



Refigu-  
raciones

# Nuevas subjetividades infantiles: la identidad múltiple de *Calvina* en la obra de Carlo Frabetti

Carlos Esteban Romero Álvarez

Correo electrónico: c.esteban.romero@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-9419-2220

Fecha de recepción: 6 de julio de 2021  
Fecha de aceptación: 2 de febrero 2022

## Resumen

El objetivo del presente artículo será demostrar que la novela *Calvina* (2007), de Carlo Frabetti, pone en juego una serie de estrategias retóricas “neo-subversivas” que desestabilizan los binomios hegemónicos (niño-niña, normalidad-anormalidad) a partir de los que se clasifican las identidades infantiles y que permiten más bien pensarlas como un *proceso* en constante desplazamiento. Así, primero analizaremos cómo la figura retórica de la ironía invierte los roles tradicionales para niñas y adultos. Posteriormente, abordaremos el rol de la parodia que revela la cualidad intertextual de toda identidad gracias a la contigüidad entre el estatuto *transgénero* de la narración, que se mueve entre lo maravilloso, lo fantástico, lo extraño y lo paródico, y el género ambiguo de la protagonista. Finalmente, revisaremos los efectos en el texto de la paradoja que funciona como una síntesis que modifica el significado tradicional de los objetos que designa y que cuestiona la supuesta homología entre sexo y género.

*Palabras clave:* identidad infantil, posmodernidad, parodia, narrativa transgénero, neo-subversión.

## Abstract

*The objective of this article will be to show that the novel Calvina (2007), by Carlo Frabetti, brings into play a series of “neo-subversive” rhetorical strategies that destabilize the hegemonic binomials (boy-girl, normality-abnormality) from which children’s identities are classified and that rather allow us to think of them as a process of constant displacement. Thus, we will first analyze how the rhetorical figure of irony reverses the traditional roles for children and adults. Later, we will address the role of parody that reveals the intertextual quality of all identity thanks to the contiguity between the transgender status of the narrative, which moves between the wonderful, the fantastic, the strange and the parodic, and the ambiguous genre of the leading character. Finally, we will review the effects in the text of the paradox that functions as a synthesis that modifies the traditional meaning of the objects it designates and that questions the supposed homology between sex and gender.*

*Key words:* children’s identity, posmodernity, parody, transgender narrative, neo-subversion.

—¿Puedo preguntarte si eres niño o niña?

—Por supuesto.

—¿Y por qué no me lo dices? —insistió Lucrecio tras una pausa.

—Porque no me has preguntado si soy niño o niña. Me has preguntado si puedes preguntármelo... (Frabetti 35)

**C**omo bien afirma C. S. Lewis en su texto *La experiencia de leer* (1961), una gran parte de la audiencia lectora no busca en la literatura una experiencia desestabilizadora, sino, por el contrario, una ratificación de lo que creen y conocen, es decir, una confirmación de sí mismos que sirve como protección frente a toda experiencia especular que pone en duda lo “real” (35-45). Así, el formato de muchos textos es un esquema básico que simula una visión del mundo que mantiene la concepción dominante mediante el uso de actantes idealizados —sin defectos, capaces de superar cualquier obstáculo— y personajes completamente malvados —irredimibles y siempre castigados. En estas obras, el protagonista idealizado ejemplifica la efectividad de los valores conocidos por el lector antes de abrir el libro, mientras que los personajes antagonistas provocan su absoluto rechazo y la imposibilidad de identificarse con ellos.

Ahora bien, en el otro extremo están las obras que conducen al cuestionamiento de uno mismo, textos que colocan al lector ante la diferencia radical y frente a los que el sujeto tiene la posibilidad de redescubrirse (o confirmarse). Entre estas obras se encuentra *Calvina* (2007), novela del escritor italiano Carlo Frabetti. En el texto de Frabetti hay una rearticulación del paradigma de la infancia que desestabiliza el binomio hegemónico de normalidad-anormalidad que se utiliza para clasificar a los niños. Esta rearticulación se consigue gracias a que la novela pone en juego una serie de estrategias “neo-subversivas” (Guerrero 17) —como la contradicción, la parodia y la sátira— que niegan la concepción de la identidad infantil como una esencia con una serie de características predeterminadas y que más bien proponen pensarla como un *proceso* en constante desplazamiento. Así, como trataré de demostrar a lo largo de este ensayo, la potencia del personaje de Calvina reside en que ésta construye su identidad *a través de su discurso*, y, por lo tanto, funda sus relaciones con el “otro” adulto a partir de lo que se considera como anormal.

Antes de pasar al análisis del texto, lo primero que es necesario mencionar es que la novela de Frabetti se inscribe dentro de una forma de conciencia posmoderna donde la cosmovisión cultural de la realidad ya no se percibe como una

unidad universal. Así, recordando las palabras de Lyotard, el vocablo “posmodernidad” funciona para referirnos a la crisis en todas las áreas del saber que se dio a partir de la Segunda Guerra Mundial y de la instauración de una sociedad posindustrial (28). En este sentido, la condición de lo posmoderno implica hacer un juicio negativo de toda noción filosófica que pretenda basar su sistema sobre la idea de que existe una base racional común a todos los seres humanos que pueda regir su comportamiento; a partir de este momento, se comprende que lo que sostiene tanto a las disertaciones científicas como culturales que organizan la vida humana es el poder que brinda el discurso para construir un sistema de saberes y verdades aparentemente objetivas.

Por otro parte, debido a que la obra que nos atañe está clasificada como una novela juvenil, es necesario preguntarnos cómo afecta la condición posmoderna a las narrativas de la infancia. Como señala Laura Guerrero en su libro *Posmodernidad en la literatura infantil y juvenil* (2012), la “crisis de los grandes relatos” también afecta a las juventudes y “Uno de los ‘relatos’ subvertidos es el de la infancia romántica e ingenua junto con la bondad absoluta de la autoridad adulta” (16). Es a partir de la reestructuración de esta creencia que surgen una serie de nuevas estrategias discursivas que modifican el estatuto de la producción infantil y juvenil. En consecuencia, si bien ya desde la literatura decimonónica existían personajes infantiles, como Alicia, que subvertían el orden impuesto por los adultos, estos, al final de las obras, regresaban a la “normalidad” conocida; no obstante, a partir de la época posmoderna, la narrativa de la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) emplea una serie de “modalidades neo-subversivas” (una re-lectura de la subversión clásica), como la ironía y la contradicción, que “...liberan al receptor infantil de la realidad” (17) y donde los personajes principales permanecen en el estatuto que suspende la lógica tradicional.

En el presente ensayo, pretendo analizar qué efecto producen estas modalidades en tres elementos nodales de la obra de Frabetti: en la representación de la adultez, en el género y estilo de la novela, y en la construcción identitaria de las infancias.

Resumiendo brevemente la trama de la obra, la novela comienza con el personaje de Lucrecio, un ladrón que es descubierto al entrar a robar en una casa donde hay una niña, Calvina (o Calvino), que le pide que se quede para hacerse pasar por su padre —quien desapareció en condiciones misteriosas. Junto al niño, Lucrecio acude a un “manicomio biblioteca” (Frabetti 14), lugar donde cada visitante se reconoce en la figura de un autor o en la de un personaje de un libro: así, por ejemplo, hay quien se identifica con Alicia, con Ítalo Calvino, con Tarzán o con John Silver. En este sentido, los “locos” que acuden a este recinto encuentran su cura al

reflejarse en los libros que leen. Por otro lado, dentro de la casa de Calvina empiezan a ocurrir sucesos sobrenaturales, como la aparición de la madre muerta de el protagonista, a los que Lucrecio se enfrentará con la ayuda de Licuro, un enano flautista que, en un inicio, se presenta como un gigante. Finalmente, Lucrecio regresa al manicomio biblioteca donde un libro le revelará algunos de los secretos de su familia: así, resulta que él es en realidad el hermano gemelo del padre de Calvina e hijo de un científico loco que experimentó con ellos diversos remedios para tratar la ausencia total de pelo en el cuerpo de los hermanos recién nacidos.

Dicho lo anterior, aunque el conflicto principal de la secuencia narrativa se resuelve, la novela deja abiertas algunas preguntas como con respecto a la identidad sexo-genérica de Calvina, que a veces se presenta como niña y a veces como niño, así como al carácter fantástico de algunas acciones, que exigen una participación comprometida del lector en la interpretación del libro.

Como se puede observar desde la exposición de la trama, *Calvina* (2007) pone en juego un trabajo de escritura que posibilita una expresión dislocada de la experiencia común. Para contribuir a este objetivo, uno de los recursos retóricos que más abundan a lo largo del texto es la ironía que, al yuxtaponer dos perspectivas dispares, cuestiona la función de los elementos que describe. Ahora bien, por los objetivos y la extensión del presente artículo, únicamente me enfocaré en un tipo específico de ironía que se hace presente en la novela: la ironía metafísica. Como señala Guerrero al citar a Peter Roster, este recurso surge "...del contraste entre lo que el ser humano espera de la vida y lo que recibe de ella, entre su búsqueda de un significado y la falta de éste" (109). En el caso específico de Lucrecio, uno de los protagonistas de la obra de Frabetti, éste se nos presenta como un adulto seguro de sí mismo y que, al principio de la novela, realiza una serie de conjeturas sobre la casa que se dispone a robar: el ladrón interpreta que los dueños de la casa no tienen mascota, que todos los miembros de la familia están dormidos y que le niñe con le que se topa al entrar es una persona inocente e indefensa. Sin embargo, todas las hipótesis del personaje resultan equivocadas (la familia es dueña de un perro-lobo y Calvina es más que sagaz), lo que nos brinda un indicio de la dinámica con la que funcionarán las relaciones adulto-niñe en la novela.

Así, si hacemos un análisis de las conversaciones que Lucrecio sostiene tanto con Calvina como con el resto de los personajes a lo largo de la secuencia narrativa, podremos observar que hasta en quince ocasiones las sentencias afirmativas del personaje adulto son correspondidas con frases que incluyen un adverbio de negación (no, nunca, jamás, tampoco). De esta forma, conforme el ladrón va contrastando su conocimiento del mundo con el entorno de Calvina, todos sus

prejuicios se van derrumbando: contrario a lo que piensa Lucrecio, le niñe le demuestra que la locura es una forma de combatir la realidad, y no de huir de ella, que el género de las personas es una construcción individual, y que los padres no siempre son necesariamente buenos.

Esta ironía metafísica a la que Lucrecio se enfrenta también se ve reflejada en el hecho de que su discurso, al principio siempre afirmativo, poco a poco se va poblando de interrogantes:

El Sopa aseguraba que se habían visto hacía un par de días en la Taberna de la Urraca Ladina, pero Lucrecio llevaba más de una semana sin ir por allí. O eso creía. ¿Tendría un desdoblamiento de la personalidad? También había tenido la sensación de adentrarse en el armario como si fuera un cuarto secreto, y la cara de porcelana de un viejo maniquí le había parecido un rostro humano... ¿Qué demonios le estaba pasando? [Frabetti 36].

Con este procedimiento, la diégesis del texto invierte el método heurístico en el que se basa la pedagogía tradicional: en lugar de que le niñe aprenda del adulto, este último, en un ejercicio de vulnerabilidad, tiene que poner en duda su conocimiento para poder relacionarse con los demás.

Siguiendo este orden de ideas, el tropo de la ironía se entrecruza en *Calvina* (2007) con dos géneros que construyen el discurso de la obra, la parodia y la sátira. Retomando los conceptos de Linda Hutcheon, la teórica canadiense establece que la parodia es un género sintético e intertextual que incorpora un texto parodiado en un texto parodiante para poner en entredicho una serie de convenciones literarias. En este sentido, este género cumple una función paradójica, ya que si superpone dos obras no es más que para marcar la diferencia entre ellas (177). Por otro lado, según Hutcheon, el género de la sátira se construye como un fenómeno extratextual, debido a que no se dirige a otros textos, sino que ridiculiza los vicios del comportamiento humano para modificarlos. Con todo, aunque estos dos géneros están orientados a producir efectos en distintos niveles de la diégesis, es posible superponerlos (junto con el tropo de la ironía) para alcanzar el "...punto máximo de subversión" (Hutcheon 185). Es esto precisamente lo que ocurre en *Calvina* (2007). Como demostraré a continuación, la novela *parodia* las convenciones de la corriente didáctica de la literatura infantil a la vez que *satiriza* los comportamientos de los adultos en la educación de los niños.

De entrada, en la literatura infantil moralizante, el protagonista suele ser un niño que, como en el viaje del héroe descrito por Campbell, tiene que pasar por una serie de pruebas para superar las "debilidades" de la infancia e inscribirse en

el mundo de los adultos. En la obra de Frabetti, esta construcción se invierte, ya que es Lucrecio, *el adulto*, el que tiene que dejar atrás las fronteras conocidas de su “yo” para poder inscribirse en la visión de la realidad propuesta por Calvina y los “locos” del manicomio-biblioteca. En segundo lugar, es interesante notar cómo se edifica el personaje de Calvina. En contraste con los relatos didácticos donde los niños suelen ser sujetos inocentes e ignorantes, como en la “Caperucita Roja” de Perrault, Calvina es una niña rebelde, orgullosa y culta que no duda en burlarse de Lucrecio cuando éste no comprende sus deducciones. En este punto, es justamente donde entra la sátira, puesto que la condescendencia con la que el ladrón trata a Calvina en un inicio —y que opera como reflejo del trato de los adultos a los niños— queda ridiculizada cuando el lector reconoce la capacidad cognitiva del niño:

—No tengas miedo, pequeño —susurró Lucrecio con una sonrisa forzada.

[...]

—No tengo miedo —replicó el niño—. Y no soy pequeño.

—No quería ofenderte —se excusó Lucrecio—. Lo de «pequeño» es una forma de hablar, ya sabes... En realidad, eres bastante alto para tu edad.

—Deja de decir tonterías. A no ser que pienses que tengo cinco años, y por mi cara y mi forma de hablar es evidente que tengo al menos el doble, no puedes decir que soy alto para mi edad. Pero, como dijo Napoleón, la grandeza no tiene nada que ver con la estatura. Aunque es normal que los bobalicones como tú las confundan [5].

Más aún, además de que Calvina niega los estereotipos de la infancia representados en la literatura moralizante, este personaje funge, siguiendo con la analogía del viaje del héroe, como el “mentor” (Campbell 85) que se encarga de la formación de Lucrecio: “—Hay algunas cosas que no comprendo —dijo Lucrecio tras una pausa. —Pues pregunta. Has sacado al genio de la botella y tienes derecho a pedir tres deseos, o sea, a hacer tres preguntas” (Frabetti 62). Con todo, hay que apuntar que las enseñanzas de Calvina son siempre declaraciones ambiguas que, una vez más, subvierten la tradición moralizante de las definiciones estáticas. Esto se hace claro sobre todo cuando Lucrecio trata de clasificar a Calvina como niña o niño, y éste responde que no es necesario ser lo uno ni lo otro (16). Incluso el mismo narrador, que en la tradición didáctica suele ser una voz omnisciente, demuestra ignorancia sobre la identidad de la protagonista —“le dijo el niño (¿o es una niña?)” (Frabetti 17). Así, a lo largo de todo el texto, Calvina se asume como anormal y no binaria, y se relaciona con personajes, como los locos

de la biblioteca y su padre, que también despliegan una personalidad múltiple. De esta forma, la identidad de Calvina desarticula el binomio de poder normal-anormal que clasifica a los niños, puesto que funda su reconocimiento como sujeto a partir de la mirada del “otro” que es como él. Dicho de otra manera, lo que vemos en todas estas relaciones es que la “anormalidad” identitaria se convierte, paradójicamente, en la regla de lo normal. Además, en la medida que Lucrecio se hace pasar por el padre de Calvina, el personaje adulto entra, casi sin darse cuenta, en la dinámica de las personalidades múltiples. En consecuencia, la obra de Frabetti agrega un elemento disruptivo a la modalidad neo-subversiva propuesta por Guerrero, puesto que además de que Calvina decide no inscribirse en las lógicas del orden, el personaje adulto también renuncia a la normalidad.

De forma similar, otro elemento que se relaciona con la ambigüedad del texto, y de sus personajes, es la mezcla de géneros literarios que niegan la solemnidad del objeto literario. La novela se mueve entre el género de lo extraño, de lo fantástico y de lo maravilloso sin tomar partido por ninguna de estas clasificaciones. Así, la obra no solamente pone en juego la indeterminación identitaria de Calvina, sino que cuestiona su propia definición textual.

Ahora bien, para poder establecer a qué nos referimos cuando hablamos de los géneros antes mencionados, es necesario retomar los conceptos establecidos por Tzvetan Todorov en su libro *Introducción a la literatura fantástica* (1970). Aquí, Todorov describe lo fantástico como un género de lo insólito que se sitúa entre los límites de lo maravilloso y lo extraño, y que implica la existencia de una serie de acontecimientos inexplicables que hacen vacilar al lector (58). Sin embargo, según el teórico búlgaro, este género tiene una existencia efímera dentro de las obras en las que se presenta, puesto que el lector tiene que decidirse por una de las categorías ya mencionadas: de esta forma, si, al final del texto, los hechos aparentemente sobrenaturales reciben una explicación racional, la obra da el paso de lo fantástico a lo extraño puro (Todorov 92); por otro lado, si el lector “...decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza” (86) para explicar el evento, nos encontramos dentro del género de lo maravilloso.

En cuanto a lo que ocurre en *Calvina* (2007), es curioso notar que, en un primer momento, el texto parece inclinarse por la solución racional de los acontecimientos presentados. Así, por ejemplo, en su segundo día en la casa, a Lucrecio se le aparece el “fantasma” de la madre de Calvina, pero al final de la trama se nos explica que la muerta no era más que el padre disfrazado. Asimismo, casi al cierre de la historia, aparece un libro que aparenta tener cualidades mágicas. Sin embargo, el protagonista resuelve el misterio con una explicación que resulta bastante cómica:



—Muy bien, genio, pues la primera pregunta tiene que ver con este libro... ¡Estaba en blanco, y las letras han aparecido como por arte de magia cuando lo he abierto!

—Por si no te has enterado, tío Luc, estamos en la era de la informática. Es un libro electrónico, y el texto ha aparecido cuando Emelina, con su mando a distancia, ha dado la orden al ordenador, valga la redundancia [Frabetti 63].

En estos dos ejemplos, la narración no solamente se inclina por la solución racional, sino que pareciera, por el tono humorístico de ambas explicaciones, que el texto *parodia* las convenciones estilísticas de lo fantástico y lo maravilloso para negar toda posibilidad de una aclaración sobrenatural.<sup>1</sup> No obstante, poco después en la trama, aparecen dos elementos que contradicen esta primera descripción: de entrada, se nos cuenta que el padre de Calvina fue enterrado vivo y logró escapar, pero nunca se nos explica *cómo*; y, encima, aparece el personaje de un enano que toca una flauta que ejerce control sobre quien la escuche, y sobre el que Calvina se niega a ofrecer cualquier clase de información. Oponiéndose a lo que sucede en los ejemplos de lo extraño, en estas acciones, la novela ahora sugiere la solución maravillosa. De esta forma, en un ejercicio meta-irónico, el texto se desdice a sí mismo y restituye la ambigüedad perdida para poner en duda hasta las mismas explicaciones “lógicas”. En consecuencia, y contrario a lo que sugiere Todorov, la novela de Frabetti permanece en lo fantástico puro sin que el lector pueda definirse por una opción. Esta irresolución entre uno y otro extremo resulta trascendental porque tanto a nivel estructural como a nivel de los personajes, la obra propone que la identidad (ya sea de un cuerpo o de un texto) es un *proceso* indeterminable y en constante movimiento que no puede ser clasificada. La textualidad se contamina de la propuesta identitaria y el género literario también deviene incierto, debido a que tanto el cuerpo de la niña como la narrativa borran sus fronteras.

A su vez, esta ambigüedad en las identidades del texto se relaciona con otra de las características de las modalidades neo-subversivas: la paradoja. Al juntar dos imágenes aparentemente contradictorias, el autor italiano modifica el reparto estético y social de los objetos representados; dicho de otra manera, al crear las condiciones perceptuales para yuxtaponer dos imágenes que, comúnmente, no se piensan juntas, el escritor cuestiona la función de esos mismos objetos. Como ejemplo de lo anterior, el título de cada capítulo de la novela entremezcla dos palabras que pertenecen a diferentes campos semánticos para conformar un

<sup>1</sup> A este efecto paródico se suma la portada, elemento extratextual que presenta una imagen sombría y terrorífica de Calvina disfrazada como una Alicia calva acariciando a un lobo feroz y que se opone a la composición burlesca de la trama (véase la figura 1).



Figura 1. Portada; Carlo Frabetti, *Calvina* (El barco de vapor, 2007).

sustantivo nuevo que modifica el sentido de los dos vocablos: “El jardín-bosque” (Frabetti 8), “El lobo perro” (15), “El armario-cuarto” (18), etcétera. De tal modo, en el capítulo donde Lucrecio visita la “biblioteca-manicomio” (17), Emelina, la bibliotecaria, hace una disertación filosófica sobre el valor de la literatura que parte de la importancia de la locura; esta simple reflexión representa un cuestionamiento a las nociones preconcebidas sobre la normalidad, debido a que los personajes no van a la biblioteca a curar su locura, sino a adquirirla.

Así, pareciera que la paradoja, más que una disconformidad de elementos contradictorios es una síntesis que crea nuevas percepciones sobre lugares comunes. Esta inversión del sentido tradicional de los objetos también se ve reflejada en los personajes con los que los locos se reconocen. Uno de los desequilibrados, por ejemplo, se identifica con Tarzán a pesar de que, físicamente, es muy distinto. Esta reapropiación, que podría parecer desventajosa, es en realidad un método de contraste por el que los locos aprenden a reconocer sus propias virtudes, ya

que, si bien el desequilibrado no es tan fuerte como Tarzán, sí es igual de valiente que él. Con este ejercicio, la ausencia de mismidad entre el individuo y el personaje del relato se convierte en la prueba necesaria para que el sujeto pueda re-significarse. De esta manera, en lugar de rebajarlo, los “defectos” del loco-Tarzán contribuyen a aumentar su valor, de tal forma que la (aparente) imperfección se convierte en la medida a partir de la que se juzgan las cosas.

Asimismo, aunado al valor de la intertextualidad como método de contraste, la identificación de Calvina y los locos con distintos personajes de la literatura muestra la relevancia de la dimensión interpretativa en la construcción de la personalidad. Respecto a este punto, Paul Ricoeur señala en su texto *Sí mismo como otro* (1990), que es la identidad de las historias que leemos y que nos contamos la que conforma la identidad personal (76). Siguiendo esta idea, la personalidad no es una entidad previamente constituida, sino una forma móvil que se construye en las figuraciones simbólicas de las que el sujeto se apropia. Con estos conceptos en mente, es posible darnos cuenta de que la obra de Frabetti desmonta el estereotipo generalizado según el cual la literatura es un método pernicioso para escapar de la realidad. Contrario a esta noción, los desequilibrados de la novela defienden que la apropiación de la identidad de los personajes ficticios que llevan a cabo los lectores es la herramienta ideal para el conocimiento de uno mismo y, por lo tanto, para la acción en el mundo:

¿Crees realmente que don Quijote se volvió loco por culpa de los libros? ¿No enloquecería más bien porque no soportaba vivir en un mundo mezquino y cruel? [...] ¿Quién está más loco, el que se resigna a vivir en un mundo injusto o el que lucha para cambiarlo, aunque sea embistiendo contra molinos de viento? [Frabetti 28].

La labor de interpretación de los textos establece una relación entre el “sí” y el “otro”, en la que los anormales, al reconocer al otro como una *figuración simbólica*, identifican en sí mismos esa condición. En una edificación circular, los personajes de la obra, en el mismo acto en el que se comprenden a sí mismos a través de la narración, se construyen. Así, en la medida que Calvina y los locos aceptan que toda identidad es una narración, la identificación, más que escapar de su “yo”, les permite narrarlo mejor.

Por otro lado, siguiendo con el tema de la contradicción, ésta también se hace presente en el personaje de Calvina. Le protagonista engloba en sí mismo todos los estereotipos sobre la masculinidad y la feminidad, pero para modificar su significado. Cuando trae puesta “ropa de hombre”, Calvina actúa como un personaje

caprichoso, emocional e inestable (características comúnmente relacionadas con la feminidad); por otro lado, cuando le protagonista usa “ropa de mujer”, el actante se comporta como un sujeto valiente, serio y astuto (características comúnmente asociadas con la masculinidad). Calvina retoma los discursos de la sociedad respecto al hombre y a la mujer para construir su propia narrativa, de tal forma que invierte los valores que se suelen emparentar con cada género. Por ello, la acumulación de todos los estereotipos en un mismo sujeto produce una contradicción entre las distintas hipótesis sobre el género, procedimiento que revela la arbitrariedad que se esconde detrás de cualquier discurso supuestamente objetivo sobre este último, dado que, si los estereotipos se refutan entre sí en Calvina, el actante sólo puede poseer esas características por elección propia y no porque estén inscritas en una “naturaleza esencial” de la masculinidad o la feminidad.

Así, la contradicción representa un espacio de resistencia porque el sujeto se convierte en una entidad múltiple e inaprensible para los discursos (adultes) de poder. Las paradojas en la caracterización de Calvina se rebelan frente al orden social, puesto que, a partir de la reapropiación de los estereotipos de género, crean conexiones insospechadas que se encuentran en un intersticio entre la afirmación y la negación.

En conclusión, como he tratado de demostrar a lo largo del presente ensayo, todos los recursos neo-subversivos de la novela cuestionan el paradigma de lo que se considera como normal en la construcción de la identidad infantil en los textos literarios. Tanto la parodia, como la sátira y la ironía, empleadas por Frabetti, desmontan el estatuto de verdad del discurso de los adultos y le restituyen la voz a los niños para que estos edifiquen su personalidad a partir de sus características “anormales”. Así, estas figuras retóricas de lo cómico se transforman en la herramienta ideal para reaccionar contra modelos estético-moralizantes unilaterales.

Por otro lado, el juego con la narrativa transgénero, tanto a nivel del texto como del personaje principal, pone de relieve la necesidad de contar historias atravesadas por esta perspectiva; es decir, obras que al entrar en diálogo con otras obras revelen la constitución intertextual de todo discurso –incluyendo el de la identidad. A final de cuentas, toda obra está marcada por su parcial pertenencia a uno o varios géneros, pero también por su ruptura con los mismos en la búsqueda de una originalidad que renueve la creación literaria. Además, en la medida que la ambigüedad identitaria de Calvina se ve acompañada por la indeterminación del texto mismo, la novela transmite la idea de que es posible crear espacios a la medida de las identidades infantiles que se autoperciben como fuera de la norma.

Finalmente, me parece que otro de los efectos más potentes de *Calvina* (2007) tiene que ver con proponer la identidad como una forma en constante movimiento,

que está mediada por los signos y símbolos inscritos en nuestra cultura. La identidad no es una esencia inmanente, sino que entra en diálogo con el lenguaje y el orden simbólico para conformarse. Como demuestran *Calvina* y los desequilibrados, la literatura, más que un escape, es un dispositivo que revela la falsedad detrás de los semblantes discursivos que se proponen como “verdaderos”. En este sentido, tal y como propuso Lacan, el esquizofrénico representa la figura paradigmática de la ironía, puesto que es el único que comprende que más allá del discurso, lo “real” no existe más que como categoría descriptiva (78). Así pues, los locos de *Calvina* (2007) no son esquizofrénicos porque estén desconectados de la realidad, sino porque demuestran que ésta no existe más que en la narración que cada uno se propone.

Para cerrar, me gustaría aclarar que, aunque la cosmovisión posmoderna puede ser el contexto ideal para la valorización de la diferencia infantil, ésta corre el riesgo de ser fetichizada. Por ello, la literatura actual sigue jugando un papel determinante en la construcción de la identidad de los niños para que ésta no caiga en juegos narcisistas con sus propios términos de referencia. La LIJ debe buscar “repetir lo diferente”, es decir, actuar siempre de otra manera —incluso con los mismos términos y cuestionamientos— porque entonces, en tanto que la repetición se sitúa, no en el acto, sino en la diferencia misma, se evita la reiteración monótona.

## Obras citadas

- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Frabetti, Carlo. *Calvina*. SM, 2007.
- Guerrero Guadarrama, Laura. *Posmodernidad en la literatura infantil y juvenil*. Universidad Iberoamericana, 2012.
- Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira, parodia: Una aproximación pragmática a la ironía”. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*, UAM-Iztapalapa, 1992, pp.173-193.
- Lacan, Jacques. *Seminario 3. Las psicosis*. Paidós, 1984.
- Lewis, Clive Staples. *La experiencia de leer*. Alba Editorial, 2020.
- Liotard, Jean-Francois. *La condición posmoderna*. REI, 1993.
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Siglo XXI, 1996.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós, 2006.