



## **Digresiones sobre la voz narrativa. De Hebe Uhart a Inés Acevedo**

Alberto Giordano  
Universidad Nacional de Rosario - CONICET

Durante años Hebe Uhart gozó del privilegio ambiguo de que se la considerara una escritora secreta y de culto. La proclamada admiración de algunos lectores prestigiosos, como Elvio Gandolfo o Rodolfo Fogwill, ellos mismos narradores de indiscutible talento y eficacia, tardó décadas en encontrar repercusiones más allá de un círculo restringido de felices iniciados. La reciente publicación de *Relatos reunidos*, la antología editada por Alfaguara en una colección que incluye a Cortázar, Onetti y Nabokov, entre otras celebridades, tal vez se convierta al fin en la ocasión de que la obra de Uhart alcance y cautive un público tan amplio como el de otros raros de la literatura rioplatense. Lo digo por experiencia: ojeando la antología, mi primera aproximación al mundo de la autora, descubrí al azar (un azar que habrá tenido poco de ciego) tres narraciones deslumbrantes sobre infancia de una potencia afectiva comparable a las de Silvina Ocampo y Felisberto Hernández (la escasa erudición literaria –tan característica entre los críticos académicos que nos formamos después de los setenta– me impide ampliar la serie con referencias menos obvias). “El tío y la sobrina”, “El recital de piano” y “El amigo de Luisa” son joyas de “transparente extrañeza”, para usar la acertada imagen que propone Graciela Speranza en el Prólogo cuando se refiere a las historias de Uhart, narradas por una voz que presenta cada realidad como la aparición de algo, más que cercano, íntimo, y al mismo tiempo inabordable, como un recuerdo imprevisto, venido desde un tiempo originario (el futuro inminente en el que podrían cumplirse de



una vez las promesas de la infancia<sup>1</sup>), que se impone con la fuerza de lo verdadero y al mismo tiempo se abisma en la incertidumbre más radical. ¿Qué pasó?, ¿pasó algo? La voz narrativa<sup>2</sup> que define la ambigüedad de los procedimientos enunciativos y las secuencias de acciones con las que están contruidos estos relatos es una voz espectral que articula silenciosamente, entre las palabras, la reminiscencia o la premonición de lo infantil, una constelación de imágenes que remiten menos a un tiempo pasado (infierno o paraíso) que a la insistencia de lo que, porque no tuvo comienzo, no termina de ocurrir. Los tres relatos de Uhart envuelven y exponen como inarticulado un universo afectivo en el que cualquiera podría reconocer la distancia muda que lo aleja de sí mismo, esa que el lenguaje abrió en el origen, y vuelve a abrir cada vez que el discurso roza, para preservarlo como perdido y cobijar la pérdida, el fantasma de la identidad.

Los niños de Uhart son misteriosos porque sienten con una intensidad que desborda su entendimiento y ni siquiera advierten la desproporción. Actúan con inocencia, que a veces quiere decir con gracia y otras cruelmente, sin comprender del todo el valor de sus actos. Son como hablantes de una lengua extranjera que no esperaron a conocer el sentido de las palabras, la fuerza a la que queda asociada la aparición de cada una, para empezarlas a usar. Mientras ningún adulto lo señala, ignoran su condición de reciénvenidos, como si la hubieran olvidado. Cuando los alcanza la denuncia, hacen oídos sordos o disimulan, menos para hacerse pasar por lo que no son (es que todavía no son, a eso llamamos infancia), sino para que no les cambien el juego. Hebe no sabe qué quiere decir “presencia de ánimo”, pero siente la necesidad o las ganas de responder a ese don materno con una obstinación que sin dudas es necesidad, pero también otra cosa, secreta, acaso una inexplicable prueba de amor (“El recital de piano”). ¿Qué fue lo que atrajo a Luisa del joven estudiante parapléjico que leía todas las tardes en el jardín de al lado? ¿El libro abierto sobre la falda, un gesto en el que presintió su amabilidad, la fantasía de tenerlo siempre disponible o el deseo de poder

---

<sup>1</sup> “Acordarse de la promesa no cumplida no significa traer a la memoria un suceso o un objeto, sino conceder la posibilidad de que objetos y sucesos puedan llegar a ser” (Vázquez 1996: 151).

<sup>2</sup> Aunque el concepto pertenece a Maurice Blanchot, lo uso aquí con los alcances que le da J-F. Lyotard (1997: 145) en un ensayo deslumbrante sobre lo infantil en Freud que conocí gracias a los trabajos de Judith Podlubne sobre Silvina Ocampo.



mirar algún día las piernas de metal (¡qué lindo sería que existieran!) bajo la manta? ¿Cómo saberlo? En ese tiempo en el que nada ni nadie es contemporáneo de sí mismo, la amistad ocurre y se interrumpe al margen de las idealizaciones y los preceptos morales (“El amigo de Luisa”). Si me atengo al Prólogo de Speranza (¿cómo no confiar en la articulación sutil de retórica e inteligencia?), la invención de una voz narrativa que “vuelve a mirar todo [pero sobre todo las cosas y los seres nimios] como si nadie nunca antes lo hubiese mirado” (Speranza 2010: 10), la experiencia de la visión infantil como aproximación al alejamiento de lo inmediato, es uno de los hallazgos mayores del arte narrativo de la autora.

Interrumpí la lectura apenas comenzada de *Relatos reunidos* para precipitarme a la de una entrevista destinada a promocionar su publicación. Como ocurre con algunos programas de televisión llamados “culturales”, la relación de los lectores con este género del periodismo de actualidad, la entrevista que apoya la aparición de un último libro, suele ser contradictoria: la atracción viene acompañada casi siempre por la certidumbre de que las palabras autorizadas, al querer orientarla, servirán más para desalentar la lectura que para estimularla. El caso más enojoso es el de los narradores-ensayistas que desvirtúan la maniobra publicitaria en nombre de una voluntad crítica que no les corresponde ejercer: cuentan con qué “estrategias” y “materiales” “trabajaron”, qué efectos ideológicos o estéticos persiguieron y acaso alcanzaron, en qué términos se podrían apreciar los alcances del “experimento” y la “intervención” cultural que acaban de realizar. Hay un autor del que todavía no pude leer ninguna novela porque actúa en todas las entrevistas como su propio intérprete modelo, la agenda benjaminiana siempre a mano. Hay otro que me hizo demorar un año la inmersión en su *summa* narrativa, con lo que me atraen las historias de amor, porque la vendía, con una sintaxis y una elegancia conceptual admirables, como un “tratado” escrito por el Proust de Deleuze. Todavía hay lectores, incluso entre los críticos académicos, a los que nos seduce la idea romántica de la literatura como configuración del misterio, como aproximación a lo que en el mundo se revela, sin darse del todo, más



acá del sentido (el hundimiento de las cosas en su imagen, para decirlo con Blanchot<sup>3</sup>). El trato con ese acontecimiento, si no se lo quiere reducir a un bien cultural, debe prescindir de las arrogancias hermenéuticas, sobre todo de las que pretender ocupar y llenar con intenciones bien argumentadas el lugar vacío de la causa.

Es interesante ver cómo, sin desatender las exigencias del *marketing* editorial ni renunciar a los juegos nada infantiles de la política literaria, Uhart preserva la extrañeza de sus relatos mediante un expediente de los más simples: casi no los menciona, sobre todo no afirma, ni siquiera especula, sobre qué quiso hacer cuando los escribió, y se entretiene hablando de sí misma, de las cosas que pasaron por su vida (experiencias infantiles, encuentros curiosos, oficios) con un tono que no es estrictamente el de sus narraciones, pero lo evoca. Como el género es proclive a tales escenificaciones (otra razón para considerarlo peligroso), cuando bordea con trazos definidos la imagen de escritora por la que querría ser identificada, todavía consigue preservar un poco de distancia apelando a la mezcla de sabiduría y extravagancia: si la fuerza de su arte reside en la disposición a escuchar vibraciones inauditas en formas triviales de interlocución, la primera “maestra de estilo” que tuvo fue una tía loca de remate que decía cosas rarísimas y sostenía con algunas palabras vínculos enigmáticos de rechazo o simpatía. El problema con las estrategias de autotfiguración es que el yo solo puede ofrecerse al reconocimiento de los otros apelando a la reserva de valores, es decir, de estereotipos, que imponen los Otros, y así no hay rareza que aguante ni afirmación que no se deje tentar por los encantos reactivos de la polémica. Uhart comienza lamentándose por la falta de buenos “escritores dialoguistas” en el Río de la Plata, si descontamos a Puig y a otros pocos entre los que habría que incluirla, y en seguida la arrebatan la indignación y el desprecio cuando confronta la actualidad:

Acá estamos abismados. Hay demasiados cuentos de escritores, de los problemas del escritor con su editor, o cuentos donde queda claro que el que narra es un escritor, una cosa bastante Cholula. A quién le importa, eso no es un tema. Es ensimismamiento; no falta inteligencia ni talento, falta sacar la mirada para afuera (Enriquez 2010: 26).

---

<sup>3</sup> Ver Blanchot 1992: 243-245.



Como si un escritor, en su condición de tal, por lo que esa condición tiene de misterioso e infantil más acá de las autocomplacencias profesionales, no pudiese también mirar las cosas por primera vez, justo cuando se convierten en apariciones de lo desconocido. No se me ocurre mejor sentido para la expresión “sacar la mirada para afuera”. Es lo que hace Mario Levrero en *La novela luminosa*, con infinito ensimismamiento, Elvio Gandolfo en *The book of the writers*, Sergio Chejfec en *Mis dos mundos* y Diego Meret, por mencionar un novato, en *En la pausa*. Las experiencias narradas por cada uno desbordan las vivencias de quien se identifica como escritor, pero las suponen y requieren. En un ensayo anterior amonesté a César Aira por las ínfulas magistrales con las que aplana y tritura masivamente en algunas intervenciones públicas la profusión actual de narraciones autobiográficas en primera persona<sup>4</sup>: la pereza y la escasa imaginación de unos jóvenes satisfechos con las costumbres y los módicos contratiempos de su parasitismo (el que no vive de becas vive de los padres) explicarían la extensión del fenómeno. Lo que traté de recordarle a Aira es que a los lectores no les importa tanto censurar lo malo y enaltecer lo bueno (para eso están las luchas por la legitimidad cultural), como discriminar lo interesante de lo que no lo es. El recurso a lo autobiográfico y a lo íntimo, lo mismo que a personajes y tramas autoreferenciales, puede agotarse en la escenificación de las complacencias con las que una subjetividad se registra y observa, como puede responder a un deseo de transformación que coloca a quien escribe más acá del comienzo de la reflexión, en esa intemperie al abrigo de las identificaciones donde comienza a hablar, muda y fascinante, la voz narrativa.

Hay buenas razones para suponer que el juicio de Aira sobre *Una idea genial* de Inés Acevedo, finalista del Premio Indio Rico de Autobiografía destinado a escritores de hasta treinta y cinco años, no cederá al mal humor y la severidad que le despierta el egotismo de otros jóvenes narradores. Es posible que su publicación reavive en el autor de *Yo era una chica moderna* la simpatía, no exenta de esnobismo y una pizca de

---

<sup>4</sup> Ver Giordano 2010. En “Tal vez un movimiento. Sobre *En la pausa* de Diego Meret”, *Revista de la Biblioteca*, Montevideo, 2010 (en prensa).



condescendencia, que hasta hace poco le provocaban los experimentos multidisciplinares de los artistas reunidos en “Belleza y felicidad”<sup>5</sup>, la ligereza (que no siempre se redujo a liviandad) de sus excursiones al corazón de la tontería para alcanzar las estridencias pop de lo sublime. Acevedo comparte con otras narradoras de esa familia cultural (Cecilia Pavón, Gabriela Bejerman y Dalia Rosetti –seudónimo de Fernanda Laguna), los principios de una poética de lo impremeditado y la asunción de la frivolidad (el rechazo a lo acabado y a cualquier forma de gravedad) como posición ética. Lo mismo que sus hermanas mayores, apuesta al dinamismo de la ocurrencia extravagante, los encantos de lo trivial cuando roza lo desconocido, a riesgo de debilitar la construcción del relato o volverla demasiado simple. La escritura de *Una idea genial* celebra, con menos inocencia de lo que simula, la mezcla de entusiasmo y temor que envuelve el “asombro de existir” (Acevedo 2010: 13 y 21), por eso es impulsiva, rabiosa y, a su manera (irónica más que humorística), extremadamente sentimental.

En el presente de absoluta orfandad desde el que comienza a novelarse, el “asombro de existir” remite a los temores y la vergüenza que todavía saturan de incomodidad y rabia la adolescencia de Acevedo (“Considero a esta biografía el último grito de mi adolescencia”, p. 83). Cumplidos los veintisiete años, existir es, en primer lugar, haber sobrevivido a la muerte de los padres, esquivar los fantasmas de aniquilación que se reavivan con cada aniversario, o reducir su aparición a las incomodidades, más risibles que dramáticas, de una gripe fulminante. Cuando todavía era una niña en cautiverio, encerrada en la puerilidad y el hartazgo –tan precoz– de vivir, asombrarse frente al espejo no era, según decía la madre, un pecado de coquetería, sino más bien un ritual de comprobación (“soy una persona que vive”) y una experiencia de los propios límites (“puedo desaparecer en cualquier momento”). Lo que sostiene el efecto de continuidad entre uno y otro asombro, la jactancia de haber sido

---

<sup>5</sup> “Belleza y felicidad” era un espacio cultural de usos múltiples (editorial, librería, galería de arte, salón para conciertos, desfiles de moda y representaciones teatrales), creado en 1999 por Cecilia Pavón y Fernanda Laguna. Durante casi una década fue el bastión más visible de una vanguardia festiva asociada al dandismo (la impostación de la vida como obra estética), las *performances* pop (la mezcla de todo sin principios de jerarquía) y una ligera actitud punk, manifiesta en la atracción por lo imperfecto y lo deforme.



desde siempre una extraña hasta para sí misma, responde menos a la conservación de algunos rasgos personales que a las metamorfosis de una tensión originaria.

Los autobiógrafos suelen inventarse una infancia tan sujeta a la ley de la anticipación que no solo deforman la apariencia del infante que alguna vez fueron –no hay modo de no hacerlo-, si no que la maltratan, abrumándola con rasgos adultos. En *Una idea genial*, tal vez porque Acevedo tiene el tiempo a su favor y cuenta con un futuro de múltiples transformaciones, tan extenso como el que le haría falta para convertirse en abuela, la lógica de la retrospectiva se desbarata y la fabulación de la niñez desencadena un devenir-infantil de la autobiógrafa.

La misma cara de siempre, como cuando voy por la calle y los hombres intentan un piropo que en realidad es reproche: “¡qué seriedad!”, me dicen. Y casi no se dirigen a mí. Hablan entre ellos de mí, sin conocerme. Dicen que soy seria. Esa cara seria, como medallón, es mi cara de los cinco años. Cara de fastidio y solemnidad. Así me recuerdo a los cinco años, edad que nunca perdí, y en la que supe que efectivamente tenía treinta y tres (p. 22).

Ni retroacción ni reversibilidad: en el recuerdo (que es la experiencia de la autobiógrafa cuando se deja llevar por los impulsos de la escritura) *coexisten* un pasado en el que la niña ya se está queriendo fugar de una cárcel apenas en construcción, con un presente en el que, aunque lo consiguió hace tiempo, la fuga todavía se le presenta como una empresa imposible.

Como en la voz narrativa de *Una idea genial* se escuchan las ambigüedades de ese devenir infantil<sup>6</sup>, aunque la protagonista es escritora y asume esta condición como un precipitado en el que convergen todas sus diferencias, igual podemos imaginar la simpatía de Uhart por los modos y los motivos del relato, que excluyen de plano la referencia a una perspectiva profesional y exploran, bajo el encanto de lo anómalo, las

---

<sup>6</sup> Este acontecimiento silencia oportunamente las otras voces sin las que Acevedo no hubiese podido escribir su autobiografía, la generacional y la del género, la voz de las “muchachas punk” que reniegan de la lengua literaria y ensayan, a veces con envidiable encanto, el coloquialismo y los énfasis de las escrituras electrónicas mientras exponen su intimidad.



curiosidades de una infancia rural atenazada por la inoperancia y la insensatez.<sup>7</sup> La mirada no podría estar puesta en un universo más extraños al de las rutinas de la vida literaria: un rancho venido a menos cerca de un pueblito ignoto de la provincia de Buenos Aires, Napaleofú. La escritura de los recuerdos familiares juega a potenciar lo inhóspito del escenario. La nena que está siendo Acevedo mientras novela su infancia era imposible: testaruda, hosca, pero con una autodeterminación sorprendente, que sabía usar en beneficio propio o para irritar a los demás (le gustaba mucho intervenir en la conversación de los grandes para dar opiniones “basadas en sentimientos depreciativos” (p. 31)). La fuerza del desapego se le tornó tan enorme que ni siquiera quedó a salvo su gemela. Un hermano varón que cargó con el odio paterno hasta volverse infinitamente triste y una hermanita con síndrome de Down, la única que podía abrazarla, agravaban el clima de general desolación. Los padres eran dos “fuera de serie” (p. 49), en términos de fracaso y aturdimiento: nunca les salió nada bien, ni el proyecto de la huerta orgánica ni el de la colonia de lombrices, y lo mejor que le legaron a la hija escritora fue la necesidad de asumirse como huérfana y sobreviviente.

Desde chicos mi madre nos advirtió que se iba a morir y que no las íbamos a tener que arreglar solos. Por ejemplo, cuando aprendí a atarme los cordones, recuerdo haber pensado que era una suerte haber aprendido, porque si mi madre no estaba no hubiera podido ponerme las zapatillas (p. 37).

No es el resentimiento, sino una calidad muy rara de amor, que se alimenta por igual de compasión y rechazo, lo que le da a los fragmentos dedicados a la rememoración de los padres un atractivo poderoso. En el recuerdo, la debilidad paterna, esa que lo convirtió en hijo de su mujer y de sus hijos, vuelve a doler, pero cuando se combina con atributos extravagantes, como la necedad del “renegado” o las ínfulas del científico amateur (durante años perfeccionó un método idiosincrático de predicción

---

<sup>7</sup> Después de terminar este ensayo me entero que Uhart efectivamente simpatiza con el universo literario de Acevedo y que la invitó a comentar la escritura de *Una idea genial* en uno de sus talleres (ver Aguzzi 2010). La noticia me deja melancólico: ninguna conjetura quiere ser sometida a la prueba de los hechos, aunque salga airosa, porque podría perder su encanto, su valor de ocurrencia.



meteorológica), trasciende la fijeza de las identificaciones sentimentales, por el interés que pone la escritura en la invención de lo novelesco. El desencuentro con la madre es primero una vivencia edípica, después una matriz de las relaciones con el mundo y el propio cuerpo (véase la reivindicación de la anorexia como disciplina de autocontrol) y finalmente el punto de vista desde el que Acevedo monta su estrategia autofigurativa.

En tiempos de “flogopoetas” (el neologismo lo acuñó Julián Gorodischer (2006) y remite a los jóvenes que llevan un fotolog en el que montan el espectáculo de su intimidad combinando imágenes y escritura poética), la autobiógrafa precoz se da el gusto de ocupar en toda su extensión la tapa de *Una idea genial* con una foto-retrato de sí misma sobre el fondo, apenas delineado, de un paisaje natural. Se la nota impávida ante cualquier posible acusación de narcisismo. Me reconozco incapaz de apreciar los signos que emiten el vestuario, diría que discreto, y el peinado sin demasiada elaboración (estoy seguro que todo esto tiene importancia para los conocidos de la autora, según la lógica del fotolog), pero me salta a la vista la mirada que se hurta, ese desvío que viene de muy lejos.

Cuando vuelvo a las fotografías de mi corta edad, veo mi cara triste y mido la distancia física entre mi cuerpo y el de mi madre. No podría ser mayor. Aparezco dándole la espalda. Y descubro con asombro que cuando es ella la fotógrafa me niego a mirar la cámara. Aparezco con la vista Perdida (p. 73).

El primer recurso del que echa mano Acevedo para construirse una imagen de escritora es la pose infantil, la mirada que se sustrae para inmovilizar la atención del Otro: Fíjate cómo me estoy yendo. El espectáculo de la huida (la huida como espectáculo) vuelve a poner a la madre en el lugar de un espectador eminente, como si importase más recrear las condiciones del desencuentro que perderse en lo irreconocible. La repetición explica la furia y el ejercicio del desapego, pero también comunica el orgullo de pertenecer a una estirpe anómala (los “fuera de serie”) cuando el asombro de existir tiene que transmutarse en potencia narrativa.



“¿Por qué todo se mezcla en mi cabeza y me olvido de las cosas?” (p. 105). Si no en la vida, lección que aprendió de los padres, en esa extraña forma de vida que llevan los que decidieron novelarse, el desconcierto y la imprevisión pueden dar frutos de insólita riqueza. Una memoria olvidadiza es buena aliada de la fabulación, si los intereses que la gobiernan tienen, como diría Felisberto Hernández, “porvenir artístico”, si además de secretos son extraños y creativos. La escritura de Acevedo fragmenta el pasado con ansiedad y entusiasmo, se arrebata en las asociaciones, según una dinámica en la que el espíritu de reconciliación va desplazando la rabia, sin suprimirla, y cuando siente que ya está, porque se agotó el impulso, improvisa una conclusión. Entre lo olvidado, la falta de referencias a cómo, de qué murieron los padres, si hubo que acompañarlos en la agonía o si desaparecieron súbitamente, es la más curiosa, atendiendo a cómo esas muertes gravitan en el presente de la rememoración y proyectan estremecimientos afectivos en todas las frecuencias temporales. Lo mismo que con algunas conmociones infantiles, el olvido actuaría en este caso para preservar el valor de lo que acontece, la sensación de que hay algo que esquiva la idea de lo definitivo, negándose a convertirlo en un hecho memorable,

Así como olvida, por lo que olvida, la memoria fija *episodios* “que parecen tener acción de *fundamento*” (Rosa 1991: 60) Es la ley de todo relato autobiográfico. En el caso de los que cuentan cómo alguien se convirtió en escritor, esos episodios primordiales toman la forma de *escenas de lectura y escritura* en las que “se manifiesta la *diferencia* del autobiógrafo” (Molloy 1996: 16). Lo más conmovedor de *Una idea genial* es que Acevedo cifra su rareza en algo absolutamente común, el apego a lo familiar, aunque lo trastorne y lo inquiete todo el tiempo con proyectos de huida. ¿No cuenta que comenzó a escribir composiciones escolares para rivalizar con el hermano e impresionar a lo padres, y que en el rancho había libros y se cultivaba, además de hortalizas, la superstición de la literatura como bien espiritual?

Mi hermana estaba en su cama haciendo la tarea, mi papá en su silla tomando mate, mi mamá planchando, mi hermano en el cuartito de al lado con la puerta abierta, dormía la siesta, y yo rodeada de mi familia, sin hablarles, escribía. Para que no pudieran



leerlo, tenía una letra diminuta, y todos los documentos estaban con contraseña. Mi mamá me hacía chistes ¿qué escribiré?, decía en voz alta, pero a pesar de que yo era hosca, esta situación no me molestaba, todo lo contrario, era como si darles la espalda me impulsara a seguir escribiendo, como un motor (p. 97).

Fíjense cómo me estoy yendo. ¿Me podría ir si no contase con esa mirada? Toda la encantadora ambigüedad que habla a través de los recuerdos de la fugitiva (inmóvil) se condensa en el gesto dar la espalda a lo familiar, como quien se sustrae, pero también como quien busca apoyo, algo fuerte desde donde impulsarse.



## Referencias bibliográficas

Acevedo, Inés (2010). *Una idea genial*. Buenos Aires, Mansalva.

Aguzzi, Juan (2010). “Intacta capacidad de asombro” (Entrevista a Hebe Uharth), en *El Ciudadano*, 6 de diciembre, p. 18.

Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario*. Barcelona, Paidós.

Enríquez, Mariana (2010). “Sin perder el asombro” (Entrevista a Hebe Uhart), en *Radar* 735, 17 de octubre, pp. 25-27.

Giordano, Alberto (2010). “Tal vez un movimiento. Sobre *En la pausa* de Diego Meret”, *Revista de la Biblioteca*, Montevideo, en prensa.

Gorodischer, Julián (2006). “La rebelión de los poetas en la blogosfera”, en *Página/12*, 8 de octubre, pp. 32-33.

Liotard, J-F. (1997). *Lecturas de infancia*. Buenos Aires, Eudeba.

Molloy, Sylvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica.

Rosa, Nicolás (1991). *El arte del olvido*. Buenos Aires, Puntosur.

Vázquez, Manuel E. (1996). *Ciudad de la memoria. Infancia de Walter Benjamin*. Valencia, Novatores.