

Ficciones de familia: el cuerpo de la infancia. Notas sobre *El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti

Daniela Fumis

Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral

danielafumis@gmail.com

Resumen

El objetivo de este trabajo apunta a indagar los modos de configuración del cuerpo infantil como un entramado de voces en la novela *El palomo cojo* (1991) de Eduardo Mendicutti. En este relato el cuerpo del protagonista se descubre como un espacio de disrupción en la configuración discursiva tópica de “lo familiar”. La voz que dice ‘yo’ asume la narración como el progresivo revelamiento de su cuerpo-niño como una transgresión, tanto sexual como textual. La figura del infante como “el que no tiene voz” (en el sentido etimológico del término) resulta problematizada. Intentaremos examinar algunos de los matices de dicho problema.

Abstract

The aim of this work points at inquire in the ways of configuration of the child’s body as a weave of voices in Eduardo Mendicutti’s novel *El palomo cojo* (1991). In this story the body of the main character is discovered as a disruption space in the topical discursive configuration of ‘the familiar’. The voice that says ‘I’ assumes the narration as the progressive reveal of his child-body as a transgression, both sexual and textual. In this sense, the figure of the infant as ‘who has no voice’ (in the etymological sense of the term) is problematized. We attempt to examine some of the nuances of this problem.

El objetivo de este trabajo apunta a indagar en los modos en que se construye el cuerpo infantil como un entramado de voces *otras*, que lo descubren como un espacio de disrupción en la configuración discursiva tópica de lo familiar. Las ideas que aquí se plantean tienen carácter introductorio y pretenden servir de base para un análisis posterior de mayor envergadura sobre la obra de Eduardo Mendicutti.

El palomo cojo es una novela de Mendicutti publicada en 1991. Cuenta la historia en primera persona de Felipe Bonasera Calderón Lebert (el nombre completo se revelará sólo hacia el final del texto), un niño *solitario* de diez años que, ante sucesivos episodios febriles, es “depositado” en la casa de sus abuelos, por decisión de su madre, para que transite allí su recuperación durante el verano, sin resultar un estorbo para los miembros de su núcleo familiar más cercano. Allí se integra dentro de una dinámica familiar diferente y entabla un vínculo estrecho con una de las empleadas, a quien llaman “la Mary”. También se acerca con fascinación a sus tíos Victoria y Ramón, integrantes “de paso” de la familia Calderón Lebert. Finalmente, el niño descubrirá un robo por parte de esta criada, y al denunciarlo ante sus

abuelos, provocará no sólo el despido de la Mary, sino su propia expulsión de este hogar. No obstante, el paso por esa casa lo habrá marcado y convertido en adulto.

Si bien esta novela podría clasificarse en principio como una “novela de aprendizaje”, nos interesa particularmente abordarla dentro de lo que es factible denominar como “ficciones de infancia y familia”. Entendemos por este tipo de ficciones, aquellos relatos que problematizan dimensiones ligadas con la infancia poniendo énfasis en su carácter de territorio en-un-hacerse, más que como período cronológico de la vida. Estos relatos indagan, asimismo, en los vínculos familiares como dispositivos que condicionan y repercuten en la construcción de la mirada del mundo por parte de sus miembros, especialmente en los niños.

En este sentido, consideramos a la familia en términos de posiciones familiares más que en términos de parentesco. Posiciones familiares que son asimismo posiciones discursivas. Con Domínguez (2007: 16), entendemos a la familia “no como una institución social, ni como el lugar de constitución de una estructura psíquica, sino como el sitio donde se ponen en juego relatos y se negocian posiciones de poder discursivo e interpretativo”. Así, lo doméstico y lo cotidiano hacen su ingreso como zonas de significación social disruptivas.

Sostenemos que, en este relato, la voz narradora que dice ‘yo’ asume la narración como el progresivo develamiento de su cuerpo-niño como una *transgresión*.

En principio sería importante señalar que opera en el relato una *lógica económica* que rige los intercambios familiares. De comienzo, la cuestión de clase es fundamental para los Calderón Lebert. A pesar de tratarse de un apellido cuyo potencial monetario se encuentra en decadencia, todos intentan sostener la imagen de familia tradicional en el pueblo, a partir del sostenimiento de ciertas prácticas que tienen carácter ritual y que se disponen en función de la apariencia (el té de todas las tardes con la abuela, las visitas a la bisabuela Carmen que devienen en tertulias improvisadas en la escalera, las reuniones masculinas en el escritorio del abuelo, entre otras). Desde este lugar se pondrá en juego una serie de desdoblamientos y solapamientos en donde lo que es y lo que parece no siempre puede distinguirse fácilmente.

El relato plantea una economía que ordena la historia y que está basada, no sólo en la posesión del dinero, sino fundamentalmente en la circulación del conocimiento. En este sentido es que la legitimidad de las posiciones se establece en una dimensión cognoscitiva. Las relaciones entre los personajes se dirimen en términos binarios entre saber/no saber, verdad/mentira, comprender/no comprender. Y estos binarismos se encuentran en la base de todos los intercambios.

Así, la infancia podría plantearse en este texto como dispositivo de aprendizaje de las leyes de intercambio de la intimidad y, a su vez, de la posición que ocupa el propio cuerpo dentro de este entramado.

En el devenir de la historia, este niño que en principio se muestra débil e imposibilitado irá descubriendo su cuerpo y, en ese descubrimiento, tomará conciencia de su valor dentro de la trama de los intercambios. Y si bien en principio se identifica con el palomo solitario y triston, que luego se le revela como “cojo”, posteriormente descubrirá que su cuerpo puede permitirle acceder a zonas de conocimiento vedadas. Así leemos:

A mí me daba una vergüenza horrorosa desnudarme delante de la Mary [...]

–Para lo que habrá que ver... –dijo ella–. Seguro que tienes una pichita como un altramuz [...]

Eso desde luego no era verdad.

–Antonia me dijo una vez que ya quisieran tenerla como yo muchos hombres hechos y derechos [...]

–Pues si eso es verdad –dijo la Mary [...]–, ya se me ocurre lo que puedes hacer tú por la noche. Niño, “eso” es lo que aquí no hace nadie. (Mendicutti 1991: 34-35)

De esta manera iniciará un intercambio con la Mary, quien según la madre del niño “en nada de tiempo se había hecho la dueña de todo” (Mendicutti 1991: 34). La Mary conocía todas las historias de la casa, y si no las conocía, trabajaba para acceder a ellas. En este sentido, su carácter de dueña reside en poseer el conocimiento total de la dinámica familiar.

Las “puestas en escena” son la explicitación de una lógica de lo cotidiano que paradójicamente significa lo disruptivo en el funcionamiento de esta intimidad familiar. Como dijimos antes, la familia intenta sostener una imagen de sí misma, que a su vez se enfrenta con el real funcionamiento de la rutina cotidiana. La casa vive de noche: algunos de sus miembros deambulan, otros profieren discursos a gritos y otros, como la Mary, sostienen “interludios” con sus pretendientes.

El niño, que en principio parece relacionarse con el espacio a través de los sentidos (el olor de las habitaciones y de las personas, la percepción de la luz verdosa que ingresa por las ventanas en ciertos lugares de la casa), ingresa progresivamente en la economía de los intercambios verbales: comprende o no comprende, recibe una explicación, descubre (de aquí la predominancia en el texto de los verbos de conocimiento). Esto significa que puede hablar y callar según necesidades concretas. Elige hacer una confesión o guardar silencio evaluando los beneficios y los perjuicios de la palabra.

Así dice:

Si estaba con décimas, no tenía ganas de pelearme con la Mary para que no me manoseara tanto, pero, cuando ella decía aquello de uy, uy, este niño ni siente ni padece, pensaba yo si no me estaría pasando lo que a la tata Caridad, que no tenía nada de cintura para abajo, y me entraba un agobio grandísimo, como si comprendiera que tenía que preocuparme por algo y no supiera bien por qué. Desde luego, no se lo conté a nadie, ni siquiera a la Mary, porque hay cosas que uno siente pero se calla, y además no habría sabido explicarme. (Mendicutti 1991: 47)

El conocimiento que se construye, no obstante, es variable y no se encuentra fijo en el lenguaje, sino que es sometido a traducciones constantes. El conocimiento está en función del punto de vista o del lugar del sujeto dentro de un colectivo de clase. No obstante, lo particular de las voces que configuran el relato del narrador tiene que ver con su carácter predominantemente femenino.

El niño expresa de modo permanente ideas que atribuye a distintas mujeres de la familia, especialmente a la Mary y a su madre. Sin embargo, las mismas ideas pueden ser expresadas de diferentes maneras: “Yo estaba seguro [...] de que a tío Ramón no le escribían gachises sino señoras, por loconas que fuesen –la palabra locona la repetía mucho mi tía Blanca, pero tía

Blanca llamaba loconas a mujeres a las que la Mary llamaba en cambio pindongas” (Mendicutti 1991: 51); o en otro lugar: “mi tía Blanca, que también tenía un genio de aúpa, mandaba siempre a la gente a tomar viento, y la Mary a tomar por culo, y yo me imaginaba que las dos cosas eran horribles, pero no sabía decir cuál sería peor” (Mendicutti 1991: 52).

Lo familiar aparecería aquí, en términos de Amado y Domínguez (2004: 15), como “el circuito móvil que la familia traza entre lo subjetivo y privado y lo público y social”. En este relato, ese cruce se plantea claramente en la lengua. Hay lenguas familiares, tonos, oralidad familiar, lenguas privadas que cruzan todo el relato. Las lenguas de la familia (en su multiplicidad, en sus variedades) acaban por “hacerse carne” finalmente en la voz que narra. Progresivamente percibimos la incorporación de los términos, la asunción de la lengua, de esta *alteridad*, en todos los sentidos, que implica la Mary para el protagonista.

¿Pero esa lengua familiar en sus multiplicidades es suficiente para decir el cuerpo en el presente infantil? Hay un momento clave en la historia, cuando el niño ingresa en la percepción drástica de su cuerpo. Luego de ver la foto de su tío Ramón, en ese mismo cuarto en el que él está, frente al armario, el niño desea repetir el gesto:

Pero quería verme allí, en el espejo, en la luna del armario, en la misma postura que tenía en la foto tío Ramón. No sé por qué. Quería verme igual que él [...]. La claridad que entraba por el cierro me daba un color raro, como si brillase. Yo notaba en la cara el cosquilleo de la calentura, y me daban ganas de dejar caer un poco la cabeza, era como si alguien a quien no veía estuviera acariciándome. Me gustaba, y a la vez me daba miedo que me acariciaran así [...]. Me entró de repente un miedo horroroso, no sabía por qué, a lo mejor porque nunca antes había estado así, solo y desnudo y mirándome a los ojos. (Mendicutti 1991: 63)

Luego, el dolor lo dobla, se mete en la cama y comienza a sufrir delirios febriles. “Y la noche fue tan larga que hubo un momento en que llegué a pensar que me había hecho viejísimo y que había crecido horrores” (Mendicutti 1991: 64). Y en ese delirio siente la inminente llegada de “un desconocido”. Pero luego de viajar por su mente en un oscuro periplo de recuerdos y alucinaciones, intuye sobre quien lo persigue: “no venía de fuera, sino que me salía de dentro, porque a lo mejor dentro de mí había una puerta secreta” (Mendicutti 1991: 70).

El miedo de reconocer su cuerpo como un cuerpo “otro” resulta una inminencia que sólo podrá ser asumida en tanto y en cuanto se penetre en la adultez. El miedo es, para el niño, “que lo tilden de *rarito*”, el miedo es lo no verbalizable: “Por eso me callé, por eso me callaba a veces muchas cosas, porque me daba miedo que dijeran que era raro” (Mendicutti 1991: 129).

Por este motivo, el protagonista irá explicitando su devenir adulto en la medida en que pueda “darse cuenta” y optar por el silencio, como decisión personal, no como imposición. La historia, entonces, encuentra su clímax en el momento en que se produce un giro rotundo, dado que quien busca instituirse en una posición de poseedor del conocimiento y decide asumir la decisión de “contar” es el mismo protagonista: “Dije toda la verdad. Explicué las cosas tal y como habían pasado” (Mendicutti 1991: 215). Es el momento en que el cuerpo, construido en el entramado de las voces, pone de manifiesto al mismo tiempo la configuración de la niñez como el terreno de la desestabilización. El cuerpo-niño *desea*, y ese deseo se

convierte en el impulso oscuro, que en los celos, llevará a provocar la ruptura del tejido, la apertura de la grieta en la que emergerá la propia palabra, la palabra singular.

Finalmente, se erige la performatividad del lenguaje en la maldición. Pero ese lenguaje que determina/ fija/ impone, al mismo tiempo, ha construido, previamente, la subjetividad deseante del narrador; por lo tanto, la toma de palabra que constituye el relato será, en este caso, el conjuro que contrarreste tal maldición.

De esta manera, la ficción aquí puede pensarse como un intento de asumir la tarea (imposible) de *traducir* el cuerpo –asumido como artefacto de lectura–, que irá construyendo su género, en el devenir escriturario mismo.

Bibliografía

Amado, Ana y Nora Domínguez (comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

Domínguez, Nora. *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

Mendicutti, Eduardo. *El palomo cojo*. Barcelona: Tusquets, 1991.