

UN PARPADEO INCESANTE: LA FIGURA DE LA NIÑA EN ESCRITORAS
ARGENTINAS CONTEMPORÁNEAS

por

María José Punte

Universidad de Buenos Aires, Universidad Católica Argentina

INTRODUCCIÓN: NIÑAS DE PASO

A veces me pregunto si, en realidad, no seré una muñeca animada
en la imaginación de alguien. No es fácil estar viva.
María Negroni, *Elegía Joseph Cornell*

Una niña blanca atraviesa un paisaje nocturno con castillo y luna, montada sobre un pony. Parece una muñeca. El pelo largo y rubio cubre su desnudez. Es una versión en miniatura de Lady Godiva. Nunca mira en dirección a los espectadores: se detiene un instante, pero gira la cabeza hacia el costado y dirige la mirada hacia el fuera de cuadro, con exagerado pudor. Esta escena tomada del corto *Midnight Party* (1938) del artista neoyorkino Joseph Cornell le sirve a María Negroni como excusa para escribir un largo poema elegíaco, o un breve homenaje; en resumidas cuentas, delinea una reflexión sobre la actividad poética y/o sobre su propio proyecto literario.¹ La Godiva-niña funciona como un *Leitmotiv* de doble valencia: es objeto de contemplación o de insidiosa acechanza por parte de un *voyeur*; puede ser el *alter ego* del artista en cuestión, Joseph Cornell, a quien se define también como un *Peeping Tom*. Esta sucinta versión de la leyenda de Lady Godiva es utilizada por Negroni para pensar sobre el acto poético. Resulta significativo que lo superponga a dispositivos visuales tales como el cine y la poesía caligramática. Imagen y palabra juegan al caleidoscopio en este libro, en sintonía con todos los otros libros de la autora que se despliegan hacia el infinito como en un sistema de espejos enfrentados. La infancia, que cumple un papel central en su poética, se feminiza en este texto, otorgándole un cariz particular. Pero, sobre todo, produciendo una torsión, *queerizándolo*.

Esta niña-princesa que parece escapada de un cuento de hadas, abre escorzos inquietantes. La dinámica especular se inmiscuye en la página ochenta y cuatro vinculada de manera directa con los efectos ópticos que tienden a poner en evidencia la relativización de

¹ Para un análisis más pormenorizado de este texto, véase Punte 2018.

las medidas. La frase que cierra como una letanía, “Lo minúsculo es el último resabio de lo horrendo” (*Elegía Joseph Cornell* 84), se va empujando hasta hacerse ilegible y lograr que la escritura se caiga por un vórtice, con el resultado de producir un efecto de volumen en la página (a su vez, la numeración en el margen izquierdo se va diluyendo en la dirección opuesta). El fragmento, con su referencia velada a la aporía, remite a la estructura espacial de las cajas chinas (las cajas de Cornell): la puesta en abismo. Pero, lo que importa aquí es el cruce entre la idea de resto o de objeto desdeñado (el “resabio”), y lo siniestro, para pensar a esta niña que atraviesa todo el libro, que retorna, que aparece y desaparece como un parpadeo, y que genera una vacilación textual, como de una lamparita fallada que titila. Entre otras cosas, la niña está en función de pensar el funcionamiento del deseo. No tanto por ser el objeto escamoteado, solo sugerido, como se narra en la leyenda de Lady Godiva: el “se mira pero no se toca”. La niña es la figuración de aquello que pasa, como la “Ninfa fluida”, esa “brisa imaginaria” que Georges Didi-Huberman retoma de Aby Warburg en su inspirada lectura de esta figura paradigmática del Renacimiento, pero que demarca una de las formas de la *supervivencia* en el arte (2015).

Una niña que hace su entrada y luego se esfuma es la que habla con Cornelia en el cuento de Silvina Ocampo, “Cornelia frente al espejo” (1988). La narración hace nuevamente uso de este objeto, el espejo, para fracturar la realidad en sus infinitas posibilidades interpretativas. La protagonista tiene veinticinco años, pero se siente interpelada por esta niña, sea real o fantasmática, que comparte con ella la fascinación por las muñecas. Esa niña que afirma tener diez años se presenta como Cristina Ladivina, con lo que hace su aparición uno de los tópicos de Ocampo que adjudica a las chicas la facultad oracular.² En este cuento, sin embargo, la presencia fugaz de la niña más que lanzarse a una temporalidad futura, profundiza una incisión que conduce hacia el pasado. Va a ser la llave que abra la historia que realmente importa. La voz narradora asume con extrema rapidez que esa niña podría llegar a ser un fantasma, volviendo gótico al relato: “Eres aquella tía mía que murió de sarampión a los diez años, aquella que se llamaba Virginia. ¿Viniste a buscar mi alma?”

² Este tema aparece analizado más en detalle por Betina Keizman (2007), quien sostiene que estas figuras de las adivinas-creadoras construyen y representan en sus textos el lugar de la escritura y de su inscripción en el campo literario argentino. Desde otro punto de vista, la cuestión de la magia en Ocampo es incluido por Adriana Mancini en su libro *Escalas de pasión* (2003). Amícola, por su parte, hace una breve acotación con respecto al hecho de que las adivinas en Ocampo suelen ser niñas pre-púberes; lo piensa desde la sexualidad (*La batalla de los géneros* 225).

(Ocampo 16).³ Pero, en realidad, la cosa es más compleja. La niña se niega a entrar en ese recurso fácil y permanece situada en cierto lugar de opacidad e indefinición: “¿Quién es esa niña que entró con usted? ¿Era realmente una niña, o era una enana disfrazada de niña?” (17). La niña aquí también actúa como un espejo cóncavo, una aparición dudosa e inquietante.

Existe un eslabón que conduce desde Silvina Ocampo a María Negroni, mediante cierta forma de puente entre ambas que construye la poética de Alejandra Pizarnik. En torno de la niña se arma una figura que las incluye a las tres en una especie de danza macabra. La niña adopta en Alejandra Pizarnik el carácter de un anamorfismo, en donde aquello que se oculta detrás de una máscara espectral funciona más bien como una evasión de la forma.⁴ Lo que interesa no es tanto la idea de juego articulador entre una figura y su cara oculta, sino el hiato que se produce entre ambas. En cierto modo lo grafica Negroni cuando se refiere a una estructura obsesiva en los poemas de Pizarnik, un sueño miniaturizante: “Niñas, fotografías, camafeos, *souvenirs*, amuletos: todos gabinetes fantásticos donde el *size ‘petite’* sustrae al cuerpo del dominio de la realidad vivida y lo ubica dentro de una ilusión de quietud que intensifica el deseo, poniendo en evidencia la naturaleza escénica de este” (*El testigo lúcido* 104). Según Tamara Kamenszain, esa niña atomizada de Pizarnik —a la que llama sucesivamente la “niña extraviada”, “muerta”, “perdida en el juego de las escondidas”— adquiere el carácter de icono (11), es una voz femenina fracturada que atraviesa “con su gélida gramática el espejo caliente de las significaciones” (11). En realidad, cuando piensa la infancia, Pizarnik ya sabe que es una cifra de lo monstruoso que aúna los dominios de sagrado y de lo ilícito, definición a la que acude para referirse a los cuentos de Ocampo de la antología que reseña en el número 31 de *Sur*.⁵

³ José Amícola vincula a Silvina Ocampo con el género gótico como una de las representantes que adopta el modo gótico para la literatura rioplatense siguiendo lineamientos propios. En el caso de esta autora, su adscripción se vincula con su reconocida “infracción de lo cruel” (*La batalla de los géneros* 221). Los elementos ominosos o profundamente digresivos de la norma que utiliza para narrar la niñez forman parte de la estrategia de Ocampo para provocar una “torcedura genérica” en su obra narrativa, es decir, tras su búsqueda de un nicho literario propio. De hecho, Cristina es el nombre de la protagonista del cuento “La casa de azúcar” que Amícola toma como ejemplo emblemático de esta utilización de la iconicidad gótica para abordar cuestiones atinentes al género sexual femenino.

⁴ Bajo la noción de la “niña en fuga”, Doris Tembrás Campos desglosa los diversos paradigmas que adopta esta figura en la obra poética de Pizarnik, desplegando un juego de voces que remiten al sujeto lírico dentro del marco de un universo femenino. Esta presencia, que adquiere una “dilatada configuración”, abre dos paradigmas: uno de rasgos negativos y que pone de relieve la fragilidad y la carencia; otro que propone el juego especular en torno a las dimensiones temporales del presente y del pasado. Véase Tembrás Campos 2006.

⁵ Pizarnik hace una reseña de la antología *El pecado mortal* (Eudeba, 1966) que reúne una selección hecha por José Bianco. Destaca en ellos la “conjunción entre la fiesta, la muerte, el erotismo y la infancia” (“Dominios

A continuación, haremos un recorrido por cinco novelas de publicación muy reciente (el último lustro) escritas por autoras argentinas nacidas en una franja temporal delimitada (los años cincuenta hasta mediados de los setenta), utilizando como puerta de entrada la figura de la niña, como Alicia cuando opta por la puerta pequeña. Las funciones que estos personajes adquieren en los textos pueden diferenciarse en algunos matices, según las narraciones adhieran en mayor o menor medida al realismo o apunten a un tipo de lectura más atenta a su rol paradigmático. Sucede, entonces, que las niñas desfilan ante la mirada produciendo un efecto desestabilizador, de oscilación entre la inocencia y lo avieso. Resultan terroríficas, como las muñecas que, desde Rosario Ferré pasando Silvana Ocampo y por Alejandra Pizarnik, son figuraciones que han establecido una intensa narrativa de lo siniestro, en particular, a partir de su carácter de animadas. El recorte hecho para este artículo tiene algo de arbitrario, pero intenta ser representativo de la discusión en torno a la niña que hace su aparición de manera rítmica, como momento de un tránsito que se vincula con la visualidad: ahora está, ahora no está. Un parpadeo. Esa niña, por otro lado, no solo constituye una entidad visual, sino que también abre un hiato de carácter temporal. Es un latido. Da forma a una configuración compleja, ya no a un personaje complementario de las aventuras de otros. En cierto modo, se puede retomar la idea que Didi-Huberman recupera de Aby Warburg, la del “accesorio” que muestra los límites de la representación para abrir una hendidura y dar cuenta del movimiento que permite hacer perceptible las intensidades tanto afectivas, como psíquicas.

RELICARIOS

En su última novela *El corazón del daño* (2021) María Negroni (1951-) adopta el ropaje del género epistolar para trazar un recorrido de sesgo biográfico a través de su producción literaria. Es y no es apócrifo, como sucede siempre que literatura y vida se tienden la mano.⁶ Recurre al montaje colocando sobre la mesa de vivisección fragmentos propios y

ilícitos” 160) como un efecto de una particular perspectiva que se produce en el sutil deslizamiento que logra Ocampo entre los planos de la realidad/irrealidad, “su facultad de transponer un hecho apacible y común en otro que sigue siendo el mismo, sólo que inquietante” (156).

⁶ El procedimiento de escribir cartas apócrifas había sido utilizado por la autora en su libro *Cartas extraordinarias* (2013). Provocaba un cruce inesperado entre el uso de la literatura infantil con el género epistolar, al que sumaba una forma de lo inespecífico en la literatura porque incluía la obra del artista plástico Fidel Sclavo. Para un análisis detallado, véase Punte 2017.

ajenos, en continuidad con una metodología que ya es su marca registrada. En un diálogo desgarrado con Madre, la voz narradora va trazando un mapa psíquico que da cuenta del complejo vínculo madre-hija, de las dificultades que supone para una mujer la tarea de llevar adelante una carrera dedicada a la escritura, de las dislocaciones que produce el exilio. El texto se admite como fallido de entrada: “Un pequeño libro de mi puño y cuerpo, seguramente errado en su tristeza, que fielmente fuera un censo de escenas ilegibles” (*El corazón del daño* 9). Esta falla es una que la autora reconoce como inherente al acto literario *per se* y que está en el meollo de la poesía en tanto que lenguaje del fracaso. El tono confesional, las precisiones que dan contorno a una vida, no impiden que la narración adquiera resonancias que apuntan a otros planos: los de las políticas afectivas, así como los afectos políticos. En el reconocimiento de que todas las familias son disfuncionales, es que los vínculos a los que se desmenuza sin piedad son como los nervios de una construcción que no solo está hecha de palabras, sino también de memorias y de pérdidas. Esto ya había sido trabajado en una novela previa, *La Anunciación* (2007), que funcionaba como un archivo generacional. Ahora, la narración va hacia atrás en un gesto cinematográfico, como si se tratara de una precuela, y se vuelve intimista: arremete contra la institución familiar.

La niña es una escala; solo existe en la medida en que se mide con la Madre: “Mi fascinación la divierte. De vez en cuando, mira hacia abajo y me ve. Solo de vez en cuando” (*El corazón del daño* 11). La Madre es rutilante y melodramática como una estrella del cine clásico de Hollywood (Joan Fontaine, en este caso), alguien irreal que siempre tiene los ojos grandes y los labios pintados de rojo, aún en la declinación de la vida. La niña pasa a ser la “hija” cuando se piensa como elemento de una relación de interdependencia que, por una cuestión de mera causalidad temporal, no puede no ser asimétrica: “Nunca sabré por qué mi vida no es mi vida sino un contrapunto de la suya, por qué nada de lo que hago le alcanza” (12). Esta va a ser una de las preguntas-hilo de todo el texto, pregunta sin respuesta, como un sucedáneo de la poesía. El libro, como se sospechará, no intenta resolver nada. Si, según escribe la Madre, esa hija es definida como “*mi gran ilusión realizada, mi única posesión enteramente mía*” (15, cursivas en el original), resulta evidente que esa niña-hija no es otra cosa que un objeto/imagen dentro de un relicario en el que quedó congelada la infancia. Es también una herida, a la que la voz narradora palpa para constatar que detrás de la cicatriz, hubo algo, un corte, un sentido.

Que la niña sea una muñeca para la Madre, no resulta extraño. Así es como esa niña se piensa a sí misma como marioneta (en la escuela) y como pieza de museo, en una escena de diorama:

Pequeño Museo de Cera I: Una muñeca toma el té con su mamá, que la pone en penitencia porque no agarra bien los cubiertos, porque le faltó el respeto y, sobre todo, porque no logra hacerla feliz aunque se desviva (la muñeca estudia francés, inglés, manualidades, teoría y solfeo, toma Redoxón, usa camisetas de lana, y es la criatura más deplorablemente dócil del mundo). La mamá tiene dolor de cabeza y, en sus ratos libres, lee *L'éducation de la poupée*. (31)

La muñeca atraviesa un paisaje desolado, desértico: “Hace frío en la casa de la infancia donde siempre es domingo, como hoy” (136).⁷ Algo de lo inquietante de la infancia la asalta cuando ve el corto de Joseph Cornell *Children's Trilogy*, ya viviendo en Nueva York. La anécdota de este hallazgo aparece contada en la página cincuenta y cinco, en un momento significativo de la deriva biográfica, justo cuando está narrando la llegada a la adolescencia. La “desnudez abierta de la nena” es un significante de la pérdida, un instante o *momentum* donde se ve pasar algo por única vez, un destello.

La niña en tanto que resto o reliquia también está presente en la novela *V* (2017) de Mariana Docampo (1973-), traspapelada dentro del maremágnum de traslaciones y metamorfosis que experimenta su protagonista, V(erónica). El texto narra la desagregación de este personaje y sus movimientos que llevan a la disolución de las fronteras subjetivas, espaciotemporales e, incluso, de la especie. Esta mujer que deja de serlo para transitar por un sinnúmero de estadios hasta perder la “forma humana” por completo, lleva en sí un punto de origen desde donde comienza a dibujarse lo que luego adoptará un formato rizomático.⁸ Ese vértice es la niña, concebida en una instancia temporal (en enero del 2007) y espacial (el barrio de Núñez en la ciudad de Buenos Aires). Hay una historia: la niña tiene madre y padre, ambos médicos. A los pocos años nacerá un hermanito. Ya desde su nacimiento la niña es decretada enferma por el sistema médico y pasa sus primeros años entre la casa y el hospital. El hecho de que esa infancia se encuentre transida por el sufrimiento parecer responder al

⁷ A su vez, la autora se preguntaba en el “Prólogo” de su libro *Pequeño Mundo Ilustrado*, “¿No es la infancia, acaso, la habitación favorita del poema?” (8), lo cual subraya este elemento central a su poética que es la relación de infancia y poesía.

⁸ Se puede ver en esta novela con claridad lo que plantea Gabriel Giorgi en *Formas comunes* (2014) cuando se refiere al umbral biopolítico como zona a trabajar y explorar cuando se coloca a lo humano junto con lo animal. En *V* el animal está pensado como “artefacto”, un espacio de cruce de lenguajes, de imágenes y de sentidos en donde se hace posible movilizar los marcos de inteligibilidad que definen a la vida como humana o no (15).

deseo narrativo de explicar la posterior caída de V desde la materia a la desagregación subjetiva. Sin embargo, la inclusión de esta proto-historia no termina de justificar los avatares posteriores de le(s) protagoniste(s) V y sus viajes desde el corazón de la materia hasta la más absoluta exterioridad. Tal vez, que su concepción no haya sido realmente deseada por los padres, o los temores y ansiedades que la madre proyectó sobre ella, confluyan en eso que los médicos diagnosticarán como una “falla innata” (30).

Esta niña queda enquistada por las presiones del entorno que recibe desde su existencia intrauterina, como si fuera una piedra o materia petrificada. Por eso la voz narradora afirma que todo lo que vive “terminará siendo fundacional de su personalidad. Esto fosilizará sus reacciones y emociones” (32). Pero, si la dinámica de la causalidad aparece completamente desmontada en la narración, la inclusión de una historia de origen más que una función aclarativa adquiere otro sesgo, el de una arritmia o interrupción. La niña es una fisura, más que una explicación tranquilizadora de las razones por las que V comenzará a experimentar las variaciones de su “clave ontológica”. La bilocación que provoca el vivir dos infancias, una en la clínica y otra encerrada en su cuarto, y la falta de conexión entre ambas, la conduce a una práctica de desprendimientos de la materia: “A veces, si sale al jardín y camina por un sendero que está marcado recto en la tierra hacia el árbol, varias V se desunen y andan separadas. Algunas trepan al árbol, otras caminan. Algunas, incluso, interrumpen su lazo con la materia y atraviesan en muro” (41). Una vez concluido este breve relato de infancia, la narración se lanza hacia un devenir sin rumbo y sin posibilidad de retorno, haciendo estallar toda articulación de sentido. Es simplemente una secuencia que “Pudo haber durado años o días, y puede no haber sucedido aún” (45). V será, de aquí en más, un vértice hacia el cual concluyen todas las secuencias; una vasta multiplicidad y un punto 0 de la experiencia.

DUENDES

En el año 2016 aparecen dos novelas muy diferentes entre sí: *América alucinada* de Betina González (1972-) y *La máquina de proyectar sueños. Fábula autobiográfica* de Cecilia Szperling (1963-). La figura de la niña, como es de suponer, resulta central en la “fábula autobiográfica” de Szperling, una crónica rememorativa que atraviesa los años formativos de una subjetividad femenina. En el caso del texto de González, la niña

protagoniza una de las líneas narrativas, pero no adquiere un protagonismo absoluto, aunque en el personaje de la chica van a confluir todas esas historias. Lo que sí tienen ambos textos en común es la construcción ficcionalizada de estos personajes infantiles a partir de un entramado que se alimenta de lecturas provenientes de una biblioteca de la niñez reconocible e, incluso, citada como referencia. Así es como la protagonista de Szperling nombra, entre algunas de sus lecturas, a Puck, la protagonista adolescente de una saga danesa de textos que tiene lugar en un internado.⁹ El texto de González, por su parte, no incluye referencias puntuales, pero la ambientación general de su novela evoca lecturas anglosajonas por lo que se roza muy de cerca con el “modo gótico”. Las niñas construidas por las dos autoras comparten, además de su atracción por la aventura y por el vagabundeo, una forma de autonomía que cada una de ellas ejercerá de acuerdo con las posibilidades que habilitan cada una de estas formas narrativas.

El elemento espectral o fantasmal adquiere en la novela de Szperling un aura de cientificismo en la mención de la “máquina”, a la que define como capaz de proyectar sueños: “Sigo la continuidad de ese haz brillante que los envuelve y descubro un proyector encendido” (19). Este dato irrealizado por su contrabando mediante lo onírico introduce un hábito inseparable de la institución familiar que consiste en documentar la vida mediante dispositivos tales como la fotografía o la filmadora. El título hace referencia a la posibilidad de sostén y de disparador de la memoria que adquieren las películas hogareñas, lo que refuerza la idea de este texto como una evocación biográfica con todo su carácter nostálgico y su carga afectiva. La historia, que hilvana fragmentos de infancia de una manera más o menos lineal, está organizada siguiendo determinados núcleos interpretativos. Dicha estructura deja constancia de una conciencia ordenadora que toma cuerpo al final y que sigue una línea cronológica: es la mujer la que se sienta a escribir. Pero, a lo largo de la narración, aparecen atisbos de la niña que son presentificados como si esa conciencia abriera agujeros en la temporalidad gracias a imágenes fijadas en el papel fotográfico o en la película proyectada sobre una pantalla. La mirada de la niña corroe una posible construcción

⁹ Puck es la protagonista de una serie de novelas de literatura infantil juvenil. De origen danés, se publicó entre 1943 y 1962 (en español apareció entre 1969 y 1988). Por haber sido pensada para chicas, sus autores Knud Meister y Carlo Andersen escribían con un pseudónimo femenino (Lisbeth Werner). La saga narra las aventuras de esta chica, Puck, cuyo nombre es Bente Winther, durante su adolescencia pasada en un internado en los años cincuenta.

edulcorada de esa vida familiar, abriendo escisiones en un relato que, si bien trasluce una infancia cuidada y feliz, queda atravesado por el dolor ante la muerte del padre que acaece cuando la chica tiene catorce años, y el trabajo de duelo que exigirá y que llevará su tiempo.

En ese grupo familiar, la niña no está sola: es la hermana del medio, eslabón entre la mayor y la menor, entre Victoria e Inés. Las tres reciben una educación para las artes, para el gusto de la lectura, por la teatralidad y por la danza: “Inés y yo compartimos la fantasía del teatro privado, somos las *régisseur*, hacemos luces, diseñamos los desplazamientos, nos damos directivas: ahora entrá, ahora te ovillás como un bebé, ahora salto en alto, ahora saltás en largo” (44). Es un entrenamiento en el que importan los roles, los lugares ocupados dentro de ese tablero o espacio de juego acotado que es la casa. Este ámbito se irá ampliando con el paso de los años bajo un formato de círculos concéntricos: la casa familiar nunca dejará de tener el carácter de un núcleo irradiante y poderoso, con una fuerza de atracción indiscutida. Por otro lado, posee su válvula de escape en el “jardín salvaje” ubicado en la parte trasera de la vivienda. Más allá de este pequeño espacio que permite fantasías de evasión, la existencia de esta niña en tránsito a la adolescencia exhibe una impronta mayormente urbana. La chica transita por espacios reconocibles de la ciudad de Buenos Aires, entre su barrio, la escuela, las casas de los amigos, el estudio de danza moderna, el laboratorio en donde trabaja Madre. Lo que nos va dejando son viñetas de infancia, por momentos algo borroneadas, que van sembrando la reconstrucción biográfica de momentos de intensidad, como cuando se cae andando en bicicleta a los nueve años y se lastima, anécdota que transita entre los hechos constatables (la ida al Hospital de Niños) y reflexiones sobre lo evanescente de esas memoraciones, algo que le remite a lo cinematográfico: “El cine siempre es un recuerdo de infancia, con el sopor y los sobresaltos y las sorpresas de esas temporadas de niños” (60).

En la novela de Betina González, la niña se llama Berenice (un homenaje al cuento de Edgar Allan Poe) y tiene nueve años. La historia transcurre en una pequeña ciudad en decadencia cercana a una región boscosa, en la que empiezan a percibirse algunos hechos inquietantes: los ciervos salen de los bosques y atacan a los pobladores con una violencia inusitada. Al mismo tiempo, vuelve a tener lugar una movida entre la gente joven en rechazo hacia lo que definen como el “sueño letal capitalista” (28). La narración va a ir marcando ciertos paralelismos entre el movimiento contracultural que se genera en el encabalgamiento entre los años sesenta y setenta, y un presente en el que las demandas ecologistas se trenzan

con una reacción antisistémica, a partir de dos líneas narrativas que transitan en paralelo. En una de ellas, Berenice es esta niña que queda sola cuando su madre Emma Lynn Brown decide abandonar la vida civilizada y parte hacia el bosque para unirse a los —así llamados— “desadaptados”. Esta desaparición es misteriosa, porque la madre no deja indicios tras su partida. Luego se verá que está vinculada con el cultivo de una planta alucinógena, la flor “albaria”. La niña deberá realizar la pesquisa para tratar de entender lo ocurrido. Lo llamativo de esta chica es que admite con bastante naturalidad la situación de súbita orfandad. Su primer impulso consiste en seguir la vida sin levantar sospechas ante los demás. La estrategia de disimular la ausencia de la madre es también una forma de negación del abandono. Una vez que comprende que no va a poder sobrevivir sola, opta por buscar algún adulto que oficie de pariente postizo. Cuando logre cumplir este objetivo, parecerá cerrarse con cierta lógica un círculo abierto muchos años antes de su nacimiento.

Berenice podría ser un personaje de cuento de hadas, como Gretel, no tanto por desdibujar lo que se espera de un sujeto infante al adoptar “esa pose de serenidad y comprensión” (175) hacia el mundo adulto. Lo que desrealiza su figura es el hecho de hacerla formar parte de una historia que la antecede, en una genealogía de mujeres entre evanescentes y fuertes en permanente conflicto con las formas. Su madre desaparece cuando gana en ella la tendencia iconoclasta de quien fuera su abuela, Gabi, quien a su vez había dejado el confort de un hogar burgués para vivir con una comuna, pero termina aniquilándose víctima de la albaria. Berenice, haciendo honor a la estética gótica que sugiere su nombre, se siente más a gusto deambulando por el cementerio local, un espacio liminal situado entre el borde de la ciudad y el comienzo del bosque. En este sugestivo escenario es donde tiene lugar el desenlace y, una vez más, la niña toma la iniciativa para salir de su laberinto y así desatar “el nudo que llevaba en el pecho desde hacía días” (249). Ella elige con quien quedarse, siguiendo su intuición, sin dudar. Lo logra al reconocer que cualquier iniciativa vale, antes que quedarse de brazos cruzados. Puede ser que esa mujer vieja, vestida con un equipo de gimnasia color violeta, no vaya a ser la madre ideal. Pero destila algo de real, eso que la hace “diferente”. Una mujer, Berilia, que parece irradiar una mirada llena de tranquilidad y de fuerza, de alguien que “lo había visto todo” (248), sin dejarse ni impresionar, ni escandalizar. Berenice opta, entonces, por salirse del universo de fantasías que fueron la constante de su genealogía materna, para volverse una chica de carne y hueso.

COMO SALIDA DE UN “MANGA”

En su novela *Los invisibles* (2018), Lucía Puenzo (1976-, Buenos Aires) desarrolla de manera extensa una historia que había esbozado en un cortometraje del mismo título (2008).¹⁰ La historia está centrada en unos “chicos de la calle” que son utilizados como mano de obra para entrar en casas de barrios acomodados por bandas delictivas de adultos, una red que incluye a guardias de seguridad de empresas privadas y a las fuerzas de seguridad estatal. La novela tiene como protagonistas a una parejita adolescente, la Enana e Ismael, y un niño de seis años, Ajo. Comienza en Buenos Aires, pero ya en el segundo capítulo la acción se traslada a Uruguay, a una zona de lujosas chacras cercana a la ciudad de Punta del Este. Como suele suceder en las novelas de Lucía Puenzo, una historia que tiene visos realistas va a moverse de manera más o menos imperceptible hacia otras zonas, siguiendo una lógica que responde a la gramática tanto estética como narrativa de las producciones audiovisuales (del cine y la televisión). En cierta medida, esto va desrealizando lo narrado, lo va contaminando de ficción. Pero, también, supone una reflexión hacia los modos de construcción de realidad que produce la mediatización de los contenidos de la información que consumimos hoy, cotidianamente. En ese universo de niños y de niñas, colocados en el centro del relato en un efecto similar al que produce Silvina Ocampo en su cuento “La raza inextinguible” (*La Furia y otros cuentos* 1959), queda puesta en entredicho la distinción entre niños y adultos, algo que implica reconsiderar una visión adultocéntrica de las infancias.

Para este trabajo, la mirada va a centrarse en un personaje femenino que no es la protagonista, sino otra adolescente que funciona en espejo con ella y que se llama Luisa. El personaje de Luisa corporiza el rasgo ficcionalizador al que se hacía referencia. Por un lado, está ahí para delinear una oposición dentro del colectivo infante, la que distingue entre las vidas que cuentan de las que no. Frente a la tríada bien definida conformada por la Enana, Ismael y Ajo, se encuentran estos otros niños que pertenecen a la alta burguesía y que exponen la división de clase entre los chicos de la calle y las infancias protegidas (Carli

¹⁰ Puenzo cuenta que el corto *Los invisibles* había sido realizado como trabajo final para sus estudios en la ENERC. Para la historia que ella plasma aquí y en la novela se sirve de dos fuentes. Por un lado, los testimonios de chicos de una ranchada en el barrio de Constitución que le contaron cómo los guardias de seguridad los utilizaban para robar en casas. A este relato oral se sumó años más tarde una nota periodística que daba cuenta del traslado de menores al Uruguay a través del Tigre (Tentoni 2018).

2010). Por otro lado, Luisa es un personaje que introduce lo espectral en el relato: ella es indefinible y fantasmal, y se abre paso como una diferencia que nunca termina de ser explicada.¹¹ Ronda los quince años, igual que la Enana. De tan rubia, parece albina: “Tenía los ojos grises más increíbles que Ismael recordara haber visto, y lo miraba de una forma extrañísima; sin miedo, sin sorpresa, sin apuro, casi sin estar ahí. Y, al mismo tiempo, con una intensidad que lo paralizó” (*Los invisibles* 73). Se comporta como si fuera autista, pero la narración aclara que ese no es su diagnóstico. No habla, solo reacciona afectivamente. La familia, tras numerosos estudios, se resigna a que ese mutismo sea un “acto voluntario” (126), ya que no es ni sorda, ni muda, ni tiene problemas en los órganos fonadores. Conecta bien con los animales, en especial con los perros. Siente fascinación por las tormentas y es temeraria, hasta el punto de que se deja atraer por estos otros chicos que la sacan de su zona de confort y la exponen a algunas de las vicisitudes e inclemencias que ellos mismos padecen. Se les adosa “como si fuera parte del grupo desde siempre” (136). Sin embargo, Luisa sigue gozando de la protección de su poderosa familia; como otros personajes de Puenzo, esta chica de clase alta cuenta con la protección constante de personal contratado.¹²

La referencia al animé se hace explícita en la descripción que Ismael transmite de ella: “Con la boca entreabierta, las pestañas tan largas que se enredaban unas con otras, era la protagonista perfecta del mundo animado. Eso pensó: así la dibujaría un japonés” (140). Luisa se encuentra en un lugar fronterizo entre lo humano y lo animal, lo angélico y lo diabólico (como dirá la voz narradora, “dependiendo el humor de quien la mirara”, 136). Lo cierto es que su presencia es una especie de herida luminosa en ese paisaje que tiende a ser tenebroso y violento, siempre acechante, en el que la naturaleza juega un papel contradictorio y complejo, de escenario sublime que empequeñece la dimensión humana, que protege y devora en tiempos sucesivos, también haciendo depender de un humor extraño el destino de los personajes.

CONCLUSIONES

¹¹ En la entrevista antes citada, Lucía Puenzo confiesa que este personaje la había fascinado hasta el punto de escribir un desarrollo mucho más largo sobre ella que tuvo que cortar en el proceso de reescritura, como si se le hubiera escapado del libreto generando una “novela incrustada dentro de otra novela” (Tentoni 2018).

¹² Para un análisis más detallado de la infancia en la novelística de Puenzo, véase Punte 2019.

Como se hace visible en este recorrido, la temática de la “niña” sigue siendo una constante en la escritura de las autoras contemporáneas. En cierto modo, emergen elementos recurrentes que esta figura tiende a proponer en los relatos, por ejemplo, el vínculo hacia la narración rememorativa que parecería tomar como presupuesto que toda vida es narrable y que, mediante esa reconstrucción a través de una trama, se hace posible recuperar una forma de sentido del presente. Las niñas de estos textos actuales, por su parte, adoptarían un papel contestatario o, al menos, cuestionador de las múltiples tecnologías que definen cómo son los cuerpos deseables para esta etapa. Nadia Celis Salgado lo abordaba en su libro sobre novelas escritas en el ámbito del Caribe a mediados del siglo XX, *La rebelión de las niñas* (2015). Allí se refería a textualidades que ponían en escena a estas chicas en el acto de rechazar aquello que las limitaba dentro de las constricciones del cuerpo “apropiado”, todo ese catálogo de definiciones en torno a la idea de niña “buena” y correcta, en dirección a la comprensión y asunción de un cuerpo “propio”. Al retomar esta proposición de Virginia Woolf, Celis Salgado hace un pasaje de la espacialidad hacia la materialidad misma que es el sustrato para estas subjetividades. Ya no entelequias, las niñas son cuerpos que abordan el mundo desde una “conciencia corporal”, lo que supone un acto de confianza en lo que dictaminan los sentidos y la propia experiencia, por encima de las prescripciones y mandatos.

Algo de esta temática aparece en las novelas adoptando diversas modulaciones en cada caso, lo que da una idea de la variedad de recursos que es posible desplegar en torno a las chicas. La confrontación con la madre, como una de las facetas de los sistemas prescriptivos, es la modalidad que aparece de modo más dramático en la novela de Negroni, pero también es el eje estructurante en el texto de González que va siguiendo una ruta a través de tres generaciones. Aquí, se pone en discusión la primacía del vínculo sanguíneo para establecer las genealogías matrilineales. También se puede decir que en *V*, de Mariana Docampo, hay un fuerte cuestionamiento a la maternidad entendida desde un sesgo puramente biologicista, en la medida en que se la muestra sometida al sistema médico con su avasalladora impronta biopolítica. Frente a las madres que bajan línea y definen lo ansiado para los cuerpos, se plantan estas subjetividades rompiendo de manera drástica con una continuidad de aquello que se considera correcto para su constitución tanto física como psíquica. En algunos casos, lleva a la total desagregación, como es el caso de *V(erónica)*. Pero, también, se ve el salto al peligro que da el personaje de Luisa en la novela de Puenzo y

que muestra las posibilidades de salida de este encierro. Como aquí no quedan dudas de que son los varones (padres, abuelos) quienes pretenden tener un rol de control por completo dominante, es todo el entramado patriarcal el que resulta puesto en exhibición como en una vidriera. De maneras más o menos rupturistas y en atención al género textual elegido por cada una de sus autoras, todas estas niñas se rebelan.

En todas hay, también, un elemento del orden de lo espectral que produce eso que mencionábamos como la *queerización* del texto. Esto es lo que nos permite armar la genealogía (prospectiva) con las autoras mencionadas al comienzo, Silvina Ocampo y Alejandra Pizarnik. Estaría hablando de una cierta continuidad en los modos de aprehender y plasmar a esta figura, una forma de supervivencia en la literatura argentina que da cuenta de que hay temáticas que traman diálogos en sordina dentro del campo literario. Estas niñas asoman en historias con vías de entrada muy distintas. Pero en todos los casos ponen en evidencia una cesura de la subjetividad narradora que nunca termina de cerrarse por completo. La novela de Negroni, *El corazón del daño*, aparece de modo subrepticio y provoca sorpresa por el tono biográfico y confesional, lo que desgarrar el tejido de su propia escritura y coloca en el primer plano una herida no cicatrizada. Algo de eso hay también en la “fábula autobiográfica” de Szperling o en la novela de “ciencia ficción” de Docampo. Las chicas reaparecen aquí como esa nena que no es tal (sino una enana disfrazada de nena) de Silvina Ocampo. Nenas con voces discordantes que parecen muñecas animadas, es decir, que convocan lo siniestro. El rasgo de la artificialidad se acentúa aún más en Berenice, de *América alucinada*, y en Luisa, de *Los invisibles*. En ambas, la ficcionalización, sea desde la matriz que ofrece el cuento de hadas o desde el comic, produce una desfiguración de los roles estipulados para los imaginarios del presente. En el primer caso, la miniaturización de esta sujeta que demuestra fuerte agencia desarma numerosos preconceptos acerca de lo que la minoridad puede o no llegar a hacer, lo que termina definiendo sus derechos en las sociedades actuales. En cuanto al segundo ejemplo, Luisa está en función narrativa de desbaratar el vector de clase que separa a las infancias al transponer las fronteras claramente trazadas y custodiadas por su medio social.

La imagen del latido o parpadeo que adquiere materialidad en la niña-Godiva retomada por María Negroni cuando piensa al lenguaje poético en su carácter de inasible, inapresable, siempre en fuga, también sirve para una de las posibles funciones que la niña

adopta en la literatura del presente. En tanto que resultante del montaje y de la puesta en contacto de los bordes, remite de modo muy específico al cine como dispositivo (Punte 2018). La aparición de estas niñas horada la temporalidad lineal; son figuras que, como propone Kathryn B. Stockton (2009) se mueven produciendo derivas hacia los costados, caminos laterales y salidas inesperadas. En ese sentido son figuras que *queerizan* las representaciones de infancia. De manera muy gráfica, está narrado en la construcción del personaje de V, en el fragmento citado, cuando la vemos desprenderse de un centro único para multiplicarse en avatares que discurren en paralelo. En ella queda materialmente expuesta la posibilidad de formas no secuenciales de tiempo, de un tiempo *queerizado* que desafía la crononormatividad, sea entendida como el tiempo de la modernidad (lineal y progresivo), como otras formas cíclicas vinculadas con una comprensión a-histórica, adjudicada al tiempo doméstico (Freeman 2010). Aunque estas chicas que vimos circular por aquí no exhiben el aire vaporoso de las ninfas renacentistas, funcionan como cifra del instante pasajero, como intensidad afectiva y psíquica que atraviesa el tiempo y que se hace oír por sobre los sedimentos de la cultura.

Bibliografía

- Amícola, José. *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- Carli, Sandra. “Notas para pensar la infancia en la Argentina (1983-2001): figuras de la historia reciente”. *Educação em Revista*. V. 26, Nº 01, Belo Horizonte, abril 2010, pp. 351-382.
- Celis Salgado, Nadia. *La rebelión de las niñas. El Caribe y la “conciencia corporal”*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- Didi-Huberman, Georges. *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*. Paris: Gallimard, 2015.
- Docampo, Mariana. *V*. Buenos Aires: Bajo la Luna, 2017.
- Freeman, Elizabeth. *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham and London: Duke University Press, 2010.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

- González, Betina. *América alucinada*. Buenos Aires: Tusquets, 2016.
- Kamenszain, Tamara. “La niña extraviada en Pizarnik”. *Feminaria literaria*, Año VI, N° 10, mayo 1996, pp. 11-12 [En *Feminaria* VIII, N° 16].
- Keizman, Betina. “Ficción de autor: las adivinas en Silvina Ocampo”. *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, en Centro Virtual Cervantes, 2007, https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_xvi_cd_2.htm [Acceso: 15 de marzo 2022].
- Mancini, Adriana. *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires: Norma, 2003.
- Negrón, María. *El corazón del daño*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2021.
- _____. *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- _____. *Elegía Joseph Cornell*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.
- _____. *Pequeño Mundo Ilustrado*. Buenos Aires: Caja Negra, 2011.
- Ocampo, Silvina. “Cornelia frente al espejo”. *Cornelia frente al espejo*. 1988. Buenos Aires: Lumen, 2014, pp. 7-55.
- _____. *La Furia y otros cuentos*. Buenos Aires: Sur, 1959.
- Pizarnik, Alejandra. “Dominios ilícitos”. *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Norma, 2004, pp. 155-162.
- Puenzo, Lucía. *Los invisibles*. Buenos Aires: Tusquets, 2018.
- Punte, María José. “Atlas portátil de la infancia: *Cartas extraordinarias* de María Negrón”. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, Número 9, mayo-octubre 2017, pp. 283-305.
- _____. “La escritura errante de Lucía Puenzo: un más allá de la zona de confort”. *Revista Letral*, N° 22, 2019, pp. 30-46.
- _____. “Una resaca de juguetes olvidados: la obra de Joseph Cornell revisitada por María Negrón en su libro *Elegía Joseph Cornell* (2013)”. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos*, Vol. 17, junio 2018, pp. 85-99.
- Stockton, Kathryn B.. *The Queer Child. Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham and London: Duke University Press, 2009.

Szperling, Cecilia. *La máquina de proyectar sueños. Fábula autobiográfica*. Buenos Aires: Interzona, 2016.

Tembrás Campos, Dolores. “La niña en fuga: análisis de la presencia femenina en la obra poética de Alejandra Pizarnik”. *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía*, N° 22, julio 2006, pp. 89-108. Disponible en <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012006000100007> [Acceso: 9 de marzo 2022].

Tentoni, Valeria. “Lucía Puenzo: ‘El cine argentino está travesando una de las parálisis más grandes de la historia’”. *Blog de Eterna Cadencia*, Entrevistas, 2018. <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/lucia-puenzo-el-cine-argentino-esta-atravesando-una-de-las-paralisis-mas-grandes-de-la-historia.html> [Acceso: 1 de marzo 2021].

Palabras clave: literatura argentina – escritoras – novela – figura de la niña – teoría *queer*

Recibido: 8 de abril 2022

Aceptado: