la historia de primer nivel es coetánea del año de publicación. El personaje ‘escritor’ es autor de literatura infantil, sus obras se leen en la escuela primaria. Las referencias a la editorial y a la lectura en clase remiten a dos hechos: a la consolidación del rubro infantil dentro de la industria editorial y a su circuito de distribución más relevante: el ámbito educativo.

Se explicita que el personaje ‘escritor’ (de 2012) es el autor de “La casa maldita”, con lo cual se reordenan los niveles del relato. El nuevo escenario (de 2012) se transforma en primer nivel del relato e incluye los de la primera parte. El escritor de los años 50 pertenece ahora al segundo nivel y su cuento de ciencia ficción-terror, al tercero. Hacia el final de *Regreso a la casa maldita*, una serie de indicios sugieren que los pasajes temporales y metalepsis entre los niveles tercero y segundo irrumpen también en el primero, difuminando la distinción realidad/ficción<sup>11</sup>

La mención de la escena de lectura en clase y de las críticas de la docente a lo que considera fallas del autor remiten, por una parte, a la escolarización de la literatura infantil y de la lectura literaria y, por otra, a la persistencia de criterios de valoración más atentos a la corrección política del discurso que a los mundos literarios.

En el ámbito familiar, el hijo participa como interlocutor crítico y creativo, en ocasiones más ingenioso que el padre. Los diálogos tratan sobre decisiones de escritura, escritura sin plan vs. planificación previa -tema debatido en la escuela primaria. En broma, el niño le dice al padre que la editorial debería pagarle a ambos. El nuevo papel del personaje 'niño' converge con el tópico, a nuestro juicio emergente, de la creatividad literaria infantil en la era del mercado editorial.

La segunda novela del grupo, *Diario de un escritor* (2009), de Oche Califa, es una especie de miscelánea novelada dividida en dos secciones principales: el diario del 'escritor' propiamente dicho y los textos que consigue escribir durante unas vacaciones. Dentro de la modalidad realista, con escenario actual, el conjunto contiene poemas del personaje 'escritor', géneros orales (adivinanzas, limericks), villancicos, juegos de lenguaje (palíndromos, cadáver exquisito, titulares disparatados, sentencias), textos inclasificables y cuentos. El tono general es lúdico y humorístico. No aparecen escenas escolares ni referencias al aprendizaje literario.

Oche Califa explicó en una entrevista que su intención fue mostrar lo que "un escritor podía escribir, sus dilemas [...] Qué puede, qué no puede, qué intenta, qué corrige..." (Programa Bibliotecas para Armar, 2015, párr. 34). El personaje 'escritor' pasa unas largas "vacaciones de trabajo" en la playa para superar la falta de ideas. Escribe en un bar, allí conoce a una niña sociable y curiosa. La situación justifica las explicaciones sobre el oficio de escribir, los géneros literarios, características y modos de trabajar con ellos. El 'escritor' tiene dificultades para dar forma a sus ideas. La niña, sumamente creativa, poco a poco cobra un papel protagónico. De modo que, según explica Oche Califa, se transforma en "heroína, que lo va llevando por el camino de ayudarlo a resolver lo que él no puede como adulto" (PBA, 2015, párr.36).

Como en *Regreso a la casa maldita* (Mariño, 2012), el escritor se especializa en literatura infantil. Al igual que en "El hombre sin cabeza" (Mariño, 2001), la observación y el registro manuscrito en la libreta de notas se muestran como estrategias eficaces.

En *Diario de un escritor* (Califa, 2009), el catálogo de las fuentes de ideas es más amplia: sueños, lecturas literarias, ocurrencias sueltas, hechos reales, préstamos y palabras disparadoras.

Entre los tópicos del proceso creativo menciona el estancamiento, el ocio creador, el tiempo de incubación. Como apuntó Roland Barthes (1980) en *Mitologías*, el escritor es un "falso trabajador, también es un falso vacacionista" (p.18).

La novela pondera los aspectos lúdicos de la invención y la escritura, la producción guiada por ideas germinales, el respeto por los ritmos lentos de construcción, la modificación del rumbo narrativo a medida que se plantean problemas de verosimilitud como algo

habitual, la lucha contra los estereotipos, el trabajo consciente y deliberado en la construcción de suspenso y de efecto.

Reivindica también el oficio de escritor, desvalorizado en la novela -y en la vida- por aquellos que desconocen los bemoles y esfuerzos de las tareas artísticas. A propósito de las tareas artísticas, metaforiza la escritura como 'cosecha' y 'viaje esforzado por los propios medios', visiones que objetan los mitos de la espontaneidad y el talento innato.

El personaje 'escritor' atraviesa una etapa de escasa productividad, pero no se angustia debido a que los editores son cordiales intermediarios. Así, la novela desdramatiza el tópico del autor espoleado por la editorial.

En síntesis, *Diario de un escritor*, además de una curiosa miscelánea de textos y géneros literarios, reflexiones metaliterarias enmarcadas y amalgamadas por el recurso del diario autobiográfico -que reduce la fragmentación, sin eliminarla-, se propone como un manual de temáticas de la literatura infantil y ejercicios de escritura creativa en el que se parodian algunos tópicos y se desmitifican otros como, por ejemplo, la infalibilidad del escenario (todos los sitios son igualmente propicios si el escritor sabe sobre qué y cómo escribir), se impugna la pretendida superioridad creativa del escritor adulto sobre la infancia. Para decirlo con un retruécano de la metáfora "La infancia del procedimiento", tomada del proyecto y blog de Selva Dipasquale (2006): la niña aporta al escritor "el procedimiento de la infancia". El diario invita a valorar el potencial creativo, la espontaneidad y fluidez de esa etapa de la vida. Todas consideraciones afines a las propuestas de taller de escritura con niños.

El último texto, *Queridos lectores* (2015), de Cecilia Pisos, es una novela epistolar en *emails*. Los personajes son un grupo de niños de 3° grado, la señora Lore y Felicia Lupi, escritora favorita de una de las niñas.

El intercambio se inicia luego de la visita escolar a la feria del libro, experiencia que despierta en los niños el deseo de escribir y convertirse en autores. La docente les propone producir historietas y concluir con una muestra, para lo cual solicita asesoramiento a Felicia Lupi quien, amablemente, orienta a la docente y a los niños. Los asuntos de los *e-mails* son variados: desde temas personales, disputas entre los niños, sus intereses, hasta los archivos con las historietas producidas.

El personaje 'autora' proporciona consejos sobre verosímil, suspenso, descripciones, resoluciones narrativas. Cuenta detalles de la relación laboral con la editorial que no encontramos en los relatos anteriores: acuerdos con el ilustrador, reclamos de la editora, adelanto de títulos, etc. Menciona eventos y actividades inherentes a la construcción de la imagen pública: feria del libro, firma de ejemplares, visita a escuelas, *merchandising*. En este sentido, el personaje Felicia Lupi encarna la figura del *star system* de la industria

editorial, específicamente de literatura infantil, vinculada con la escuela a través de la promoción de libros, el asesoramiento a docentes y talleres con niños.

*Queridos lectores* incorpora la tarea docente, en la educación formal, al tópico de la creatividad infantil. El reconocimiento del potencial creativo de la infancia y la mirada democratizadora de las prácticas de escritura literaria no están exentos de una aspiración que completa el circuito de las campañas de promoción de la lectura, de libros y autores con la oferta de talleres desde las editoriales y proyectos de escritura desarrollados por la escuela.

Como en *Regreso a la casa maldita* y en *Diario de un escritor*, el personaje 'autor' se nutre de las ideas de los niños y reconoce sus aportes. *Queridos Lectores* da un paso más: los lectores infantiles devienen autores. La novela finaliza con la propuesta de la Felicia Lupi a los niños de 3°, aceptada por la editora, de incluir las historietas en su próximo libro, suponemos que con sus nombres. Se esboza de este modo la problemática, tan actual, de derechos de autor y *copyright*.

## CONCLUSIONES

En los textos analizados identificamos funciones de la metaficción y tratamientos de la figura del escritor. Los dos momentos del período estudiado describen el recorrido de la literatura infantil en las tres últimas décadas, etapa en la que se consolidó como un campo especializado dentro del campo, más general, de la literatura.

En los textos del primer grupo (década del 90, aproximadamente), la metaficción construye mundos fantásticos, inquietantes, absurdos, paródicos. Los procedimientos proponen, más bien, exigen un lector autónomo y sagaz.

Aunque el personaje 'autor' de estos relatos escriba dentro de los géneros frecuentes en la literatura infantil, se dedica profesionalmente a una literatura general, "sin adjetivos", para decirlo con palabras de Andruetto (2009).

La participación de los personajes infantiles en la escena de escritura se ciñe a la lectura, no es determinante para el autor y su trabajo.

En la metaficción más reciente (2009-2015), la figura del escritor tiene el sello específico de la literatura infantil. Paradoja de una literatura que, al tiempo que conquista un lugar en el campo y se especializa, brega por una escritura "sin adjetivos", liberada de sujeciones minorizantes.

La figura de 'autor' no se destaca por una personalidad excepcional, lleva una vida común, semejante a la "ideal" de los familiares adultos de los niños de clase media urbana. La escena tradicional de escritura se ha desmitificado. Despojada de rasgos disruptivos y de toda sospecha, la imagen del escritor ha sufrido una suerte de normalización. Ni

romántico, ni maldito, ni aventurero, ni poseedor de un aura especial, es un ser común, equilibrado, maduro, un trabajador autónomo con un medio de vida estable. Su figura amena habilita la interacción en el ámbito escolar y convida a ser imitada.

En los textos del segundo periodo, los personajes infantiles cumplen un papel importante para el trabajo del escritor: aportan opiniones e ideas, intervienen en el proceso creativo, se muestran ingeniosos, dispuestos a inventar y se interesan en la escritura de ficción. Sus prácticas literarias no se circunscriben a la lectura, se amplían a la producción creativa - en la línea de los talleres de escritura. De manera que, tanto la lectura como la escritura literarias se muestran asequibles a los niños a través del juego y de proyectos escolares.

Nos preguntamos qué nos enseñan estos relatos metaliterarios. A nuestro juicio, esbozan una crónica -involuntaria- de trayectos simbólicos de distintos agentes del campo de la literatura infantil argentina en los últimos años, y, a la vez, un desiderátum.

Las fronteras entre la ficción y la realidad se han vuelto porosas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almirón, A. (21/4/2009). Cuento con ogro y princesa o cómo desmontar el verosímil del género maravilloso. *Imaginaria. Revista sobre literatura infantil y juvenil*, 251.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1980). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires, Argentina: CEAL.
- Alvarado, M. y Setton, Y. (2003). Imágenes del escritor y de la escritura en el aprendizaje de lo escrito. En J. Ramos García (Coord.), *Enseñar a escribir sin prisas... pero con sentido* (pp. 48-52). España: MCEP.
- Amo Sánchez-Fortún, J. M. de. (2010). Los recursos metaficcionales en la literatura juvenil: el caso de *Dónde crees que vas y quién te crees que eres* de Benjamín Prado. *OCNOS*, 6, 21-34.
- Andruetto, M. T. (2009). *Hacia una literatura sin adjetivos*. Córdoba, Argentina: Comunicarte.
- Araya Umaña, S. (2002). Las representaciones sociales. Ejes teóricos para su discusión. *Cuaderno de Ciencias Sociales*, 127. Costa Rica: Flacso.
- Barthes, R. (1980). *Mitologías*. México: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte*. Barcelona, España: Anagrama.
- Califa, O. (2009). *Diario de un escritor*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones SM.
- Carillo, A. (2016). 24 mitos sobre el oficio de escritor que nos encanta presumir, alentar y sufrir. Recuperado de: <http://tintachida.com/mitos-sobre-el-oficio-de-escritor/>.

- Chartier, R. (2005). *El mundo como representación*. Barcelona, España: Gedisa.
- Cucuzza, R. y Spregelbud, P. (2007-2008). *Programa HISTELEA*. Universidad Nacional de Luján, Argentina.
- Cucuzza, R. y Spregelbud, P. (2012). *Historia de la Lectura en Argentina. Del catecismo colonial a las netbooks estatales*. Buenos Aires, Argentina: Editoras del Calderón.
- De Santis, P. (1992). *Lucas Lenz y el museo del universo*. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.
- Dipasquale, S. (2006). *La infancia del procedimiento*. Recuperado de: <http://lainfanciadelprocedimiento.blogspot.com.ar/?view=classic>
- Domenech, T. (2013). Políticas culturales y nuevas tecnologías. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (45), 115-125. Recuperado de: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1853-35232013000300010&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232013000300010&lng=es&tlng=es)
- di Stefano, M. (2013). *El lector libertario. Prácticas e ideologías lectoras del anarquismo argentino (1898-1915)*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- di Stefano, M. y Pereira, C. (2009). Modernidad y posmodernidad en discursos sobre la lectura en el ámbito educativo (2001-2006). En M. Pini (Coord.). *Discursos y educación. Herramientas para el análisis crítico* (pp. 233-262). San Martín, Argentina: UNSAM EDITA.
- García Márquez, G. (7 de julio de 1982). El amargo encanto de la máquina de escribir. *Diario El país*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/1982/07/07/opinion/394840813\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1982/07/07/opinion/394840813_850215.html)
- Gómez López Quiñones, L. (2015). Metaficción en los libros infantiles italianos del siglo XXI. *Ocnos, Revista de Estudios sobre lectura*, 99-115. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=259138240006>
- Laera, A. (2014). Entrar a la feria: el valor de la literatura para los escritores argentinos contemporáneos. *Cuadernos del CILHA*, 15(2), 21-37. Recuperado de: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-96152014000200003&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152014000200003&lng=es&tlng=es)
- Mariño, R. (1987). *Cuento con ogro y princesa*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Mariño, R. (1991). *La casa maldita*. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.
- Mariño, R. (2001). El hombre sin cabeza. En R. Mariño. *El hombre sin cabeza y otros cuentos* (pp. 7-15). Buenos Aires, Argentina: Atlántida.
- Mariño, R. (2012). *Regreso a la casa maldita*. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.

- Picón, D. (2009). La 'conciencia como escriba': una escena de escritura interior en la obra de Hildegard de Bingen. *Revista chilena de literatura* (74), 123-137. Doi: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952009000100006>
- Pirandello, L. (1925). *Seis personajes en busca de un autor*. (Trad. Azzati, F.). Valencia: Editorial Sempere, 1926.
- Pisos, C. (2015). *Queridos lectores*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Norma.
- Programa Bibliotecas para Armar. (2015). Oche Califa: "El humor es una suerte de impugnación, es lo que viene a cuestionar lo instituido". *Libro de arena*. Recuperado de: <http://bibliotecasparaarmar.blogspot.com/2015/09/oche-califa-el-humor-es-una-suerte-de.html>
- Reyes, R. (Dir). (2009). *Diccionario crítico de Ciencias sociales. Terminología científico-social*. Madrid, España: Plaza y Valdés. Recuperado de [https://webs.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/index\\_b.html](https://webs.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/index_b.html)
- Shcvartzman, S. y Larsen, C. (2016). *Manuscritos literarios argentinos. Escenas de escritura*. Buenos Aires, Argentina: Biblioteca Nacional.
- Soy cámara. (25 de Febrero de 2014). La imagen del escritor. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Recuperado de: <https://www.esritores.org/recursos-para-esritores/articulos-de-interes/10177-la-imagen-del-esritor>

---

<sup>1</sup> Cecilia Tejón es Profesora de Alfabetización y Educación de Adultos, Licenciada en Creatividad Educativa y Especialista en Docencia Universitaria por la UNCuyo; Especialista en Escritura y Literatura (INFD) y Maestranda en Lectura y Escritura (UNCuyo). Tiene a cargo las cátedras Literatura para Niños, Jóvenes y Adultos; Literatura para Niños; Didáctica de la Literatura, en los Profesorados Universitarios de Educación Primaria y Educación Inicial de la Facultad de Educación, UNCuyo. Realiza investigaciones sobre lectura literaria, didáctica de la literatura, historia de la literatura infantil argentina. Dirige y codirige proyectos de extensión dedicados a literatura, expresión y creatividad con niños y adultos en situación de vulnerabilidad.

<sup>2</sup> Aunque la teoría señala diferencias entre los conceptos de metaliteratura y metaficción, los utilizaremos como sinónimos para referirnos a la literatura que "dentro de la misma obra plantea la reflexión sobre la ficción, sobre el acto de escribir, de narrar, de leer y sobre la creación y la producción literarias en general" (Gómez, López y Quiñones, 2015, p.100).

<sup>3</sup> Utilizamos el concepto de 'campo literario' en el sentido de Bourdieu (1997).

<sup>4</sup> Para la Psicología Social, la Sociología y la Historia Social las representaciones sociales son sistemas de valores y construcciones simbólicas dinámicas, a través de los cuales se perciben las prácticas sociales. Equivalen a los mitos, son modos de entender la realidad, "la versión contemporánea del sentido común" (Reyes, 2009). Por lo general, las representaciones son figurativas, ponen en imágenes nociones abstractas, de manera que se naturalizan e integran a una realidad de sentido común, orientando percepciones y juicios. (Alvarado y Setton, 2003; Reyes, 2009).

<sup>5</sup> Cucuzza y Spregelburd (2007-2008). HISTELEA (Programa de Historia de la Enseñanza de la Lectura y Escritura en Argentina). Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Luján.

<sup>6</sup> Para elaborar los indicadores de análisis de las escenas de lectura y escritura literaria nos basamos en los criterios del protocolo de escenas de lectura y escritura escolar elaborado por HISTELEA (Cucuzza y Spregelburd, 2007-2008) y en los del catálogo de la exposición Manuscritos literarios argentinos. Escenas de escritura. Curaduría a cargo de Solana Schavartzman y Cecilia Larsen (2016).

<sup>7</sup> La observación tiene valor metodológico prospectivo. Actualmente, las fronteras entre lo literario y otros lenguajes se difuminan, por lo cual el análisis de producciones no convencionales requeriría ajustar la definición o reemplazarla.

<sup>8</sup> En *Seis personajes en busca de un autor* (1925), de Luigi Pirandello, los personajes irrumpen en el mundo real en busca de un autor que concluya sus historias.

<sup>9</sup> El artículo de Alicia Almirón, "Cuento con ogro y princesa o cómo desmontar el verosímil del género maravilloso" (2009), analiza en profundidad los procedimientos del cuento y efectos en el lector.

<sup>10</sup> El nombre es un claro guiño a los adultos conocedores de Yuri Lotman y su semiótica de la cultura.

<sup>11</sup> En un juego similar de cajas chinas, la metaficción desmonta definiciones de género y (sub)géneros: el título y escenario sugieren una historia de terror que, finalmente, es de ciencia ficción. A pesar de las críticas que recibe el escritor por parte de su hijo y compañeros de escuela debido a la ausencia de elementos góticos, la segunda parte propone otra tesitura del terror-humor con el tema del doble: debido a los pasajes temporales y la metalepsis uno de los personajes se duplica. Los distintos "yoes" padecen conflictos de personalidad, oscilan entre la diferenciación defectuosa y la simbiosis con el "yo" original. En definitiva, el lector propuesto en ambas novelas es capaz de apreciar la trasgresión de los estereotipos literarios.