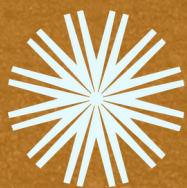


ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

VOLUMEN 8. NÚMERO 15. 2026/ISSN 2452-4729



UNIVERSIDAD
ACADEMIA
DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

Está ahí, lo veo y no me habla. Los límites de lo tolerable en la figuración de la infancia urbana y la condición sociojurídica de niñas, niños y adolescentes

It Is There, Visible Yet Silent. The Limits of the Tolerable in Urban Childhood Figurations and the Socio-Legal Status of Children and Adolescents

Juan Pablo Quiroga*

FLACSO / GEORGETOWN UNIVERSITY

 <https://orcid.org/0000-0002-6735-9902>

Resumen. En septiembre de 2025, la intervención urbana *El niño*, del artista Sebastián Andreatta (BiH), irrumpió en el espacio público del barrio de Palermo de la Ciudad de Buenos Aires, generando reacciones intensas en medios de comunicación, redes sociales y entre transeúntes. La escultura (un niño sin rostro, encapuchado, inmóvil y replegado contra un rincón de la vereda) fue exhibida fuera de todo circuito institucional y sin autorización estatal. El presente trabajo propone un abordaje sociosemiótico de la obra, basado en una estrategia metodológica cualitativa orientada al análisis de un corpus heterogéneo compuesto por artículos periodísticos de alcance nacional, registros audiovisuales de interacciones en la vía pública y comentarios en redes sociales. A partir de este material, se reconstruyen las propiedades significantes de la intervención, sus regularidades discursivas y los efectos de sentido producidos en su circulación.

Se argumentará que más allá de toda intencionalidad del autor, la obra da cuenta no solo de una crisis de clasificación que pone en suspenso los marcos metacomunicativos ordinarios de la vida cotidiana y expone, a través de un régimen de indeterminación radical y un juego de intrigas, los límites

* Doctor en Ciencias Sociales (FLACSO). Magíster en Políticas Públicas (Georgetown University). Licenciado en Ciencias de la Comunicación (UBA). Abogado, especializado en derecho penal (UTDT) y en protección de derechos de niñas, niños y adolescentes (UNICEN). Correo electrónico: jq84@georgetown.edu. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Análisis Formal, Investigación-Metodología, Recursos y Redacción (borrador original y revisión/edición).

del orden simbólico para procesar el conflicto en el espacio público, activando respuestas de temor, violencia o acción allí donde la norma es la indiferencia, sino que evidencia –a su vez– una nueva concepción sociojurídica de niñas, niños y adolescentes.

Palabras clave: intervención urbana, arte, sociosemiótica, crisis de clasificación, espacio público

Abstract. In September 2025, the urban intervention *El niño [The Child]*, by artist Sebastián Andreatta (BiH), erupted into the public space of the Palermo neighborhood in the city of Buenos Aires, generating intense reactions across mass media, social media platforms, and among passersby. The sculpture –depicting a faceless, hooded child, motionless and withdrawn into a corner of the sidewalk– was displayed outside any institutional circuit and without state authorization. This article proposes a socio-semiotic approach to the work, based on a qualitative methodological strategy oriented toward the systematic analysis of a heterogeneous corpus comprising nationally circulated journalistic articles, audiovisual recordings of interactions in public space, and comments and reactions on social media. On the basis of this material, the study reconstructs the intervention’s signifying properties, identifies its discursive regularities, and analyzes the effects of meaning produced through its circulation.

It will be argued that, beyond any authorial intentionality, the work not only gives rise to a crisis of classification that suspends the ordinary metacommunicative frames of everyday life and exposes –through a regime of radical indeterminacy and a game of intrigues– the limits of the symbolic order in processing conflict in public space, thereby activating responses of fear, violence, or action where indifference is the prevailing norm, but also simultaneously reveals an emerging socio-legal conception of children and adolescents.

Keywords: urban intervention, art, socio-semiotics, classification crisis, public space

Introducción

En septiembre de 2025, la intervención urbana *El niño* irrumpió en el paisaje urbano del barrio de Palermo de la Ciudad de Buenos Aires, generando un fuerte impacto en medios digitales, audiovisuales y redes sociales. Concebida por Sebastián Andreatta (conocido bajo las siglas BiH), la escultura representa a un niño despojado de rostro, cubierto bajo una capucha. Su postura, de espaldas a los transeúntes, mirando el piso, con las manos en los bolsillos contra un rincón de la vereda, evoca una vulnerabilidad silenciada.

La obra no fue presentada en un museo ni en una galería, sino directamente exhibida en la vía pública (primero en la plaza Mafalda, luego reubicada en la vereda del taller del autor), sin permiso estatal alguno, lo que subraya su carácter de intervención transgresora, diseñada para interpelar en la cotidianeidad de todo aquel que pase junto a ella.

Figura 1: BiH. *El niño*, 2025



Fuente: Revista Gente (s.f.)

En las páginas que siguen proponemos un abordaje sociosemiótico de la obra, basado en una estrategia metodológica de tipo cualitativa, orientada al análisis sistemático de un corpus compuesto por: (i) 32 artículos periodísticos publicados en medios digitales y audiovisuales, de alcance nacional; (ii) 18 minutos de registro fílmico de transeúntes en situación de interacción con la obra; y (iii) 92 comentarios y reacciones producidos en plataformas de redes sociales.

A partir de este conjunto heterogéneo de materiales, el trabajo se orienta a reconstruir las propiedades significantes de la obra, describir sus regularidades discursivas y configuraciones de sentido, así como identificar el juego de ecos que establece con sus condiciones productivas. Argumentaremos que, más allá de toda intencionalidad del autor, la obra no solo da cuenta de una crisis de clasificación que pone en suspenso los marcos metacomunicativos ordinarios de la vida cotidiana y expone los límites del orden simbólico para procesar el conflicto en el espacio público, activando respuestas de temor, violencia o acción allí donde la norma es la indiferencia; sino que también evidencia una nueva concepción sociojurídica de niñas, niños y adolescentes.

Nuestros presupuestos teóricos, por otro lado, pueden resumirse de la siguiente forma: todo objeto de arte¹, en tanto fenómeno discursivo, lleva en su superficie marcas que son resultado de diversos niveles de determinación que operan de manera simultánea. Esta afirmación, lejos de ser novedosa, subyace a diferentes planteos, de elaboración progresiva, en la antropología y en la semiótica, a lo largo de casi un siglo.

Por ejemplo, en su análisis del estilo de la pintura caduveo [*Kadiwéu*], Lévi-Strauss (1988) sostenía que el mismo expresaba y reelaboraba las contradicciones propias de su estructura social: “y como no podían tomar conciencia de[el remedio a sus contradicciones] y vivirlo, se pusieron a soñarlo” (p. 229) bajo la apariencia inofensiva del arte. En otros términos, el estilo de pintura caduveo conlleva operadores de superficie (marcas relativas a la geometría, las curvas, los ángulos y los arabescos) que remiten (por lo menos en un nivel de análisis) a las tensiones sociales derivadas de la organización social.

Por su parte, no muchos años más tarde, en un intento por delinear una epistemología del arte, Bateson (1976) argumentaba que el objeto de arte (más allá de lo que represente efectivamente) contiene en sí marcas de la “integración psíquica” (p. 156) de su artista y su cultura. A partir de él –en tanto “mensaje acerca de la interfaz entre lo consciente y lo inconsciente” (p. 165)– pueden realizarse conjeturas válidas sobre las características de la cultura, en el marco más amplio de un ejercicio de comunicación parcialmente inconsciente. De ahí que su interés radicaba no en el mensaje de cualquier objeto de arte en-sí, sino en las reglas de transformación que la hacían posible (p. 157) y a partir de las cuales (más allá de todo acto de conciencia) se puede apreciar, por un momento, el carácter sistémico de la mente [*mind*] (p.172), en sentido amplio: del conjunto de relaciones integrales entre los procesos secundarios a nivel de la conciencia del artista; el inconsciente y los procesos primarios; y la cultura en la que se inscriben. En sus términos, solo el arte, la religión y el sueño, entre otros, permiten apreciar (de manera indirecta) la naturaleza relacional y holística de los procesos mentales: la pauta que conecta.

¹ En lo sucesivo haremos referencia a “objeto de arte”, en lugar de denominaciones como “obra de arte”, con el objetivo de limitar el campo de connotaciones e implicancias en términos de reconocimiento o consagración de ella en el campo artístico. Entendemos, en este sentido, que el término empleado no solo tiene un mayor peso descriptivo y –consecuentemente– una menor carga valorativa, sino que da cuenta de las determinaciones del objeto más allá de su particular configuración al interior de una sociedad particular.

Por último, a partir de los desarrollos de la teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón (discípulo tanto de Lévi-Strauss, como promotor de Bateson), el objeto de arte puede entenderse como un tipo particular de discurso: un paquete de materias sensibles investidas de sentido. Una configuración espaciotemporal de sentido, a partir del cual se puede reconstruir las huellas del proceso que lo hacen posible. Desde esta perspectiva, en un nivel de análisis, la materialidad del objeto de arte exterioriza procesos cognitivos (2013, p. 183), del individuo y de la especie; pero, en otro nivel, el sujeto es tan solo un punto de pasaje del sentido (1987): de determinaciones sociales que exceden su voluntad, intención o conocimiento².

Más allá del nivel de análisis en el que se inscriban los operadores de superficie (sean tensiones a nivel de la organización social, de los procesos cognitivos, culturales o discursivos), dos consecuencias invariantes se despliegan: (i) los procesos no son directamente observables, ni materialmente accesibles, sino a través de productos concretos; (ii) toda obra es un objeto (por definición) híbrido en un doble sentido: (ii.a.) heterogéneo en cuanto a su materialidad (supone la articulación paquetes de materia significativa diversa); y (ii.b) heterogéneo en cuanto a las operaciones que porta, las cuales implican huellas que reenvían a lógicas o procesos distintos (de diversos y múltiples órdenes de determinación), todos simultáneamente presentes en la superficie discursiva.

El niño no escapa a estos presupuestos, por lo que a través de su análisis pueden identificarse (i) ciertas propiedades significantes (operadores) en su superficie; (ii) pueden reconstruirse a partir de ellos las operaciones discursivas subyacentes (operandos) que remiten a sus condiciones de producción y cuya economía de conjunto define un campo de efectos posibles en su reconocimiento; los cuales (iii) pueden ser constatados (o no) a partir de un análisis efectivo acerca de las modalidades de consumo de la obra. Tres tareas (identificación de marcas, reconstrucción de operaciones y constatación de modalidades de lectura) que nos proponemos llevar adelante en los apartados siguientes.

El régimen lúdico de la incógnita: los operadores de *El niño*

En cuanto a su materialidad, la obra está realizada a partir de un maniquí infantil modificado y reforzado con cemento. Mediante deformaciones intencionales (como doblarle un poco las piernas y bajarle la cabeza a la altura de los hombros) la estructura sirvió de esqueleto para operar una serie de figuraciones posturales: un niño de espaldas, con la cabeza gacha, apoyado contra una pared, encogido de hombros y encorvado.

² Esta distinción y tensión entre niveles de análisis o “lógicas” relativas a los sistemas y subsistemas sociales y aquellos de orden socioindividual, fueron formulados con mayor nivel de precisión en la última de sus obras (2013, p. 405).

La fragilidad del maniquí y la vulneración figurada que sustenta contrasta con la rigidez de la postura y el uso del cemento, convirtiéndola en una escultura rígida, volumétrica y resistente al entorno exterior. De hecho, ostenta un tamaño y peso equivalente al de un niño³. Una escala que contribuye decisivamente al impacto en quienes la encuentran en la calle.

La pieza, asimismo, se encuentra recubierta con ropa infantil común: un buzo con capucha, pantalón a cuadros y zapatillas.

En segundo lugar, se evidencia el borramiento de toda marca de individualidad. La obra no tiene rostro, a la vez que lo oculta bajo una capucha y se erige de espaldas al tránsito de la gente. Tampoco presenta marcas de género, la ropa resulta neutra en cuanto a estereotipos de expresión de género y el pelo/peinado se esconde (junto al rostro) bajo la ropa. Esta propiedad refuerza la ambición del enunciador por ofrecer una metáfora de las infancias invisibilizadas: los niños y niñas marginados, expuestos al abandono social y víctimas de la indiferencia estatal.

Si bien la ropa, por otra parte, repone algunas huellas (de menor intensidad) de la individualidad (el buzo con capucha forma parte de una serie de asociaciones en la cultura popular juvenil y bien puede mantener ciertos vínculos con tribus urbanas del tipo rap, skater, hip-hop o –incluso– la búsqueda del anonimato suele ser asociada a la evasión al control, así como a ciertos imaginarios delictivos) no nos brinda rasgos certeros ni en materia de género, ni en lo relativo a la clase social. Esta última es otra propiedad que se nos oculta (parcialmente, por lo menos en este nivel, como veremos más adelante).

Ahora bien, en este punto se presenta una tensión de interés. La obra se estructura preferencialmente en el espacio, a partir del orden indiciario de funcionamiento del sentido, cuya importancia radica en que permite dar cuenta de las interacciones sociales y la estructura de sus espacios (Verón, 1987). Sin embargo, se trata de una lógica indiciaria parcial: la carga semiótica que pesa sobre el hecho de estar-ahí, de ocupar un lugar efectivo en el espacio, y determinar un conjunto de reenvíos metonímicos (del tipo lejos/cerca, parte/todo, dentro/fuera, centro/periferia) del orden del contacto, contrasta con el borramiento de las marcas indiciales de identidad: la mirada, el rostro y la expresión de género. Si bien volveremos sobre este aspecto más adelante, baste con señalar por el momento que, al borrar estas marcas, no solo se figura una adscripción genérica, sino que se lo hace a condición de postular una sinécdoque universalizante, del tipo “todos los niños. El niño”. De esta forma, el orden indiciario se tensiona entre la presencia corporal y espacial (el estar-ahí de la obra, el ocupar un espacio efectivo con determinada postura) y la ausencia de los rasgos de su identidad individual, conformando una categoría singular genérica.

³ Según diversas reseñas y metadiscursos en la instancia de producción, su tamaño puede estimarse en un metro de altura y su peso, en función del cemento empleado, en unos 43 kilos.

⁴ En lo subsiguiente, haremos referencia al “enunciador”, en tanto entidad discursiva y no sujeto empírico, en lugar de “autor”, con el objeto de evitar connotaciones relativas a sus “intenciones”. Es decir, nos concentraremos en analizar los productos en su potencialidad significante y no en aquellas restricciones presuntamente derivadas de la voluntad o intención del autor.

Ahora bien, en tercer lugar, encontramos una placa que opera como paratexto simbólico (Genette, 2001), resolviendo tanto la indeterminación de género, como el enigma de su existencia. Después de todo, esta emula las inscripciones textuales de las obras en los museos evidenciando su estatuto de ficción: supone un marco, en un nivel de tipificación lógica superior, en el cual se enuncia “esto no es un niño”. En su doble condición de texto y convención museológica, el orden de funcionamiento simbólico de la semiosis, la convención de la placa (la particularidad de su contenido y el orden de su presentación) resuelve dos de las indeterminaciones: su condición de género (*El niño* es –por definición– un varón) y su estatuto ficcional.

Figura 2: BiH. *El niño*, 2025, detalle



Fuente: Elaboración propia a partir de foto publicada en InfoBAE (2025).

En cuarto lugar, pero inevitable e irremediabilmente asociado a todo lo mencionado hasta aquí, tanto el despliegue en el espacio (su ubicación frente a una pared en ángulo) como la postura corporal ya descrita, figuran una situación que oscila entre la vergüenza, la angustia y la penitencia. Una quinta incógnita con la que el enunciador propone una trayectoria abierta a desplegarse en la instancia de reconocimiento de la obra y que el enunciador resuelve en otro registro, al publicar la obra en sus redes sociales:

Decía que no pensé antes en Juanito Laguna, hasta que lo vi instalado, y ahí no más se me vino la angustia de la *penitencia*, de ver a un niño *castigado* y triste. De verlo castigado en la calle, solo. Ahí se me apareció Juanito; de Flores, pobre y marginal. (El destacado es nuestro)

El niño describe, así, una situación (preferencialmente) de penitencia, la cual (aun cuando el enunciador advierte inmediatamente contra ello⁵) se confunde con la pobreza.

La obra propone, entonces, lo que podemos denominar un régimen lúdico de la incógnita. Juega y administra cinco intrigas: los rasgos identitarios, el género, la clase, la situación de vergüenza/angustia/penitencia y su estatuto de ficción/realidad. Sin embargo, su enunciador solo siente la obligación de determinar, en otro orden de significación (una terceridad propia del lenguaje y la convención, irrumpiendo violentamente el juego que propone), solo su condición de varón, su estatuto de ficción y algunos rasgos de pertenencia urbana de baja intensidad. La particularidad efectiva de sus rasgos y su pertenencia de clase, por el contrario, permanecen (en principio) indeterminadas.

Sin embargo, mientras la indeterminación de los rasgos particulares de identidad es absoluta (El niño, después de todo, no tiene rostro), la determinación de la posición de clase es relativa: las connotaciones de clase parecen emerger en un nivel superior de análisis, a partir de tres (3) operaciones: (i) una economía de funcionamiento de las marcas que articulan la ropa, la postura, el lugar marginal que se ocupa y la forma en que se habita el espacio; (ii) como derivación misma del tiempo, a partir del daño de la obra, su continuidad en el espacio y la suciedad (creciente) de la ropa; y (iii) la asociación con Juanito Laguna, ya referenciada. Mientras las dos primeras son experienciales y, por ende, del orden de lo indicial; la tercera es doblemente simbólica: se resuelve a partir de un ejercicio del lenguaje (en redes sociales o medios digitales) que pone en escena una convención estereotipada entre castigo y pobreza.

En suma, la economía (lúdica) de la incógnita funciona de la siguiente manera: mientras no puede dejarse indeterminada la condición de género y el estatuto ficcional del objeto (en algún punto deben ser aclarados, al interior o no de la diégesis), la pertenencia de clase y la situación de castigo bien pueden suponerse. Los rasgos de identidad particulares, en cambio, no hace falta que sean develados. Después de todo, la obra es todos los niños y ninguno al mismo tiempo. La condición de niño, por último, es el único rasgo de determinación absoluta.

⁵ Como sostuvo al momento de publicar la obra en su cuenta de Instagram, “no hay aquí una igualación del castigo con la pobreza, está claro que son cosas distintas y la obra no apunta a eso, sino a señalar a los niños dejados de lado”.

Cuadro 1: Determinación/indeterminación absoluta
o relativa de las propiedades significantes del régimen lúdico de la incógnita

Marca	Determinación (+) / Indeterminación (-)	Absoluta (+) / Relativa (-)
Rasgos de identidad	-	+
Situación	-	-
Clase	-	-
Género	+	-
Estatuto	+	-
Edad	+	+

Fuente: Elaboración propia.

De esta manera, a partir de un juego de reenvíos y marcos metacomunicativos el enunciador nos advierte que aun cuando se pueda jugar con ciertos atributos, hay otros que deben esclarecerse en algún momento del juego artístico. De lo contrario, adviene el peligro. Parafraseando los postulados de Mary Douglas en *Pureza y peligro*, el orden simbólico de la placa, así como las explicaciones por fuera de la diégesis (al interior del sistema de medios o en redes sociales) cumple una función central: reduce el desorden intelectual y refuerza la certeza frente a la amenaza permanente de la ambigüedad. Busca instituir un vocabulario de límites espaciales, corporales y relacionales, acompañado de señales verbales destinadas a cercar aquellas relaciones consideradas vulnerables. Cuando este código es transgredido, el sistema responde mediante la atribución de peligros específicos (1978, p. 12). El juego deja de ser un juego y emerge, así, un operador de incertidumbre. Dado que todo sistema de clasificación produce inevitablemente anomalías, el peligro emerge con especial intensidad en los estados de transición, precisamente porque la transición no constituye plenamente un estado ni otro, sino una condición indefinible (Douglas, 1978, p. 115). La obra habilita, entonces, una trayectoria posible que atenta contra sí misma: sanciona un *locus* de peligro toda vez que alguien no pueda clasificarla. Conlleva el germen de su destrucción.

Como puede verse, el régimen de ocultamiento/develación es complejo y articula saltos de escala, cambios de registro y transición entre espacios mentales diferentes (Verón, 2001, 2011 y 2013).

La situación descrita por la obra (la trayectoria que actualiza la vergüenza, la angustia o el castigo, entre otros posibles), así como la clase social, pueden reconstruirse sintagmáticamente (*in presentia*) a partir del orden de funcionamiento indicial del sentido, fruto del despliegue en el espacio (su ubicación frente a una pared en ángulo) como la postura corporal y el eje centro/periferia que organiza la plaza y la vereda, así como ciertos rasgos de la vestimenta. A su vez, puede ser reconstruido paradigmáticamente, como elementos simbólicos ajenos a la situación enunciativa (*in absentia*), a partir de metadiscursos en la instancia de producción que vinculan la situación al castigo o bien derivan una asociación (presuntamente) natural entre este último y la condición de clase. Este recorrido, no obstante, supone una ruptura de la diégesis, del aquí-y-ahora de la experiencia, para ser completada a partir de elementos externos de textura diversa.

El género y el estatuto ficcional/real de la obra, en cambio, como ya se ha mencionado, se revelan por elementos presentes en la situación enunciativa (la placa), del orden de lo simbólico que rompen con su aura a partir de postular un marco de interpretación alternativo al inmediatamente percibido.

Cuadro 2: Determinación/indeterminación absoluta o relativa de las propiedades significantes en virtud del nivel de funcionamiento del sentido

Marca	Determinación (+) / Indeterminación (-)	Absoluta (+) / Relativa (-)	In presentia (+) / In absentia (-)	Nivel de funcionamiento
Rasgos de identidad	-	+	+	Indicial
Situación	-	-	+ / -	Indicial / Simbólico
Clase	-	-	+	Indicial / Simbólico
Género	+	-	+	Simbólico
Estatuto	+	-	+	Simbólico
Edad	+	+	+	Indicial / Simbólico

Fuente: Elaboración propia.

En sexto lugar, en términos espaciales, la obra se había emplazado (originalmente) en uno de los laterales de una plaza en el barrio de Colegiales de la Ciudad de Buenos Aires. Este punto deviene interesante por varias razones. En primer término, la plaza es por definición un no-lugar (Augé, 1993) para todos los sujetos sociales (un lugar de tránsito), menos para la infancia. Después de todo, la plaza es un lugar donde confluyen identidad, historia vital y relaciones sociales para niñas, niños y adolescentes.

Sin embargo, *El niño* no ocupa un lugar central en ella, sino marginal: sobre un lateral, en la calle, ajeno a su centro y a sus juegos. Se abre, entonces, una serie de relaciones simétricas pero inversas (Lévi-Strauss, 2007), en donde *El niño* se opone a la infancia, de la misma forma que la penitencia se opone al juego, y el lugar antropológico (donde relaciones, identidad y tiempo confluyen) se opone al no-lugar:

El niño : penitencia : periferia : no-lugar

::

La infancia : juego : centro: lugar antropológico

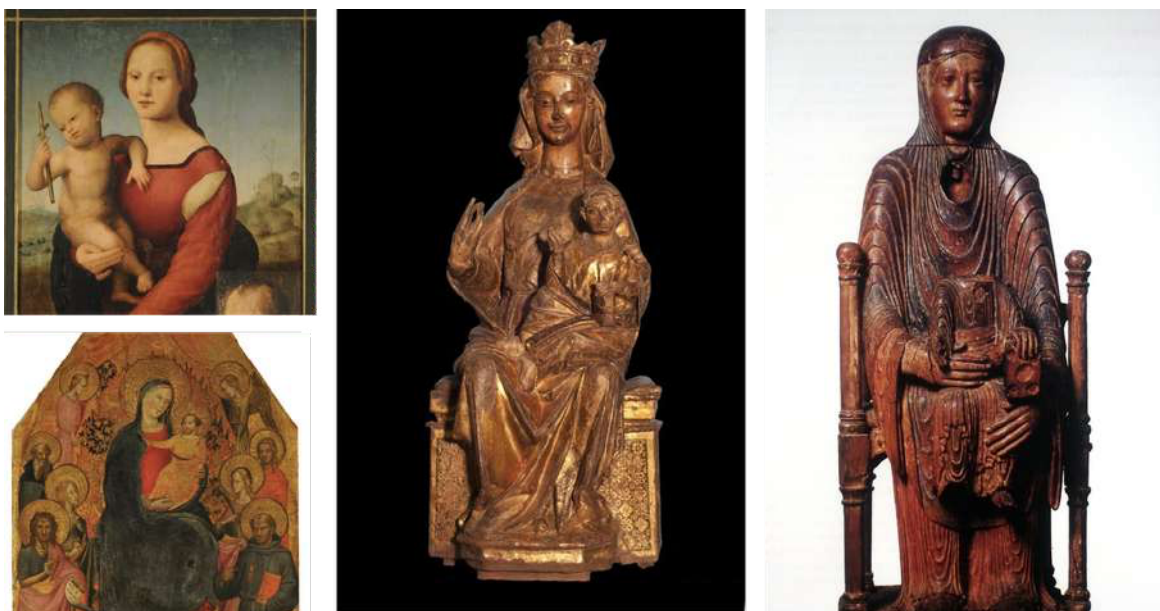
Ahora bien, hay un segundo conjunto de sujetos sociales para quienes la plaza no configura un no-lugar. Nos referimos a aquellas mujeres, niñas, niños y varones que viven en situación de calle. Para ellos, la calle es un lugar antropológico: en tanto lugares propios de ranchada, en las plazas confluyen relaciones, tiempo e identidad. Se tensiona, así, la consistencia lógica de la economía de funcionamiento de la obra, dado que excluye de su representación a la pobreza más extrema. El universo de la obra, después de todo, presume un lugar legítimo para determinadas niñas y niños, en función de (i) si es objeto o no de castigo; y (ii) su condición de clase (derivada de la asociación implícita con el castigo y las operaciones reseñadas): el centro o la periferia. El juego o la penitencia. Sin embargo, sobre ese principio de visión/división del espacio social asoma como exclusión la sombra de algo que desconoce: la posibilidad que tienen niños y niñas en situación de calle de hacer del centro de la plaza su lugar antropológico.

Por otro lado, la plaza en cuestión no es cualquier plaza. Se trata de la plaza Mafalda, un lugar que evoca al icónico personaje de Quino, el cual se caracteriza no solo por ser una niña, sino por ser mujer, ocupar un lugar central en una escena compartida (con amigos, con la familia, las maestras o los vecinos de la cotidianeidad) y configurar un personaje crítico y contestatario en el uso de la palabra. Por el contrario, *El niño* ocupa un lugar marginal, es expropiado de toda relación significativa con otros que no se encuentren (circunstancialmente) de paso, se despliega en el orden espacial y metonímico del orden indicial (en oposición al fuerte peso icónico-simbólico de Mafalda), carece de identidad y nombre propio, y lejos de subvertir o desafiar relaciones establecidas (con los adultos y otros referentes de autoridad) las sufre en su cuerpo: se encuentra de espalda al mundo, en penitencia.

Rupturas y continuidades: los operandos en producción

Al momento de considerar las condiciones de producción de la obra, bien pueden reseñarse algunas rupturas y continuidades de interés. En primer lugar, una revisión rápida de diversos catálogos revela que si bien niño no es una palabra ajena al género de titulación en las artes (por ejemplo, en la pintura), cumple otras funciones: o bien marca una relación posesiva que produce una relación temática, *The Child's Bath* (1893)⁶, *The Child's Brain* (1914)⁷, o bien funciona como complemento, *Portrait of a Child* (s. II d.C.)⁸. En cualquier caso, opera como un sustantivo contable que designa una categoría genérica, con la excepción de algunos casos (como en parte del repertorio del Museo Nacional de Buenos Aires) donde se equipará niño al niño Jesús: por ejemplo, en *Virgen con el Niño* (pintura religiosa, colección colonial, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires).

Figura 3: El niño como motivo en el repertorio del Museo Nacional de Bellas Artes



Fuente: Catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

⁶ Art Institute of Chicago, Chicago, Estados Unidos.

⁷ Moderna Museet, Estocolmo, Suecia.

⁸ Getty Museum, Los Ángeles, Estados Unidos.

Salvo en este último caso, en todos los otros además de designar una categoría genérica (no un individuo particular) configura un motivo que no tiene fuerza propia para irrumpir por sí mismo en la escena, sino a través de un acto de posesión de otros. En los pocos casos que un niño es representado de forma exclusiva, lo hace en calidad y peso de su identidad y clase: por ejemplo, *Retrato de Eduardo Lahitte Uribelarrea* (1868). El niño, en este caso, es una posición de estatus configurada a partir del cruce de dos coordenadas: una red de parentesco y una posición de clase efectiva.

Figura 4: Rawson, Benjamín Franklin. *Retrato de Eduardo Lahitte Uribelarrea*, 1868



Fuente: Catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

Por el contrario, *El niño* rompe con este orden de denominación y presenta por sí lo que designa, a la vez que el artículo (el) desgarrar la categorización genérica. Sin embargo, este punto tensiona con la ausencia de individualización de la obra a través de la cual el enunciador buscaba evitar aludir a un niño en particular, para referenciar a todos.

Nos enfrentamos, así, a una nueva paradoja: a nivel del régimen de titulación se rompe el orden de nominación genérico y el niño aparece como un motivo en-sí a ser titulado y representado en su individualidad, a condición de no ser individualizado. Una nueva anomalía clasificatoria que configura gran parte del estatuto particular de la obra.

Incluso, la obra rompe también con la retórica del régimen de mostración de niñas y niños. A diferencia de las obras tradicionales, donde los rostros son exhibidos, el rostro se oculta de manera doble: en la ropa y contra el ángulo de la pared.

En segundo lugar, el enunciador se empeña por vincular su obra con *Juanito Laguna*, la célebre serie de Berni de los años sesenta. No obstante, se presentan una serie de continuidades y rupturas que merecen ser puestas de manifiesto. En primer lugar, la presencia/ausencia del rostro. Juanito Laguna se presenta perfectamente identificable, en oposición a la presencia anónima de *El niño*.

Esta propiedad se refuerza con una segunda: Juanito... se enuncia a nombre propio. Un rasgo que, sin embargo, no alteraba su ambición de universalidad:

Yo a Juanito Laguna lo veo y lo siento como el arquetipo que es; arquetipo de una realidad argentina y latinoamericana, lo siento como expresión de todos los Juanitos Laguna que existen. Para mí no es un individuo, una persona: es un personaje... En él están fundidos muchos chicos y adolescentes que yo he conocido, que han sido mis amigos, con los que he jugado en la calle. (Berni, 1999)

Figura 5: Berni, Antonio. La serie Juanito Laguna (selección)



Fuente: InfoBAE (2025).

En este punto, las dos obras esconden una ambición metonímica de dar cuenta del todo, a partir de una situación particular/particularizable. Sin embargo, lo hacen de manera diferente: exacerbando los rasgos de identidad, en un caso; borrarlos en otro. De hecho, la universalidad a la que aspiran no es la misma, sino que tiene un alcance diferente en cada uno. Los *Juanito Laguna* de Berni son (por definición) las niñas, niños y adolescentes en situación de pobreza y condiciones de marginalidad. En el caso de *El niño*, sin embargo, son todos los niños, más allá de su condición. En el primero, la clase configura un principio de visión/división estructural de la obra, así como un límite al universo total de los casos; mientras que, en el segundo, es el carácter transversal del castigo (la penitencia) el que disuelve los límites de clase.

Adicionalmente, en ambos, el medio es el mensaje: *Juanito Laguna* presenta una identidad expresiva entre la realidad que enuncia y su materialidad:

Yo a Juanito y a Ramona los hice precisamente en collage, con materiales de rezago, porque era el entorno en que ellos vivían; y así no apelaban justamente a lo sentimentalista. (...) Los rodeé de la materia en que desenvolvían sus desventuras, para que, de lo sentido, brotara el testimonio. (Berni, 1999)

El niño, por su parte, aun con materialidad propia mantiene un vínculo indicial indisoluble con su entorno: la plaza que debió haber sido su espacio de crianza, pero a la que solo puede acceder a su periferia.

Por otro lado, la soledad (relativa) del sujeto del enunciado es otro rasgo común. En ambos, los niños se encuentran solos junto a la particularidad de su medio de marginación: un rincón en la calle, sobre el lateral de una plaza, o los alrededores de una fábrica. Sin embargo, la familia suele aparecer (en segundo plano) en algunas obras de la serie de *Juanito Laguna*; mientras que el castigo de *El niño* supone (implícitamente) un otro que haya determinado esa penitencia y asegurado su observancia.

El contexto de situación (Halliday, 1982), por otro lado, es diferente. *Juanito Laguna* solo interpela a los visitantes de un museo, con la distancia del marco y un funcionamiento de la semiosis estructurado bajo el orden icónico. *El niño* interpela a todo el que pase junto a él, a partir de una serie de reenvíos metonímicos, sin marcos claros que diferencien texto y contexto.

Los límites del juego: lo tolerable y lo no tolerable en *El niño*. Operandos en reconocimiento

Los discursos (mediáticos) en la instancia de reconocimiento de la obra, en general, son bastante redundantes y no presentan disonancias, más allá de matices menores de estilo. En líneas generales, se destacan las reacciones de los transeúntes, así como las vinculaciones y asociaciones con Berni, a la vez que los motivos y fundamentos de la obra. Una modalidad de consumo que tiene al autor y sus intenciones en el centro de la descripción: el interés en el sujeto (discursivo) de la enunciación se desplaza al sujeto (empírico) de la comunicación. Un indicador de los límites interpretativos de la crítica de arte en los medios digitales, así como de la tensión (al interior de los modos de organización del trabajo periodístico) entre el arte tradicional (consumido a partir de columnas de opinión, firmadas en primera persona y con foto del crítico en cuestión) y los acontecimientos urbanos. Opera, así, un doble desplazamiento: no solo del sujeto (discursivo) de la enunciación al sujeto (empírico) de la comunicación; sino también de la crítica del arte, a la crónica de un acontecimiento.

Ahora bien, en la reconstrucción mediática, opera una primera transformación: el nombre de la obra cambia (visiblemente) de *El niño* a *El niño en penitencia*. El castigo aparece, así, en primer lugar. Sobre todo, como consecuencia de dos operaciones: (i) del marco interpretativo que le diera el autor en las entrevistas: “el concepto de rincón está muy asociado con la penitencia” (*La Nación*, 2025); y (ii) la figuración del castigo como un operador de expectativa. En este sentido, en tanto dispositivo convencional para la expresión de actitudes de resentimiento, desaprobación e indignación (tanto por parte de las agencias estatales, como de la comunidad), el castigo supone cierta expectativa de tratamiento físico de una pena (Feinberg, 1984). En una palabra, no solo tiene un significado simbólico, sino cierta expectativa de condena moral con consecuencias desagradables, estigmatizantes, asociadas a la vergüenza e ignominia y que tiene (en tanto penitencia) a los niños y niñas como locus preferencial. El problema radica (por lo menos, en los términos de Feinberg), en que el castigo expresa no solo juicios de desaprobación, sino que también pone en escena (simbólicamente) una expectativa de venganza legitimada.

En segundo lugar, se destacan las reacciones de la gente: “la pieza, titulada *El niño*, despierta curiosidad y comentarios entre vecinos, transeúntes y curiosos, que se acercan para observarla o fotografiarla” (*La Nación*, 2025). En otros casos, la curiosidad y los comentarios son reemplazados por el pánico: “el misterioso ‘niño en penitencia’ que causa pánico entre los vecinos de Palermo y ya fue vandalizado dos veces” (InfoBAE, 2025).

Asimismo, el corpus evidencia también registros de la figuración de las reacciones como desconcierto y temor: “esta creación ha generado todo tipo de reacciones: desde desconcierto y temor, especialmente de noche, hasta curiosidad y reflexión” (*Gente*, s.f.). Incluso, la obra inquieta y perturba: “Un maniquí de un chico en ‘penitencia’ inquieta y perturba a los vecinos del barrio de Palermo” (*Clarín*, 2025).

En cualquier caso, las modalidades de lectura sobre las reacciones a la obra se tiñen de una intensidad pática (Parret, 1995) que todo lo abarca. En las figuraciones que se nos proponen, la obra solo produce reacciones de orden emocional: un orden de funcionamiento icónico (emoción) - indicial (reacción) opuesto –por definición– a la indiferencia con la que suele transitarse el espacio urbano. Una emotividad que, tal como nos recuerda Parret, ya no es “un contenido expresado de alguna manera, sino un operador que modifica todos los contenidos” (Parret, 1995, p. 46).

En tercer lugar, se destaca (incluso, como hipérbole de la intensidad pática señalada) el derrotero particular de la obra. Sobre todo, los daños sufridos. Habiendo sido instalada inicialmente en la plaza Mafalda, en un lapso inferior a 24 horas fue objeto de un acto de vandalización: la cabeza fue violentamente arrancada y arrojada a un volquete de residuos. A pesar de ello, la pieza pudo ser recuperada y posteriormente reconstruida. Luego de este primer episodio, se trasladó a la entrada del taller del autor. No obstante, tampoco allí logró quedar a salvo de nuevas agresiones: en una segunda ocasión, la obra volvió a ser dañada cuando un joven le arrancó uno de sus brazos.

Ahora bien, por fuera de la repercusión en medios digitales, la obra fue filmada, con el objetivo de capturar las reacciones de la gente que pasaba caminando junto a ella. El material da cuenta, por un lado, de un conjunto de reacciones que, en su mayoría, oscilan entre la curiosidad, la incomodidad, la indiferencia, el miedo o la violencia. Por ejemplo, puede verse a un joven adolescente tironeando de sus brazos, en horas de la madrugada, y mirando hacia el costado en búsqueda de complicidad.

Figura 6: Reacciones ante *El niño* (selección)



Fuente: Elaboración propia.

A las reacciones de violencia, se le suma una segunda serie de reacciones de temor. En este sentido, una madre pasa con su hijo en un cochecito y acelera el paso cuando identifica la instalación. El bebé, en cambio, fija la mirada en la obra y estira su mano como forma de saludo hasta que es empujado por fuera del campo visual. En otro momento, tres adolescentes varones bajan de un auto con vasos de plástico con alguna bebida. Al ver la obra, se miran sin entender, se codean y uno de ellos se acerca y lo toca con miedo. Luego salen corriendo.

En tercer lugar, se verifican reacciones de indiferencia: personas y vendedores que caminan junto a ella, la miran y siguen con su rutina diaria sin detenerse ni pausar su andar.

Asimismo, el corpus evidencia reacciones de intervención: una pareja pasa caminando y se inquieta. Uno de ellos intenta preguntar si está bien, dice que quiere ayudar, repite el llamado con una familiaridad forzada, casi suplicante. La chica, en cambio, gira la cabeza, observa alrededor, busca con la mirada a algún adulto que pueda hacerse cargo del niño, pero no encuentra a nadie cerca. El joven avanza entonces con pasos mínimos, cautelosos. Vuelve a hablarle e insiste en saber si está bien. No obtiene respuesta. La chica duda: primero propone alejarse, después sugiere buscar ayuda.

Horas más tarde, se acerca una mujer policía, la cual, haciendo su recorrido habitual, se topa con la obra: “¡Hola! ¿Estás bien? ¿Me escuchás? Decime, chiquito, ¿te pasa algo?”. Ante la falta de respuesta se inquieta. Minutos más tarde llega otro policía (varón). Los dos observan a una distancia cercana. Intentan comunicarse, una vez más, pero no tienen respuesta. La mujer policía se convence, entonces, que se trata de brujería.

Por último, en cuanto a la repercusión en redes sociales, pueden identificarse cuatro (4) macromodalidades de lectura. Una primera modalidad está dominada por la adhesión estética (#1) y el impacto afectivo (#2), que concentra la mayoría de las intervenciones. Los comentarios elogian la obra y al artista, o bien expresan conmoción, tristeza, miedo o perturbación, muchas veces en registros ambivalentes (“no quiero mirar y no puedo dejar de mirar”). A esto se suman los casos en donde, a partir de recursos digitales (como emojis u otros), realizan en idéntico sentido comentarios expresivos mínimos, pero con un fuerte contenido fático (#9). En ellos, la valoración positiva no descansa tanto en una elaboración conceptual como en la eficacia emocional de la intervención, que logra producir afección, incomodidad y un quiebre perceptivo en el espacio cotidiano. Se trata de una modalidad que no discrepa, por la intensidad pática que actualiza, de las modalidades de lectura evidenciadas en los medios digitales.

Un segundo conjunto de respuestas se caracteriza por la suspensión momentánea de la distinción entre representación y realidad (#3), así como por procesos de identificación biográfica (#4). Diversos comentarios relatan haber confundido inicialmente la escultura con un niño real, especialmente en horarios nocturnos, o proyectan sobre la obra recuerdos personales de castigo, penitencia o maltrato en la infancia. Aquí la obra funciona como disparador de memoria y experiencia, activando registros autobiográficos que exceden el juicio estético y remiten a vivencias encarnadas.

Las redes sociales habilitan, en este punto, una mayor elaboración (en niveles de abstracción superior) que las simples reacciones de intensidad pática figuradas por los medios digitales.

Una tercera modalidad corresponde a las lecturas interpretativas y reflexivas (#5), en las que la intervención es situada explícitamente como gesto artístico, denuncia social o experimento urbano. Estos comentarios reconocen la polisemia de la obra y su inscripción en debates (sociales, no ya autobiográficos) más amplios sobre la infancia, la exclusión, el espacio público y la función social del arte. En este caso también, las redes sociales habilitan una mayor elaboración/abstracción, posibilitando una recepción que integra a la obra al interior de marcos sociológicos, éticos o culturales. Un aspecto que no suele ser reconocido como parte del funcionamiento de las redes sociales, a las cuales (en virtud de cierta distancia y anonimato) se suele relacionar a reacciones de corte emocional.

Finalmente, emerge una recepción conflictiva y minoritaria, que incluye tanto rechazos ético-políticos explícitos (#6), como incomodidades asociadas a la presencia de la obra en el espacio público (#7). En su versión más elaborada, esta crítica cuestiona la legitimidad de representar a un niño en situación de penitencia, alegando una revictimización simbólica, mientras que, en formas más moderadas, propone su desplazamiento a ámbitos institucionales o privados (galerías). Aunque cuantitativamente marginal, resulta analíticamente relevante por revelar los límites normativos, morales y espaciales que la obra tensiona, así como por dar lugar a una emocionalidad no prevista por la prensa digital: el rechazo ético-político, el cual (por definición) requiere de una mayor elaboración que la simple reacción inmediata en la vía pública.

Cuadro 3: Modalidades de lectura en las redes sociales

Tipo de recepción	Descripción sintética	Cantidad estimada	Peso % aprox.
1. Aprobación estética / reconocimiento artístico	Elogio directo, validación del artista y/o de la obra ("excelente", "genio", "brillante") sin desarrollo interpretativo	32	36%
2. Impacto emocional / perturbación	Expresiones de conmoción, tristeza, miedo, incomodidad, ambivalencia afectiva	18	20%
3. Confusión ontológica / percepción literal	Lectura inicial como "niño real", sobresalto, miedo nocturno, hiperrealismo	7	8%
4. Lectura interpretativa / reflexiva	Análisis conceptual, social, político o semiótico; reconocimiento de polisemia	9	10%
5. Proyección biográfica / memoria personal	Relatos autobiográficos (penitencia, castigo, infancia, trauma)	6	7%
6. Rechazo ético-político explícito	Crítica normativa fuerte (revictimización, aberración, maltrato infantil)	1	1%
7. Rechazo moderado / desplazamiento espacial	Incomodidad + pedido de relocalización (galería / espacio privado)	3	3%
8. Apropiación comunitaria / cuidado	Promesa de cuidado barrial, deseo de protección, pertenencia territorial	4	4%
9. Comentarios fáticos / expresivos mínimos	Emojis, aplausos, exclamaciones sin contenido semántico autónomo	9	10%
Total		90	100%

Fuente: Elaboración propia



Violencia, indiferencia y castigo: la nueva condición sociojurídica emergente de niñas y niños

En distintos medios (tanto digitales como audiovisuales), el autor manifestó sorpresa por el hecho de que la obra haya producido “mucho impacto por el realismo y a muchas personas le [haya generado] una violencia que la verdad no puedo llegar a entender” (InfoBAE, 2025). Sin embargo, la sorpresa, el temor y la violencia (tres reacciones mayoritarias, tanto en la reconstrucción de los medios digitales, como en ciertas modalidades de lectura verificadas en redes sociales y en las reacciones en la vía pública) son respuestas posibles que llevan inscripta la obra fruto del juego de indeterminaciones que propone.

El niño nos expone, de esta forma, a un caso particular del tipo general de situación de crisis que desarrolla Ford (1994): una crisis de clasificación como fruto y efecto del juego de intrigas e indeterminaciones que plantea. Tanto aquellas propiedades de indeterminación absoluta, como aquellas de determinación/indeterminación relativa que dependen de información adicional externa o interna (pero escondida) a la situación de enunciación, suponen la puesta en duda de un marco metacomunicativo estable a partir del cual interpretar los indicios: “en la crisis hay que leer más signos que en una etapa normal. Y no (...) de manera directa: sino siguiendo el laberinto de desplazamientos” (Ford, 1994, p. 80).

El marco metacomunicativo (“esto no es un niño”) ofrece el sustento a partir del cual desarrollar procesos abductivos para interpretar los indicios presentes a la situación enunciativa. Al ser puesto en duda, tal proceso no puede ser desarrollado con seguridad, dado que primero hay que cerciorarse de que el indicio haya sido puesto en relación con la premisa correspondiente, y no con otra ajena al marco en cuestión. La violencia, el temor y la incomodidad emergen como consecuencia lógica de un conflicto clasificatorio:

vi a un delivery en bicicleta que desde la calle le gritaba a la escultura casi al borde de los nervios. Una chica que salía corriendo a los gritos, como si la estuvieran persiguiendo. Y cuando la mujer policía empezó a hablar de brujería, desde mi balcón tuve que decirles de qué se trataba. Sin dudas que el barrio está revolucionado. (*Clarín*, 2025)

Esta puesta en suspenso de la vida cotidiana, este quiebre del marco a partir del cual entender la realidad, evidencia tres (3) cosas: (i) la insuficiencia del orden simbólico (la placa, la cobertura en medios digitales y las discusiones en redes sociales) como mecanismo tendiente a reequilibrar las relaciones emergentes en la experiencia cotidiana; (ii) el necesario fundamento de todo hecho artístico en un marco que lo contenga (o, lo que es lo mismo, la dependencia de toda epistemología del arte, como pretendía Bateson, de una premisa-marco en un nivel de tipificación lógica superior a la diégesis); y (iii) la eficacia de la indiferencia en el espacio público: al asumir como cierto el marco “esto es un niño”, se reduce el desorden intelectual y se refuerza la certeza frente a las amenazas de la ambigüedad, a costa de no reaccionar.

Esto puede ilustrarse con el cambio (sustancial) operado a partir del momento en que la asociación Missing Children se apropió de la obra al exhibir un mensaje de sensibilización sobre las y los niños perdidos. Este nuevo y notorio marco metacomunicativo (a partir de un cartel de grandes dimensiones y con colores que rompen la isotopía de estilo de la obra) no solo obturó el juego de intrigas e indeterminaciones que pesaban sobre ella (sea hace evidente, desde entonces, que “esto no es un niño”), sino que se trata de una operación que implicó otra mutación de sentido: del niño-castigado al niño-ausente-y-solo. El orden es, así, reencontrado. La ambigüedad anulada. El castigo eliminado.

Figura 7: La campaña de Missing Children a partir de *El niño* (selección))



Fuente: Cuenta de Instagram de Missing Children Argentina (IG @missingchildrenarg).

Ahora bien, la pregunta correcta (lejos ya de la sorpresa ante la reacción de temor o violencia ante la obra) es anterior: ¿por qué irrumpe la necesidad de acción ante la obra? En otros términos, si la situación de vulnerabilidad de niñas, niños y adolescentes es parte integral del paisaje urbano de la Ciudad de Buenos Aires (frente al cual, por cierto, el Gobierno de la Ciudad manifiesta cierta intolerancia que gran parte de la opinión pública acepta como parte del contrato urbano/electoral (Quiroga, 2025), ¿qué empuja a determinados transeúntes a actuar, cuando el grado cero en la vía pública ante niñas y niños en situación de calle suele ser la indiferencia? Este punto es central. Después de todo, hay algo en la obra que empuja a una acción que la realidad (frente a niñas y niños de carne y hueso) no verifica.

La diferencia no parece radicar, en primer lugar, en el estar aquí-y-ahora de la obra, dado que las niñas y niños en situación de calle también lo están y hacen ejercicio de su presencia en el espacio público. No puede ser, entonces, su sola presencia. Por el contrario, la única variante explicativa parece residir en atributos primeros, propios del orden icónico de funcionamiento del sentido, y terceros (simbólico-convencionales): es la particularidad de una cualidad extrema (su excesiva rigidez y quietud) y la convención que connota un castigo la que empuja a la necesidad de actuar para definir la situación. Dos atributos que se articulan con la anulación del orden indicial, a partir de obturar todo régimen fático del contacto (el niño, si lo es, no responde) y toda marca de clase. En suma, está ahí (rígido), lo veo (en penitencia) y no me habla⁹.

Por el contrario, en el devenir de su habitar el espacio público, los niños y niñas en situación de calle no requieren ser definidos: las marcas indiciales de su despliegue y uso (disruptivo) del espacio, el hecho de permanecer en movimiento (nunca quietos), la exhibición de sus rasgos particulares (rostros, miradas y rasgos diacríticos del habla), dan cuenta de la situación sin que se requiera mayores precisiones adicionales. Por el contrario, *El niño* se nos oculta doblemente (entre sus ropas y en un rincón urbano), excesivamente rígido e impávido ante las interpelaciones sucesivas, sin marcas que indiquen su condición de clase (¿será, después de todo, uno de nosotros?) y posiblemente afligido por un castigo, demandando mayores precisiones.

En este punto, la segundidad que domina en la instancia de producción, se traduce (en la instancia de su reconocimiento) en su obturación; y en la primacía de la primeridad de la cualidad y la emoción, así como de la terceridad de la convención del castigo.

⁹ La frase invierte deliberadamente la fórmula propuesta por Eliseo Verón en su análisis semiótico del cuerpo televisivo: “está ahí, lo veo y me habla”. Una tríada que describe la ilusión de presencia, visibilidad y enunciación directa que produce el cuerpo televisivo sobre el telespectador (Verón, 1983 y 2001). La escultura del niño en penitencia activa los dos primeros términos de la serie, pero suspende el tercero: no habla, no nos mira, no nos interpela, no ofrece al transeúnte el consuelo de una dirección de sentido clara. Es, precisamente, esa rigidez excesiva, esa resistencia al contacto, la que produce el efecto de inquietud: el objeto está y se ve, pero su silencio semiótico fuerza al observador a completar activamente el sentido, proyectando en la figura sus propios fantasmas.

Por otra parte, la economía de funcionamiento de la obra con sus condiciones productivas señala dos límites y un horizonte de posibilidades. El primero de los límites, en línea con lo referenciado en párrafos anteriores, radica en los umbrales tolerables de la indeterminación. La sociedad no soporta, como sostenía Mary Douglas, determinados tipos de ambivalencia sin vivirlos como un peligro. Por otro lado (he aquí el segundo límite), la confianza en la transición entre diferentes configuraciones espacio-temporales (de la situación enunciativa singular en tiempo real, a otras mediatizadas de orden digital), como estrategia para descifrar el juego de intrigas propuesto, resulta ingenua e insuficiente. La inmediatez del orden de la secundidad (la relación entre el aquí-y-ahora, la incertidumbre y la búsqueda de respuestas posibles) requiere de procesos abductivos que se resuelvan al interior de la instancia enunciativa prevista por la obra. En este sentido, la placa configura el único elemento esclarecedor posible a la mano del enunciatario; mientras que, por el contrario, las repercusiones en medios digitales o las publicaciones en redes sociales (con sus aclaraciones y explicaciones) no se encuentran disponibles como elementos en la instancia inmediata de su consumo. El uso y penetración del mundo digital no ha permeado las prácticas de la vida cotidiana a este punto, por lo menos no en lo relativo a la clasificación/reclasificación de situaciones de incertidumbre. Si internet hizo materialmente posible, por primera vez (como sostenía Eliseo Verón), la introducción de la complejidad de los espacios mentales de los actores en el espacio público y, en consecuencia, vuelve visibles las estrategias de innumerables sistemas socioindividuales (2013, p. 429), todavía debe postularse la existencia de un límite irreductible.

El enunciatario es puesto, así, en una posición sin solución aparente: o bien participa de una cercanía inédita (propia de los cambios de escala, la persistencia y descontextualización de los fenómenos mediáticos) entre la producción del acontecimiento y su consumo (con pistas, claves de lectura y explicaciones más elaboradas dispersas y en distintos niveles espacio-temporales y con grados diversos de autonomía); o bien experimenta una distancia (paradójicamente fundada en la cercanía del aquí-y-ahora) que abre una serie de intrigas difíciles de tolerar.

Por último, hay algo en el pasaje de la obra de Berni, *Juanito Laguna*, a *El niño* que resulta inquietante y sintomático. El tránsito de uno a otro se corresponde con la mutación en las condiciones materiales de existencia entre la Argentina de 1960 y la de 2025. Después de todo, cuando la pobreza es una excepción se vuelve nombrable a nombre propio y en un lugar específico (los márgenes fabriles urbanos), como Juanito. Por el contrario, cuando deviene el grado cero de gran parte de la infancia¹⁰, deriva en una posición genérica que todo lo abarca y todo lo ocupa.

¹⁰ En Argentina, a septiembre de 2024, más del 50% de la población vivía en situación de pobreza y el 18% en la indigencia. Asimismo, según datos del Censo de 2022, solo tres de cada diez niños, entre 0 y 3 años, asiste a establecimientos educativos (Puglia et al., 2025, p. 13).

En este tránsito entre un ejercicio de representación y otro, entre Juanito Laguna y El niño, no solo adviene el anonimato, la ocupación del espacio urbano y el castigo público, sino que también opera una nueva concepción sociojurídica de niñas, niños y adolescentes: en Juanito Laguna la condición de clase es un principio de lectura estructurante, a la vez que es figurado, a lo largo de gran parte de la serie, solo. De hecho, cuando irrumpen su familia el título lo destaca como excepción: La familia de Juanito emigra o La familia de Juanito Laguna, por ejemplo. No obstante, aun como irregularidad, la familia es un motivo en el horizonte expresivo. En el mismo sentido, en lo que se ha dado en llamar “la doctrina de la situación irregular” (Dicker, 2008, p. 36; Cardozo y Michalewicz, 2017), el niño es visible jurídicamente en función de condiciones materiales deficitarias: pobreza, abandono, marginalidad urbana. Esa lógica opera mediante un principio de visión/división que clasifica infancias según su adecuación o desviación respecto de un ideal normativo donde su entorno (fundamentalmente la familia) configura un elemento central.

En *El niño*, en cambio, la adscripción de clase se vuelve ilegible. No hay marcas materiales claras que permitan inscribirlo en una tipología socioeconómica determinada. Este borramiento no neutraliza el conflicto, sino que lo desplaza: el eje ya no son las condiciones materiales del niño y pasa a ser su relación con un otro que lo observa, lo sanciona y lo castiga. Ese desplazamiento es clave en tanto evidencia el pasaje de la doctrina de la situación irregular, al sistema de protección integral de derechos. En *El niño* no es el medio que lo rodea ni la ausencia de vínculos lo que define la escena, sino la presencia implícita de una instancia que impone penitencia. Aquí el niño ya no es explicado por su entorno, sino interpelado por una norma. Esa interpelación remite a una concepción sociojurídica distinta, donde niñas, niños y adolescentes son reconocidos como sujetos (Ditieri, 2020, p. 188), incluso (negativamente) en tanto alguien a quien se le puede imputar una falta. Este punto es central: el sistema de protección de derechos se funda precisamente en la idea de sujetos de derechos y de corresponsabilidades estatales correlativas (Herrera y Villalta, 2020), no en la pura determinación social del niño.

Por otro lado, Juanito habita los márgenes urbanos. A tal punto, que cuando visita la ciudad esta es nombrada como excepción (*Juanito Laguna va a la ciudad*). La marginalidad espacial refuerza su inscripción en una infancia-otra, separada del espacio urbano. El niño, en cambio, es eminentemente urbano: aparece en la vereda, en el centro de la circulación y el tráfico de la cotidianeidad. Esto produce un efecto decisivo: la infancia vulnerable ya no está afuera del orden social, sino dentro de él, expuesta a la mirada pública. Ese desplazamiento espacial es también doctrinal: en el sistema de protección integral, todo niño es potencialmente sujeto de derechos vulnerados, con independencia de su clase o procedencia (Gilges y Lavallo, 2019, p. 4). La obra materializa esa universalización del riesgo y, con ella, la responsabilidad difusa (pero ineludible) del Estado, la familia y la sociedad.

Ahora bien, cabe advertir que el pasaje ideológico (después de todo, lo descripto supone un vínculo entre ambas obras, en tanto discursos, y sus condiciones sociales de producción cuando estas ponen en juego los mecanismos de base del funcionamiento social, como la condición sociojurídica de la infancia) de un orden a otro no ocurre sin un resto. Juanito actúa: juega, aprende, explora. Incluso en la pobreza, la infancia conserva un resto lúdico: es sujeto de acción, a lo largo de toda la serie: *Juanito tocando la flauta*, *Juanito remontando su barrilete*, *Juanito Laguna aprende a leer* y *Juanito bañándose*, entre otras. *El niño*, en cambio, es objeto de penitencia y puro presente punitivo. No hay juego, no hay movimiento, no hay agencia. De hecho, la inacción es la condición de su existencia, a punto tal que, si hubo una acción, está en el pasado y es (evidentemente) digna de reproche. La penitencia anula la temporalidad propia de la infancia. Este borramiento del juego y de la acción no remite ya a la tutela asistencial de la situación irregular, sino a una lógica contemporánea en la que el niño es pensado como sujeto responsable, visible e imputable.

En ese sentido, el pasaje de un orden a otro expone sus tensiones y derivas punitivas, donde bajo la retórica de la protección, existe (aun hoy) un resto punitivo siempre presente. Después de todo, por hacer propios los términos de Resta (2008), cada niño que, por un motivo o por otro, se encuentra frente a un juez o a un funcionario público,

indica con su presencia que algo en su vida, y por lo tanto en la sociedad, no funciona. Sus historias llevan en la espalda una saga trágica de desatención de otros, de la familia, de la comunidad que lo rodea, o de las instituciones públicas. (p. 70)

El niño no solo señala el agotamiento del paradigma de la situación irregular (basado en la clasificación material de las infancias), sino que vuelve visible una concepción sociojurídica en la que niñas, niños y adolescentes son reconocidos como sujetos universales de derechos, aunque paradójicamente expuestos a nuevas formas de imputación, castigo y control en el espacio público.

Consideraciones finales

A lo largo de las últimas páginas, hemos argumentado que la obra *El niño* nos expone a un juego de intrigas que somete a sus espectadores a una serie de límites de lo tolerable. Un juego en diversos niveles de tipificación lógica que articulan indeterminaciones/determinaciones relativas/absolutas de condiciones de clase, género, rasgos identificatorios, situaciones enunciativas, marcos metacomunicativos y saltos espacio-temporales entre el aquí-y-ahora del espacio público y el mundo digital de los medios y las redes sociales.

En definitiva, el recorrido analítico propuesto permite sostener que El niño opera menos como representación (en sentido tradicional) que como dispositivo de prueba: una intervención que, al desestabilizar las rutinas de interpretación del espacio público, obliga a la audiencia a elegir entre marcos interpretativos y (consecuentemente) trayectorias de acción alternativas, con hipérboles emocionales y reacciones violentas como fondo latente.

En otros términos, la vida social de la obra nos expone a un juego de intrigas e indeterminaciones (administradas por un régimen lúdico de ocultamiento/develación) que nos sitúa frente a una serie de límites de lo tolerable: umbrales en los que la ambigüedad deja de ser polisemia y se vive como peligro, forzando a la acción (emocional y de interpelación directa) allí donde el grado cero de la vida urbana suele ser la indiferencia.

Asimismo, hemos argumentado que, si bien la expansión del mundo digital hizo posible la incorporación de la complejidad de los espacios mentales de los actores al espacio público, ello no implicó (por lo menos, al día de hoy) la disolución de un límite irreductible entre la experiencia situada y su reconstrucción simbólico-digital. Este desajuste explica, a su vez, que las respuestas al interior del sistema digital (tanto en medios, como en redes sociales) puedan ser más elaboradas y, consecuentemente, menos emocionales (o con una emocionalidad más elaborada, como las críticas ético-políticas reseñadas) que lo que suele creerse de ellas *a priori*.

Por último, hemos sostenido que, allí donde el paradigma de la situación irregular hacía visible a la infancia (en singular) principalmente por su déficit material y su inscripción en los márgenes, *El niño* evidencia un desplazamiento del eje de la falta y las condiciones (presuntas) de clase hacia la relación normativa: la presunción de un otro que mira, define y sanciona. Ese desplazamiento (espacial, semiótico y doctrinal) vuelve inteligible una mutación sociojurídica: la universalización abstracta de niñas, niños y adolescentes como sujetos de derechos convive, paradójicamente, con nuevas formas de imputación, control y castigo que se ejercen en pleno centro de la vida urbana.

En vistas a esto, antes que resolver (o anunciar su resolución) el dilema entre tutela y protección, la obra lo intensifica: hace visible que el sistema de protección integral no cancela automáticamente la gramática punitiva, sino que la reconfigura. En ese punto, el aporte más incisivo de la intervención no consiste en denunciar una realidad ya conocida, sino en mostrar cómo se produce y reproduce socialmente (en tiempo real) la frontera entre lo que se tolera, lo que se explica y lo que se castiga.

Referencias

- Augé, M. (1993). *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.
- Bateson, G. (1998). *Pasos hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre*. Lohlé-Lumen.
- Berni, A. (1999). *Escritos y papeles privados*. Temas Grupo Editorial.
- Cardozo, G. y Michalewicz, A. (2017). El paradigma de la protección integral de los derechos de niñas, niños y adolescentes: en la búsqueda de la plena implementación. *Revista de Derecho de Familia*, 82, 1851-1201.
- Clarín. (17 sept. 2025). El maniquí del chico en penitencia que inquieta y perturba a los vecinos del barrio de Palermo. *Clarín*. https://www.clarin.com/sociedad/maniqui-chico-penitencia-inquieta-perturba-vecinos-barrio-palermo_0_tSvkaR6CRP.html
- Dicker, G. (2009). *¿Qué hay de nuevo en las nuevas infancias?* Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Ditieri, M. (2020). La Convención sobre los Derechos del Niño en perspectiva: entre los aportes del derecho internacional de los derechos humanos, las innovaciones del derecho local y los desafíos en materia de implementación del Sistema de Protección Integral. En P. Isacovich y J. Grinberg (Comps.), *Infancias y juventudes a 30 años de la Convención sobre los Derechos del Niño: políticas, normativas y prácticas en tensión*. Edunpaz.
- Douglas, M. (1978). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Siglo XXI.
- Feinberg, J. (1984). The Moral and Legal Responsibility of the Bad Samaritan. *Criminal Justice Ethics*, 3, 56-69.
- Ford, A. (1994). *Navegaciones*. Amorrortu.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. Siglo XXI.
- Gilges, M. S. y Laval, M. (2019). Sistema de protección de derechos de NNyA: la necesidad del adecuado equilibrio entre el principio de desjudicialización y la tutela efectiva. *Revista de Derecho de Familia*, 81.
- Halliday, M. A. K. (1982). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. FCE.
- Herrera, M. y Villalta, C. (Dirs.). (2020). *El sistema de protección integral de derechos de niñas, niños y adolescentes y la garantía de los derechos económicos, sociales y culturales: la experiencia en el departamento judicial de Azul*. Del Azul.

- Infobae. (17 sep. 2025). El misterioso niño en penitencia que causa pánico entre los vecinos de Palermo y ya fue vandalizado dos veces. *Infobae*.
<https://www.infobae.com/sociedad/2025/09/17/el-misterioso-nino-en-penitencia-que-causa-panico-entre-los-vecinos-de-palermo-y-ya-fue-vandalizado-dos-veces/>
- La Nación. (17 sep. 2025). De plaza Mafalda a la vereda de Fitz Roy: el niño en penitencia que sorprende en Palermo. *La Nación*,. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/de-plaza-mafalda-a-la-vereda-de-fitz-roy-el-nino-en-penitencia-que-sorprende-en-palermo-nid17092025/>
- Lévi-Strauss, C. (2007). *Antropología estructural*. Paidós.
- _____. (1988). *Tristes trópicos*. Paidós.
- Parret, H. (1995). *De la semiótica a la estética*. Edicial.
- Puglia, M., Bendersky, A., de la Fuente, X., Santellán, C., y Nadur, Y. (2025). *El futuro de los cuidados. Una herramienta para la adaptación a la transición demográfica*. Fundar.
- Resta, E. (2008). *La infancia herida*. Ad-Hoc.
- Quiroga, J. P. (2025). El Protocolo Cero Niños en la Calle del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires a la luz de los estándares internacionales en materia de derechos humanos de niñas, niños y adolescentes. *Revista Pensamiento Penal*, 2(1), 1-11.
- Revista Gente. (s.f.). La verdadera historia detrás de la escultura del niño en penitencia que se hizo viral, contada por su propio autor: 'Quería poner este tema sobre la mesa'.
Gente. <<https://www.revistagente.com/actualidad/la-verdadera-historia-detras-de-la-escultura-del-nino-en-penitencia-que-se-hizo-viral-contada-por-su-propio-autor-queria-poner-este-tema-sobre-la-mesa/>>
- Verón, E. (1983). Il est là, je le vois, il me parle. *Communications*, 38, 98-120.
<https://doi.org/10.3406/comm.1983.1570>
- _____. (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.
- _____. (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Norma.
- _____. (2011). *Papeles en el tiempo*. Paidós.
- _____. (2013). *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Paidós.

Recibido: 24 de marzo de 2026

Aceptado: 15 de junio de 2026

