

La infancia como punto de vista en la narrativa argentina contemporánea

Childhood as a Narrative Point of View in Contemporary Argentine Literature

Laura Rafaela García
INVELEC - UNT/CONICET
lau2garcia@hotmail.com

Enviado: 7 noviembre 2021 | **Aceptado:** 16 noviembre 2022

Resumen

El objetivo de este trabajo es demostrar cómo la voz de las infancias se configura como un punto de vista narrativo en la ficción a través de una selección de textos de la literatura argentina contemporánea. La hipótesis central de este trabajo sostiene que es posible entender la desterritorialización (Deleuze y Guattari) de la voz de las infancias desde las operaciones críticas y ficcionales del campo infantil argentino de los últimos cincuenta años. Estas operaciones pocas veces fueron tenidas en cuenta por el sistema literario nacional, en consecuencia, esta lectura a contrapelo provoca resistencia entre las posiciones más conservadoras que, si bien reconocen los avances del campo infantil, en la práctica le siguen otorgando una posición marginal. Para demostrar este planteo se presentarán los postulados del campo infantil y se organizará un recorrido por las narrativas contemporáneas de la literatura argentina que revelan en qué dirección se amplía la experiencia de las infancias en las últimas décadas.

Palabras clave: Infancia, punto de vista, narrativas, literatura argentina.

Abstract

The aim of this paper is to show how childhood voices are shaped as a narrative point of view in fiction through a selection of contemporary Argentinian literary texts. The main hypothesis of this work considers the possibility to understand the «*detritorialization*» (Deleuze & Guattari) of childhood voices from the critical and fictional analysis of the Argentinian childhood research work in the last fifty years. This analysis has hardly ever been taken into consideration by the national literary system. Therefore, this interpretation causes resistance among the most conservative positions that, despite recognising progress in childhood literature, they give it a marginal position. Two viewpoints from the childhood research work are going to be provided to prove this hypothesis and a selection of contemporary Argentinian literature is going to be examined to reveal how the experiences of childhood have largely increased in the last decades.

Keywords: Childhood, viewpoint, narrative, Argentine literature.

«Las islas son también lugares raramente felices.
Tristes, pero felices, como toda infancia,
o mejor sería decir como toda *infancia recobrada*».

MARÍA NEGRONI

Punto de partida

En la literatura –como en la vida– las infancias se presentan como un *continuum* de intensidades. A pesar de la posición marginal que ocupó en el sistema literario la relación entre literatura e infancia, en la narrativa argentina contemporánea se produjo un importante desplazamiento que le dio a esa voz una posición central. Propongo mostrar ese desplazamiento como un proceso de desterritorialización de esa voz «menor» (Deleuze y Guattari), de esa lengua de la infancia, desde el campo infantil argentino hacia espacios hegemónicos. Analizaré las operaciones de este proceso que consolidaron la voz de infancia como un punto de vista narrativo, partiendo de tres categorías críticas que pertenecen a la literatura argentina para niñas, niños y jóvenes. El propósito es desarrollar una lectura a contrapelo del sistema literario atendiendo a esa voz de infancia que poco a poco se posicionó con más fuerza en un movimiento que empieza paulatinamente por el campo infantil, avanza en su posicionamiento por el campo editorial y se sostiene en el ámbito cultural en la actualidad.

El campo de la literatura infantil y juvenil en Argentina adquirió mayor legitimidad por el modo de contar sus historias, al alejarse de los límites de lo didáctico para atenerse a la arbitrariedad literaria. Este trabajo profundizará en el pasaje de «menor a mayor» que advirtió María Adelia Díaz Rönnner («Literatura infantil») en la crítica literaria argentina, ya que consideramos que ese desplazamiento contribuyó a visibilizar esta voz emergente. Escritura sobre la que gravitan los postulados de Deleuze y Guattari en *Kafka. Por una literatura menor* que retomaremos para profundizar el planteo. Las proyecciones de esa mirada crítica le valieron la incorporación del artículo «Literatura infantil: de “menor” a “mayor”» en la *Historia crítica de la literatura argentina* de Noé Jitrik, particularmente, en el volumen once que lleva por título «La narración gana la partida» y es dirigido por Elsa Drucaroff. Este volumen integra un número que reúne poéticas emergentes, ejes temáticos renovados y una narrativa escrita por mujeres que junto con otras características y géneros marginales habilitan el diálogo sobre «una gran expansión de la escritura y a una no menos fuerte problematización de la lectura» (Drucaroff 8).

Si bien los y las escritoras argentinas estuvieron atentas a sus propias experiencias de infancia, como ejemplo se puede mencionar la mirada memoriosa de Nora Lange en *Cuadernos de infancia*, para este artículo seleccioné una serie de narrativas –publicadas entre mediados de los años noventa y las últimas dos décadas– que me permiten mostrar cómo se instala en la ficción esta perspectiva como un modo de narrar el mundo. El punto inaugural del recorrido es la novela *Secretos de familia*, de Graciela Cabal. Ese texto y la

obra de la escritora funcionan como una bisagra que conecta el campo infantil con la literatura nacional. Toda su poética está dedicada a la infancia y esta novela representa un punto de inflexión para el proceso de desterritorialización que me interesa describir. El proyecto intelectual de Cabal abarca distintas facetas: se inició como editora del campo infantil con Boris Spivacow, la mayor parte de su producción está dedicada a la escritura para niñas y niños, militó con convicción feminista el lugar marginal que se le atribuía a las mujeres, madres y escritoras de la literatura infantil, y promovió la importancia de privilegiar la lectura literaria desde los inicios de la formación del sujeto. Expresó con claridad su posición del lado de las infancias para escribir, sosteniendo: «cuando escribo, lo hago *desde* la infancia, no *para* la infancia» (*La emoción más antigua* 114). Por eso, su novela autobiográfica permite trazar los protocolos de la experiencia de las infancias que –en términos de Deleuze y Guattari– contribuyen a atravesar los límites del campo establecidos por el sistema. Al respecto los autores afirman:

traspasar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades que no valen ya por sí mismas, encontrar un mundo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas, y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes (24).

Esos flujos, que se manifiestan en la escritura de Cabal, se fundamentan en su concepción de literatura. Al respecto afirma: «la literatura, la verdadera, es siempre un salto al vacío» (*Mujercitas* 75). Graciela Cabal integra –junto con Graciela Montes, Gustavo Roldán, Ema Wolf, entre otras y otros escritores– la generación que Díaz Rönner (*La aldea literaria de los niños*) denominó «La Banda de Cronopios» por la filiación de sus estéticas contrahegemónicas con los personajes fantásticos de Julio Cortázar. Además de esta concepción de literatura, se destaca la operación crítica de Díaz Rönner que termina por inscribirla en el sistema literario nacional. La particular relación entre infancia y literatura que la poética de Cabal representa se basa en ese salto al vacío, que en la literatura infantil puede entenderse no solo a partir de los riesgos que pone a funcionar la lectura literaria, sino que también en la dirección que sigue la escritura para interpelar la imaginación del sujeto. «La verdadera literatura, incluyendo la que elige al chico como su mejor interlocutor, huye de los caminos transitados, de los refugios protectores, de las mesas servidas junto al fuego» (Cabal, *Mujercitas* 74). A partir de esta concepción es posible reconocer que los protocolos de la experiencia de infancia en la literatura se pueden conceptualizar a partir de una operación de pasaje. Es decir, el movimiento de un punto a otro de la subjetividad, que desde la poética de Cabal abarca tres direcciones:

- a) «El derecho a la fantasía» que incluye la lectura, el acceso a la literatura y a los libros como prácticas políticas que habilitan el contacto con el lenguaje poético y la ampliación de las representaciones del imaginario con la figura de la persona adulta como garante de ese proceso.

- b) «El miedo como la emoción más antigua», que comprende desde sus manifestaciones cotidianas, como el miedo a la muerte, hasta las más siniestras. En algunos casos, ese efecto se contrarresta desde la narrativa con la mirada humorística.
- c) Los vínculos con el mundo adulto, que dan paso a la trama subjetiva de la experiencia con las tensiones entre lo privado y lo público que atraviesan los secretos familiares, la relación con los padres, madres y demás miembros de la familia, para extenderse al mundo escolar.

Esta operación que reúne puntos centrales de los postulados ficcionales y críticos de la poética de Cabal tiene correspondencia con las categorías que fundamentan el desplazamiento del campo infantil que se inició entre los años sesenta y setenta hacia los nuevos modos de narrar (García, *Los itinerarios de la memoria*). En primer lugar, la mirada política que propone desarticular la violencia implícita en la relación entre adultos, niñas y niños ingresa al campo infantil con la irrupción de la poética de María Elena Walsh (García, «Memoria e imaginación»), quien denuncia los abusos del poder dictatorial en el mundo de la cultura en plena dictadura militar, en el artículo «Desventuras-en-el-país-Jardín-de-Infantes». Walsh postula allí el derecho a la imaginación como uno de los derechos culturales que le pertenecen a personas adultas y a jóvenes. Su escritura audaz y disparatada instala un nuevo modo de dirigirse a las infancias *desde* la literatura y transgrede los paradigmas vigentes –próximos a la vertiente didáctica o moralizante– con recursos que atraen tanto al público infantil como al adulto. Las modulaciones de la comicidad, la dimensión lúdica del lenguaje y la arbitrariedad de la mirada estética son los ejes de una poética de la transgresión que desafía el orden social impuesto. Ejes que se transformarán en premisas determinantes para el estallido de la literatura argentina para niñas, niños y jóvenes que se produce hacia fines de los ochenta y mediados de los noventa.

Hablar en términos de derechos del acceso a la fantasía o del trabajo con la imaginación de las y los lectores es uno de los pasos que otorga dimensión política a la relación entre literatura e infancia en el campo infantil argentino. En esa dirección se inscribe la segunda categoría que fundamenta el contacto con el mundo subjetivo del público lector. Desde su teoría sobre el imaginario infantil en *La frontera indómita*, Graciela Montes demuestra cómo la literatura, junto con otras manifestaciones artísticas, participa de esa frontera. Una zona inmaterial entre el sujeto y el mundo, siempre en elaboración, que parte de un hacer personal y se construye con las experiencias culturales que adoptamos como propias. Participar de la ficción, la gratuidad de la excursión al imaginario, la intensidad del tiempo de la lectura y la irrupción de lo cotidiano en el tiempo del relato, o a la inversa, son puntos esenciales de la experiencia estética para transitar la literatura y su poco cuantificable efecto en la subjetividad. En esa intimidad entre la lectura y los efectos estéticos del lenguaje tiene lugar la profusión de las emo-

ciones y se habilita la posibilidad de experimentar la realidad desde otra perspectiva, que se multiplica en las voces de nuestro recorrido.

Por último, una categoría más que interpela las posiciones hegemónicas del sistema le pertenece a María Teresa Andruetto (*Hacia una literatura*), quien desde los postulados de una literatura sin adjetivos apuesta por la desterritorialización de la escritura. Sus argumentos cuestionan las fronteras funcionales al mercado y postula liberar al escritor o a la escritora de la pertenencia exclusiva a un género o a una zona. En esa dirección propone entenderlos como inquilinos en oposición a los terratenientes. Los inquilinos se presentan como visitantes, sujetos dúctiles como viajeros, «cuya escritura asoma a veces algún escrito que puede ser leído por lectores niños o jóvenes» (14). Pero, es el lector o la lectora quien tiene el poder de romper esas demarcaciones, si se le otorga la autonomía para ir y venir por los estantes de la biblioteca más allá de los condicionamientos o las lógicas del mercado que intentan organizar los modos de vincularse con los bienes culturales. Se trata de un desplazamiento que el campo infantil ejercita permanentemente para aportar a la formación de personas lectoras y que se logró con géneros como el libro álbum o el libro ilustrado, que atraen a grandes y a jóvenes poniendo a funcionar nuevos códigos y otros modos de leer el mundo desde la imagen.

Sin duda, estos planteos del campo infantil argentino, que pertenecen a autoras que cruzaron las fronteras con sus producciones, entran en diálogo con los estudios de las infancias en Argentina iniciados por Sandra Carli, que ponen en evidencia ese pasaje del singular al plural (Diker). Las lecturas en términos históricos y sociales (Cosse; Llobet) de la categoría de infancia en Argentina, que se extienden hacia América Latina, dan cuenta de la ampliación al plural de las infancias con el propósito de aludir a una variedad de experiencias, contextos, situaciones, etc. que afectan a los sujetos con mayor claridad desde los años 2000. La complejidad de esta problemática cobra visibilidad en las últimas décadas y abarca distintos órdenes de la vida social. En la literatura la articulación de un punto de vista narrativo, que coloca la voz de las infancias como una prioridad discursiva, representa las modulaciones de ese pasaje de lo privado, lo singular de la experiencia infantil, a lo público que se multiplica en distintas direcciones y contribuye a mostrar la ampliación de las infancias. A partir de estos desplazamientos que dan cuenta de la operación de pasaje de menor a mayor en el sistema literario, y de lo privado a lo público en las representaciones sociales de las infancias, propongo explorar las modulaciones de una voz de infancia que trasciende la marca personal y se instala en el sistema literario para profundizar en las condiciones de enunciación colectiva desde la singularidad de cada experiencia.

La voz de infancia como principio constructivo de la ficción

Nora Catelli afirma que el punto de vista es una función histórica de la ficción, una perspectiva verosímil, creíble, que se justifica dentro de ella y está orientada a producir un efecto. «El ángulo de visión condiciona el resto del aparato de la ficción, que deberá depender de lo que desde allí se ve, se sabe, o se puede haber sabido» (189). Propongo iniciar un inventario de las representaciones de las infancias en la literatura argentina contemporánea. El efecto de las novelas y cuentos seleccionados es la recuperación de esa voz de infancia a través del uso de la primera persona desde la que se reconstruye la mirada del mundo. La característica común de los textos reunidos es un efecto vocal, que de la oralidad se traslada a la escritura. La materialidad de esa voz, más o menos íntima, recrea una dimensión estética que acompaña los planos psíquicos y socioculturales. Estos relatos se distinguen por mostrar la modernización de una experiencia privada que, sin perder la intimidad de la primera persona, se vuelve pública.

Infancias recobradas desde la escritura adulta que profundizan las ampliaciones (Benjamin) de una experiencia memorable por distintos momentos históricos del país a través de la vida de sus protagonistas. La dimensión política de estas narrativas se encuentra en el ejercicio arqueológico de revisar o desenterrar cuidadosamente el pasado como un modo de interpelar el mundo adulto y desarticular la asimetría que atraviesa esa relación. Tomamos de Walter Benjamin el término «ampliaciones» para mostrar las posibilidades de focalizar situaciones características o escenas de la vida en la infancia: *niño leyendo*, *niño que llega tarde*, *niño goloso*, *niño montado en el ti vivo*, *niño desordenado*, *niño escondido*. Esta estrategia para introducir las voces y los textos se centra en las reacciones del sujeto en cada escena y, al mismo tiempo, presenta las distintas modulaciones de las infancias en la narrativa contemporánea. En la escena narrativa que da lugar a cada voz funcionan distintas operaciones discursivas que materializan y acercan la experiencia de las infancias.

La voz espontánea

A las prohibiciones de las formas más autoritarias de crianza dominantes en los años cincuenta y sesenta, Graciela Cabal las contrarresta con la mirada natural y divertida de Graciélita en *Secretos de familia* [1995].¹ La historia se inicia con un día de playa en Mar del Plata y la escena con el presidente que le pregunta su nombre y ella, desafiando todas las reglas de buenos modales, le responde: «¡Putá!» (11). Graciélita relata su vida como hija de un maestro y director de escuela, y una madre ama de casa en el contexto del primer peronismo.

¹ A los fines del recorrido histórico propuesto en este trabajo se considera necesario consignar el año de la primera publicación de los textos ficcionales seleccionados. En adelante, esa información aparecerá entre corchetes.

Los miedos grandes, como el de la muerte de los padres, y los otros miedos del orden de la fantasía, como a irse por el resumidero o que alguien le aparezca en el espejo, atormentan buena parte de la vida y conforman el lugar de enunciación desde el que se aproxima al conocimiento del mundo. La figura de los abuelos como intermediarios del acceso a otros mundos y las tensiones del entorno familiar en los oscilantes roles permisivos y autoritarios atribuidos a los padres, las peleas, la trayectoria escolar, los secretos familiares de los que es preferible no hablar, entre otros temas, impregnan de anécdotas la historia protagonizada por esta voz desafiante e intrépida.

La operación discursiva en la que se trama voz y escritura es la conciencia humorística como un modo de resaltar el contraste entre lo absurdo y lo posible del mundo real que rodea al sujeto. Al posicionarse desde ese lugar la voz narradora busca escaparse de la mirada del mundo adulto, con su actitud resalta las contradicciones y desnuda los tabúes del entorno. En el siguiente fragmento del capítulo 18 se puede conocer el tono de los pensamientos y reacciones, a partir de la relación singular que Graciélita tiene con su papá y el miedo a que se muera:

Para que no tosa, yo le leo el *Upa* desde la otra pieza. Y también le escribo cartas y se las tiro con una gomita. Mi papá dice que están muy bien, y que cuando yo vaya a la escuela me van a enseñar a separar las palabras.

Yo no le digo a mi papá que nunca voy a ir a la escuela para que no se muera más rápido, pero nunca voy a ir a la escuela y sanseacabó (Cabal, *Secretos* 76).

En esta escena se presenta una infancia sensible al mundo exterior y, al mismo tiempo, determinada internamente a hacer valer su punto de vista. La trama narrativa de la novela oscila entre esa conciencia humorística como un efecto del relato, que presenta una mirada inquieta por atribuirle significados al mundo, y una niña atormentada por los miedos internos que surgen de manera permanente. «Mi abuelo se va en la lancha y a mí me da un dolor en la barriga. “¿Tenés miedo?”; dice mi mamá. “No”, digo yo» (Cabal, *Secretos* 73). Ser una niña, ser mujer y ser valiente son tensiones entre las que se construye esa mirada insolente y crítica del mundo. «Así me gusta. Gauchita como la madre», dice mi mamá. Y me cuenta: «Había una vez una isla que tenía un tesoro...» (73).

Las respuestas de las personas adultas que rodean a Graciélita son variadas y en la mayor parte de las situaciones se ajustan a las normas sociales, hecho que la protagonista cuestiona o ridiculiza con sus reacciones. Una particularidad del mundo adulto que rodea a esta voz divertida es la dedicación con la que la madre, el padre o los abuelos la acercan a la literatura en distintas escenas de lectura o de narración oral. El cuidado del imaginario infantil es una tarea que la voz narradora rescata de ese mundo del que siempre sospecha que oculta algo más.

En la construcción del mundo subjetivo de Graciélita la literatura tiene un lugar privilegiado y está ligada a esos cuidados del entorno adulto que, así como se ocupa de sus necesidades básicas, le provee amorosamente las formas de vincularse con el

mundo por medio de palabras e historias. La mirada espontánea reproducida en el tono oral del relato no deja de convivir con la angustia, los miedos o los secretos que forman parte de la experiencia de la infancia en la que se construyen los principales rasgos de la personalidad. Sin embargo, este acercamiento al lado poético del mundo está relacionado con esa «modesta forma de felicidad» (Walsh 150) que postula Walsh en 1962, y que parece estar presente en la vida de Graciélita.

La nota autobiográfica de esta novela se revela no solo en el nombre de la protagonista, la propia Graciélita, sino también en las profundas huellas que dejó en su vida el contacto con la literatura desde la infancia o esa experiencia por el reino de la imaginación. El ejercicio de recuperar la inquietud ante lo desconocido es el movimiento personal que se traslada a una escritura que asume la comicidad como una modulación política para representar la infancia. En decidida polémica con las posiciones simplificadoras de la mirada infantil, Graciela Cabal entiende que aligerar los sentidos del mundo a las infancias es una de las principales formas de ejercer el poder para poder manipularlas, por eso el giro que asume en su proyecto intelectual es escribir *desde* la infancia.

Otro caso de la espontaneidad en el que se construye el tono privado de la voz se da entre la confesión y la culpa en «Noche de epifanía» de Abelardo Castillo [2005]. La creencia en la llegada de los Reyes Magos y la expectativa de que se cumpla el deseo pedido son parte de la experiencia de infancia que avanzan junto con la narración de esta historia. Bettelheim define la infancia como «la época en que se aprende a cubrir el inmenso vacío entre las experiencias internas y el mundo real» (77). En este cuento la voz íntima posiciona a la fantasía como el material imprescindible para llenar ese vacío.

La operación discursiva de la primera persona para recrear esa intimidad es el desahogado ritmo del fluir de la conciencia de Carolita, que se desdobra en ese hablar sola y hablar con Dios. El texto, que imita el clima pesadoso del confesionario, se ve alterado por la urgencia de una intervención milagrosa que justifica la transgresión de un tono poco solemne por fuera de los protocolos religiosos. La conciencia del desafío a lo sagrado es doble en este relato y eso vuelve todo más difícil. Se enuncia desde una posición de desobediencia y el miedo al peligro ante la posibilidad de que ese deseo de dimensiones escandalosas se cumpla.

La contracara de este cuento es el mecanismo de control que funciona aquí de modo casi automático, Carolita se siente culpable por haber hecho algo que pone en peligro cierto orden externo, en este caso, la armonía familiar. Se trata de un mecanismo de poder del mundo adulto que gravita en el modo de pensar del sujeto. Por eso, entre los rezos de la noche pide perdón por haber escrito la carta de deseos de su hermano Matías, que es su debilidad. En su interior se debate entre lo que hizo por voluntad propia y las consecuencias de esa acción. La protagonista sabe que para su situación pedir y desear un tigre de Bengala representa un exceso y una amenaza para el mundo familiar, sobre todo cuando en medio de la noche se tiene la sensación de que el tigre respira al lado de la cama. La confesión a Jesús es una especie de pedido de ayuda: «Como yo escribí

la carta de Matías no creo que esto lo pueda arreglar otra persona porque recién oí dar las doce y ellos ya deben andar por acá y capaz que lo traen, perdóname también que te diga de vos y no de tú como cuando rezo» (Castillo 33).

La espontaneidad del pedido y el arrepentimiento de Carolita antes de dormirse y en plena oscuridad hacen pensar que ella todavía cree en los Reyes Magos, aunque no se muestre tan segura de eso. Así como plantea Graciela Montes (*La frontera indómita*) para hablar del niño en relación con el juego, hay un acontecer real e imaginario que se materializan en la voz del personaje y que está relacionado con la importancia de la fantasía en la edad infantil. «No es que yo esté muy segura, pero si no son los padres para qué necesitan saber qué pedís, y lo malo es eso, Jesús querido querido, lo malo es que ahora no estoy segura de nada» (Castillo 35).

En esta narrativa nos encontramos con la conmoción de la infancia, la voz perturbada de Carolita que se debate entre la desilusión y la fantasía. Una voz que espera que se desate el escándalo al desafiar todo orden –incluso el divino–y, al mismo tiempo, intenta preservar la ilusión. Esta tensión entre creer y no creer, entre querer y no querer hacer algo también se recrea en «Conejo», otro cuento del mismo autor que asume ese tono íntimo de la voz de un niño. A medida que avanza este cuento crece la desilusión de un sujeto sensible que se ve afectado por la violencia del trato de las y los adultos, por el comportamiento que para él se vuelve indescifrable y la ridiculización por parte de sus colegas. El relato está dirigido a su amigo imaginario, un conejo de trapo, en quien decide confiar hasta que, en cierto momento, descubre que es un regalo de su mamá que no va a volver porque se fue con otro hombre. El relato narra el paso de esa voz de infancia que se siente contenida por su amigo al descubrimiento de no poder quererlo, porque está relacionado con la traición y el abandono de su madre.

El rechazo y la pérdida, el arrepentimiento y la culpa, la determinación del pensamiento y la desobediencia como parte de la fantasía integran las experiencias íntimas de las infancias que en su interior atraviesan con intensidad distintas emociones que terminan por darle forma al mundo narrativo.

La voz desamparada

Una infancia que conoce de armas como de juegos, que sabe de camuflajes como de días de escuela, que entiende los miedos a partir de las sospechas sobre la identidad, el silencio como complemento de la ausencia y la clandestinidad como parte de las transformaciones del entorno. En *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba [2008], se recrea la experiencia de ser hija de militantes Montoneros.

Esta novela se lee como un relato de memoria que desde el inicio cuestiona las posiciones adultas y las relaciones intergeneracionales para reconstruir una parte del pasado. Al principio se define el lugar de enunciación y se confiesa: «si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar como por ver si

consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco» (Alcoba, *La casa* 12). El gesto inicial de esta voz de mujer que regresa al pasado abre la historia y, luego, se convierte en la voz de una narradora-niña que está signada por la diferencia. Ella es distinta a las chicas de su edad, «tengo siete años, pero todo el mundo dice que hablo y razono como una persona mayor» (17). Del pasado rescata con precisión los detalles de los lugares y los giros más significativos en la vida política de la organización montonera.

La operación discursiva de este relato consiste en mostrar la tensión de estar en el medio de dos mundos: el de lo furtivo de la clandestinidad y el del fragor de la militancia, el del miedo de los abuelos y el del coraje de los padres, el de ser ella misma y el del peligro de decir su nombre, entre otras tensiones que dan forma a la experiencia de angustia insoslayable que se conoce en la infancia. La voz de esa niña que interpela silenciosamente –por miedo o para protegerse– este mundo emerge de manera radical en determinados momentos del relato y esa tensión entre decir y callar se manifiesta, sobre todo, por el contraste con la vida escolar que le imprime cierta regularidad a cualquier infancia:

¿Cuánto tiempo hace que no voy a la escuela? Tres, cuatro meses quizá. Por mi culpa se me ha vuelto imposible volver a ver a las monjitas. Nadie toca el tema siquiera.

Yo estoy obsesionada por el miedo de volverme idiota, como la Presidenta, que al final ya no comprendía nada verdaderamente. A ella habían terminado por vaciarle el cerebro. Fue sobre todo el Brujo, que le arrebató las últimas neuronas a fuerza de organizarle ritos mágicos que se suponía, aumentarían su carisma: con él tomaría el lugar de Evita en el corazón de los argentinos.

No hay ningún chupasangre cerca de mí, pero sé bien que debería estar aprendiendo cosas nuevas, y que todos estos días sin escuela me alejan más y más profundamente del resto de los niños y de lo que pasa allá afuera (Alcoba, *La casa* 113).

En ese estado de pérdida permanente de la infancia, de distanciamiento de un mundo que es propio de su edad, pero no de su realidad, se narra la experiencia infantil de ser una hija de militantes montoneros. La vida de Laura está impregnada de este mundo adulto y el ideario de sus padres como militantes de los años setenta. Su profundo deseo, que será la tensión principal en la que se trama su historia, es vivir en una casa de tejas rojas, con un jardín, una hamaca y un perro. En realidad, lo que quería era un padre y una madre como la de los libros para niños y «la vida que se lleva ahí adentro» (Alcoba, *La casa* 14). A lo largo de la novela logra tener cada una de esas cosas por separado, pero no consigue conquistar el estilo de vida que las imágenes de los libros presentan.

Esa idealización de la infancia contrasta con una sensación permanente de desamparo, que focaliza de manera especial en el mundo de los afectos. Laura tiene con su madre una relación conflictiva y muy inestable. La pregunta por la protección o la sensación de desprotección acompaña la cadencia de esta voz de niña. En presencia de Diana, una mujer embarazada que vive en la casa de los conejos, se siente más contenida

y protegida; con ella mantiene una relación distinta. Por eso, siempre se siente conmovida por la historia de su hija. «Clara Anahí vive en alguna parte. Ella lleva sin duda otro nombre. Ignora probablemente quiénes fueron sus padres y cómo es que murieron. Pero estoy segura, Diana, que tiene tu sonrisa luminosa, tu fuerza y tu belleza» (Alcoba, *La casa* 134). El vínculo con sus propios padres se trama entre premios después de largas ausencias o el amenazante riesgo de equivocarse y delatarlos. También, el resto de las y los adultos militantes se mueven entre posiciones extremas y poco comprensivas, reaccionando con ataques de ira o prolongados e indiferentes silencios.

En la literatura para niñas y niños la capacidad de supervivencia de los personajes depende del azar, de un elemento mágico o incluso de las propias herramientas, como en el caso de Pulgarcito, el hijo de apariencia más débil y el menos favorecido de todos sus hermanos. Las alternativas de este personaje ante la muerte son: los lobos o el ogro. Pulgarcito prefiere la voracidad del ogro a la de los animales. Después encontrará la forma de engañarlo, de salvarse y salvar a sus hermanos. En «No hay como un buen ogro para comprender la infancia», Graciela Montes afirma: «Entre la orfandad y el ogro, elige al ogro. No es una elección trivial. Pulgarcito, el niño arrojado al mundo, el niño que busca protección, se desprende de la animalidad, elige la humanidad y la cultura» (*El corral* 30). Más allá de la crueldad del ogro, Pulgarcito lo elige ante lo inhumano y lo salvaje. Hay cierta cercanía de Laura con la decisión de Pulgarcito, por eso nos preguntamos cuáles son las alternativas que la sociedad ofrece a las infancias para escapar de los ogros o del poder sin caer en las garras de los lobos.

Otro relato en el que el sujeto protagonista da curso a sus emociones a pesar de la difícil realidad familiar es el cuento «Papá Noel duerme en casa», de Samantha Schweblin, incluido en *Pájaros en la boca* [2009]. El narrador mantiene intacta la ilusión de la Navidad: espera que Papá Noel le traiga un coche a control remoto como el de todos los chicos. A pesar de la depresión de su mamá, de la extraña relación del padre con Marcela –la vecina– quien asume roles familiares, la distancia en el vínculo con el padre, etc., el protagonista mantiene la expectativa de recibir su regalo.

Cuando el relato empieza hay una serie de hechos que ya transcurrieron: «La Navidad en que Papá Noel pasó la noche en casa fue la última vez que estuvimos todos juntos, después de esa noche papá y mamá terminaron de pelearse, pero no creo que Papá Noel haya tenido nada que ver son eso» (Schweblin, *Pájaros* 43). Ese punto inicial traza la operación discursiva sobre la que se construye el relato: la búsqueda de sentido en un mundo ambiguo que provoca distintas emociones. Esta búsqueda lo lleva a sostener hasta el final una realidad que se cae a pedazos con la llegada de Papá Noel. Punto culmen que inaugura la posibilidad de un nuevo orden. Desde la forzada escena del envío de la carta a Papá Noel, el narrador nos advierte las particularidades de su mundo familiar. Un papá que está sin trabajo y es violento: «–Sin código postal no sale –dijo el tipo, y llamó al siguiente. Y entonces papá trepó el mostrador, agarró al tipo del cuello de la camisa y la carta salió» (44). Una mamá que necesita de su asistencia: «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» (45). Las escenas del desamparo se suceden una detrás de otra y eso ubica al narrador de la historia en la ambigua posición de ser testigo y protagonista directo de una realidad que se desmorona línea a línea en el relato.

El mundo de las personas adultas y sus formas de relacionarse son parte de los problemas que el protagonista trata de entender todo el tiempo. La ilusión de tener a Papá Noel en la casa es el punto central de la enunciación y eso le sirve de anclaje para vivir lo que pasa a su alrededor. La intensidad del mundo de la fantasía contrarresta el efecto de la realidad de la cual el protagonista vive pendiente. Se preocupa por su mamá y su papá, no le gusta la actitud de Marcela, está atento a todo lo que pasa a su alrededor. Esa perspectiva alcanza el mayor punto de tensión con la secuencia de escenas finales de la historia. «Yo estaba nervioso y miraba todo el tiempo el árbol de Navidad porque ya iban a ser las doce y quería mi auto. Entonces mamá señaló el televisor» (Schweblin, *Pájaros* 47). Primero la imagen del Papá Noel que aparece en la televisión y hace reaccionar a su mamá de ese letargo en la noche de Navidad, luego el timbre que suena y la llegada del Papá Noel de la televisión a su casa desdibuja los límites entre realidad y fantasía, y eso desencadena la pelea con el padre.

En este cuento, a pesar de no recibir su regalo, la llegada de Papá Noel es interpretada por el narrador como el anuncio de un futuro prometedor que da paso esa noche a una nueva ilusión, anticipada en el título del cuento. En el caso de la novela de Alcoba, la voz de la niña narra la experiencia de una infancia y su supervivencia, atravesada por el silencio y la prohibición como alternativas frente a la palabra, el miedo frente a una valiente actitud que tiene un único deseo, ser parte de las lógicas amorosas de cuidado del mundo adulto.

La voz del desasosiego

«En una casa en la playa» de Félix Bruzzone, incluido en *76 Un clásico + dos nuevos cuentos* [2015], se escucha la voz de la experiencia infantil atravesada por otro aspecto de la violencia política como consecuencia de la última dictadura militar argentina. El monólogo interior es el tono para narrar la pérdida: «pero sería mucho, el kiosquero no entendería nada. Además, siempre es difícil contarle a un desconocido que uno no tiene mamá» (14). La vida de vacaciones en la playa, el cuidado de las abuelas, las peleas con los amigos, las revistas porno y la masturbación como formas de iniciación sexual, las diferencias y similitudes con los otros, las mismas curiosidades, pero una realidad distinta son parte de los pensamientos entre los que se trama el relato. El protagonista y uno de sus amigos de grupo tienen en común ser hijos de padres desaparecidos:

Ramiro cruza los brazos. Cuando se pone nervioso siempre es así: cruza los brazos y mira para otro lado. Yo me doy cuenta porque a mí me pasa lo mismo. A lo mejor todos los chicos que no tenemos mamá somos iguales. Cuando mi abuela me contó lo de mamá, que ella y la mamá de Ramiro eran tan amigas, que averiguar lo que les pasó era muy difícil pero hay que hacerlo, que hay tiempo,

que tengo toda la vida para eso, yo me puse así, nervioso, porque toda la vida puede ser algo muy largo... (19).

La experiencia de ser un hijo de personas desaparecidas es narrada en la voz masculina de este personaje que, a lo largo del cuento, busca y descubre a su madre en fotos o en situaciones cotidianas que se generan junto a otros personajes. La voz narrativa crece a medida que avanzan los cuentos que integran el libro hasta pasar por la época de su juventud y el ingreso a la organización H.I.J.O.S.

La operación discursiva en la que se construye esta voz es la recurrencia de un pensamiento insoslayable. No tener mamá es una angustia inevitable para este narrador que se muestra abrumado por esa ausencia y busca formas de reponerla. Además, como le encarga su abuela, él tendrá que averiguar por sí mismo esa historia, y para eso tiene toda la vida. Construir y reconocer un lugar propio en la novela familiar tiene que ver con tramar lazos de pertenencia que le dan sentido a la identidad. Entre las idealizaciones y las tensiones que la sexualidad problematiza, el protagonista se construye y se diferencia del resto de sus amigos para entender que forma parte de una minoría.

Hay una serie de escenas que ponen de relieve la ausencia de la madre. La primera está marcada por la exposición de una situación personal ante el grupo y eso resuena en su interior de manera dolorosa. Los chicos lo acusan de haberle dicho al kiosquero que la revista porno que compró era para sus amigos. Él jura por su mamá, en el momento en el que se duda de él. «No dije nada, lo prometo, lo juro por mi mamá, digo. No grités, dice Ramiro, y no jures por algo que no tenés» (Bruzzone 11). La exposición de esa situación revela un dato personal del protagonista, que al ser acusado en público usa un argumento típico para defenderse. Los amigos lo tratan de mentiroso, pero en su interior él se debate entre tener a la abuela como madre y ser huérfano. El protagonista, de quien no sabemos el nombre, es tímido y algo retraído, apenas habla. Además, es el menor del grupo y todo eso lo pone en una relación de desventaja con los otros chicos con quienes está pasando esos días en la playa. Un detalle importante en esta historia es que durante todo el relato él habla de «las viejas» para referirse a las abuelas y cuando habla con la suya le dice «má». Los momentos de diálogo con la abuela son escasos, pero ella se muestra amable y comunicativa.

La voz del protagonista se construye todo el tiempo en esa zona de indefinición e impertinencia (no pertenencia) (Basile 142) con respecto a las relaciones, ya que no encuentra un lugar ni en la historia familiar ni entre los amigos. Esta voz de infancia prolonga en su pensamiento la tensión entre la ausencia física de los padres y la presencia en su recuerdo constante. La historia familiar es un punto central en la conformación de la identidad y para el campo de las memorias, como en este relato, la relación con el pasado va junto con el legado que se resignifica en esta voz para dar fuerza a la marca subjetiva. Se trata de una historia que es también el relato imposible de la orfandad.

En esta línea vale la pena sumar la novela *El azul de las abejas* [2013], de Laura Alcoba, que continúa con las experiencias traumáticas de la dictadura al narrar el exilio de una niña argentina a Francia. En pleno año 1979, su padre está preso y su madre logró exiliarse tiempo atrás. Después de años preparándose para el viaje, finalmente Laura llega a su destino. La primera desilusión con la que se encuentra es no vivir en París, sino en las afueras. La segunda es descubrir la diferencia entre estudiar francés y sentirse intimidada por el habla de los franceses:

En el patio de la escuela, sin embargo, trato de no hablar demasiado. Me cuidó mucho de llamar la atención. No sólo porque tengo miedo de entrar en una conversación que se me vaya de las manos...sino también porque no me gusta mostrar mi acento. Me da vergüenza (Alcoba, *El azul* 33-34).

A lo largo del texto se pone en el centro la cuestión del idioma como parte de la angustia que genera el desarraigo. La niña se comunica con su padre por medio de cartas. Él es quien le recomienda lecturas que ella hace en francés para conocer «todas las palabras posibles». La operación narrativa que articula este relato es la ambigüedad entre el deseo de apropiarse del francés hasta hablarlo a la perfección, y la tarea de escribir en castellano cartas a familiares y amistades como una forma de conservar el lazo con el pasado. Una ambigüedad que también reproduce la disputa interna del personaje se da en relación con la dimensión temporal de pensar el pasado en castellano y de descubrir un nuevo presente en francés.

La voz narradora vive diferentes situaciones que revelan capítulo a capítulo las dificultades para integrarse en la escuela, la situación de los refugiados en Francia, el reencuentro con otras personas argentinas exiliadas en Europa y todo eso está mediado por las constantes preguntas y los profundos razonamientos que le permiten desplegar su propia mirada del mundo. Una parte central de la construcción de la identidad –particularmente, en el caso del exilio– está dado por el vínculo con el lenguaje de origen y la cultura del país extranjero. Este texto muestra un proceso que avanza progresivamente, la niña poco a poco se va dejando conquistar por el idioma y al mismo tiempo ella lo va conquistando de la misma manera que se apropia de las personas, la ropa, los paisajes y el cambio de las estaciones. «Hasta que un día, por fin, pensé en francés. Sin darme cuenta, y sin quererlo. Pensé y hablé en francés *al mismo tiempo*» (Alcoba, *El azul* 118), narra en el penúltimo capítulo.

A diferencia del narrador del cuento anterior, la protagonista de esta novela tiene a sus padres. La relación con la madre es distante a pesar de la cercanía, mientras que la relación con el padre es más fluida por la escritura de las cartas semanales que funcionan como enlace filial. También, de ese último vínculo recibe el legado de la lectura y la escritura como un juego, la apuesta por la imaginación está dada por la figura paterna que habilita incluso la posibilidad de arrojar distintas hipótesis a favor o en contra de temas diversos, como el color preferido de las abejas. Esta voz de infancia experimenta el desasosiego que provoca crecer y vivir en otro país, con otro idioma, y descubrir que

más allá de la «teoría de la inmersión» el vínculo con el lenguaje es subjetivo, forma parte constitutiva de la identidad y está mediado por el intercambio con el entorno en un proceso que la obliga a ceder para apropiarse de una porción del mundo.

La voz desencantada

Otro relato de Schweblin, «Un hombre sin suerte», incluido en *Siete casas vacías* [2015], muestra cómo ese mundo interior es interpelado por factores externos e instalan un nuevo orden en la subjetividad. Este cuento relata la historia de una nena el día de su cumpleaños número ocho. El relato comienza con la rivalidad entre la protagonista y su hermana, que quiere llamar la atención de los padres y lo logra al tomarse un vaso de lavandina. Esta situación da lugar a la exposición física de la voz narradora que se ve violentada en distintas escenas. La primera violencia del cuerpo la sufre cuando los padres le piden que se saque la bombacha blanca para usarla como señal de emergencia mientras van camino al hospital para llevar a la hermana. «Papá me la quitó de las manos. Bajó la ventanilla, volvió a tocar bocina y sacó afuera mi bombacha. La levantó bien alto mientras gritaba y seguía tocando, y toda la avenida se dio vuelta para mirarla. La bombacha era chica, pero también era muy blanca» (*Siete casas* 106-107). El entorno en el que se desdibuja el cumpleaños se construye a partir de la narración de acciones precisas y detalladas que le dan densidad al efecto perturbador de exposición de la voz narradora: la espera en el hospital y la soledad dimensionados narrativamente como sentimientos profundos en la infancia, el diálogo con un extraño, la confesión de estar sin bombacha y de su cumpleaños y la salida del lugar con un hombre desconocido son hechos que van marcando la distancia entre esa voz infantil, que parece no medir los peligros, y el vértigo que experimenta la o el lector por lo que esas mismas situaciones podrían desencadenar.

La operación narrativa consiste en llevar al extremo la tensión, que se inicia con la violencia sobre el cuerpo y se prolonga en el tiempo ante la amenaza inminente del peligro. La figura del hombre, que se incorpora como otra historia dentro de la misma historia, profundiza la amenaza latente. Sin embargo, se trata de un personaje que se encuentra estancado en una situación de injusticia peor que la de la voz narradora y, por lo tanto, se agudiza la dimensión de la figura víctima sobre la que se construye toda la trama:

–¿Cómo te llamás? –pregunté.

–Eso no puedo decírtelo.

–¿Por qué?

Él se agacho. Así quedaba casi a mi altura, o por ahí yo unos centímetros más alta.

–Porque estoy ojeado.

–¿Ojeado? ¿Qué es estar ojeado?

–Una mujer que me odia dijo que la próxima vez que yo diga mi nombre me voy a morir (Schweblin, *Siete casas* 112).

Ese vínculo de complicidad en el dolor y en el consuelo con el otro –un extraño–, que también es víctima de una situación ajena, los conmueve y los une. Esa escena que compensa la sensación de desigualdad con la que se inicia la historia se ve interrumpida por la presencia de los policías y los padres que buscan a la niña y la separan violentamente del hombre sin suerte. Otra vez, se narra la exposición pública a la que la somete la madre para comprobar que ahora tenía otra bombacha:

Cuando mamá vio la bombacha negra gritó «hijo de puta, hijo de puta», y papá se tiró sobre él y trató de pegarle. Los guardias intentaron separarlos. Yo busqué el papel en mi jumper, me lo puse en la boca y, mientras me lo tragaba, repetí en silencio su nombre, varias veces, para no olvidármelo nunca (Schweblin, *Siete casas* 114).

La narradora cierra la historia con el secreto del nombre del hombre y con ese acto final busca revertir la condición del otro. La astucia de esta voz que camina por el filo de situaciones muy perturbadoras para el público lector, que lo llevan a pensar en el abuso u otras formas de violencia sobre el cuerpo, muestra también esa habilidad de las infancias para bordear el peligro.

Otro ejemplo del desencanto en la infancia se representa en «Una reina perfecta», de Inés Garland [2011]. Este libro de cuentos homónimo fue premiado en 2005 por el Fondo Nacional de las Artes. Se trata de un relato que evoca el recuerdo de una noche de fiesta en la que la voz femenina de una niña descubre el mundo adulto. La operación discursiva sobre la que se trama el relato parte de una relación idealizada con la figura materna planteada desde el título y el contraste de la mirada amorosa de la niña con ese vínculo superficial, que experimenta todo el tiempo como una forma de la ausencia. Esa sensación de ambigüedad se instala desde el epígrafe que abre el cuento, que le pertenece a Silvia Plath: «Sentirás una ausencia, pronto/ Que crece a tu lado como un árbol».

La historia avanza en una sucesión de desilusiones como experiencias del vínculo con esa «reina lejana». La voz narrativa se posiciona en un lugar distinto al del resto de la familia:

A veces me gustaría volverme Pulgarcita y meterme en el bar que tiene olor a madera con otra cosa que, algún día lo sabré, es whisky. Sería como vivir en una ciudad de edificios de vidrio: me vería reflejada en el cielo y en la tierra, multiplicada detrás de las botellas [...] También iría al cajón de luz de mamá y me acostaría en una toalla chiquita y verde que tiene sobre un uñero de cuero con sus iniciales (Garland 16).

En el intertexto y la identificación con el personaje del cuento tradicional se acrecienta esa sensación de añoranza, de mantenerse pequeña, como una forma de no querer crecer o permanecer de cierto tamaño, y esa búsqueda de afecto como un deambular narrativo sobre el que también se apoya el relato. Esa sensación nostálgica toma nuevas dimensiones en el contexto de una noche de fiesta que se presenta como el espacio

propicio para fantasear con transgredir la realidad y probar la comida o la ropa de la madre y transitar los espacios de la casa preparados para el festejo. Al mismo tiempo, esa expectativa se desvanece con una nueva distancia: «Mamá cierra la puerta y detrás de la puerta se debe estar soltando el pelo, dejándolo caer de golpe, todo junto. Como Rapunzel, pero no lo suelta para que yo suba a la torre por la trenza y la rescate, lo suelta para esperarlo a papá» (Garland 17). Esta escena anticipa la marca en esa voz de infancia herida por el rechazo, la frialdad y el desencanto del entorno familiar primero en la distancia con la figura de la madre a pesar del propio deseo y, luego, en la del padre a quien esa noche escucha en el pasillo junto con una invitada.

La escena en la que escucha el engaño a su madre da lugar al momento de mayor tensión del relato por los nervios que experimenta la voz narradora: «La persona que se metió en mi cuarto se aplasta contra la pared. Estoy segura de que va a oír mi corazón en la oscuridad» (Garland 21). Afuera las voces del padre y de la madre se alejan y ella registra las huellas del perfume de esa otra persona en el regalo que alguien le hará para algún cumpleaños. Otra característica de esta voz narrativa es que se esfuerza por recuperar con precisión los detalles del recuerdo de esa noche, intentando evitar las interferencias de la perspectiva adulta.

La historia termina con la escena de despedida de las y los amigos y los restos de una noche de fiesta, que muestran la imagen desfigurada de la madre: «la boca despintada queda desnuda y triste y la hace parecer enferma. Cuando escriba tendré que admitir que es como una victoria verla así. Y que me da mucho miedo» (Garland 21). Ese retrato final coincide con la caída de la imagen ideal de aquella reina. El entorno familiar frío pero ordenado se desdibuja entre los restos de la escena final que acrecienta la distancia de esa imagen femenina ahora en ruinas.

La desilusión que pesa de manera particular sobre la figura materna marca la ruptura de su mundo y el descubrimiento del mundo adulto. La mirada desencantada hacia la madre se materializa en la sensación de rechazo que experimenta la niña desde el principio hasta el final del relato.

Consideraciones finales

Estas voces narrativas se presentan como desdoblamientos de ese plural de las infancias que, en posición enunciativa, abarca una multiplicidad de situaciones de la insondable experiencia infantil. Ampliar las representaciones de las infancias a través de estas voces no solo es proporcionarles un espacio y un marco de escucha, sino también darles el espesor a las emociones y sentimientos que se presentan de manera verosímil desde esta perspectiva. Cada una de estas voces imprime a la historia narrada las marcas de una dimensión real de las infancias.

Por eso, a partir de estas narrativas la palabra infantil también se resignifica en la densidad de la experiencia. Este posicionamiento es sostenido por los y las autoras del

campo infantil argentino desde los años sesenta y setenta en adelante. A lo largo de este recorrido, la literatura y el trabajo con la imaginación desde la infancia ocupan un lugar central y, en muchos casos, funcionan como una especie de contención intangible. La operación discursiva que reduce lo infantil a una posición ingenua o inocente niega la complejidad de transitar esta experiencia. La voz de Graciélita encuentra en la conciencia humorística la forma de habitar el miedo y construir una posición valiente. En la intimidad de esa voz la infancia se enfrenta a sus propios pensamientos y corre los riesgos de atentar contra el orden familiar que rige el entorno conocido. La voz silenciada por la mirada y por las decisiones del mundo adulto encuentra en la palabra la forma de dar testimonio del estado de vulnerabilidad. Las ilusiones y la necesidad de la fantasía contrarrestan la brutal realidad al asumir la voz de infancia como punto de vista narrativo, como se puede ver en la mayoría de los textos seleccionados. Hay experiencias –como la orfandad o el exilio– que vuelven insoslayable el vacío de la infancia. Al llevar al máximo la tensión en ciertas situaciones las infancias sienten que ejercen cierto poder, aunque no puedan prever el peligro de los resultados. Una parte central de la experiencia de las infancias es el desencanto de la figura de las personas adultas que transitan su propia ambigüedad.

Esta lectura a contrapelo del sistema literario focaliza en la dimensión política de las experiencias de infancias que reúne en este itinerario abierto y en construcción por la narrativa argentina contemporánea. La multiplicación de esa voz narrativa en experiencias plurales da cuenta de un posicionamiento ideológico que le otorga prioridad al sujeto niño o niña. En tensión con sus propias historias, estos escritores y escritoras reconstruyen estéticamente esa experiencia del pasado contribuyendo a una interminable arqueología de la infancia. Este posicionamiento pone en primer lugar la historia del sujeto junto con la construcción de su identidad y habilita desde el lenguaje estético la desarticulación de la histórica asimetría entre adultez y niñez. Al desarticular las formas más autoritarias del sistema desde la arbitrariedad de la mirada estética en estas historias se revela la curiosidad de las infancias y el derecho a sostener la fantasía hasta el final, como así también el imperativo del mundo adulto de acompañar amorosamente el descubrimiento de las marcas de la identidad, el legado del poder de la palabra y el insondable mundo de los afectos.

Referencias

- Alcoba, Laura. *La casa de los conejos*. Edhasa, 2009.
 ——. *El azul de las abejas*. Edhasa, 2018.
 Andruetto, María Teresa. *Hacia una literatura sin adjetivos*. ComunicArte, 2009.
 Basile, Teresa. «La orfandad: la narrativa de Félix Bruzzone». *CeLeHis-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n° 25, 2016, pp. 141-169.
 Benjamin, Walter. *Dirección única*. Trad. Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar. Alfaguara, 1987.

- Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Crítica, 2010.
- Bruzzzone, Félix. *76 Un clásico + dos nuevos cuentos*. Momofuku, 2015.
- Cabal, Graciela. *Mujercitas ¿eran las de antes? (El sexismo en los libros para chicos)*. Libros del Quirquincho, 1992.
- . *La emoción más antigua. Lecturas, escrituras, el encuentro con los libros*. Sudamericana, 2001.
- . *Secretos de familia*. Sudamericana, 2006.
- Carli, Sandra. «Notas para pensar la infancia en la Argentina (1983-2001). Figuras de la historia reciente». *La cuestión de la infancia*. Paidós, 2006.
- Castillo, Abelardo. *El espejo que tiembla*. Seix Barral, 2011.
- Catelli, Nora. «Un recurso y sus límites (el punto de vista en la novela)». *La novela del siglo xx y su mundo. Revista sobre la creación literaria*, n° 11 y 12, 1994, pp. 183-196.
- Cosse, Isabella. *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires*. Siglo XXI, 2010.
- Díaz Rönner, María Adelia. «Literatura infantil de “menor” a “mayor”». *Historia Crítica de la literatura argentina*. Dir. Noé Jitrik. Emecé, 2000, vol. 11, pp. 511-551.
- . *La aldea literaria de los niños. Problemas, ambigüedades, paradojas*. Comunicarte, 2011.
- Diker, Gabriela. *¿Qué hay de nuevo en las infancias?* Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. Ediciones Era, 1990.
- Ducraroff, Elsa. «Introducción. La narración gana la partida». *Historia Crítica de la literatura argentina*. Dir. Noé Jitrik. Emecé, 2000, vol. 11, pp. 7-15.
- García, Laura. «Memoria e imaginación. Colecciones de lectura para contar la violencia política en la literatura infantil argentina (1970-1990)». *El taco en la brea*, n° 2, 2015, pp. 80-118, <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/issue/view/458>
- . *Los itinerarios de la memoria en la literatura infantil argentina. Narrativas del pasado para contar la violencia política entre 1970-1990*. Lugar Editorial, 2021.
- Garland, Inés. *Una reina perfecta*. Alfaguara, 2008.
- Llobet, Valeria. *¿Fábrica de niños? Las instituciones en la era de los derechos de la infancia*. Noveduc, 2010.
- Montes, Graciela. *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*. Fondo de Cultura Económica, 1999.
- . *El corral de la infancia*. Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Negrón, María. *Pequeño mundo ilustrado*. Caja Negra Editora, 2013.
- Schweblin, Samanta. *Pájaros en la boca*. Random House, 2016.
- . *Siete casas vacías*. Páginas de Espuma, 2018.
- Walsh, María Elena. *Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes. Crónicas 1947-1995*. Seix Barral, 1995.