

Variaciones en torno del niño-monstruo, o en qué coinciden Lucía Puenzo y Miguel Vitagliano

María José PUNTE
Universidad Católica Argentina (UCA)

Resumen

Infancia y monstruosidad vienen siendo identificadas a partir de lo que Michel Foucault analiza como lo “anormal”, frente al imperativo de normativización y consiguiente disciplinamiento de los cuerpos que se va generalizando desde la modernidad en adelante. La figura del infante aparece una y otra vez codificada a partir de la otredad, con lo que termina siendo colocada junto a toda clase de monstruos y seres extraños. El cine, sobre todo, pero también la literatura, han abordado los aspectos inquietantes y siniestros de los niños, generando tópicos que contradicen como en negativo una imagen prístina o asexuada del infante. Barbara Stockton lo aborda desde la noción de lo *queer*, en tanto que posibilidad existente en el niño de desarrollarse en una dirección que no es lineal y que genera volúmenes. Este trabajo se concentra en dos novelas argentinas que parecen exhibir varias coincidencias, antes que nada en sus títulos. Se trata de *El niño pez* (2004), primera novela de Lucía Puenzo, y *El niño perro* (1993) de Miguel Vitagliano. En ambas se identifica a la niñez con la deformación física, sea bajo la forma de una leyenda mitológica, la del niño que habita la laguna de Ypacaraí, o de un tópico de larga data, la del “niño salvaje”. De manera fantasmática, estas representaciones aluden a otro tipo de desviaciones de la norma, vinculadas con el sistema de sexo/género.

Palabras clave: novela argentina, infancia, monstruo, L. Puenzo, M. Vitagliano.

Abstract

Children and monstrosity have been identified under a notion created by Michel Foucault, that of the “abnormal”. It is related to an imperative born with Modernity, the necessity of standardization of the bodies and its disciplinary compulsion, which generated a certain figure for Childhood. This phantasmal child emerges as a radical Otherness. It ended putting children in the same constellation of monsters and freaks. Especially cinema, but literature too, they both have addressed the disturbance and sinister dimensions of childhood, generating contradictory topics. Scholar Barbara Stockton makes an approach from the notion of “queerness”. She marks the possibility of another kind of development towards sideways. This paper focuses in two Argentine novels that show several affinities, beginning with the coincidence of the titles: *The Fish Child* (2004), Lucía Puenzo’s first novel, and *The Dog Child* (1993), written by Miguel Vitagliano. The novels identify childhood and physical deformity. In one case, under the form of a mythological legend, the child who inhabit the lagoon Ypacaraí. On the other hand, Vitagliano addresses a long-standing topic, that of the “wild child”. Both

representations refer to different kinds of deviation from the norm, in fact linked to the sex/gender system.

Keywords: Argentine novel, childhood, monster, L. Puenzo, M. Vitagliano.

El cuerpo, dice Michel Foucault, es esa *topia* despiadada; es el lugar absoluto, pequeño fragmento del espacio en el cual uno hace cuerpo. Está siempre aquí, nunca en otro sitio. Mi cuerpo, agrega, es el lugar sin recurso al cual estoy condenado. Esto generaría por otro lado la utopía, en donde resulta posible tener un cuerpo sin cuerpo, transfigurado. La primera utopía que pone como ejemplo es la del país de las hadas, de los duendes o genios, de los magos. Un país en donde los cuerpos se transportan tan rápido como la luz; en donde uno es visible cuando quiere, invisible cuando lo desea (Foucault, 2009: 9-10). Tal vez no sea necesario aclararlo, pero, como es sabido, los cuentos de hadas suelen ser la morada de los cuerpos desviados, los cuerpos monstruosos. Las dos novelas que vamos a encarar no pertenecen al género infantil. Sin embargo sus tramas han absorbido algo de los imaginarios vinculados a éste. El punto de articulación pasa por la noción de infancia, que se inserta como una cuña, permitiendo justamente una torsión o juntura, por la que se cuele lo siniestro. Lo primero que debería ser puesto bajo la lupa es la idea misma de inocencia, en tanto que categoría adjudicada sin problematización al universo de la niñez, o mejor dicho, a los sujetos infantiles.

Llama la atención una coincidencia en ambos textos que pasa más que nada por el título. En el centro del sintagma se ubica a la niñez: *El niño perro*, *El niño pez*. En los dos casos se les adjunta una condición animal, lo que da pie a la emergencia de un ser híbrido. Y es dicha animalización del humano lo que nos acerca al terreno de la teratología. *El niño perro*, escrita por Miguel Vitagliano, fue publicada en 1993; mientras que *El niño pez*, la primera novela de Lucía Puenzo, aparece una década más tarde, en 2004. El hiato temporal en la publicación no implica un cambio brusco en la representación de cierta atmósfera de época, aunque las temáticas de las novelas no coincidan, así como tampoco sus estéticas. En ambas está presente la identificación entre infancia y “anormalidad”. En *El niño pez* bajo la forma de una referencia vinculada con las dinámicas de la mitologización; mientras que en *El niño perro* se hace una parodia de los discursos del Iluminismo que dieron origen al tópico del “niño salvaje”.

EL CUERPO MONSTRUOSO

La figura del monstruo, según Foucault, emerge como configuración en tanto que sombra de la persona. Consecuencia de cómo se aplican las “tecnologías de poder”, el discurso de la ley genera una serie de dobleces correspondientes a reglas éticas de conducta, y que son el complemento o doble de ese discurso. El monstruo es una noción esencialmente jurídica, cuyo marco es la ley. Implica una infracción a las

leyes en su misma existencia, sean éstas aplicables a la sociedad o a la naturaleza. La monstruosidad se ubica en el límite o punto de derrumbe de la ley, pero al mismo tiempo de su excepción: combina lo imposible con lo prohibido. Su fuerza se sitúa en ese punto, porque en el acto de violar la ley, la deja sin voz. Funciona como un exterior constitutivo de la misma. Es decir, supone el desafío de la norma que deja al desnudo su contingencia. Foucault aborda al monstruo en su libro *Los anormales* en tanto que elemento fundamental para la emergencia de discursos que se constituyen como jurídicos, pero que producen un conocimiento que se quiere científico. Ese conocimiento, bajo la forma de la pericia, permite sancionar otra cosa además de la infracción en sí, y le ofrece al poder la extensión de su capacidad de castigar. De ahí se deriva la noción de anormalidad que da origen a toda una técnica de normalización, que ya no se limita a desplegarse por los espacios públicos, sino que se sitúa en el corazón mismo del espacio privado, y aumenta así su poder de control. Los niños pasan a ser objetos privilegiados de esas tecnologías, al mismo tiempo que se tiende a infantilizar conductas descritas como desviadas.

1En el marco de esa reflexión, Foucault nos recuerda que para el derecho romano había una distinción entre el *portentum*, referido a una lisiadura o defecto, y el *monstruum*, aplicado a lo que carecía de forma humana. Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, el monstruo remitía a la mezcla: del reino animal y humano, de dos especies, dos individuos, dos sexos, de vida y muerte, de formas. Implicaba una transgresión a los límites supuestamente naturales, a los sistemas de clasificaciones, al marco impuesto por la ley. Cada época privilegiaba algún tipo de monstruo de acuerdo con los temas que ocupaban su imaginación, siempre teniendo como trasfondo una discusión que podía ser tanto política como religiosa. Las etimologías también dan pie a la teórica feminista Rosi Braidotti para explayarse sobre definiciones en torno del monstruo. La raíz griega *teras* significa tanto lo horrible como lo maravilloso, lo que puede ser objeto de aberración como de adoración (Braidotti, 1996: 141). De manera que se está hablando en un plano simbólico acerca de aquello cuyo rasgo principal es estar en el medio: lo mezclado o ambivalente. A partir del siglo XVIII las malformaciones corporales habían sido definidas en términos de exceso, falta o desplazamiento de órganos. La *teratología* se termina disponiendo como una serie de discursos que organizan tanto científica como socialmente la percepción de la diferencia en los cuerpos (136). No es extraño entonces que conduzca no sólo a una racialización sino a una generización de estas figuras. En cuanto al vínculo entre estos sistemas de representaciones y los discursos científicos, Braidotti agrega que son básicamente epistemofílicos, porque expresan y exploran una curiosidad sobre los orígenes de los cuerpos anómalos, a la vez que producen un conocimiento (138).

La etimología del término latino *monstruum* apunta a una de las disposiciones que surgen como consecuencia: son los cuerpos pasibles de ser exhibidos. Braidotti

¹ Las nociones sobre el monstruo al que llama “humano” aparecen en el capítulo de la Clase del 22 de enero de 1975 de *Los anormales* (2010: 61-82).

agregará que esos cuerpos, en su mero carácter de expresión de la diferencia, también son considerados descartables (136). Pero además la relaciona con otro aspecto de la monstruosidad, que es la idea de advertencia. Desde la antigüedad se vinculaba la aparición del monstruo con eventos astrológicos, predicciones o adivinación. Lo cierto es que el nacimiento de un ser monstruoso implicaba un prodigio, porque materializaba el cruce entre lo sobrenatural y lo terreno. Su marca radicaba en la simultaneidad de efectos opuestos. Por todas estas razones, el cuerpo del monstruo se inscribe como un cuerpo textual. Entre todo este sistema de cruces, finaliza mencionando el que se da entre la alta cultura y la cultura popular, ya que esta figura adquiere un papel central en las interacciones entre ambas (137). Sobre la idea de cuerpo textual vuelve a su vez Gabriel Giorgi, quien por su parte reconoce a ese saber como positivo. El monstruo no sólo permite leer las gramáticas sociales y culturales. Se refiere a la potencia o capacidad de variación de los cuerpos, sobre su naturaleza no sólo anómala, sino también singular. Expresa la exploración de aquello que en cada cuerpo desafía la norma de lo “humano” (Giorgi, 2009: 323). El monstruo se coloca en un umbral biopolítico, en donde se pone en escena una política de la vida en la medida en que es considerada humana, o no. Es el emergente de una cultura, la occidental, con fuerte disposición hacia la eugenesia, entendida como “la voluntad del poder soberano de controlar la vida en su misma concepción” (324). El monstruo se rebela contra esa voluntad de poder y sus sueños eugenésicos; en ese sentido da cuerpo a una política. Hay algo ficcional inherente en el monstruo, dice Giorgi, porque registra aquello que en los cuerpos los lleva más allá de sí mismos.

Podría agregarse la sistematización que realiza Jerome Cohen en sus siete tesis. Punto de partida es la idea de que el cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural. Nace en el cruce metafórico, en tanto que corporización de un determinado momento de una cultura dada. Siempre se escapa (de él sólo se ven sus rastros), para reaparecer en otro lado. Es heraldo de la crisis de la categoría; se caracteriza por su liminalidad ontológica. Constituye la diferencia hecha carne; diferencias que pueden ser tanto culturales, como políticas, raciales, económicas o sexuales. Actúa como mecanismo de control en la frontera de lo posible. Desde su posición en los límites del conocimiento, se erige como una advertencia contra la exploración de su territorio incierto. Está ahí para castigar la curiosidad. El miedo que genera es más bien una forma de deseo, porque evoca fantasías potentes de escape, a la vez que representa la atracción por lo prohibido. Aquí radica gran parte de su popularidad. Por último Cohen dice que a pesar de que los expulsamos, ellos vuelven, porque aportan un conocimiento de lo humano que nos obliga a reevaluar nuestras presunciones culturales.

Para redondear un poco la vinculación entre la figura del monstruo y la del niño, se puede recurrir a la idea que propone Agamben cuando define a los niños como “larvas”, es decir como un significante inestable que oscila entre la sincronía y la diacronía. La “larva”, término de proveniencia latina, es en realidad el primer efecto que produce la muerte: el fantasma, ese ser vago y amenazante que permanece entre el mundo de los vivos y de los muertos, y retorna. En esta inestabilidad hace peligrar el sistema que sostiene al tiempo humano, de articulación entre la diacronía y la

sincronía. Los niños, al igual que las larvas, representan la discontinuidad y la diferencia entre ambos mundos. Concretamente, los niños, que corporizan esa inestabilidad en la medida en que no son los hombres, constituyen el significante de la función significante. Hay una circularidad en ese sistema que incluye al muerto, al hombre y al niño, que permite que siga funcionando la estructura humana de la temporalidad, en una permanente corriente de flujo (Agamben, 2007: 119-126). Esto explicaría la aversión que despierta la figura del niño, lo que hace que una y otra vez reaparezca como ese intervalo o torsión. Y que busca ser exorcizado mediante innumerables estratagemas, como se verá a continuación a partir de dos novelas: *El niño pez* y *El niño perro*.

ÁNGEL GUARDIÁN

Curiosamente, el personaje que da título a la novela es el más desvaído de todos. Sobrevuela el texto con una presencia fantasmática, en gran medida y como se descubre recién hacia el final, porque es el hecho ominoso que se está evitando articular de manera discursiva. Como ya ha sido analizado, el crimen del niño, el infanticidio, funciona en simetría con el asesinato del padre en el camino que ambas protagonistas persiguen hacia un punto de encuentro (González, 2011: 206). Esto vendría a reforzar el carácter de complementación de opuestos que representan los dos personajes femeninos, Lala y la Guayi, de las que en un momento se dice que “hasta habían empezado a parecerse, en blanco y negro” (Puenzo, 2004: 18). A pesar de su espectralidad, el niño pez adquiere una presencia material durante la estadía de Lala en Paraguay, en ese rincón entre idílico y bizarro en torno de la laguna de Ypacaraí. Durante el período de varios meses en los que Lala se lanza a consolidar el proyecto planeado junto con la Guayi, la construcción de una casa, no sólo el tiempo se desdibuja y entra en una especie de corriente mítica. La frontera entre realidad y mito aparece borroada cuando Lala se tira al lago a nadar y se topa con el niño pez. La narración dice que la chica siente una mano diminuta que la toma del pie y ve a un nene de cinco años que le sonríe con los ojos abiertos: “Tenía la piel tan clara que se le adivinaban las venas, los ojos grises con las pestañas de punta, el pelo verdoso y espeso como las algas. (...) Nadaba con las manos abiertas, y Lala alcanzó a ver que tenía una membrana entre los dedos” (34).

Más allá del tipo de pacto realista que se pone en funcionamiento en la novela, y que ha sido bien estudiado por Carina González², la figura del niño pez adquiere el

² González se pregunta por el tipo de realismo que proponen los textos de Lucía Puenzo, a los que define como de una “sensibilidad extraña”, que si bien por un lado desarticula la representación, por el otro no permite que sus recursos caigan en el absurdo (2011: 195). Es una sensibilidad orientada hacia el presente, en el que es fácil percibir una insistencia en el vacío, que ella vincula con el hecho de que no se ligue la persecución del placer con un objeto concreto. Si bien estos textos exhiben un cierto giro documental, que busca mostrar las “marcas generacionales”, el realismo trabaja a partir de estereotipos construidos sobre los modelos mediáticos de referencialidad (197), es decir que ya se encuentra

peso de un relato que adopta el formato de la leyenda, y que representa un punto de condensación máximo de los modos en que funciona la cultura popular, con sus dinámicas de fagocitación y proliferación. La leyenda propagada por el viejo Charo, busca encubrir un saber que es insoportable: el embarazo no deseado y su drástica resolución. Pero también es una manera en que ese saber se enuncia de modo de no desaparecer, de seguir circulando como “advertencia” o recordatorio, que como se vio es una de las funciones que se le adscribe al monstruo. Cristaliza bajo una modalidad de la memoria colectiva, que ya tiene un formato atávico, el de los mitos. El niño pez, ser acuático no sólo por haber encontrado allí su tumba, es un híbrido que remite a la figura mítica de las sirenas. Se proyecta de ese modo sobre el personaje de la Guayi, quien en varios sentidos materializa este arquetipo³. No sólo por su procedencia, la laguna de Ypacaraí en Paraguay, sino también porque es a través de la voz y el canto que establece sus vínculos con los otros y que organiza su universo discursivo.

El otro personaje ligado a la figura del niño pez es el perro Serafín, narrador de la historia. La decisión de echar mano a la prosopopeya como estrategia narrativa, ya de por sí rara por cierto matiz anacrónico, contribuye a reforzar en el texto la presencia animal, con lo que eso implica en la introducción de una reiterada transgresión de fronteras. Carina González lo interpreta como una reivindicación de los mecanismos de la oralidad, más que como una mera reescritura moderna de la fábula (2011: 199). También le adjudica una gran centralidad en la configuración de los otros dos personajes principales, Lala y la Guayi, en lo que ella ve como la transposición de un umbral biopolítico que conduce a la fusión de lo humano y animal, al borramiento de esta frontera. La animalidad los hermana dentro de la misma especie (205), ya no más perro o mujer, sino otra cosa. Esa mezcla estaría más bien propiciada por la Guayi a quien el narrador-perro define como un ser más allá de las especies: “La Guayi tenía eso: había momentos en que dejaba de ser uno de ustedes. No era uno de nosotros, tampoco, era algo en el medio” (Puenzo, 2004: 20).

La vinculación tan obvia que se traza mediante el nombre del perro con el niño pez, no sólo tiene que ver con una tónica paródica que está presente en todo el texto gracias a la elección de un punto de vista animal. El perro monopoliza la mirada y selecciona aquello que podemos ver, lo cual amplía o achica la lente y genera algunos efectos que hacen pensar en el recurso de la anamorfosis. Pero también esta voz se caracteriza por un cierto desapego logrado mediante la ironía. Es algo que puede ser adjudicado a la mirada infantil actual, como una actitud narrativa frente a la realidad

adulterado por dicha instancia ficcional.

³ La vinculación de la Guayi con la sirena fue trabajada en un texto anterior dedicado a la película *El niño pez* (2009). Allí sosteníamos que este personaje estaba configurado a partir de la voz, lo que la vinculaba con la serie semántica en torno de la sirena. Como se sabe, se trata de la mujer seductora y fatal que da cuerpo a los aspectos tanto negativos como engañosos del deseo y de las pasiones. Este personaje se opone a los efectos ordenadores de la razón, lo que estaría colocado bajo la égida del logos, prerrogativa del universo masculino. Véase Punte, 2012. La Guayi adquiere mediante la voz un rol activo en la trama, porque es la que seduce tanto al padre como a Lala. Es la única estrategia que le queda como consecuencia de una triple subalternización: de etnia, de clase, de género.

que se caracteriza por un estar de vuelta de todo⁴. El perro mismo se burla al comienzo de la novela de cómo fue que dio con ese nombre, el día en que resultó adoptado por Lala. El animal tiene que pasar por una serie de opciones que definen la personalidad de cada uno de los integrantes de la familia Brontë: la versión esotérica de la madre (Sahumerio), la contestataria del hermano (Prodan), la sarcástica del padre (Violeta). Finalmente la elección recae en la Guayi, la única que puede comunicarse en guaraní con el perro, en virtud de su liminalidad. Finalmente es bautizado con el nombre de Serafín, colocándolo en una serie que parte desde el niño pez y que lo enlaza con él: querubín/ángel/demonio/fantasma.

La figura del perro es abordada por la teórica Barbara Stockton para su análisis en torno del niño al que define como *queer*. Viene muy a cuento de la novela de Puenzo, aunque las condiciones de producción de este texto varían mucho con respecto a las novelas que estudia Stockton⁵. Su punto de partida es la pregunta sobre la razón por la cual las imágenes de niños suelen estar abarrotadas de animales, pero sobre todo, de perros. Si bien por un lado este vínculo parecería implicar una forma de demora en el crecimiento hacia la adultez, en reemplazo temporario de los roles que sobrevendrán después (pareja, paternidad), ella constata que los lazos afectivos con animales ofrecen una oportunidad desviada de movimientos internos a esa demora. Contribuyen a la generación de volúmenes hacia los costados, que para ella son el signo característico de la condición *queer* de los infantes, en la medida en que reniegan de un crecimiento lineal y unidireccional.

El perro es la metáfora viviente del niño en sí, en términos de su inserción en la familia o la vida familiar. Pero a la vez, este animal sirve como vehículo para cierto extrañamiento del niño. Funciona no sólo en la medida en que es el receptor de sus atenciones, sino porque actúa como una pantalla de las auto-proyecciones del infante. La indagación de Stockton, en realidad, conduce a la articulación entre la figura de la lesbiana y su acompañante canino, porque la ve como una forma particular de inversión libidinal. Triangula una relación que es impronunciable aunque evidente. En la novela se exhibe esto con claridad en una escena del comienzo. Lala se decide a declarar su amor a la Guayi el día de su cumpleaños, pero esta decisión se ve frenada porque la Guayi está teniendo un affaire con el guarda de seguridad de la cuadra. Serafín comenta que, al verlos, Lala sólo atina a un gesto: “la mano cayó de pronto y me acarició a mí” (16). Esta situación no va a durar mucho tiempo, porque casi de

⁴ Seth Lerer se refiere al carácter fuertemente irónico de la literatura infantil de fines del siglo XX y comienzos del XXI, como una de sus condiciones esenciales, ligado al tema de que termina siendo difícil establecer hoy día una diferencia entre los hechos y la ficción, y la sensación de que todo parece haber sido ya dicho. Define esa forma de ironía de la siguiente manera: “I use the word “irony” to characterize this mix of urban disaffection, snarky wisdom, and “been there, done that” distance that the modern child affects” (2008: 306).

⁵ Stockton centra su análisis en tres obras escritas por mujeres, cuyos personajes son niñas: *Mrs. Dalloway* (Virginia Woolf, 1925), *The Well of Loneliness* (Radclyffe Hall, 1928) y *Nightwood* (Djuna Barnes, 1936).

inmediato la relación entre ambas va a consolidarse. El perro Serafín no sólo es testigo, sino partícipe imprescindible en un *ménage à trois* que, como se mencionó en el análisis de González, implicaría el retorno a *zoe*, una vida anterior a la impuesta por la frontera biopolítica de *bios*.

Si bien al principio de la novela el perro metaforiza esa corriente libidinal que es posible percibir pero no nombrar (la familia no se da cuenta de nada o hacen interpretaciones erróneas del vínculo entre las chicas), con el correr de los acontecimientos el personaje del perro va a ir entrando cada vez más en un sistema de proyecciones fantasmáticas, hasta que al final no quede más remedio que eliminarlo⁶. En la escena de cierre no queda claro si es que Serafín está agonizando o ya murió; si es que todo su relato no es más que una voz *en off* desde un más allá. Este es un recurso muy clásico del cine, por otro lado, que acentúa una tendencia en la novela a fagocitar mediante un procedimiento de pastiche los géneros más variados, sobre todo aquellos tomados de la estética televisiva o cinematográfica⁷. La funcionalidad del perro como personaje-narrador se clausura cuando deja de tener sentido su papel de triangulador del deseo, pero también cuando es posible enunciar lo impronunciado⁸. Que no se refiere tanto a la relación lesbiana entre dos chicas de opuestas clases sociales, un amor desde varios escorzos “imposible”, sino al filicidio, el crimen por el cual la Guayi se somete una y otra vez a un infierno sin expiación. Es cuando Lala y la Guayi logran superar el sistema de asimetrías y quedan en pie de igualdad, gracias al crimen de Lala, que resulta posible exorcizar todos los otros fantasmas.

EL BUEN SALVAJE

El personaje del niño perro que da título a la novela de Vitagliano, va pasando por diversos estadios en el avance de esta historia, que se supone es el informe de su reinserción en la civilización y la cultura. Esto otorga cierta centralidad a la mirada de

⁶ Agamben plantea a la fábula como el relato de un “embrujo”, que por lo tanto implica una situación transitoria que debe ser sobrepasada. “La criatura de la fábula está sujeta a las pruebas iniciáticas y al silencio místico, pero sin convertirlos en experiencia, sufriendolos como encantamiento” (189). El embrujo debe ser superado. Es decir, la narración de la *fabula muta* en la que la naturaleza hechizada toma la palabra mientras que el hombre enmudece, produce un trueque de palabra y silencio, en la cual la fábula lo que hace es profetizar su propio desencantamiento en la historia (189).

⁷ Nora Domínguez lo adjudica no sólo al hecho de ser Puenzo tanto guionista de cine y televisión como escritora de novelas: “La simultaneidad de espacios donde actúa se verifica en el primero de esos textos [*El niño pez*] a partir del énfasis adjudicado a la perspectiva y el ajuste de la mirada, en la puesta en primer plano de una trama que arranca acelerada e imparable y el lenguaje se cobra su nervio en el armado de imágenes y situaciones potentes. Puenzo es tan fiel a sus intereses literarios y visuales (estudió cine y literatura) como a sus marcas generacionales” (Domínguez, 2007).

⁸ En este punto es posible coincidir con el análisis que hacen Macaya y González acerca de qué poco “animalizante” resulta este narrador-perro, que no deja de comportarse de una manera totalmente antropocéntrica, incluso representando en la novela una mirada masculina en sentido estricto (2013: 725). Es decir, ellas no ven en la novela una lógica superadora de las especies, sino que el perro no es más que un artefacto literario (213), un truco ingenioso, “a cute trick”, y no una transgresión del orden social (723).

la ciencia, a partir de un estilo narrativo que parodia los informes médicos así como los relatos dedicados a la observación del mundo natural. La mirada científica aparece rebajada, no tanto porque su vocero es un antropólogo enredado en su propia crisis personal. La oportunidad de llevar a cabo este experimento con el niño salvaje le sobreviene en medio de una precaria situación económica, a la que se suma la separación matrimonial. En realidad, lo que funciona como la permanente amenaza es la precarización del sistema académico, con su exceso de burocracia que apenas esconde la falta de medios para investigar, a lo que se superpone la indiferencia de la medicina. Muy a tono con los discursos vinculados a la ortodoxia de los años noventa, la única salida para continuar con una labor científica queda librada a los favores del mercado. En este caso, a la posibilidad de vender la noticia a los medios de comunicación o escribir libros de auto-ayuda, solución que elige la asistente social Rosalinda.

La caracterización del niño como un animal no dura demasiado. A pesar de su aspecto bestial, basta con ser rescatado de su indigencia para que este sujeto sea identificado como integrante de la especie humana. La imagen que los espectadores reciben cuando el chico es encontrado entre las ruinas del Albergue Warnes, un edificio de por sí “monstruoso”, se presenta como algo dudosa. Pero esas dudas pronto se disipan. De todos modos, la primera reacción ante este ser que no parece ni hombre ni animal, es la de vincularlo con lo demoníaco: “Unos decían que andaba en cuatro patas y tenía una cola inmensa; otros que andaba en dos patas, como cualquier mortal, pero que estaba recubierto de pelos y era la mismísima encarnación del diablo” (Vitagliano, 1993: 7-8). La única posibilidad para los medios de comunicación de decodificar a este sujeto, proviene del universo de la ficción. O bien se recurre al mito en la leyenda de Rómulo y Remo, o a la cultura de masas mediante el personaje de Tarzán, creado por Edgar Rice Burroughs en 1912.

Laura Ruiz define la novela como “una actualización al subdesarrollo del mito de Pigmalión” (Ruiz, 2005: 87). Es una manera de verla, si es que se centra la mirada en el personaje del antropólogo, Árbol Sayago. Este personaje monopoliza el punto de vista narrativo a partir de la alternancia entre sus informes escritos para la academia y la puesta en escena de su experimento civilizatorio. Pero hay otro mito que aparece parodiado en la obra que es el del niño salvaje. En cierto sentido la historia de Tarzán vendría a ser la versión exitosa de este relato que circuló de manera insistente, y que colonizó durante un largo tiempo las discusiones en torno de la infancia. La referencia

⁹ El Albergue Warnes era un conjunto edilicio que existió en la ciudad de Buenos Aires entre 1951 y 1991, cuando fue dinamitado. Este es el punto en que comienza la novela, cuando las personas que vivían allí son desalojadas. El edificio que constaba de cuatro cuerpos de varios pisos, había sido originalmente construido durante el primer gobierno de Perón para emplazar un hospital de niños, pero resultó abandonado con el derrocamiento de Perón en 1955, y fue siendo ocupado por familias carentes de viviendas. En el correr de veintiún años llegaron a instalarse más de seiscientas familias. Fue demolido el sábado 16 de marzo de 1991, frente a un público de treinta mil personas, mediante el sistema de implosión.

que se agita detrás de este tópico es la historia de Kaspar Hausen, convertido en símbolo de una infancia robada, y que ocupó los imaginarios decimonónicos hasta bien entrado el siglo XX. Kaspar Hausen fue un adolescente de dieciséis años que apareció en Nürnberg en 1828 y quedó a cargo de un maestro, Georg Friedrich Daumer, en primera instancia con el fin de reeducarlo y, luego de su muerte en 1933, de transmitir la historia (Brittnacher, 2013: 20-22). Kaspar muere asesinado en medio de circunstancias más que dudosas, que dan pie para toda clase de teorías conspirativas en cuanto a su origen. Esta figura va a ser retomada en numerosas ocasiones por la literatura y el cine, y fue leída como un síntoma de la época Biedermeier, en donde se sumaban la represión política, la modernización económica y cierta bonanza burguesa (27)¹⁰.

Al igual que lo sucedido con Kaspar, el niño perro de la novela es abandonado por los padres. Esta circunstancia le impide experimentar el crecimiento considerado imprescindible para ser incluido dentro de la especie humana. No habla, no sabe comer, camina en cuatro patas, no se ríe. Sólo emite gruñidos. La pregunta de cómo hizo para sobrevivir durante los supuestos trece años que se le adjudican, queda sin respuesta. La narración, así como el experimento puesto en marcha por Sayago, sólo se concentran en los procedimientos de normativización, relativizando el pasado. Lo único que funciona, teoriza Sayago, es la estructura, una huella anterior o inscripción que “recuerda por él a cada instante” (Vitagliano, 1993: 30). Sayago se encierra en su departamento con el chico, que se mantiene innominado durante toda la novela. En gran medida tiene que ver con la precariedad y la falta de recursos para investigar. Esto es objeto de permanente parodia, como por ejemplo cuando construye una cámara Gesell en su balcón para mirar al chico hacia la habitación sin que éste se sienta observado. Pero en realidad, se echan lazos hacia la historia de Robinson Crusoe y Viernes, ambos naufragos encerrados en una isla.

El primer vínculo con la realidad exterior va a ser mediante la televisión, donde “todo era igual y a la vez distinto” (43). Es una fuente de un aprendizaje espurio para el niño, que origina varias situaciones de comicidad. Con el avance de los días, no le va a quedar más remedio que introducir al niño en su vida, y presentarlo a sus hijos. Se genera un sistema de antagonismos, porque si bien Sayago sostiene que no puede guardar secretos con el niño perro, no hace otra cosa que mentirles a sus dos hijos mellizos Denisse y Julián. Los malabares que debe realizar para conjugar estos dos ámbitos, lo llevan a reflexionar sobre su rol de padre, lo que más adelante lo obligará a cuestionarse los roles de paternidad y maternidad en sentido más amplio. El niño incivilizado le plantea objeciones desde una lógica impecable que desbarata certezas

¹⁰ En tiempos más recientes, el tema fue retomado por Peter Handke en una de teatro, *Kaspar* (1967). También hay varias películas. Vicky Lebeau analiza la versión de Werner Herzog que es de 1974, *Jeder für Sich und Gott gegen Alle*. Esta historia que se convirtió en canónica para el tratamiento de la infancia, es retomada por Herzog para hablar acerca del lazo entre naturaleza y cultura, y del infante como alegoría de ese momento de traspaso. Pero también se trabaja la cuestión del lugar que ocupa lo visual en la formación de la mente y del yo. Lebeau menciona también el film de François Truffaut de 1969, *L'enfant sauvage*, basado en otro personaje encontrado en la región francesa de Aveyron en el 1800.

culturales muy arraigadas. Esto invierte la relación de educador/educando, así como la de civilizado/bárbaro. Desde el plano teórico, a Sayago no le cuesta mucho trabajo encontrar explicaciones racionales para todo. Por eso se ven muy grotescas sus escaramuzas cuando tiene que vérselas con los lazos familiares, con la información que da a sus hijos, o con el manejo simple y lato de su economía hogareña.

El proceso de transformación que conduce al niño monstruoso y demoníaco del comienzo, efecto de una ausencia que en principio es sólo cultural, aparece parodiado una vez que el chico introyecta los hábitos básicos de la civilización, tales como bañarse o comer comida procesada. El paso siguiente consiste en decodificar a la monstruosidad como algo más cercano y, por lo tanto, más siniestro: la adolescencia. Es decir, todos los seres humanos pasan por una etapa en donde son una especie híbrida, ni una cosa ni la otra, y constituyen una forma de amenaza para el mundo adulto. Cuando esto parece encarrilarse dentro de los términos de una previsibilidad o, más bien, de los parámetros de lo que es posible inteligir, se produce una anagnórisis que da una vuelta de tuerca más e introduce otra forma de monstruosidad: la intersexualidad. El chico, que acaba de tener una forma de menstruación, cae ahora sí fuera de toda categoría. Hasta tal punto la intersexualidad es imposible de encajar en un mundo formateado desde el dimorfismo sexual, que no queda más que una opción, la de ser operado y llevado una vez más a la “normalidad”. De modo que el niño no sólo deja de ser animal, es decir perro, y pasa a ser una chica. Adquiere un nombre que lo fija, René, y una filiación, ya que pasa a considerarse hija adoptiva de Sayago. El final feliz, acorde con el tono paródico que campea en la novela, no hace más que agregar una última nota de sarcasmo a una historia que narra los mecanismos perversos de la biopolítica.

LOS TÉRMINOS DE LO HUMANO

Judith Butler, cuyas teorías sobre el cuerpo y lo performativo del género suponen un giro esencial para la inteligibilidad de la diferencia, basa gran parte de su argumentación en la noción de “habitabilidad”. Así como sostiene que “los términos que nos permiten ser reconocidos como humanos son articulados socialmente y son variables” (Butler, 2006: 14), el hecho de que la vida sea viable o inviable depende del reconocimiento de lo humano. Y a su vez, el reconocimiento se encuentra enlazado desde Hegel con el deseo, lo que lo convierte en una sede del poder. Para Butler, los cambios apuntan a establecer condiciones más inclusivas para aquellas vidas que se resisten a los modelos de asimilación. Entender al género como una categoría histórica, por lo tanto como una forma cultural de configurar el cuerpo, implica comprender que está abierta a una continua reforma. El objetivo de desbaratar los escenarios constrictivos, tanto de la vida sexual como del género, sería producir una “nueva topografía psíquica” (31). Lo monstruoso, para Butler, es aquello en lo que lo humano debe convertirse para volver a alcanzar lo humano en otro plano, mediante un procedimiento de extrañamiento (271). Es un método que debería ayudar a ampliar

los límites de lo humano, aunque por otro lado, ella lo ve como una dinámica inherente a la norma misma, su exterior constitutivo. También nos recuerda que pensar la vida desde la delimitación de lo humano constituye el antropocentrismo, lo que debería ser evitado ante el costo que implica para muchas vidas concretas. Esto es lo que se pone en escena en los dos textos que desarticulan las premisas de lo inteligible mediante la fluidez de las fronteras atravesadas entre lo humano y lo animal.

También resulta pertinente para las dos novelas la pregunta que se hace Butler por las vidas que pueden llorarse. Es un parámetro que ella utiliza para hacer visibles los sistemas de exclusiones que emergen como resultado de una definición determinada de lo humano. En ambas, los niños del título dan cuerpo a una forma de infante que no tienen acceso al habla, no sólo por su cualidad de niños. Es decir por formar parte de un colectivo que se encuentra delimitado en términos de pertenencia a una cierta edad. En los dos casos se trata de sujetos des-subjetivados, apartados de las prerrogativas que la ciudadanía ofrece a quienes entran dentro de los paradigmas de humanidad. En el caso del niño perro es fácil de constatar. No llega a ser persona; o más bien, es percibido como interesante en la medida en que puede ser útil como espectáculo, como monstruo. La sociedad, a través de sus instituciones, se desentiende muy rápido de él. Y sólo lo vuelve a aceptar cuando lo puede reconocer dentro de una figura establecida. En cuanto al niño pez, éste emerge ante la clara imposibilidad de que sea llorado, ante el duelo no realizado que se establece más como culpa, aunque la melancolía pueda ser un rasgo definitorio de la Guayi.

Poner al niño en el centro de la discusión entre naturaleza y cultura, como se ve en los dos casos, sirve en parte para problematizar una imagen generalizada de inocencia, que no es otra cosa que un sistema de proyecciones semejante al que durante siglos adquirió forma bajo la noción de *monstruum*. Al niño, en el fondo se le teme. Por eso vuelve una y otra vez con la sencilla intención de desbaratar el universo de certezas adultas. El cuerpo del sujeto infante aparece en todo caso “expropiado”, como afirma Andrea Jektanovic, tironeado entre las prerrogativas de la familia y las del Estado que trazan en esta disputa claras fronteras biopolíticas (Jektanovic, 2011: 21). Esta dinámica es la que describe Foucault y que conduce a la anormalización del niño, su conversión en la excepción que justifica la regla. La monstruosidad de estos niños, su hibridización en una zona de contacto con el animal – el pez, el perro –, permite echar luz sobre una “zona privilegiada para leer líneas de intersección” con el fin de visibilizar cuerpos o relaciones entre cuerpos, a partir de una “inestabilidad” que para Gabriel Giorgi es figurativa. De ese modo se hace posible pensar nuevamente en los ordenamientos y jerarquizaciones que distribuyen a los vivientes entre seres a proteger y cuerpos descartables (Giorgi, 2014: 14).

Sobre el niño pez se puede decir con claridad que representa esa larva de la que habla Agamben, cuya presencia pone en vilo la temporalidad humana. Se vuelve imperativo entonces exorcizarla para que pueda convertirse en un ser amigable, y permitir de esa manera que continúe el flujo temporal. De todos modos es evidente que en la construcción de la leyenda, que manotea mitos añejos, se ponen en evidencia los mecanismos narrativos que la sociedad utiliza para justificar lo injustificable. En

este caso, el filicidio, consecuencia de una actitud insensible hacia las adolescentes y al abandono que éstas padecen, junto con formas de violencia más explícitas. En cuanto al niño perro, se unen el abandono y la indiferencia social a una normativización compulsiva. Tras el discurso de la medicalización, en la corrección de los cuerpos anómalos, apenas se emboza una obsesión eugenésica. Las dos novelas efectúan una crítica a la institución familiar, al ofrecer en ambos casos una versión paródica. Si bien no ofrecen una alternativa radical, mediante el relato se produce un corrimiento de la norma en dirección a la aspiración de Butler, la de lograr nuevas topografías psíquicas. Se obliga a la ley a ampliar su frontera, incorporando lo impensable, aunque eso implique que pase ahora a formar parte de la norma.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO (2007): *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo [1978].
- BRAIDOTTI, ROSI (1996): “Signs of Wonder and Traces of Doubt: on Teratology and Embodied Differences”, Nina Lykke & Rosi Braidotti (eds.), *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs. Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace*, London & New Jersey: Zed Books, 135-152.
- BRITTNACHER, HANS RICHARD (2013): “Um die Kindheit betrogen”, Thomas Koebner (Hg.), *Kindheiten*, München, et+k, 20-39.
- BUTLER, JUDITH (2006): *Desbacer el género*, Barcelona: Paidós [2004].
- COHEN, JEFFREY JEROME (1996): “Monster Culture (Seven Thesis)”, *Monster Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 3-25.
- DOMÍNGUEZ, NORA (2007): “Narrar el presente, narrar desde el presente”, *Encrucijadas* 40, 30 Octubre 2007, <http://www.uba.ar/encrucijadas/40/sumario/enc40-narrarelpresente.php>
- FOUCAULT, MICHEL (2009): *Le corps utopique (suivi de) Les hétérotopies*, Paris: Lignes.
- FOUCAULT, MICHEL (2010): *Los anormales*, Trad. Horacio Pons, Buenos Aires: FCE.
- GIORGI, GABRIEL (2009): “Política del monstruo”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio 2009, 323-329.
- GIORGI, GABRIEL (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- GONZÁLEZ, CARINA (2011): “Migración y oralidad: la vida animal en la novela *El niño pez* de Lucía Puenzo”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXVII, N°74, Lima-Boston, 2do semestre 2011, 193-214.

- JEFTANOVIC, ANDREA (2011): *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- LEBEAU, VICKY (2008): *Childhood and Cinema*, London: Reaktion Books (Kindle Edition).
- LERER, SETH (2008): *Children's Literature. A Reader's History, from Aesop to Harry Potter*. Chicago and London: Chicago University Press (Kindle Edition).
- MACAYA, ÁNGELES; MELISSA GONZÁLEZ (2013): "Orthodox Transgressions: The Ideology of Cross-Species, Cross-Class, and Interracial Queerness in Lucía Puenzo's Novel *El niño pez*", *American Quarterly*, Volume 65, Number 3, September 2013, 711-733.
- PUENZO, LUCÍA (2008): *El niño pez*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- PUNTE, MARÍA JOSÉ (2012): "La mirada tras el espejo: para un análisis feminista de *El niño pez*", *Revista Imagofagia*. Dossier: La cantidad *queer* en el cine de Latinoamérica, Número 6, octubre 2012. <http://www.asacca.org/imagofagia/sitio>
- RUIZ, LAURA (2005): *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90*, Buenos Aires: Biblos.
- STOCKTON, KATHRYN BOND (2009): *The Queer Child. Or Growing Sideways in the Twentieth Century*, Durham and London: Duke University Press.
- VITAGLIANO, MIGUEL (1993): *El niño perro*, Buenos Aires: Tamarindo.