

Para una cartografía insumisa: infancias monstruosas en la literatura argentina reciente

María José Punte

El niño está mucho más próximo del enano, del jorobado, del ser deforme, que de aquellos a quienes se les atribuye una belleza perfecta: pues lo que le atrae no es la fijeza o la permanencia, sino lo no conforme, lo indeciso.

Co-ire. Album sistemático de la infancia, René Schérer y Guy Hocquenghem

Al infante, la mirada histórica de configuración adulta lo ha convertido en una forma anamórfica: depende del ángulo desde donde lo observamos parece deformarse. Este efecto genera reacciones dispares, más o menos temerosas, pero siempre rayanas en la inquietud. El epígrafe tomado de Schérer y Hocquenghem lo coloca en una serie junto con otros cuerpos que un sistema canonizante y con tendencia a lo hegemónico ha tendido a situar del lado de la anormalidad. En términos cotidianos integran ese grupo al que solemos definir como de los “monstruos”, es decir, organismos que a causa de formaciones físicas que se apartan de lo tipificado o, por no responder a las medidas así llamadas “áureas”, reciben un trato diferencial no siempre enmarcado dentro de las prerrogativas de la vida considerada humana (o lo que la biopolítica define como *bios*). En la cita los autores hacen notar la oposición, producto de ese sistema, entre lo que sería la “be-

lleza perfecta” y eso otro que queda excluido de sus parámetros bien delimitados. Para nuestra sorpresa, los niños no parecen entrar dentro de estos últimos, sino en compañía de esos otros personajes que representan formas de la abyección.¹

Sucede que el “niño”, como sostienen Schérer y Hocquenghem, se siente atraído por el movimiento y por lo informe. Esto no solo responde a que se trata de una etapa de la vida caracterizada por el aprendizaje y por una exploración necesaria del mundo circundante que lo impulsa a estar en constante alerta. En realidad, lo específico de la infancia es el estado de crecimiento. Esa dinámica también fue adquiriendo a lo largo de la historia una forma de la temporalidad atada a la cronología: la línea recta que sigue un desarrollo evolutivo desde un origen en dirección a un despliegue que se desea armónico y controlado. La observación de estos individuos, sin embargo, no ha dejado de hacer notar que ese crecimiento no siempre se mueve dentro de líneas predeterminadas y deseables para los adultos. Los movimientos infantiles tienden a desbaratar las ideas de orden y de compartimentalización, desbordan las fronteras y los espacios que han sido determinados como sus lugares naturales de adscripción. Pero también porque, como analiza Kathryn B. Stockton (2009) mediante su idea de la “infancia queer”, existen otros modos de comprender el crecimiento, ya no desde lo lineal sino pensándolo como movimientos laterales, simultáneos, yuxtapuestos. La literatura da cuenta de estas anomalías, aunque no siempre lo haga desde una perspectiva infante. Sabemos que la voz narrativa es adulta en la casi totalidad de

¹ Para pensar la relación entre los seres “deformes” y su vínculo con lo abyecto en la literatura argentina, baste con recordar el cuento de Roberto Arlt, “El jorobadito”, con su estética expresionista y su trabajo sobre la mirada desenfocada. Un ejemplo más próximo en el tiempo en donde se aborda la noción de monstruosidad tomando como marco la cuestión de la belleza, es el cuento de Esther Cross “La divina proporción”. Allí la figura de la enana aparece tratada en conexión directa con el universo de la infancia a partir de su añiamiento. Estos dos ejemplos parecen certificar la cita de Schérer y Hocquenghem.

los relatos. Las voces infantiles, o lo que Adriana Astutti (2001) analiza como la traición de los tonos mediante los que se narra la infancia, se abren paso más allá de las mejores intenciones cuando se dan bajo determinadas premisas.

El siguiente trabajo se propone como una somera cartografía de las posibles entradas para la cuestión de la monstruosidad en sus lazos con las figuras infantiles que trama la literatura argentina de las últimas décadas. Si los mapas que acompañaron la figuración del mundo tal y como lo conocemos desde el Renacimiento respetaban una concepción particular y convencional de representarlo, la de los cuatro puntos cardinales, el dibujo guía para este recorrido se inspira en otra figura: la constelación. Esta es la brújula que llevan consigo Schérer y Hocquenghem en su propio paseo por las narraciones infantiles y que les sirve para moverse de otra manera a través del espacio delimitado por la página literaria. Al abrirse bajo la forma de los círculos concéntricos, esa figura late.

En nuestro recorrido, nos permitimos señalar tres sendas. La primera piensa los cuerpos anómalos porque, como buen punto de partida, el sentido literal ofrece la ventaja de la materialidad: se incluyen aquí novelas que piensan en sujetos infantiles cuyos cuerpos rebalsan o contradicen la forma humana normativa. La segunda abre los sentidos hacia una mayor abstracción siguiendo la propuesta habilitada por Michel Foucault con su referencia al “monstruo moral” y nos confronta con la pregunta de si es posible la existencia de “infantes asesinos”. Para concluir, el texto da un paso más hacia la desmaterialización de esos cuerpos y se concentra en una tercera vertiente del extrañamiento producido en torno de la niñez, la de los “infantes espectrales”, de aquellos que habitan las pesadillas adultas. Como ya hizo notar en su estudio Kathryn B. Stockton, estamos ante figuras ficcionales. Pero la reflexión sobre estos cuerpos que desbaratan los sistemas de representación a los que nos ha acostumbrado nuestra cultura, nos obliga a re-

pensar no solo a la infancia en tanto que período, al modo en que lo había hecho el historiador Philippe Ariès,² sino a lo que esperamos de ella.

Cuerpos anómalos

La primera y más evidente figura de la monstruosidad es aquella que se remite a la anomalía física. Monstruosos eran considerados, en principio, los cuerpos que se apartaban de lo que se tenía por correspondiente a la especie, en función de lo que era percibido como un exceso o una carencia. Y, sin embargo, como explica Georges Canguilhem, en el mundo biológico existen tanto el tipo específico como la variación individual. La anomalía sería, según la definición que él toma de Geoffrey Saint-Hilaire, la variación con respecto al tipo. Esto no supone todavía ningún juicio de valor (apreciativo o normativo), sino que remite a una instancia descriptiva. La anomalía, nos recuerda Canguilhem, es un hecho biológico que merece ser explicado, pero no apreciado; una irregularidad. La monstruosidad es, para él, una especie del género de la anomalía (Canguilhem, 1971, p. 98). Si estas resultan muy complejas o graves, hacen difícil o imposible el cumplimiento de una o varias funciones. En esta diferencia empieza a funcionar ya el sistema de valoración. Pero lo anómalo no es todavía lo patológico, que implica un sentimiento de vida contrariada.³ Esto último es lo que él define como lo anormal, en donde entran a jugar apreciaciones o valoraciones, por lo tanto, ingresan en el terreno de lo normativo.

² Para una discusión más exhaustiva sobre este tema, véase Punte (2018).

³ Es así como lo patológico tampoco entra dentro de la categorización de lo anormal, porque la salud no es la normalidad o la regla. Sobre todo, si se piensa que el concepto de “salud” es descriptivo y tampoco puede ser considerado como absoluto, es decir, como un tipo ideal de estructura o de comportamiento orgánico. El concepto de salud es absoluto si se lo piensa como ideal normativo, pero en tanto que concepto descriptivo, se refiere a una determinada disposición o reacción de un organismo individual frente a posibles enfermedades (Canguilhem, 1971, p. 102).

En continuidad con estos planteos, Michel Foucault dedica un ciclo lectivo de sus cursos (entre 1974 y 1975) a pensar en la anormalidad. A él no le interesa tanto definir qué sea lo monstruoso, aunque nos ofrece una descripción.⁴ El tema principal es el funcionamiento de la ley y de lo normativo, de los sistemas jurídicos y —su consecuencia— los penales. Comienza con la pregunta acerca de qué es lo que está castigando el sistema resultante de la modernidad y cuáles son las medidas o proporciones de castigos que, vistos a la distancia, se ven grotescos.⁵ Podríamos decir, “monstruosos”. El texto de Foucault ya se sitúa en la modalidad contemporánea de utilizar este término, en la que nos es más cotidiana y habitual. Para dar una lista acotada y más o menos representativa, monstruosos son los asesinos, los violadores, los políticos (con la gradación que va desde aquellos que son meramente inescrupulosos a los tiránicos), los especuladores que lucran con la miseria ajena.⁶ Pero también, señala Foucault, los considerados “perversos” (masturbadores, *voyeuristas*, desviados): todos

⁴ Foucault despacha ya su definición en una de las primeras clases, la del 22 de enero de 1975. Se remite al derecho romano que distinguía entre *portentum/ostentum*, el que esgrime la deformidad en tanto que defecto, y el *monstrum*, que se remite a la idea de mezcla (de reino animal y reino humano, de especies, de individuos, de sexos, de vida y muerte, etc.). Para Foucault, además de haber una transgresión de lo natural, lo monstruoso implica una transgresión de la ley (civil, religiosa o divina), que obliga al derecho a cuestionarse sus propios fundamentos.

⁵ Foucault define aquí como “grotesco” un discurso o individuo que posee por su estatus efectos de poder de los que su calidad intrínseca debería privarlo, en una relación que es inversamente proporcional: “la maximización de los efectos de poder a partir de la descalificación de quien los produce” (2010, p. 25). Este constituye uno de los engranajes inherentes tanto para los mecanismos de poder, específicamente los de la soberanía arbitraria, como para la burocracia aplicada (Foucault, 2010, p. 26).

⁶ Según Foucault, la idea de que en el fondo de toda criminalidad radica una monstruosidad cristaliza a partir del siglo XIX. Es lo que él llama el “monstruo moral” (clase del 20 de enero de 1975). El primero que aparece es el político, en la figura del déspota, que vuelve a la naturaleza (es decir, bajo la representación de lo animalizado) porque ha roto el contrato con la sociedad.

aquellos que no se dejan domesticar por las buenas costumbres y a los que define como los “incorregibles”. La nómina de las monstruosidades, no obstante, se pivotea en una serie de sujetos a los que difícilmente podríamos hoy incluir en esa lista, los infantes, porque contraría la idea que el siglo XX generó en torno a esta categoría etaria.

La definición de “anormales” se utiliza, en términos de Foucault, para designar a aquellos individuos a los que se marginaliza a partir de un modelo de exclusión, siguiendo el del tratamiento que ya había estudiado a propósito de los leprosos, y que luego se aplicará al de la peste y la ciudad apestada. En ese grupo se incluyen a los locos, los enfermos, los criminales, los desviados, los pobres y los niños. Los procedimientos desplegados para el tratamiento de los enfermos constituyen lo que él denomina las “tecnologías positivas del poder” y va desarrollándose hacia un sistema que promueve una forma de inclusión vigilada: aislar para producir a partir de la observación un saber que sirva a los efectos de la multiplicación de poder. Dentro de las formas de la anomalía que Foucault consigna —tres figuras que funcionan como círculos—, se encuentran el “monstruo humano”, el “individuo a corregir” y el “niño masturbador”.⁷ Mientras que la primera categoría consiste en una noción jurídica cuyo marco es la ley, la segunda se circunscribe al ámbito más acotado de lo familiar. La tercera, aún más limitada, supone la creación de una microcélula alrededor del individuo: el cuarto, la cama, el cuerpo (Foucault, 2010, p. 64).

⁷ A partir de la “lucha antimasturbatoria” que se va desplegando en el pasaje de los siglos XVIII al XIX, se le asigna una responsabilidad patológica a la infancia (Foucault, 2010, p. 227). Esta inquietud obsesiva genera una “ficción de la enfermedad total” (Foucault, 2010, p. 222), que le confiere un carácter polimorfo (ni específico, ni acotado). Si bien constituye una fabulación científica, es utilizada como causa de todas las enfermedades. Y da pie para la organización de un nuevo “cuerpo familiar” (Foucault, 2010, p. 234), el de la “familia-célula” o restringida. Otra de las consecuencias es que, si bien se introduce a la sexualidad infantil en el seno del lazo familiar, se desplaza su enunciación hacia la institución y la autoridad médicas, medicalizando a la familia (Foucault, 2010, p. 237), lo que cambia el foco de la autoridad.

Todas estas formas suponen un peligro latente, el de los deseos que son anteriores al delito, y al que ese sistema que se irá aceitando a lo largo de un par de siglos tratará de definir a partir de lo que Foucault describe como los dobleces del acto delictivo, un montón de acciones que no son el delito en sí, sino que tienen que ver con reglas éticas de conducta. Esa serie de conductas irregulares, que no constituyen todavía el crimen, son como la “sombra de la persona” y se despliegan en torno suyo.

La literatura, por su parte, no necesariamente se hace eco de estas cuestiones que obsesionan a la sociedad de maneras más o menos soterradas. Cuando los textos ponen en escena a sujetos monstruosos, aun con todas las libertades que ofrece la fantasía, vemos que las infancias son vinculadas a lo teratológico de modos más alegóricos que materiales. La niña de la literatura argentina en este siglo que de modo literal puede ser considerada como ejemplo de monstruosidad es la protagonista de *Las anfibias* (2008) de Flavia Costa. El texto recrea un universo por momentos reconocible, pero en el que los referentes se apartan de las formas verosímiles. La recreación de un mundo mítico llamado Beliston (más una “geografía mental” que un lugar físico), en donde originalmente viven las gárgolas seguidas en esta genealogía fantástica por las mujeres anfibias y las mujeres rapadas, se ve reforzada por una configuración narrativa que evoca los cuentos transmitidos a través de la tradición oral: “Cuentan los habitantes más antiguos de la ciudad...” (Costa, 2008, p. 8). Las mujeres anfibias velan por una niña en particular cuyo aspecto resulta inquietante: no tiene dientes, pero sí un par de ojos enormes y saltones desprovistos de vivacidad; secos, aunque intensos. Esos ojos casi le llegan hasta detrás de las orejas, de manera que puede ver los opuestos de modo simultáneo: tanto el amanecer como el crepúsculo, a los hombres justos como a los canallas, a la luna en cuarto menguante y cuarto creciente. No percibe la parábola completa, pero sí los giros encontrados

de una vida: ella entrena a cada ojo para ver un matiz particular de las cosas. Esta niña tan especial es mantenida en el encierro y el aislamiento por su padre, quien la destina a ser casada con un agricultor. El padre, por su parte, la considera muy bella: “tan poderosamente perfecta es mi niña, la niña misma. Su voz perlina y sus cabellos cortos, sus delicados pies, sus caderas pudorosas” (Costa, 2008, p. 50). Pero, claramente, no admite su destino extraordinario. En ese ecosistema, la niña rapada funciona como un elemento sacrificial. Es una especie de vestal cuya función consiste en ver y mantener viva la transmisión de un relato sobre esa comunidad ante el peligro de su desaparición.

La idea de una niña que posee el don de las visiones es el argumento central de la novela *La batalla del calentamiento* (2006) de Marcelo Figueras. La protagonista, “el corazón de esta historia” (Figueras, 2006, p. 93), es Miranda, cuyo nombre shakesperiano no oculta otros sentidos al que el relato desea poner de relieve: el hecho de que haya algo admirable en ella, una cualidad que al mismo tiempo la convierte en monstruosa porque la coloca por afuera de la norma. Miranda es una niña que no solo tiene visiones premonitorias, sino que también es capaz de modificar los estados de la materia con la mente.⁸ La música es el medio a través del cual se comunica con el mundo y traduce sus experiencias. Por su corta edad, no tiene un control total sobre estos poderes lo que causa situaciones tanto positivas como perjudiciales para su entorno. Miranda vive en un lugar en donde todo parece sacado de un cuento de hadas, no solo por el pueblo de Santa Brígida en sí, sino por los personajes que la rodean y que conforman su entorno: el “gigante” Teo, la “*banshee*” Pat (su madre), la “bruja” Pachelbel.

⁸ Según declaraciones del autor, la inspiración para este personaje proviene de los Evangelios Apócrifos y su descripción del Jesús niño, sobre todo en lo que se refiere a los poderes de Miranda (Friera, 2006). Pero también es fácil reconocer en la cuestión de las visiones y de sus representaciones a través del arte a la mística Hildegarda de Bingen (1098-1179), muy conocida por sus escritos tanto teológicos como científicos, que además compuso obras musicales y la primera lengua artificial que se conoce.

Miranda, a semejanza de la niña rapada, funciona como una especie de tesoro o prenda, sujeto al que la sociedad coloca en un sitio de preferencia, a la vez que en un rol sacrificial.

Algo diferente sucede con otra niña de la literatura que también llegó al cine, Lilith, protagonista de la novela *Wakolda* (2011) y de la película homónima (2013) de Lucía Puenzo. El tratamiento que el texto propone de su corporalidad se encuentra en el punto de partida de este relato construido sobre una reflexión en torno a lo que significa el monstruo. Lilith es una niña de unos doce años que padece un problema hormonal de crecimiento, por lo que se ve más pequeña de lo que debería ser para su edad. Esto, que podría ser pensado como un defecto físico o una anomalía, seduce a otro personaje a partir del cual se trabaja la idea foucaultiana del monstruo moral. Se trata, nada más ni nada menos, que de Joseph Menguele, el médico nazi escapado a Sudamérica, a quien se coloca como el partenaire de la protagonista, en una reflexión que gira en torno de aquello que convierte a un sujeto en abyecto. Menguele, representante aquí del saber/poder médico y exponente exacerbado de una biopolítica a partir de su ideología eugenésica, no duda en continuar con sus obscenos experimentos en el cuerpo de Lilith y de sus hermanas por nacer. Lo abyecto de la historia no se limita a esta línea narrativa, la del abuso médico, en la que es la misma niña la que entra en el juego de seducción, tentada ante la posibilidad de llegar a la tan deseada “normalidad”. La novela narra una historia de abuso sexual que funciona en espejo como la contracara de la anterior. La narración pone en escena un deseo que es sexual y que se le adjudica a un sujeto infante, Lilith, a la que los discursos extra-literarios le retacean, además de posibles formas de experimentar con su erotismo, el ejercicio de una sexualidad activa. La niña es monstruosa también por esto: por reconocerse como un sujeto sexuado y deseante.⁹

⁹ Para un análisis más detallado de estas dos novelas, *La batalla del calentamiento*

El último ejemplo para pensar la anomalía corpórea no podía hacer faltar un tema vinculado de modo explícito con la figura del monstruo que es la intersexualidad. Lo aborda una novela cuya aparición es previa a discusiones sociales que se darán después a través de las películas *XXY* (2007) de Lucía Puenzo y *El último verano de la boyita* (2009) de Julia Solomonoff. Se trata de *El niño perro* (1993) de Miguel Vitagliano.¹⁰ Su protagonista es un adolescente al que primero no se lo reconoce en su total humanidad porque se lo confunde con un ser híbrido, animalizado, tal como enuncia el título. Es un chico al que encuentran tras la demolición del edificio del Albergue Warnes. Su historia remite a una serie de relatos, la de los niños salvajes, en donde la problemática gira en torno de la civilización y su rol central para la constitución de lo humano. La narración de esta historia no se propone como totalmente realista, sino que está tramada por varios registros que van de la ironía a la sátira social. La mirada que se posa sobre el niño-perro no deja nunca de ser exterior: el punto de vista está colocado en el antropólogo que termina recibéndolo en adopción. Es una mirada adulta, que proyecta sobre este niño, además de sus prejuicios, sus deformaciones profesionales y sus conflictos tanto paternos como conyugales. La crisis que producen en la Argentina las políticas neoliberales solidificadas en los años noventa también atraviesa estas vidas. La aparición del adolescente que en un primer momento parece deslindarse de la especie humana, y que luego deberá ser reconocido como una forma de la excepción que cuestiona el binarismo sexual, da pie a una narración que está pensando en los

y *Wakolda*, en el que son abordadas desde la cuestión de la monstruosidad, véase Punte (2013).

¹⁰ Una aproximación a la novela de Vitagliano ya había sido realizada en Punte (2015). Allí se la ponía en diálogo con la novela de Lucía Puenzo, *El niño pez*, que será retomada en el próximo apartado desde otro punto de vista, no tanto la deformación física como el rol asesino de la protagonista.

formateos biopolíticos, no solo por la medicalización invasiva que dictamina a los cuerpos cómo deben ser, sino también por cómo funcionan los vínculos espurios entre la producción de saber y el poder sobre la vida. Es decir, sobre la definición de lo que es una vida vivible y de cómo llevarla adelante.

Infantes asesinos

En su libro *The Queer Child*, Kathryn B. Stockton dedica un capítulo a la cuestión de las motivaciones asesinas del infante *queer*. Su análisis, que está dividido en tres partes (cada una con dos capítulos), incluye esta temática dentro de la pregunta por los “motivos” de las conductas infantiles, a los que distingue entre sexuales y criminales.¹¹ Ambos son calificados, en principio, bajo la noción de “movimientos laterales” porque responden al interrogante de qué sea lo que moviliza a esos niños a actuar de una manera que se aparta de los caminos trazados y que resulta, por eso, amenazante. Nada hay que se vuelva más pavoroso e ininteligible para la subjetividad adulta que la posibilidad de infantes asesinos, capaces de ejercer crueldad sobre sus pares o agresividad sobre los adultos mismos. De hecho, no hay categorías para ubicar a estos sujetos que se salen de toda norma, como lo expresa el hecho de que ser “menor” implica, entre otras cosas, evitar ser alcanzado por el poder punitivo. En la realidad, tras estos casos extraordinarios siempre es posible ver historias de abuso o contextos de violencia. Pero, en tanto que figura literaria o literaturizada, abre cuestiones vinculadas con el ejercicio del sadismo y lo inexplicable de la maldad. Punto de partida es la creencia mitificada de que la infancia

¹¹ La primera parte está dedicada a lo que llama “relaciones laterales” y tiene que ver con formas anómalas de relacionarse que pueden ser leídas como *queer*: por un lado, con sujetos adultos pedófilos; por el otro, con los animales, en particular, con los perros. La tercera parte del análisis tiene que ver con otras dos cuestiones, el dinero y el “color” (el modo en se leen las diferencias étnicas), que producen otras formas de movimientos no lineales, en este caso orientados hacia el futuro.

es ese período ubicado en los comienzos y, por lo tanto, aún impoluto. El infante *queer* es aquel que viene a desafiar y desmontar esa certeza, con una dosis de agresión directamente proporcional con la forma de idealización a la que es sometido. Por otro lado, Stockton abre un interrogante sobre la noción misma de “motivo” y lo que se entiende por ella. Es decir, considerar al motivo como una forma de explicación es de por sí problemático porque no hay una causa única para ciertas conductas. Lo que se da más a menudo, dice Stockton, es una forma viva, en crecimiento, “cubista”, de sentimientos dramáticamente desiguales y de movimientos provenientes de diferentes temporalidades, así como de inclinaciones laterales organizadas “en capas” (*multilayered*) (Stockton, 2009, p. 157). Hay una disociación entre los afectos que llevan a matar y los propósitos, o aquello que se desea alcanzar.

La desmesura entre la violencia infligida, la percepción de sus consecuencias y la comprensión de sus causas, es uno de los tópicos que atraviesa toda la obra cuentística de Silvina Ocampo. Como es sabido, son sujetos infantes los que en numerosas ocasiones aparecen como quienes ejercen una crueldad desmedida, a la que no se le encuentra ninguna lógica desde la perspectiva narrada o cuya narración exhibe las torsiones de toda racionalidad, por ejemplo, en “El vendedor de estatuas” o “La casa de los relojes”. A veces, son personajes adultos que se auto-construyen en términos infantiles o que vuelven a la infancia para narrar, como en el caso de “La furia” y “Voz en el teléfono”, como si ese territorio ya lejano sirviera de justificación para cualquier exorbitancia. De alguna manera, es lo que reproduce en un plano enunciativo el cuento “La oración” (*La furia y otros cuentos*, 1959), cuando su narradora mujer dice “¿Y acaso no me parezco yo a un niño, en estos momentos?” (Ocampo, 1999, p. 177). Este cuento es particularmente siniestro porque está narrado desde una supuesta inocencia, la de esta mujer que cuenta su historia a través de una deriva de sentido, mediante el encadenamiento de una serie de hechos

en apariencia inconexos (su insatisfacción marital, sus infidelidades, el crimen de los niños, su adopción del niño asesino y su supuesto intento de reformarlo) que hace aparecer lo abyecto detrás de lo ingenuo. Recién al final se entiende un plan prolijamente orquestado, cuyas consecuencias la narración quita de la vista. Lo obsceno literal es el crimen que sí se narra: unos niños que matan a otro tras una pelea por un barrilete, ahogándolo en una zanja. El asesino tiene nombre y apellido (Claudio Herrera), así como la víctima que es otro niño de la misma edad (Amancio Aráoz). El hecho en sí es brutal y se nos hace exagerado. Pero el discurrir remilgado de la narradora, un ejemplo acabado de una retórica de la hipocresía, ayuda a desplegar otros tantos elementos contextuales que permiten vislumbrar algo así como el origen de esa violencia: una trama social de frustración, pobreza, abandono; una sociedad machista y mezquina, opresiva de las mujeres. Si ella, como sostiene, se limita a mirar ese crimen sin intervenir, sujeto pasivo instalado en la realidad “como en el cinematógrafo”, las acciones decididas y las omisiones conscientes que siguen al acto criminal resultan mucho más aviesas y se van tornando más y más crueles. Claudio Herrera se torna un criminal porque los adultos así lo ven. Como dice la protagonista, quien afirma buscar la rehabilitación del chico: “No tengo por qué quejarme; sin embargo, tal vez influida por la opinión de los vecinos, empiezo a ver en él al criminal” (Ocampo, 1959, p. 176). Y resulta significativo —luego de leer a Foucault—, que ella se refiera al chico como un “anormal”, a la vez que su marido lo trata de “monstruo” (Ocampo, 1959, p. 176).¹²

¹² Esta asociación de los niños con los “monstruos” ya fue reconocida en la obra de Silvina Ocampo, entre otros por Mónica Zapata. Para el análisis de este cuento que ella aborda en su artículo, interesa su idea de que los infantes son ejecutores de acciones que los adultos desean, pero reprimen. Los niños retoman los esquemas adultos (sus razonamientos, actitudes, o su lenguaje) y los llevan a la práctica en su lugar, porque no son capaces ni de interpretar ni de asumir las consecuencias plenas (1997, p. 348). Allí radica, para Zapata, el elemento del horror en estos cuentos.

La escena del asesinato de un niño en manos de otros trae ecos de un relato que produce una torsión fundamental dentro de las claves interpretativas de los textos canónicos en la literatura argentina. Se trata de “El niño proletario” (1973) de Osvaldo Lamborghini, que ya fuera leído como parte integrante de la línea irónica y de sátira política que desde los textos de Hilario Ascasubi y Esteban Echeverría es retomada por Jorge Luis Borges mediante “La fiesta del monstruo” (Astutti, 2001, p. 119). El charco de agua de una zanja se repite como escenario. Pero aquí no hay nada de inocente o accidental. La brutalidad y sordidez remite a “El matadero”, ese relato fundacional. En este caso, son tres contra uno y sabemos los nombres de los acompañantes (Gustavo y Esteban), pero no de quien asume la voz narradora. Del niño proletario se consigna el apellido, Stropani, que no queda absuelto de burla y es llevado a la deformación incluso por la propia maestra: “¡Estropeado!” (así, con signos de exclamación), llaman a este niño, cuya estampa evoca la imagen del chico humilde, Juanito Laguna, creada para esa misma época por el artista plástico Antonio Berni.¹³ De todos modos, en este texto la razón que explica un asesinato es el odio de clase y el goce que produce el ejercicio de la crueldad sobre alguien a quien se considera tan inferior, que se lo termina deshumanizando. De hecho, el descuartizamiento que practican sobre este cuerpo tiene mucho de ritual, y la narración va entrelazando erotismo y muerte como una forma de explicar el salvajismo del acto. Factible de ser leído preferentemente como alegoría política,

¹³ Nouzeilles, por su parte, sigue toda la serie que se produce en torno de esta articulación entre peronismo e infancia que la lleva a concluir que “Lo real se presenta ya mediado por el lenguaje peronista” (2010, p. 125), y que se manifiesta en la autofiguración —a partir de ciertos ideogramas peronistas— de toda una generación en la que incluye a Lamborghini. En Lamborghini este vínculo “remite a un imaginario contradictorio que produce monstruos colectivos y bifrontes hechos de cuerpos copulando” (Nouzeilles, 2010, p. 125) y que lo lleva a una destrucción textual de una imagen estereotipada e “ideológica” del niño peronista.

el cuento cuestiona relatos nacionales tan establecidos como los de civilización y barbarie (de ahí también la mención —¿redundante?— de la maestra).¹⁴ En ese sentido es que se preocupa más por establecer el quién es quién y no tanto el quién lo hizo (*whodunit*), típico del relato policial.

Un asesinato por completo no motivado es el que lleva a cabo el protagonista de la novela *El muchacho peronista* (1993) de Marcelo Figueras. Allí, un niño de trece años llamado Roberto Hilaire Calabert mata a Juan Domingo Perón. Se topan en un prostíbulo de Junín, el chico lo espía mientras Perón está con una prostituta y sin que medie ninguna razón, le dispara con su pistola Mauser. Este dato es el único que sirve para justificar el título y abre algún tipo de interpretación vinculada con el momento en el que fue publicada.¹⁵ Para este recorrido textual nos interesa la idea de que no hay motivos para este crimen, lo que desbarata su posible resolución. De todos modos, no estamos ante una trama policial, aunque la novela abreva en el género *noir*. Tampoco hay una trama política y la figura de Perón se inserta aquí para generar un efecto tendiente al absurdo.¹⁶ Desde una

¹⁴ Esto no deja de lado otro tipo de interpretaciones como la antes citada de Nouzeilles (2010) en la nota 13, así como la que realiza Sättele (2015) a partir del análisis de la articulación entre lengua y discurso, de las “discursividades” en pugna en este relato y de su funcionamiento cultural leídas desde la noción agambiana de “inoperabilidad”.

¹⁵ Para un análisis de esta novela en el contexto de los años noventa, véase Punte (2011). También incluye una mención Laura Ruiz en su libro *Voces ásperas* (2005) en el capítulo cuatro cuando se refiere a las formas heterogéneas de narrar de los escritores que publican en los noventa. Se aplica a la novela de Figueras las ideas de los policiales que nunca se resuelven o la forma del *bildungsroman* que conducen a un aprendizaje al revés.

¹⁶ Aunque una lectura psicoanalítica parece servida en bandeja a partir de una escena que tiene mucho de edípico y que se reforzaría por la idea que expone Nouzeilles en su análisis sobre “El niño proletario” a partir de su idea de que “el primer peronismo hace de la infancia y de la novela familiar anclajes imaginarios de la comunidad integrada peronista” (2010, p. 115). Es decir, el imaginario familiar y la infancia como “sentido articulador de la experiencia peronista”.

lectura *queer*, sin embargo, la novela parece ser la materialización de lo que proponen Schérer y Hocquenghem (1979) sobre el tópico del rapto en la literatura en su relación con determinada figura de la infancia. Calabert se escapa de su casa en la noche del primero de enero de 1938 cuando los adultos están distraídos o ausentes. Se lanza a la aventura en la compañía de un truhan de origen polaco llamado Tardewski, que lo arrastra a una serie de peripecias inverosímiles en cuyo transcurso lo va formando para el ejercicio del mal. Este saber está basado en lo avieso, mucho más eficiente que la pura brutalidad. Sus conductas no están exentas de violencia, porque Tardewski mata sin dudar; pero la verdadera formación que recibe el chico apunta al manejo de la simulación, del arte de seducir mediante el relato y de la impostura. Lo cierto es que Roberto logra poner en escena el rapto, vinculado con la fantasía de huir de la seguridad cotidiana y de la vida rutinaria del hogar. Si bien la novela comienza con una huida, la aparición de Tardewski lo convierte en ese rapto del que hablan Schérer y Hocquenghem. Tardewski es ese “genio maléfico” delineado por estos autores, que garantiza la propia existencia del niño, liberado por su intermedio del “envolvente pensamiento parental, del lento camino de la pedagogía” (Schérer y Hocquenghem, 1979, p. 11).

Asesinato del padre y huida son dos elementos también presentes en la novela *El niño pez* (2004) de Lucía Puenzo. Sólo que en este caso se trata del padre literal. En realidad, las chicas que matan son dos: una muerte precede a la otra y funciona como su espejo enfrentado, al igual que cada una de las jóvenes es el opuesto complementario de la otra. En el primer caso, se trata de Lala, la adolescente de una familia acomodada de los suburbios de Buenos Aires que “asiste” el suicidio de su padre, el juez Brontë. Hay una forma de anuencia entre este hombre que sufre depresiones y su hija, cuando ella prepara la leche envenenada que mata al padre. Entre ambos se inserta Ailín, la muchacha que vive y trabaja en la casa como criada, que proviene

del Paraguay y a la que esta familia recibe aun siendo adolescente. Ailín y Lala crecen como si fueran “hermanas”, pero con los años van desarrollando una relación amorosa que concluye con el proyecto de escaparse juntas al Paraguay y construir una casa. La razón principal para el hecho delictivo es que el padre abusa sexualmente de Ailín, lo que despierta no solo los celos de Lala sino su furia (una furia helada, por cierto, pero no por eso menos letal). En cuanto al segundo crimen, es el infanticidio del hijo que Ailín tiene como adolescente y luego de haber sido abusada por el propio padre. Esto recién puede ser enunciado hacia el final, cuando el crimen liberador de Lala complete la simetría. Hasta ese punto, será mitificado bajo la leyenda del “niño pez” que da título a la novela.

Con mayor o menor justificación de acuerdo con los contextos narrados, todos estos relatos ponen a prueba las ideas de la indefensión y de la inocencia infante. Los niños y las niñas que actúan como sujetos de violencia son mostrados desde un extrañamiento que pone de relieve aquello de inefable, lo que escapa a las formas de la significación y que suele ser definido con el término de “in-fante”, carente de habla. Como una respuesta de legítima violencia que todo lector o lectora puede aceptar, los niños y las niñas asesinos entran, hasta cierto punto, dentro de lo significativo. Este puede ser el caso de las novelas de Puenzo, en donde el peso de la sociedad en la que se mueven sus personajes infantes, a los que el mundo adulto pone en el lugar de la excepción o de aquellas vidas que no merecen ser vividas, justifica sus reacciones violentas. El cuento de Lamborghini, por su parte, resulta difícil de no ser leído dentro de ciertas coordenadas ideológicas. Hoy por hoy, es arduo no colocarlo dentro de la serie social de los discursos del odio, como formando parte de una genealogía. En los otros casos, la lectura *queer* de los textos (sea a través de la más reciente propuesta de Stockton o de la clásica de Schérer y Hocquenghem), permite seguir pensando a la literatura como un espacio en donde toman forma las

figuras anamórficas de estas subjetividades cuya característica central es la de estar siempre en movimiento, escapando a toda posibilidad de asumir algo así como una fijación.

Infancias espectrales

Otra forma de lo monstruoso es la que se vincula con la muerte y con el retorno de aquello que se supone no forma parte ya de la temporalidad humana. Los espectros, en todas sus variantes (demonios, ángeles, fantasmas, zombis, vampiros, etc.), también son un recurso para hacer mención de todo lo vinculado con el resto o desecho, con lo abyecto o lo inintegrable, con aquello que circula como lo irrepresentable. Un análisis que va en esa dirección es el realizado por la teórica Karen Lury cuando piensa el vínculo entre infancia y cine. O, más bien, cuando explora los íntimos lazos entre esta tecnología visual y las figuras infantiles que la transitan desde sus mismos comienzos y que son inseparables de su origen. Lury dedica un capítulo entero de su libro *The Child in Film* (2010) a la temática de la infancia fantasmal en el cine japonés y algunos géneros ligados específicamente al cine de terror; no obstante, su análisis resulta también iluminador para la literatura. Según Lury, el tema del fantasma se encuentra vinculado con la noción de síntoma, que ella retoma de Jacques Derrida. Su lectura termina siendo alegórica, ya que piensa al cine del período estudiado como uno que traduce ansiedades sociales, preocupaciones que tienen que ver con cambios históricos en sociedades que se auto-perciben como saciadas, pero en estado de zozobra. Responde a la pregunta de qué es lo que produce tanto miedo y por qué se materializa en cuerpos que representan a los sujetos más vulnerables del espectro social. Este análisis concreto centrado en textos audiovisuales más bien recientes (el cine de los años noventa), se encuentra en sintonía con otros trabajos que toman como corpus textos victorianos, en particular la novela de Henry James *Otra vuelta de tuerca* (1898). El hilo conductor sería, en principio, la sospecha frente a la infancia,

específicamente la duda ante las ideas que sostienen su pureza o su ingenuidad constitutivas, provenientes de filósofos de la Ilustración como Jean-Jacques Rousseau o de su antecesor John Locke. En realidad, la novela mencionada de Henry James es paradigmática no de la maldad infante, sino del sistema de proyecciones adulto sobre los menores, de cómo se va armando un discurso paranoico bajo la excusa de la necesidad de protegerlos (Hanson, 2004).

Esta idea de hacer una lectura de época en base a los espectros que retornan, en este caso infantes, sirve para abordar algunos ejemplos de la literatura argentina reciente. El primer caso que abre la serie es la novela *El Dock* (1993) de Matilde Sánchez. El chico en cuestión se llama Leo (Leonardo) y no está muerto, sino que —en varios sentidos— es un sobreviviente. Quien ha muerto es su madre Poli, como resultado de su participación en un ataque a un cuartel. Poli deja a su hijo Leo a cargo de una antigua amiga con la que ya no tenía más contacto, por lo que el vínculo con el niño es prácticamente nulo. De eso se trata en parte la novela: ofrece el relato de la construcción de una nueva forma de familia capaz de integrar a estas dos soledades. La protagonista deberá ir aprendiendo el ejercicio de la maternidad en una forma acelerada para poder dar cabida a ese hijo sustituto, ante su repentina e inesperada orfandad. Pero también para que ambos puedan concretar el duelo ante la pérdida de Poli, con todo lo que eso significa no tanto para el hijo, como para la amiga. La espectralidad de Leo tiene más que ver con esta mirada extrañada de la narradora que devuelve una figura híbrida del infante, la de un ser entre niño y adulto, colocándolo en una zona de absoluta indefinición. El chico se mueve entre una lógica racional impecable que ciertos discursos vinculan como lo propio de los sujetos adultos y otros tantos desvíos del goce que lo hacen ver como lo que su cuerpo parece indicar: todavía un niño. Tras el primer encuentro, la narradora certifica esta imagen vaciada que hace pensar en una ausencia, no tanto de una material-

dad, sino de subjetivación: “Tenía unos ojos marrones grandes e inexpresivos. No era un muchacho, era apenas un huérfano, pero en la mirada no había avidez, ni angustia, ni expectativa” (Sánchez, 2004, p. 44). Pero es ella la que le niega esa carnadura, al despojarlo de profundidad y limitarlo a ser una función dentro de un entramado de roles: un “huérfano”. La convivencia forzada irá perfilando al muchacho, al ir devolviéndole sus relieves. No se dará tanto mediante las conversaciones, útiles para ir construyendo esa relación de maternidad y filiación, sino ante los reclamos ineludibles de ese cuerpo infante: comer, jugar, aprender, dormir.

Otro chico que hace pensar en esta imagen algo fantasmagórica es uno de los personajes de la novela *9 Minutos* (2003) de Lucía Puenzo. Se llama Tiano y padece otra forma de abandono, porque le toca crecer en una familia disfuncional, bajo la supervisión de una pareja parental en estado de disolución. En el presente de la narración, sus padres Iván y Uma se encuentran en un momento de serias crisis existenciales y matrimoniales. Aunque hay un tercero, Buba, amigo de ambos, que se hace cargo de las necesidades materiales y afectivas de Tiano, la realidad es que este chico parece obligado a comportarse como un adulto con quienes se supone que deberían estar cuidándolo a él. La espectralidad de Tiano se genera a partir de la imposibilidad de definirlo como un niño, al igual de lo que sucede con Leo, lo que produce su desrealización como persona, por lo tanto, como rostro visible y detentador de humanidad. La madre lo tilda de “híbrido progresista”, en parte por la misma educación que ella, Iván y Buba optaron por darle. También es Uma quien sostiene de su hijo que es “Un señor encapsulado en un cuerpo de once años” (Puenzo, 2003, p. 23), que los trata a ellos como si fueran los hijos. Agrega, como para reforzar esta idea de incompatibilidad consigo mismo, que es un chico de aire andrógino que nunca se ensucia, no transpira, no se despeina. Es decir, a sus ojos no es un niño. Lo cierto es que Tiano, más allá de su

rol de espectador de estas tragedias ajenas, es quien acompaña en el trance de la muerte a Buba, como un samurái (pretende el chico), o como aquel que se encuentra en un espacio intermedio entre la vida y la muerte, por lo que facilita ese pasaje.

En la narrativa de Lucía Puenzo las figuras infantiles son omnipresentes, sobre todo en contextos de disgregación social y familiar que remiten a la crisis argentina producto de las políticas neoliberales de los últimos cuarenta años. En su novela más reciente, *Los invisibles* (2018), Puenzo agudiza aún más la mirada sobre esta crisis y su incidencia en la infancia al colocar como protagonistas a tres chicos de la calle para mostrar el abandono por parte de la sociedad de sus integrantes más vulnerables, a pesar de los discursos que los colocan bajo una supuesta prioridad. Este relato se obstina en mostrar los contrastes entre una infancia protegida y otra librada a su suerte o —peor aún—, utilizada por parte de los adultos como mano de obra para tareas delictivas. Ismael, la Enana y Ajo son tres chicos que deben sobrevivir robando para la policía y los guardias de los servicios de seguridad privada. La figura espectral a la que se alude en esta novela, sin embargo, es la de una adolescente que vive en una de las “chacras” de un barrio cerrado en la ciudad costera de Punta del Este (Uruguay) al que son llevados los tres chicos para robar. Se trata de Luisa, una adolescente de quince años, de la que no se da un diagnóstico exacto porque ni su misma familia logra definir qué es lo que tiene; padece algo que se parece al autismo, pero no lo es. Luisa no habla y sus irrupciones son subrepticias y extrañas:

Lo primero que [Ismael] vio fue una aparición: parada en el borde del tanque, enmarcada contra las nubes de tormenta, todavía empapada, con esas piernas larguísimas y el pelo casi blanco pegado a la piel era una aparición angélica, o diabólica, dependiendo el humor de quien mirara (Puenzo, 2018, p. 136).

Luisa es blanca, casi albina, lánguida como una ninfa, lo que refuerza su carácter fantasmal. Sólo mira a sus interlocutores, aunque no da señales de poder comunicarse con ellos. A veces ríe. Claramente se siente a gusto con los animales, sobre todo con los perros. Pero logra conectar con Ismael, quien supuestamente es un agresor. Su figura desentona con el universo que habita y la asocia a las infancias salvajes que pulularon por los relatos del siglo XIX. En varios sentidos, es un ser liminal que articula dos mundos incompatibles.

Por último, otra novela que aborda lo espectral de la infancia es *El país del diablo* (2015) de Perla Suez. Lo hace en dos sentidos, uno literal y otro figurado. El literal se vincula con la escena final de la novela, cuando la protagonista llega a una estancia en donde años atrás se cometió un crimen político contra la familia que la habitaba. Siguen presentes los fantasmas de los niños para recordar la impunidad de ese crimen y exigir una forma de resolución. Quien deberá resolver el cierre de este y otros asesinatos es la protagonista, Lum Hue, una chica de catorce años, habitante de una *toldería* mapuche de la Patagonia que sobrevive a la matanza de todos sus pobladores. Lum Hue sufre una forma de muerte y resurrección simbólicas, ya que justo antes de que ocurra esta matanza realizada en el marco del genocidio planificado que fue denominado “Conquista del Desierto”, había sido entronizada como *machi* de su *toldería*, razón por la que no está presente durante el ataque de un grupo del ejército. Lum Hue lleva a cabo la venganza sobre esta tropilla formada por un puñado de hombres, siguiéndolos y utilizando no solo los recursos aprendidos en su formación de *machi*, sino también la propia astucia y el miedo de sus contrincantes. En varios sentidos, Lum Hue es una figura fronteriza: por su origen mestizo, por su condición de *machi* que une los mundos terrenal y supraterranal, por la sabiduría que le da su contacto con la naturaleza.

En todas estas figuras aletea una cualidad que las vincula a lo justiciero. Si bien en las primeras dos novelas se percibe una coin-

cidencia en el tratamiento de lo liminal como un estado referido a la adolescencia, ese momento de pasaje, también tiene que ver con situaciones de crisis política y social en la Argentina de fin de siglo XX. Leo queda huérfano como consecuencia de la opción militante de su madre; Tiano es testigo de un mundo adulto que se está desmoronando ante el avance de la mercantilización de la vida y el acoso de los medios masivos de comunicación. Luisa, de quien no sabemos las razones por las que calla, parece estar huyendo de un sistema que asegura el bienestar de unos pocos sobre la base de la explotación de otros muchos. Es una herida o rasgadura en un entramado que utiliza todos los recursos a mano para generar una imagen de seguridad y respetabilidad. Al rasgar esa pantalla, la chica deja entrever un envés corrompido y banal. No obstante, el título de la novela no se refiere a Luisa, sino a Ismael, la Enana y Ajo. Ellos son esos seres “invisibles” a los que el resto de la sociedad no ve porque los ha echado hacia los márgenes más absolutos y a los que deniega humanidad. De ahí que ellos se vuelvan, a su manera, monstruosos y retornen como una forma de reclamo. La protagonista de Suez, por su parte, ofrece una forma de justicia poética y de reparación simbólica a una historia que se remonta más de un siglo atrás, recordándonos las bases sobre las que se sostienen las configuraciones nacionales del presente. Todos estos infantes dan forma a los espectros de la cultura que retornan para no dejarnos vivir en paz.

Conclusión

Que los niños son adoptados por los adultos muchas veces como muñecos o juguetes, objetos de uso para la propia satisfacción, es algo que constatamos en nuestra cotidiana experiencia con este vínculo, no exento de permanentes conflictos. El cuerpo del deseo (ese cuerpo “sin órganos” que pensaron Deleuze y Guattari a partir de una expresión de Artaud) parece alcanzar formas de realización más imaginables desde una posición infante. Schérer y Hocquenghem lo cons-

tatan a partir de las fabulaciones que capturan fantasías infantiles y les ofrecen una textualidad. En ellas los cuerpos exhiben una cierta facilidad para volverse maleables y llegar a concretar la posibilidad de modelarse a sí mismos, sorteando las “tecnologías del yo” de las que hablaba Foucault. Logran alcanzar bocetos de ese “cuerpo utópico”, también propuesto por este pensador francés como escapatoria para la “implacable topía” del cuerpo.¹⁷ Un cuerpo propio quiere decir uno al que se ha tatuado, incisionado, travestido, animalizado, cosificado, sostienen Schérer y Hocquenghem (1979, p. 101). Uno con el que cada sujeto pueda concretar las formas de lo que estos autores apuntan como lo característico del niño: la capacidad de evadirse del esfuerzo adulto por capturarlo mediante la técnica del bricolaje (1979, p. 133).

Si, como sostiene Judith Butler, pareciera ser que para volver a alcanzar lo humano en otro plano, lo humano debe convertirse en algo monstruoso, “algo extraño a sí mismo” (2006, p. 271), las infancias se nos hacen monstruosas porque integran esa cohorte de seres ajenos a los que solemos considerar por afuera de la norma de lo humano. Pero, en realidad, nos están hablando de territorios oscuros que llevamos adentro nuestro. Más allá de eso, las narraciones que los tienen como personajes siempre nos los muestran en convivencia armónica con aquellos seres monstruosos. De hecho, lo que más desean es lanzarse a la aventura en su compañía. Como lo muestra un ejemplo muy ingenuo de las narrativas recientes, que ha tenido una enorme circulación, la nena de *Monsters, Inc* (*Monstruos, S.A.*, Pixar Animation Studios, 2001) aplaude de gozo cuando se topa con el muñeco peludo que se supone habita sus pesadillas, y que le tiene más miedo a ella que viceversa. Por suerte, los monstruos no asustan a los infantes, aunque llevamos siglos amenazándolos con sus cuerpos (des)figurados.

¹⁷ “Mon corps, *topie* impitoyable”, dice Foucault al comienzo de su ensayo, y el subrayado le pertenece (2009, p. 9).

Referencias bibliográficas

- Arlt, R. (2006). *El jorobadito y otros cuentos*. Buenos Aires: Losada.
- Astutti, A. (2001). *Andares blancos*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Canguilhem, G. (1971) [1966]. Examen crítico de algunos conceptos: de lo normal, de la anomalía y de la enfermedad, de lo normal y de lo experimental. En *Lo normal y lo patológico* (pp. 91-111). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Costa, F. (2008). *Las anfibias*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Cross, E. (2001). La divina proporción. En G. Saavedra (Comp.), *Cuentos de escritoras argentinas* (pp. 13-31). Buenos Aires: Alfaguara.
- Figueras, M. (1993). *El muchacho peronista*. Buenos Aires: Planeta.
- Figueras, M. (2006). *La batalla del calentamiento*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Foucault, M. (2009). *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*. Postface de Daniel Defert. Paris: Nouvelles Éditions Lignes.
- Foucault, M. (2010). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Friera, S. (24 de diciembre de 2006). Necesité tres novelas para resolver mis obsesiones. Entrevista a Marcelo Figueras. *Página/12. Cultura & Espectáculos*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-4903-2006-12-24.html>
- Hanson, E. (2004). Knowing Children: Desire and Interpretation in *The Exorcist*. En S. Bruhm and N. Hurley (Eds.), *Curiouser. On the queerness of children* (pp. 107-136). Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Lamborghini, O. (1988). El niño proletario. En *Novelas y cuentos* (pp. 63-69). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Lury, K. (2010). Chapter One. Hide and Seek: Children and Ghosts in Contemporary Japanese Film. En *The Child in Film. Tears, Fears and Fairytales*. London/New York: I. B. Tauris. Kindle Edition.

- Nouzeilles, G. (2010). El niño proletario: infancia y peronismo. En C. Soria, P. Cortés Rocca y E. Dieleke (Eds.), *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna* (pp. 111-128). Buenos Aires: Prometeo.
- Ocampo, S. (1999). *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé.
- Puenzo, L. (2005). *9 Minutos*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Puenzo, L. (2008) [2004]. *El niño pez*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Puenzo, L. (2011). *Wakolda*. Buenos Aires: Emecé.
- Puenzo, L. (2018). *Los invisibles*. Buenos Aires: Tusquets.
- Punte, M. J. (2010). Las huellas del pasado: infancia y narrativa sobre el peronismo. *Revista Iberoamericana*, LXXVI(232-233), 741-756.
- Punte, M. J. (2013). El retorno a los bosques encantados: infancia y monstruosidad en ficciones del Sur. *Revista Aisthesis*, 54, 287-301.
- Punte, M. J. (2015). Variaciones en torno del niño-monstruo, o en qué coinciden Lucía Puenzo y Miguel Vitagliano. *Revista Orillas*, 4. Recuperado de <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/es/orillas-n-4-2015/>
- Punte, M. J. (2018). *Topografías del estallido. Figura de infancia en la literatura argentina*. Buenos Aires: Corregidor.
- Ruiz, L. (2005). *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90*. Buenos Aires: Biblos.
- Sánchez, M. (2004) [1993]. *El dock*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sättele, H. (2015). El espacio vacío o descifrar lo ilegible: “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos*, 11, 8-23.
- Schérer, R. y Hocquenghem G. (1979) [1976]. *Co-ire. Álbum sistemático de la infancia*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Stockton, K. B. (2009). *The Queer Child. Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham and London: Duke University Press.
- Suez, P. (2015). *El país del diablo*. Buenos Aires: Edhasa.
- Vitagliano, M. (1993). *El niño perro*. Buenos Aires: Tamarindo.

Zapata, M. (1997). Entre niños y adultos, entre risa y horror: dos cuentos de Silvina Ocampo. *América: Cahiers du CRICCAL*, Le fantastique: Silvina Ocampo, Julio Cortázar, 17, 345-361.