



## ***La cosmovisión infantil en la cuentística argentina: una propuesta teórico-práctica para su estudio en el nivel secundario***

**Débora Center\* y Enzo Diolaiti\*\***

### **I. Introducción**

En la multiplicidad de formas literarias, el narrador niño han sido frecuentemente explorado en la cuentística argentina. De hecho, encontramos exponentes de este tipo de narrador en cuentos de la segunda mitad del siglo XX (Ocampo, Castillo) y en la nueva narrativa (Schweblin, Enríquez, Falco, Bazterrica), por citar algunos de distintas épocas [1]. Pese a esta recurrencia con la que estas/os y otras/os autoras/es ingresan en los programas de Lengua y Literatura del nivel medio, pocos son los instrumentos teóricos que abordan las particularidades de la multiforme voz narradora que asume una cosmovisión desde el punto de vista infantil. Es nuestra intención: (a) caracterizar desde la dimensión narratológica los diferentes usos del narrador niño, en tanto construcción de una alteridad, a la luz del análisis de una serie de manifestaciones en un corpus acotado de cuentos de autores/as argentinos/as de los siglos XX y XXI y (b) postular categorías desde las cuales pueda esbozarse una taxonomía de las diversas formas que pueda adoptar en un relato la voz del niño/a en función del recorte de mundo operado y de la interacción con la visión del adulto. Con estos aportes, nos proponemos ofrecer herramientas didácticas que puedan utilizarse en el trabajo con un grupo de escuela media. De esta manera, pretendemos cubrir, en parte, cierta zona de vacancia que se aprecia a la hora de buscar bibliografía teórica que explore la especificidad del narrador con cosmovisión infantil de un modo sistemático y que sea, a su vez, instrumental para las clases de Lengua y Literatura.

---

\* Débora Center es Licenciada y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Letras (UBA), Magíster en Psicología Cognitiva y Aprendizaje (UNAM-FLACSO) y Especialista Docente de Nivel Superior en Escritura y Literatura (INFoD). Se desempeña como profesora y coordinadora del Departamento de Lengua, Literatura y Comunicación de la Escuela Secundaria Scholem Aleijem, en CABA. También ejerce como docente de LAE-Taller de Escritura, en el ISPEI Sara C. de Eccleston.

[dcenterd@gmail.com](mailto:dcenterd@gmail.com)

\*\* Enzo Diolaiti es Doctorando en Letras Clásicas (UBA), participa en diversos proyectos de investigación acreditados sobre retórica y teatro romano, y de extensión sobre filosofía y cine. Ha ejercido la docencia en el área de Lengua y Literatura en diversas escuelas de nivel medio en CABA. Actualmente, se desempeña como profesor de Latín en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), en el IES N°1 "Dra. Alicia Moreau de Justo" y en el Colegio Nacional de Buenos Aires.

[enzodiolaiti@gmail.com](mailto:enzodiolaiti@gmail.com)

Acotado al género cuento, el *corpus* seleccionado supone considerar distintas modulaciones en la construcción de esta voz narradora infantil en la diacronía de los siglos XX y XXI. De un extremo a otro de la línea del tiempo, nos detendremos en los siguientes textos, seleccionados no solo por el índice de frecuencia con que circulan en las instituciones educativas, sino también por nuestra propia praxis como docentes: “El pecado mortal” (*Las invitadas*, 1961) de Silvina Ocampo, “Conejo” (*Las otras puertas*, 1962) de Abelardo Castillo, “El pelo de la virgen” (*222 patitos y otros cuentos*, 2004) de Federico Falco, “Papá Noel duerme en casa” de Samanta Schweblin (*Pájaros en la boca*, 2009) y “Roberto” de Agustina Bazterrica (*Antes del encuentro feroz*, 2016).

En este punto, resulta oportuno abrir un paréntesis a propósito de la denominada literatura infantil y juvenil (LIJ) con el objeto de deslindar campos. Desde el punto de vista de la instancia de la recepción, si algo diferencia las obras participantes de la LIJ de otros géneros o segmentos dentro del campo literario [2] es precisamente la doble destinación y, por ende, el doble nivel de lectura implicado. En efecto, conviven, en planos distintos, el lector niño y el lector adulto [3]. Dicho de otro modo, en el marco del conflicto de fuerzas que se da al interior del campo literario, la especificidad de la LIJ (y la lucha por consolidar su posición) consiste en poner en tensión la unívoca construcción del destinatario de un texto en términos de franjas etarias. Por el contrario, el universo de textos sobre el que nos detenemos refracta al lector niño como consumidor de este tipo de literatura en virtud de la estructura, la elaboración estética del lenguaje, las temáticas o la profusión de elipsis, entre otros tipologemas y recursos. En una línea semejante, pero desde la perspectiva de las visiones de mundo implicadas, Le Guin (2019) sostiene:

Desde luego, escribir desde el punto de vista de un niño o un adolescente es natural en los libros para niños o adolescentes. En los libros para adultos es un artificio literario válido y con frecuencia muy potente. Puede responder al anhelo nostálgico de volver a ser joven; pero el punto de vista inocente es inherentemente irónico y, en manos de un escritor experimentado, puede transmitir con especial sutileza la doble visión que es capaz de tener el adulto. Sin embargo, en mucha ficción reciente escrita para adultos la visión del niño no se utiliza de manera irónica ni para incrementar la complejidad, sino que, implícita o abiertamente, se considera más valiosa que la visión profunda del adulto. Se trata de un tipo de nostalgia con mucha determinación. En esta clase de libros se establece una división absoluta entre el adulto y el niño y se hace un juicio en función de ella. Se percibe a los adultos como seres menos plenamente humanos que los niños o los jóvenes, y se espera que el lector acepte esa percepción. Los padres y todas las figuras de autoridad se presentan sin compasión o comprensión como enemigos automáticos, poseedores omnipotentes de poderes arbitrarios (2019, p. 182).

Como si se definiera una en función de o por oposición a la otra, ambas cosmovisiones conviven en la reconstrucción de la realidad que opera la ficción para hacer flagrante lo que el otro no ve, no entiende o no es capaz de decir. De esta manera, la alteridad se revela como una figura nodal en la configuración de

este tipo de narradores: en el recorte y la reorganización de lo real -multiforme, caótico, heteróclito-, la voz del niño dialoga explícita o implícitamente con la voz adulta, cuyo solapado discurso el lector puede percibir.

## II. Precisiones teóricas

Desde el punto de vista narratológico, en los cuentos de cosmovisión infantil se aprecia cierta preeminencia del narrador en primera persona, homodiegético, con focalización interna (Genette, 1989, p. 244 y 299). En otras palabras, una figura protagonista que organiza la historia y en cuyo relato predomina la función testimonial (1989, p. 309), es decir, el acto de narrar un hecho como experimentado en el pasado, como autobiográfico. Sin embargo, en la recurrencia de este tipo de voces, se pueden observar variantes en los narradores de cosmovisión infantil relacionadas con la distancia temporal entre el momento de narración y el de los hechos referidos. Tal como analizaremos, algunos cuentos presentan poca distancia (y mayor ingenuidad) entre el acto enunciativo y los sucesos narrados, mientras que otros organizan la narración como un recuerdo lejano, con una voz distante de los hechos de infancia (y con mayor ironía en su visión). También se encuentran algunos ejemplos de “isotopía temporal” [4] perceptibles en el final de los cuentos, que solo son posibles por la utilización de la voz en primera persona, que destaca la focalización interna y el modo cercano y particular de configurar el relato.

En cuanto a la manifestación textual de la voz narrativa en los cuentos analizados, es evidente la fuerte presencia de la primera persona gramatical como así también de subjetivemas que configuran el modo de ver del personaje niño/a. De hecho, podríamos destacar esta focalización fuertemente marcada a nivel textual como un rasgo fundamental de la ficcionalización de la cosmovisión infantil.

Otro aspecto relevante en estos cuentos es la forma en la que se incorporan las voces. En el caso del narrador con cosmovisión infantil hay cierta recurrencia a la utilización del monólogo interior. A través de esta técnica narrativa se pone de relieve la interioridad infantil, se crea la ilusión de mayor acercamiento al modo de pensar, de ver y de configurar el mundo que tiene un niño o una niña.

En el caso de la incorporación de voces ajenas también se evidencia la cosmovisión infantil. En efecto, la inclusión de la palabra del otro aparece cruzada, reelaborada por esa interioridad de niño/a: es un discurso de la otredad, por lo general del mundo adulto. En los relatos de un tipo de narrador niño -que llamaremos ingenuo o estereotipado- se puede observar lo que Lluch (2014) señala como dos niveles de lenguaje. Así, con la inclusión de la voz ajena que se diferencia de la voz narrativa, se distinguen bien el

registro, el argot y el modo de configurar el mundo, propios de la adultez y los típicos usos del lenguaje infantil. Sin embargo, en algunas voces narrativas infantiles -que llamaremos irónicas- la utilización del discurso indirecto está más cruzada por el uso de la lengua y la cosmovisión del narrador infantil. Por lo tanto, aquí se funden los modos de representación de lo ajeno, de la percepción adulta y la reconfiguración de esos dichos que se expresan a través del saber de niño/a.

Asimismo, en algunos cuentos de cosmovisión infantil se puede observar la presencia marcada de un narratario. En algunos casos está fuertemente marcada a nivel textual; en otros, esa figura está ausente pero implícita en la organización del discurso del narrador. Al analizar aquí la situación comunicativa (ficcional), se vuelve predominante la función fática en el discurso del narrador (Genette, 1989, p. 309), que organiza su relato como una conversación, en búsqueda más o menos presente -pero búsqueda al fin- de la atención del destinatario/narratario. Se podría afirmar que este recurso enfatiza el modo infantil de narrar un suceso autobiográfico.

Planteados todos estos aspectos, que caracterizan, *grosso modo*, este tipo de voz narrativa, resulta fundamental problematizar el supuesto de existencia de una única cosmovisión Infantil. Existe cierta tendencia a generalizar la construcción del niño como un otro inocente, con visión recortada y, luego, a crear -o leer- la ficción literaria desde ese lugar. Sin embargo, no debería desdeñarse que un narrador es siempre una configuración de un punto de vista: una construcción ficcional de un modo particular de ver, de un saber, de un modo de acción. Todo narrador opera un recorte en su manera de presentar el relato y, como tal, tendrá características comunes con otras configuraciones subjetivas, pero no por ello podemos circunscribir o acotar todas las cosmovisiones de narradores infantiles a una única manera de ver el mundo.

En el caso particular del tipo de cuentos analizados, lo llamativo es que la mirada infantil se destaca como término marcado a nivel textual en la voz narrativa mientras que, si se considerara cualquier otro corpus literario, el análisis de la cosmovisión adulta en el narrador no se señala, no se marca como un particular modo de ver desde la madurez o la adultez. Una posible explicación a esta asimetría en el señalamiento de la cosmovisión infantil y adulta se halla en lo que Ursula Le Guin (2019) indica como uno de los supuestos indiscutidos en la escritura. Podría sostenerse así que la ficcionalización de la cosmovisión infantil implica una distancia “irónica e invisible pero inmensa” entre quien escribe desde la adultez y el saber del narrador. Esta distancia resulta menor cuando la voz narrativa es configurada como adulta, cercana al modo de ver el mundo de quien escribe. En otras palabras, podría plantearse la existencia de

una tensión entre la voz de niño que narra y el silencio del saber de quien crea esa ficción: en la representación de la cosmovisión de niño, en su silencio hay elementos que se dicen sin ser dichos y que deben ser completados o inferidos por quien lee.

### III. Propuesta de clasificación

Sin dejar de considerar las limitaciones propias de toda taxonomía, la propuesta de clasificación de narradores es una manera de organizar el fenómeno multiforme de la cosmovisión infantil en los cuentos. Creemos que las categorías no deben ser compartimentos estancos o fijos, sino modos de echar luz sobre las manifestaciones de las voces ficcionales que, en ciertos casos, hasta podrían mantener la tensión entre uno o más de los descriptores que postulamos para cada tipo de narrador.

#### III.1. Narradores ingenuos / estereotipados (*Papá Noel duerme en casa / Air France*)

No deja de ser un lugar común aquel que escinde los mundos del adulto y del niño. Desde la perspectiva no marcada, es decir la de la mirada adulta, el niño se configura como un otro y, como tal, narratológicamente marcado. En virtud de la estereotipación, [5] la ingenuidad y la fascinación aparece inherentemente vinculada a la manera infantil de estar, pensar, decir y hacer (en) el mundo. De este modo, la familia emerge como el espacio de encuentro y de co-ocurrencia de estas, a priori, dos maneras de entender y de actuar sobre el orden de lo real. De allí que los relatos en que la focalización está construida desde la mirada del niño, el enclave familiar emerja como el espacio predilecto para el desarrollo de los acontecimientos: el entramado de relaciones intrafamiliares se revela como especialmente productivo para generar tensión narrativa, para que, en definitiva, haya algo que contar.

En “Air France”, el narrador construido por Muslip evoca en primera persona un recuerdo de la infancia y en pocas líneas ofrece un cuadro de configuración familiar:

Después de que mi madre se casó y se fue de esa casa y de Barracas para instalarse en una zona mejor, cuando hablaba de su hermana y de sus sobrinos ponía una distancia un poco despectiva. Y las imágenes que se me iban formando quedaron fijadas para siempre cuando mi madre terminó de distanciarse de su familia y yo tampoco tuve más contacto con esos parientes.

Cuando era chico, mi madre todavía visitaba, muy cada tanto, a su hermana, en tardes ociosas de fin de semana. A veces me llevaba. Yo iba sin mucho entusiasmo, aunque en general lo pasaba bien. Ellas hablaban y yo me dedicaba a recorrer la vieja casa. En lo de mis padres, todo era nuevo, recién comprado, cuidado, limpio, útil; es decir, yo debía ser vigilado para no perturbar ese cuidadoso orden de cosas y de vida. En esa vieja casa, no había nada para romper; podría recorrerla sin ninguna vigilancia (Muslip, 2017, p. 73-74).

Como puede percibirse, la antinomia adentro/afuera, cristalizada a partir del espacio de la casa, representa una manera de entender lo familiar y las miradas que, desde un lugar u otro, y en una u otra dirección, captan la red de vínculos que definen al niño en tanto otro. En este orden de cosas, la mentada tensión suele traducirse, como en este caso, en términos de un espacio interior ordenado por contraste con un espacio exterior caótico que genera inestabilidad y desasosiego en esa subjetividad. Nuestro narrador así confiesa:

Nada importante podía pasar, ni malo ni bueno. A veces me parece que lo que me sucedió el día en que encontré el mapa de Air France fue como un castigo, como si yo hubiera sido un explorador irrespetuoso haciéndose lugar en una tierra que no le interesa mucho, y al que súbitamente le sucede algo que no va a poder olvidar (2017, p. 74).

La fijación por el mapa -presagiada como castigo- se expresa de un modo *in crescendo* a partir de sucesivas percepciones y acciones del narrador que lo conducen progresivamente a un punto de clímax destructivo. En la primera captación de cerca, la voz manifiesta con detalle:

Me acerqué y observé. Era un cilindro negro, grueso pero armónico en relación con la altura, como si fuera la maqueta de un rascacielos alto, poderoso. No necesitaba apoyarse en la pared; se sostenía por sí mismo, recto, perfecto. [...] Me quedé mirándolo, en silencio. No sólo yo estaba en silencio; por un instante, estuvieron también en silencio mi tía y mi madre, y todos los objetos (2017, p. 75).

La mirada y el silencio, signos con alta carga semántica, adquieren aquí un valor determinado: por un lado, la mirada concentrada y fija, como pulsión erótica que se canaliza en forma de fetiche; por el otro, el silencio, el significante cero que refuerza la antinomia adentro/afuera, toda vez que el afuera queda suspendido en la ausencia de articulación sonora (hasta los objetos enmudecen). Sutilmente, inversión mediante, el mapa adquiere el rasgo [+animado] porque “[e]l tubo se dejó agarrar por mi tía” (2017, p. 75).

En “Papá Noel duerme en casa”, el relato de Samanta Schweblin, la construcción es, si se quiere, un tanto más simple. El narrador, en este caso, no evoca un recuerdo, sino que, viviendo de cerca los hechos que narra, opera como mediador entre la mirada del lector-adulto y la desintegración familiar de la que él mismo es a un tiempo integrante y espectador. Su estereotipada ingenuidad no le permite comprender lo que el lector sí puede ver a través de sus ojos. La superposición de planos y de miradas genera un efecto de desdoble en virtud del cual los hechos narrados son unos y los comprendidos por la instancia de recepción extra-ficcional, otros. La eficacia del artificio radica en acentuar, pero al mismo tiempo

superponer cosmovisiones antagónicas y contradictorias entre sí. En esta línea, el lenguaje se muestra también como el espacio en que se da la disputa por el sentido; su forma parece adecuarse a la capacidad de comprensión del niño. Pero fatalmente se dice para tapan lo que no se dice.

Cuando pedí explicaciones papá dijo que mamá no estaba enferma ni tenía cáncer ni se iba a morir. Que bien podría haber pasado algo así pero él no era un hombre de tanta suerte. Marcela me explicó que mamá simplemente había dejado de creer en las cosas, que eso era estar 'deprimido', y te quitaba las ganas de todo, y tardaba en irse. Mamá no iba más a trabajar ni se juntaba con amigas ni hablaba por teléfono con la abuela. Se sentaba con su bata frente al televisor, y hacía zapping toda la mañana, toda la tarde y toda la noche. Yo era el encargado de darle de comer (Schweblin, 2015, p. 45).

### III.2. Narradores irónicos (Conejo/Roberto)

Consideramos como participantes de este grupo a aquellas voces infantiles en las que el grado de conocimiento de mundo y el modo de organizar el relato (el manejo del tiempo, las elipsis y elementos que propician las inferencias del lector) evidencian el dominio de dos niveles de sentido en el discurso. Así, estos narradores permiten vislumbrar cierta ironía en sus relatos y dan espacio, muchas veces a través de la omisión, a representaciones connotadas de los hechos, sujetos y acciones que narran. Con el fin de ilustrar las características de este tipo de narradores, remitiremos a pasajes de dos cuentos: "Conejo", de Abelardo Castillo y "Roberto", de Agustina Bazterrica.

#### a) Manejo del tiempo

En la estructuración de la narración de este tipo de narradores se evidencia un dominio amplio de los recursos del manejo del tiempo. De hecho, la inclusión de anacronías bien cohesionadas con el resto del relato y la capacidad de narrar de forma no cronológica demuestran que las voces de niño/a son avezadas en el uso de las posibilidades de organizar un discurso y en la multiplicidad de sentidos que se abren al destacar un hecho con un comienzo *in medias res* o al alterar la narración lineal.

Así, en "Conejo", la ausencia de la madre -potenciada por la elipsis del sujeto que destaca el saber irónico del narrador y es un elicitador de inferencias al leer- da inicio al relato: "No va a venir. Son mentiras lo de la enfermedad y que va a tardar unos meses; eso me lo dijo tía, pero yo sé que no va a venir" (Castillo, 2005, p. 39). Este comienzo del relato de forma no cronológica, en el que luego proliferan las alteraciones y los saltos en el tiempo, está articulado, a su vez, por la técnica de un monólogo dirigido a un peluche, el cual bien puede considerarse como interior o exterior en virtud de la identificación parcial entre el narrador y el conejo (a raíz del diente que opera como signo identitario). A partir de la utilización de todos estos recursos, del dominio de la configuración de un narratorio presente en el discurso y de la

construcción de un monólogo, se evidencia una cosmovisión infantil poco ingenua y con pericia para reconstruir y narrar una experiencia vivida.

b) Las elipsis y la elicitación de inferencias

En “Supuestos indiscutidos” (2019), Ursula Le Guin destaca la importancia de establecer una distinción entre un narrador niño y la cosmovisión infantil. Menciona que en algunos relatos el narrador niño tiene una cosmovisión infantil, pero, en otros casos, detrás de una aparente y limitada forma de ver, de conocer y de percibir, se oculta una cosmovisión lúcida e irónica que apela también a la complicidad de quien lee para alcanzar o comprender sentidos que, en superficie, la voz infantil no dice.

Esta posibilidad latente de multiplicidad de sentidos recorre “Roberto”, de Agustina Bazterrica. De hecho, en el comienzo del cuento, el modo en el que la narradora niña describe a Roberto permite inferir que se trata de una forma de llamar a sus genitales: “Tengo un conejo entre las piernas. Es negro. Yo le digo Roberto, pero se podría llamar Ignacio o inclusive Carla, pero le digo Roberto porque tiene forma de Roberto. Es lindo porque es peludo y duerme mucho. Le conté a mi amiga Isabel” (Bazterrica, 2016, p. 119). En esta línea de interpretación, la visión de niña y la cosmovisión infantil parecen ir unidas, y quien lee parece reconocer la representación propia e ingenua del cuerpo, entendiendo que Roberto no es literalmente un conejo y haciéndose así cómplice del modo de nombrar. El relato se tensiona cuando el profesor García le pide a la nena que le muestre a Roberto. La narración de la escena y la inclusión del discurso del profesor en una clara situación de abuso trastocan aquella primera complicidad y alejan el saber ingenuo de la niña de la comprensión adulta de quien lee. La referencia a Roberto como un conejo entre las piernas deja de ser simpática, tierna para convertirse en el nexo macabro que el profesor García utiliza para abusar de la niña: “El señor García se sentó al lado mío y me dijo: ‘Sos muy linda. Isabel no sabe nada, vos no le hagas caso’. Me dio un beso y después me dio otro beso más. Me dijo que mañana después de clase quería ver mi conejito. Me dijo que lo quería ver para enseñarle a portarse bien” (Bazterrica, 2016, p. 119). Al final del relato, se manifiesta en sentido pleno cómo el modo de percibir y las posibilidades de realizar inferencias del lector quedan de un modo perverso ligados a la comprensión del profesor García. Es en la resolución cuando la configuración de Roberto se resuelve con apoyo de la literalidad, de la denotación y de la cosmovisión ingenua de niña. Sin embargo, es justamente en el dominio del lenguaje para armar la narración con un intersticio callado pero poderoso de posibilidad de otra interpretación, es decir, del modo de nombrar la genitalidad y de la forma de contar un abuso, donde se vislumbra el saber irónico que sostiene esa voz aparentemente ingenua de niña.

En “Conejo”, la convivencia y, al mismo tiempo, la disociación de dos cosmovisiones, es decir, la posibilidad de construir sentidos propios del adulto y del niño, se manifiestan principalmente en los discursos referidos: “Y ella me dijo por qué me quedaba así, como el bobo que era, y yo le dije esto no me gusta para nada a mí, mirá la cabeza que tiene. Entonces dijo desagradecido igual que tu padre. Después cuando papá vino del trabajo todavía seguía enojada y eso que había estado un mes en Olavarría, lejos de papá, y que papá siempre me dice escribale a tu madre que la extrañamos mucho y que venga pronto, pero es él el que más la extraña, me parece” (Castillo, 2005, p. 40). Aquí, en la voz de niño es evidente cómo entran en tensión el modo de incluir la voz de la madre y el padre, la selección del recorte del discurso que realiza y una aparente comprensión de la separación, un entendimiento que, aunque no se explicita, subyace y es detectable para quien lee.

### *III.3. Narradores desdoblados (El pecado mortal / El pelo de la virgen)*

Consideramos narradores desdoblados a aquellas voces que cuentan un episodio de la niñez construido como un recuerdo del pasado. En estos relatos, por lo tanto, vemos una hibridación del grado de conocimiento, ya que se puede percibir una reconstrucción de los hechos realizada con una distancia y un conocimiento propios de la adultez y, a su vez, cierta recuperación de lo evocado tal cual fue percibido en su momento por un/a niño/a. El desdoblamiento, pues, estaría en esa convivencia en la voz narrativa de modos de conocer y reconfigurar un episodio desde un saber adulto pero aceptando, incorporando y recuperando ciertas huellas mnémicas de sensaciones y cosmovisión infantiles.

En las primeras líneas de “El pelo de la virgen”, de Federico Falco se evidencia el anclaje en el momento infantil de desarrollo de lo evocado y, a su vez, la aseveración del sentimiento cabal que primó y marcó ese recuerdo como suceso fundante de parte de la niñez:

Durante muchos años, desde cuarto hasta séptimo grado, estuve enamorado de una chica de pelo muy largo. Se llamaba Silvina y se sentaba siempre en la primera fila de bancos, lo más cerca posible del pizarrón, porque era un poco corta de vista. No era la chica más inteligente del curso, ni la más aplicada; tampoco era la más linda, esa chica de la que todos los otros varones estaban enamorados y que se llamaba Anahí Mara Olinda Rodríguez (las siglas de su nombre formaban la palabra “amor”). Silvina era rara, un tanto extraña y muy rubia. Tan rubia que, a veces, en los veranos, el cloro de la pileta del club le decoloraba mechones enteros de pelo y se los teñía de un blanco verdoso parecido al color de las algas secas (Falco, 2014, p. 9).

Luego, el relato se centra en el cabello de Silvina y, a partir de los detalles precisos fortalece el anclaje en el recuerdo escolar y también da inicio al armado del pelo como objeto de fetichismo:

Silvina siempre usaba el pelo suelto, partido al medio. Lo tenía tan largo que casi le llegaba a la cintura. Las mañanas de viento lo llevaba recogido, pero el resto del tiempo su cabellera caía lisa sobre sus hombros y terminaba con un corte neto a la altura del cinto del guardapolvo, como si para guiar la tijera la peluquera que lo emparejaba hubiera usado una regla. El pelo de Silvina era perfecto y en el curso nadie más que yo estaba enamorado de ella y yo la amaba en secreto.

Hasta que un día Silvina llegó a clase rapada a cero. Una pelusa dura, de no más de medio centímetro de alto, se erizaba sobre su cuero cabelludo. Silvina entró a la escuela con la cabeza descubierta y recién se calzó un sombrero cuando estuvo segura de que todos ya la habíamos visto y de que el comentario ya había recorrido los dos patios, el de varones y el de nenas, y los pasillos y las aulas y la cocina donde las maestras y las porterías tomaban café o fumaban en los recreos (Falco, 2014, p. 9-10).

En este pasaje, las referencias al guardapolvo, la regla y los patios separados de varones y nenas recuperan la percepción infantil, pero, a su vez, la fijación en el pelo construye el fetiche [6] con un haz de saber adulto. Como afirma Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso* (1999, p. 189), lo tocado por el cuerpo del ser amado —o en este caso lo admirado y cortado de ese cuerpo— se convierte en objeto metonímico que produce alegría y adoración en presencia pero que en ausencia engendra desamparo, desesperación. Es justamente esa ausencia y la configuración del pelo como fetiche las que motivan la expedición del niño. De hecho, en el cuento se narra que por unos rumores escuchados en la escuela se dice que Silvina ha ofrendado su pelo a una virgen milagrosa para intentar sanar a su hermanito enfermo:

Por esos días, en la escuela corrió el rumor de que Silvina se había cortado el pelo para ofrendarlo a una Virgen milagrosa. Se decía que Silvina tenía un hermanito enfermo y que le había regalado el pelo a la Virgen para que lo sanara y lo protegiera. Yo tomé el rumor como verdadero y me desesperé. En algún lugar me esperaban sus cabellos. Necesitaba por lo menos uno, para prenderlo a mi pecho, para recordarla por siempre. Así que me armé una lista de capillas e iglesias de la zona que podrían contener Vírgenes capaces de salvar hermanos moribundos y empecé por recorrer las más cercanas (Falco, 2014, p. 11).

Así, es la ofrenda a otro destinatario el suceso que despierta la experiencia de desamor y, a su vez, el deseo de recuperación del pelo como gesto que haga visible al narrador como sujeto amante a los ojos de Silvina quien, no obstante, no deja de ignorarlo. Así, el niño emprende un camino, que podríamos entender como un camino del héroe infantil en búsqueda de la virgen y del pelo de Silvina [7].

Ahora bien, en el caso de “El pecado mortal” de Silvina Ocampo, la configuración de la voz narradora presenta una nota distintiva: el aprovechamiento del recurso de la segunda persona para desdoblarse el sujeto de enunciación en la voz adulta que se dirige a la niña que fue. En esa identidad escindida por la distancia en el tiempo y en el espacio, el recuerdo evocado se expresa a través del discurso de la mujer adulta. Desde el *incipit* del relato, la narradora diseña, con tono sentencioso y admonitorio, una isotopía

léxica en virtud de la cual construye una oposición entre lo puro (la comunión con Dios) y lo impuro (los hechos ocurridos en las vísperas al ritual religioso).

Los símbolos de la pureza y del misticismo son a veces más afrodisíacos que las fotografías o los cuentos pornográficos, por eso ¡oh sacrílega! los días próximos a tu primera comunión, con la promesa del vestido blanco, lleno de entredoses, de los guantes de hilo y del rosario de perlititas, fueron tal vez los verdaderamente impuros de tu vida. Dios me lo perdone, pues fui en cierto modo tu cómplice y tu esclava (Ocampo, 2007, p. 444).

En efecto, la profanación de la pureza está asociada al vínculo erótico entre la niña (destinataria interna de la voz narradora) y Chango (un empleado de la casa que ocasionalmente cuidaba de ella). La relación entre ambos, atravesada por la mirada furtiva y simbolizada en objetos que condensan la antinomia antes mentada (la flor del plumerito de ella, el ojal de la chaqueta de él), se construye en un *in crescendo* perturbador:

Tú lo espiabas, pero él también terminó por espiarte: lo descubriste el día en que desapareció de tu pupitre la flor del plumerito, que adornó más tarde el ojal de su chaqueta de lustrina (2007, p. 445).

Sí, como sostiene Daniel Balderston, “la distancia irónica entre narrador ingenuo y crueldad de lo narrado es rasgo central de la narrativa de Silvina” (1983, p. 747), en ese caso esa distancia queda encapsulada en la propia voz narradora que, desdoblada, habla de sí misma. El horror es percibido por la consciencia adulta que busca volver consciente a la niña del abuso. La sensación infantil de culpa es refrendada en el recuerdo y formulada en términos perentorios:

Durante noches de insomnio compusiste mentirosos informes, que servirían para confesar tu culpa. Tu primera comunión llegó. No hallaste fórmula pudorosa ni clara ni concisa de confesarte. Tuviste que comulgar en estado de pecado mortal (2007, p. 447).

La sospecha del lector, iniciada por aquel “Dios me lo perdone, pues fui en cierto modo tu cómplice y tu esclava” (2007, p. 444), se confirma en el párrafo final. El movimiento pendular entre el *tú* y el *yo* se vuelve cada vez más oscilante y la identidad entre ambos, coincidentes, solo difiere en el abismo del tiempo que los separa:

Te veo pálida, ya no ruborizada frente al altar mayor, con los guantes de hilo puestos y un ramito de flores artificiales, como de novia, en tu cintura. Te buscaría por el mundo entero a pie como los misioneros para salvarte si tuvieras la suerte, que no tienes, de ser mi contemporánea. Yo sé que durante mucho tiempo oíste en la oscuridad de tu cuarto, con esa insistencia que el silencio desata en los labios crueles de las furias que se dedican a martirizar a los niños, voces inhumanas, unidas a la tuya, que decían: es un pecado

mortal, Dios mío, es un pecado mortal. ¿Cómo hiciste para sobrevivir? Sólo un milagro lo explica: el milagro de la misericordia (2007, p. 448).

De este modo, el horror evocado puede verse en palabras, si se finge una descentralización del yo y, como consecuencia, un desplazamiento a la segunda persona. Lo paradójico de la escisión de una misma identidad para fraguar la interlocución se revela como el artificio que posibilita contar lo más terrible. Paradoja que también expresa lo que, fatalmente, es irresoluble. De ahí, la formulación del deseo irrealizable: “te buscaría por el mundo entero a pie como los misioneros para salvarte si tuvieras la suerte, que no tienes, de ser mi contemporánea” (2007, p. 448).

### **A modo de conclusión**

La profusión de los narradores niño en la cuentística argentina -y de los relatos que incluyen una cosmovisión infantil en los programas de Lengua y Literatura de nivel medio- merece especial atención a la hora de planificar una intervención didáctica. En este sentido, y habiendo considerado la zona de vacancia en precisiones teóricas específicas para las propuestas de clase, hemos tomado un corpus de cuentos en los que es posible analizar la multiforme configuración de la voz infantil. En primer lugar, entonces, resulta enriquecedor comenzar el abordaje de los relatos a partir de la problematización, ligada al concepto de LIJ, que conlleva la construcción de la voz de niño y del supuesto lector de los relatos con este tipo de narrador. Luego, la organización taxonómica -lejos de pretender ser unívoca y fija- se postula como un modo de profundizar en el análisis de los cuentos en clase y de promover en los/as estudiantes la identificación de las técnicas narrativas y recursos que se incluyen en cada texto. En este sentido, la caracterización de las tres manifestaciones del narrador, a saber, I. inocente, II. irónico y III. desdoblado, puede ser instrumentada no sólo como eje de análisis sino también como posibilitadora de la construcción de un acervo de elementos retórico-literarios que puedan implementarse en propuestas de escritura ficcional. Así, el entrecruzamiento entre literatura y experiencia que propulsa este objeto de estudio comporta un efecto multiplicador en términos del (re)posicionamiento de estudiantes como consumidores y productores de literatura. En virtud de la tan mentada tensión entre realidad y ficción, los hechos y los recuerdos de la niñez son formaciones discursivas especialmente proclives a la apertura de intersticios a través de los cuales los procedimientos propios de la ficción ingresan para resignificar ese pasado que todavía interpela y conmueve.

## Notas

[1] Empleamos la categoría de “nueva narrativa argentina” en los términos que propone y desarrolla *in extenso* Drucaroff (2011, pp. 17-28) para referirse a la producción narrativa propia de las generaciones post-dictadura, para las cuales la experiencia traumática del terrorismo de Estado ha dejado una “mancha temática” en sus obras, la cual comporta no una novedad en términos absolutos, sino una ruptura o discontinuidad respecto de la tradición anterior.

[2] Entendemos por campo literario, siguiendo a Bourdieu, “un campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, y de forma diferencial según la posición que ocupan (por ejemplo, tomando puntos muy alejados, la de un dramaturgo de éxito o la de un poeta de vanguardia), al tiempo que es un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuerzas” (2002, pp. 344-345).

[3] Un ejemplo notable lo ofrecen las primeras páginas del libro-álbum *El incendio* de Andruetto-Burin. En la página de la derecha, y a modo de epígrafe, una cita textual de los *Diapsálmata* de Sören Kierkegaard; en la página de la izquierda, y a modo de inauguración de la historia propiamente dicha, la célebre fórmula de los cuentos de hadas: “Érase una vez”. En la conjunción de ambos textos, la cifra de dos mundos aparentemente irreconciliables.

[4] Afirma Genette: “esa isotopía es evidente, desde el principio, en el relato en ‘primera persona’ en que se presenta de entrada al narrador como personaje de la historia y en que la convergencia final es casi indispensable” (1989, p. 277).

[5] Sobre el rol de la estereotipación en el proceso de lectura, cf. Amossy (2011, pp. 75-79). Sobre la relación entre estereotipos y poder en las representaciones literarias, cf. Le Guin (2019, pp. 178-185).

[6] Aquí resulta interesante también la lectura que Éric Marty (2007, p. 257) propone acerca del sujeto amoroso barthesiano quien sustituye la relación concreta con el otro por una relación especular. En este sentido, se puede decir que el sujeto amoroso está enamorado pero no puede amar, pues el otro es Imagen y, podríamos decir, objeto fetiche por metonimia. Amar implica no solo el sentimiento por el otro, sino también interiorización de la alteridad, reciprocidad, don. En cambio, estar enamorado es una proyección mórbida que remite a la fascinación por la Imagen.

[7] Acerca de las pruebas del héroe para recuperar a su amada, ver Campbell (2016, p. 115).

## Bibliografía

Amossy, Ruth y Herschberg Pierrot, Anne (2011): *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. Paris, Armand Colin.

Andruetto, María Teresa y Burin, Gabriela (2008): *El incendio*. Buenos Aires, Ediciones del Eclipse.

Balderston, Daniel (1983): “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”, *Revista Iberoamericana*. Año 49, Nro 125, octubre-diciembre, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, pp. 743-752.

Barthes, Roland (1999): *Fragmentos de un discurso amoroso*. México D.F., Siglo Veintiuno Editores.

Bazterrica, Agustina (2017): “Roberto”. Drucaroff, Elsa (comp.). *El nuevo cuento argentino. Una antología*. Buenos Aires, EUFyL.

Bourdieu, Pierre (2002): *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires, Montessor.

Campbell, Joseph (2016): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Castillo, Abelardo (2005): *Cuentos completos*. Buenos Aires, Alfaguara.

Drucaroff, Elsa (2011): *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé.

Drucaroff, Elsa (comp.) (2017): *El nuevo cuento argentino. Una antología*. Buenos Aires, EUFyL.

Falco, Federico (2014): *222 patitos y otros cuentos*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Genette, Gerard (1989): *Figuras III*. Buenos Aires, Lumen.

Le Guin, Ursula (2019): *Contar es escuchar*. Zaragoza, Titivillus.

Lluch, Gemma (2004): *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*. Bogotá, Norma.

Marty, Éric (2007): "La Imagen, el fetiche, el objeto amado". *Roland Barthes, el oficio de escribir*. Buenos Aires, Manantial, pp. 253-264.

Muslip, Eduardo (2017): "Air France". Drucaroff, Elsa (comp.). *El nuevo cuento argentino. Una antología*. Buenos Aires, EUFyL.

Ocampo, Silvina (2007): *Cuentos completos I*. Buenos Aires, Emecé.

Schweblin, Samanta (2015): *Pájaros en la boca*. Buenos Aires, Random House.