

Un caso de anamorfismo: ejemplos de lo queer de la infancia en la literatura y el cine argentinos.

Punte, María José.

Cita:

Punte, María José (2024). *Un caso de anamorfismo: ejemplos de lo queer de la infancia en la literatura y el cine argentinos*. 6tas Jornadas de Estudios sobre la Infancia, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/6jornadasinfancia/25>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ez2b/mvX>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

**SEXTAS JORNADAS DE ESTUDIOS SOBRE LA INFANCIA. LAS INFANCIAS EN AMÉRICA LATINA
ENTRE DIVERSIDADES, JERARQUÍAS Y DERECHOS (SIGLOS XIX AL XXI)**

Título: Un caso de anamorfismo: ejemplos de lo *queer* de la infancia en la literatura y el cine argentinos

Autora: María José Punte

Eje 4. Cuerpos géneros y sexualidades

Introducción: figuritas para raspar

La teórica norteamericana Kathryn Bond Stockton sintetiza en una frase una idea en la que aletea tanta ambigüedad como ironía: “Scratch a child, you will find a queer” (2004, 278).¹ Por un lado, remite a imaginarios de infancia: las figuritas para raspar detrás de cuya superficie se encuentra otra imagen escondida. ¿Está sugiriendo que todo infante oculta algo a la mirada adulta? La frase busca ser una provocación; parecería, engañosamente, enlazarse con una vertiente cultural mayoritaria que tendió a desconfiar de las infancias, a partir de posiciones incapaces de moverse desde un adultocentrismo al que Stockton claramente no adscribe (muy por el contrario). No se trata de desconfiar de las infancias, sino de la mirada que se posa sobre ellas y que no logra superar cierta imagen edulcorada que las ubica en un nicho dominable (sea por las “tecnologías” que se les aplican, o por su reutilización para las economías de mercado). Sin duda, Stockton propone mirar más allá de la superficie, es decir, de las construcciones culturales, sociales, políticas que se fueron acumulando sobre las y los menores a lo largo de varios siglos como capas de pintura. Ella se lo plantea como una tarea necesaria y urgente, porque reconoce que en muchas infancias también se han ido acumulando dolores, silencios, oscuridades. Stockton piensa en una condición *queer* de todes les niñes que se manifiesta en lo que denomina “movimientos laterales”, que permiten visibilizar emociones, motivos, sufrimientos silenciados. A partir de un recorrido,

¹ La frase, así enunciada, aparece en un capítulo del libro de Steven Bruhm y Natasha Hurley (2004), *Curiouser. On the queerness of children* (University of Minnesota Press. Minneapolis/London). Pero, con una leve variación, es la primera oración que abre su libro *The Queer Child*: “If you scratch a child, you will find a queer, in the sense of someone ‘gay’ or just plain strange” (2009, 1).

cuyo trazado le habilita una serie de textos literarios y fílmicos, nos lleva de paseo por estas calles laterales que dan cuenta de que la idea de crecimiento poco tiene que ver con una línea recta y ascendente. El crecimiento, por el contrario, debería ser entendido como una proliferación de líneas que arman un entramado lleno de sombras en torno de la persona. La imagen que le sirve para pensar en esta figura compleja es la del “niño fantasmal gay”, como un paradigma que habla de la intermitencia o parpadeo que nos devuelve a los adultos la imagen del infante.

Si bien Stockton nos habla a partir de un lugar situado, el hemisferio norte anglosajón, desde el momento en que descubrí su libro, no me despecué de él para analizar producciones culturales de nuestro Sur. Encontré que constituye una herramienta apta; que se pueden leer desde allí la literatura y el cine hechos en Argentina. El objetivo, por supuesto, es pensar las infancias, que son la inspiración de esas textualidades; pero prestando especial atención en el hecho de que funcionan como voceras de nuestras propias subjetividades en vilo. En los siguientes apartados voy a retomar tres ejes de análisis que se sirvieron de las ideas de Stockton, así como de otros pensadores *queer*, a saber, René Schérer y Guy Hocquenghem, que hacen su aporte desde el norte francófono. Ambas entradas posibilitan la apertura de nuevos recorridos, vale decir, de imaginaciones más acordes con las infancias que tramaron nuestra H/historia. De lo que se trata, como propone Judith Butler, es de ampliar los marcos de inteligibilidad. Es una condición indispensable para elaborar poéticas y para pensar políticas respecto de esta parcela de humanidad minorizada.

Anamorfismos literarios

Una niña se aparece en una mansión solitaria en donde deambula una mujer de unos veinticinco años, Cornelia, que no es la dueña de la casa, sino una empleada. Se supone que Cornelia está allí, en medio de la noche, porque planea suicidarse. En realidad, la casa que había pertenecido a su familia, ahora está en posesión de una tía que la usa como atelier de costura. Cornelia trabaja produciendo los elegantes sombreros para las señoras de la burguesía. Creció en un opresivo entorno familiar, lo que siempre la hizo sentir anómala, fuera de lugar. Pero todo

esto es anecdótico. Lo central del cuento de Silvina Ocampo, “Cornelia frente al espejo” (1988), nunca aparece de manera explícita. La trama se diluye en ondas y reverberaciones, en ecos, como si efectivamente la casa solo estuviera habitada por fantasmas. La niña que se le aparece en la puerta a Cornelia dice llamarse Cristina Ladivina, tener diez años, venir del café La Rosa Verde (situado en la calle Esmeralda). Ante esa niña, que aparece y desaparece como si fuera un parpadeo, Cornelia se pregunta: “¿Era realmente una niña, o era una enana disfrazada de niña?” (2014, 17). Con el correr de este divagar de Cornelia en su diálogo con el espejo, la figura de la nena que se le aparece va a ir adquiriendo su sentido. Es una más de las “Cornelias” que la habitan, su haber-sido-niña, uno de las facetas de la propia subjetividad que se despliegan ante ella en el acto de confesarse con el espejo (al igual que la figura del ladrón y que la del amante, que aparecerán luego). Elige al espejo porque, como le confirma, “Eres un compendio de las personas a quienes he amado” (8), en referencia a ella misma.² De todos modos, lo que me interesa retomar –una vez más– aquí, es esta idea de la confusión que presenta la figura infante ante la mirada adulta, a la que no sabe cómo ver, si como un cuerpo específico o como un adulto en miniatura. Es lo que llamo “anamorfismo” y se vincula con las tensiones que producen todavía las y los menores de edad ante una perspectiva que ha sido formateada desde las necesidades y obsesiones del mundo de los adultos.

La frase que emite Cornelia me resulta particularmente sugestiva al emparejarla con algo que sostienen René Schérer y Guy Hocquenghem en su libro *Co-Ire. Álbum sistemático de la infancia* (1976): “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” (1979, 103). En esa aseveración, la perspectiva se mueve de lugar y está colocada en la posición infante. Los autores parecen querer decir en este tramo del libro que es la voluntad del niño la que produce el efecto anamórfico: es por su

² Para un análisis de este texto bifronte, porque el cuento de Silvina Ocampo fue llevado al cine en el año 2012, véase Punte 2019, en donde realizo una lectura desde las ideas de Judith Butler, no sólo la de *performance* sino de la construcción narrativa del yo, sumadas a las de Kathryn B. Stockton y su propuesta de la infancia *queer*.

atracción hacia lo informe, consecuencia de su permanente estar en movimiento. Pero también resulta llamativa la vinculación del cuerpo infante con otros cuerpos a los que se sitúa como en contraposición con las nociones de belleza o de perfección. Este argumento tiende a ridiculizar la posibilidad de que exista algo así como una medida, y se encuentra en sincronía con las ideas que Michel Foucault está pensando acerca de la categorización de lo que define como “los anormales” (1999), y que incluye a los niños, junto con los criminales, los locos, los pobres, los enfermos, en una genealogía de lo monstruoso.

En el cuento de Silvina Ocampo, la niña es una imagen espectral. Pero la relación entre nena y enana reaparece algo después en un cuento de la escritora Esther Cross que se llama “La divina proporción” (1994).³ Aquí, la perspectiva narradora está ubicada en el personaje de Mariana, una mujer cuarentona de la burguesía agraria que narra azorada el enamoramiento de su hermano Owen hacia Brenda, una mujer enana que conoció en Nueva York. Su rechazo ante aquello que no cumple con las ideas de proporción y de medidas áureas naturalizadas, da pie a toda una serie de estrategias sórdidas para separarlos, que fracasan. No tanto porque el amor de Owen hacia Brenda es sincero e intenso y vino para quedarse, sino porque ante cada arremetida, Mariana va comprobando cómo se caen una tras otra sus certezas sobre lo que es lo “normal”. Entre otras cosas, el presupuesto de la “monstruosidad” del que parte (Brenda es definida, eufemísticamente, como “exótica”), va siendo desmontado: “La desproporción entre Brenda y yo era tal que no discerní a ciencia cierta cuál de las dos era la malformada” (2001, 21). Lo que quiero recalcar es que la narración aproxima la figura de la enana con la de una niña: Mariana la “infantiliza”, porque es su modo de reubicar aquello que se sale de la forma. Son numerosas las menciones a la miniaturización. Ya el cuento se inicia con el cuadro de *Las meninas* de Velázquez, porque Owen encarga un retrato de Brenda personificada como el personaje de la pintura del maestro renacentista, solo que *aggiornado* con el paisaje de Manhattan de fondo. Pero también se hacen menciones a ciertos textos de la biblioteca de Brenda (*Alicia en el País de las*

³ El cuento salió publicado originalmente en el volumen *La divina proporción y otros cuentos* (Buenos Aires, Emecé, 1994).

Maravillas y Las aventuras de Gulliver), a los caballos petisos, y finalmente al circo. Mariana, en su obsesión por colocar a Brenda dentro de algún parámetro, sólo puede verla como un ser desproporcionado. Este espejo le devuelve la propia imagen, cuando debe reconocer que –en realidad– ella es “bastante” alta, “no sueca ni dinamarquesa ni etíope, pero alta” (24). La situación se invierte hacia el final.

El tercer relato para poner en esta serie es *Wakolda* de Lucía Puenzo, al que podemos pensar como un texto bifronte porque la autora primero lo publicó como novela (2011), a la que casi de inmediato adaptó para el cine (2013). La protagonista de esta narración es Lilith, una niña de doce años que tiene un retraso en el crecimiento, razón por la que parece demasiado pequeña para su edad física y es presentada como si su cuerpo tuviera ciertas desproporciones (de nuevo, si se piensa a partir de que hay medidas consideradas rectoras y definitorias de lo “normal”). Ahora bien: la percepción que recibimos de Lilith está mediada por una mirada muy particular, que es la de un médico alemán.⁴ Este personaje se develará rápidamente como un exiliado del régimen nacional-socialista, el conocido criminal de guerra Joseph Mengele. El encuentro entre la niña, que viaja junto con su familia, y este médico se produce en la Patagonia argentina: se topa con ellos en la ruta, en su camino hacia la ciudad de Bariloche. Lo que importa subrayar es que siempre vamos a ver a esta niña a través de una mirada que se encuentra definida desde los principios eugenésicos, de cuño racista (y también clasista), que condiciona la manera en que los sudamericanos aparecen ante este personaje, vistos siempre de manera despectiva. Curiosamente, la niña, a pesar de esta supuesta “deformación”, produce fascinación en el médico, consecuencia de su postura cientificista. Lilith se le propone como un desafío que estimula su obsesión por corregir de los cuerpos. Tras su primer encuentro, el médico dirá:

Recién comprendía por qué la deformidad de Lilith era tan perturbadora: era casi imperceptible, pero marcaba el cuerpo de manera inevitable. Los brazos y piernas eran apenas unos centímetros más largos de lo normal. La cabeza debía tener unos dos centímetros de radio de más. Los ojos, boca y orejas sufrían del mismo delicioso

⁴ Este es el título que se le puso a la película fuera de Argentina: *El médico alemán*. La película, por cierto, está más centrada en este personaje y en su compulsión eugenésica en modificar los cuerpos.

fenómeno. El resultado era siniestro: la transformaba en un personaje mitológico, mezcla de ninfa y de duende. (2011, 21)

Nuevamente en este texto se juega con la pregunta acerca de la monstruosidad, de qué o quiénes han sido culturalmente colocados en esa posición, caracterizada por la no concordancia entre la medida de lo considerado humano, sea por exceso o por falta; pero, también, con el espacio de lo intersticial que pone en evidencia la falla del sentido, el lugar en donde se desarticula lo explícito mediante la figura del hiato.⁵ En el cuento de Silvina Ocampo, la infancia sirve para enquistar una posible narración del yo que permita entender el presente de esa subjetividad adulta en estado de crisis. El de Esther Cross, por su parte, arremete contra los prejuicios hacia las personas con corporalidades diversas con un humor ácido que cuestiona los parámetros con los que en Argentina se ha construido una determinada idea de lo que es lo civilizado. La novela de Lucía Puenzo ofrece una fábula inquietante sobre las asimetrías que atraviesan los vínculos entre adultos e infantes, así como sobre el complicado pasaje de la infancia a la adolescencia, que involucra el ejercicio de la sexualidad (con la consiguiente discusión en torno del consenso). No siempre esta forma anamórfica está ahí para colocar al infante en una posición de espectralidad, como la que se ve particularmente en Cornelia o en Lilith. En cierto modo, se puede decir que Mafalda, el entrañable personaje de Quino, también da cuenta de esta mirada que no termina de saber si estamos ante una niña o una adulta en miniatura. Sólo que en esta chica que acuñó los imaginarios de la “piba intelectualizada” entre los años sesenta y setenta, la oscilación que está en función de producir un efecto humorístico resulta tan verosímil que nos obliga a repensar qué es lo que entendemos por infancia, cómo medimos las separaciones etarias y cómo se negocian los lazos que se tienden hacia niños y niñas.⁶

⁵ Para un desarrollo más extenso de la concepción de “monstruosidad” aplicada a las representaciones de infancia, en donde hago un recorrido por las vertientes teóricas que sostienen estas lecturas, véase Punte 2023.

⁶ El análisis más extenso y detallado sobre la historieta de Quino (Joaquín Salvador Lavado) es el libro de Isabella Cosse, *Mafalda: historia social y política* (Buenos Aires, FCE, 2014). También le dedica un capítulo la autora española Marta Agüero Guerra en *Representaciones de la infancia en el cómic: de la nostalgia al compromiso social* (León, Universidad de León, 2022).

El rapto y la huida

A mediados de los años setenta, tras la efervescencia del movimiento de mayo del 68, dos pensadores franceses sistematizan una serie de ideas sobre la infancia que les sirven para armar una forma de cartografía particular: se valen de la literatura para extraer algunas figuras con las que construyen una red conceptual en forma de constelación. René Schérer y Guy Hocquenghem, en el libro que ya citamos antes, toman como punto de partida una idea tan arriesgada como plena de sugerencias: “El niño está hecho para ser raptado, de esto no cabe duda. Su pequeñez, su debilidad, su hermosura invitan a ello. Nadie lo duda, empezando por él mismo” (1979, 9). Lo que ellos buscan –según sus propias palabras– es una iluminación, no una explicación *sobre* las infancias. Escriben con la consciencia de estar pensando en los márgenes del sistema creado por la modernidad para niños y niñas, a las que diagnostican como en estado de “atontamiento y sumisión”, más que de sometimiento y represión. En la primera parte del libro irán explicando qué es lo que entienden por rapto, así como sus variaciones; lo van a diferenciar de las fantasías de huida que permean muchas de las textualidades protagonizadas por infantes, incluso por aquellas que las infancias suelen consumir con fruición.⁷ Pero tanto el rapto como la huida parecen ser las dos caras de la misma moneda. Las fantasías de fuga, vagabundeo, partida, vienen a quebrar el trayecto educativo concebido desde las instituciones familiares y sociales como lineal y lento, cuyo objetivo es formar al niño a imagen y semejanza de sus progenitores. Es decir, para Schérer y Hocquenghem, el infante ya ha sido secuestrado por el orden familiar. El rapto da forma a un deseo de ruptura y de liberación por parte del sujeto infante, para escaparse del “envolvente pensamiento parental” (1979, 11), así como del camino lento de la pedagogía. Por eso, una de las primeras conclusiones a las que

⁷ Andreas Friedrich lo piensa a partir de la figura del laberinto que habilita la película *El laberinto del Fauno* (2006) de Guillermo del Toro. El autor advierte que hay un cine infantil y adolescente que refleja un compendio de ensoñaciones, rebeldías y aventuras fantasiosas. En estos mundos paralelos niños y niñas se encuentran con figuras extrañas y se inmiscuyen en situaciones peligrosas que logran resolver con éxito. Muchas de estas historias fantásticas tratan sobre la curiosidad de los niños y su deseo de atravesar fronteras (Friedrich 2013, 127). A través de diversas formas que adquiere la figura del “portal” se accede a un mundo que es un espejo del espacio cotidiano, una realidad paralela.

llegan es que el niño no está nunca allí donde lo buscamos; que “la infancia es siempre una forma de ponerse fuera del alcance, de subvertir la lógica adulta mediante la rapidez de sus desplazamientos” (43). El adulto, por su parte, intenta colocar a los infantes en una red de dependencias y prohibiciones; esa red está construida no sólo de interdictos, sino también de chantajes afectivos.

Esas ideas de Schérer y Hocquenghem me ofrecen una entrada para pensar *Crónica de un niño solo* (1965), de Leonardo Favio, su primer largometraje, considerada como una de las mejores películas del cine argentino.⁸ Estamos ante una narración que pone especial cuidado en la construcción del espacio. La película se divide en dos partes bien diferenciadas: una que transcurre en el reformatorio en donde se encuentra Polín (Diego Puente), el protagonista de la historia; otra que lo muestra en su deambular por el barrio en donde vive y sus alrededores, con una larga escena que tiene lugar en el río.⁹ Este paisaje natural habilita un momento de goce que resulta violentamente truncado. La contraposición de estos dos espacios aparece bien marcada a partir de estéticas diferenciadas: para la primera parte, son reconocibles las reminiscencias neorrealistas (del cine italiano de posguerra) y ciertos rasgos expresionistas (del cine alemán de las primeras décadas del siglo XX) en cómo está definido el reformatorio, con el fin de connotar su carácter opresivo y amenazante; la segunda, por su parte, prioriza una estética naturalista para las escenas que transcurren tanto en las calles del barrio como al aire libre. El hecho de que este espacio sea el de libertad para el protagonista no implica que el chico se encuentre allí menos solo que en el reformatorio. Si bien Polín no se topa de manera directa con la crueldad, es testigo de violencias y constantemente confrontado con la precariedad que padecen tanto él como su entorno. En el afuera el niño también experimenta desprotección.

⁸ En 1966 recibió los premios Cóndor de Plata a la Mejor Película y Mejor Película en español en el Festival de Cine de Mar del Plata. En el año 2000, fue reconocida como la mejor película del cine argentino en una encuesta realizada por el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken. En el 2022 fue declarada Bien de Interés Artístico Nacional por el gobierno de la Nación (decreto 423/2022) con el fin de garantizar la conservación del soporte material. Fue incluida dentro de las cien mejores películas del cine nacional por la Encuesta de Cine Argentino realizada por las revistas de cine *La tierra quema*, *Taipei/Crítica de cine* y *La vida útil*.

⁹ Esta cuestión ha sido estudiada en detalle. Véase, por ejemplo, Carbonetti (2000) y Elizondo (2019).

Crónica de un niño solo expone algunos elementos de la “teoría del rapto” de Schérer y Hocquenghem. No en sentido literal, claro está, sino para referirse a la función que la cultura moderna ha adjudicado a los infantes y a las subjetividades minorizadas en el entramado social. La fantasía de fuga y de vagabundeo es un elemento nodal de esta narración, que pone en el centro de la discusión el hecho de que el secuestro es preconizado desde la estructura estatal, cuyo objetivo principal se asienta en sacar a los niños del espacio público. La película pone en escena el modo en que la institución hace sentir al menor su desamparo y su dependencia, mostrando de manera muy clara que, como definen Schérer y Hocquenghem, ser infante es estar *dentro* y que el niño es aquel que “debe ser íntegramente *puesto bajo custodia*” (1979, 64, cursivas en el original). Como se ve en el film, en el mundo de los adultos se da por sentada de antemano la culpabilidad de aquellos infantes que no se encuadran dentro del marco familiar-doméstico, algo que la escena final pone totalmente en evidencia.

La película de Leonardo Favio produce cierto efecto de atemporalidad, en la medida en que funcionan allí elementos anacrónicos, en particular en la acción que transcurre dentro del reformatorio. Hay mucho de relato gótico respirando en esta parte de la narración. ¿Cómo funciona hoy este tipo de narrativa que pone en escena el afán de control de la sociedad adulta? ¿Cómo se reescribe en el presente la crónica de un niño solo? La historia de Polín parece estar en diálogo con una película más reciente, *Rinoceronte* (2022) dirigida por Arturo Castro Godoy. El protagonista es Damián (Vito Contini Brea), un chico de once años que vive con su padre en un barrio marginal de la ciudad de Santa Fe. El padre no está nunca, ni se ocupa de él. Damián vagabundea por el centro de la ciudad, pide comida en restaurantes, está todo el día dando vueltas por las calles. En esta errancia lo vemos siempre solo, pero cómodo con su soledad. Ante esa situación, interviene un Estado presente que envía asistentes sociales y lo saca de su casa, para llevarlo a una vivienda en donde deberá aprender a convivir con otras chicas y chicos en situaciones semejantes. Muchos de ellos han padecido violencia física y cargan con traumas. Damián no es la excepción, como se ve cuando le realizan los chequeos médicos: no sólo está desnutrido, sino que su cuerpo exhibe numerosas y brutales

cicatrices. Hay mucho de negación en él, que se resiste a ser llevado a ese nuevo hogar. Su primera actitud es la de ignorar a quienes se acercan para integrarlo, sean los adultos a cargo o sus compañeros de casa. Damián, sencillamente, no habla; se empaca como una mula. Esta película narra con sencillez y realismo una historia que demuestra ciertas continuidades, más allá de los cambios, porque Damián no va a parar a un lugar siniestro, sino a una casa agradable en donde recibe comida, cuidados, una escucha atenta. Pero las cosas no son tan fáciles para este chico acostumbrado a hacer la suya. Su primer impulso es escaparse de nuevo; planea varias estrategias de las que resulta disuadido por un asistente social, Leandro (Diego Cremonesi) que lo entiende porque él también fue un chico de la calle. Las referencias a la película de Favio son innegables: el viaje en colectivo, la llegada a la villa, la autosuficiencia del pibe. Lo que cambió es la percepción social de cómo los adultos deberán tratar al infante. Ya no se oyen más silbatos ni gritos destemplados. Pero ambos chicos, Damián y Polín, son vagabundos; allí radica parte de su identidad construida a partir del abandono, pero que los ha ido constituyendo como una forma de subjetivación.

El intervalo animal

El concepto de “intervalo animal” es propuesto por Kathryn B. Stockton en su libro *The Queer Child* (2009). Ella lo piensa a partir de una serie de novelas en donde aparecen mujeres jóvenes jugando con perros. La autora lee esta escena como una forma de inversión libidinal que estaría desviando la atención de un deseo que no puede ser enunciado; básicamente, es el deseo lesbiano, aunque pueden ser otros deseos, mayormente relacionados con la sexualidad.¹⁰ Su pregunta inicial surge de la constatación de que las imágenes de niñas se encuentran inundadas de animales (en sus historias, en sus juguetes y películas). La figura más común es la del perro. En parte, la presencia del animal doméstico sirve para colaborar en la demora del

¹⁰ Stockton analiza las novelas *Mrs. Dalloway* (1925) de Virginia Woolf, *The Well of Loneliness* (1928) de Radclyffe Hall y *Nightwood* (1936) de Djuna Barnes. Lo hace a partir de la idea del devenir-animal planteada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas* (1980). Se trata de tres novelas escritas por mujeres y estos personajes son niñas. Luego, en otro capítulo, va a pensar también al personaje de Lolita, de la novela de Vladimir Nabokov de 1950, para referirse a los motivos del “infante sexuado”.

crecimiento que va en dirección a la adultez y que culminará con la relación de pareja o la maternidad/paternidad. Los lazos afectivos con animales ofrecen la oportunidad de producir otros movimientos hacia los costados (como dice ella), de crecimientos laterales que son internos a esa demora. Para Stockton, el perro funciona como una metáfora viviente del niño en sí, así como de la familia y de la vida familiar. En ese sentido, puede ser considerado como un vehículo para el extrañamiento del infante.

Un texto argentino en el que esto se ve con prístina claridad es la novela *El niño pez* (2004) de Lucía Puenzo. La centralidad del perro es total en la narración, porque es el perro quien cuenta la historia; accedemos a ella a través de su perspectiva, en un recurso que solo puede ser literario (la figura retórica de la “prosopopeya”). Algo que caracteriza la mirada de este perro recogido de la calle, que se define a sí mismo como “negro, macho y malo” (2008, 9), es una actitud rebelde, de estar de vuelta de todo, que lo hace cruel con el entorno, en especial con la familia que lo acoge. La protagonista, Lala, lo encuentra en una perrera y lo adopta. Lo lleva a su casa como regalo para su madre, pero termina siendo su mascota. El perro, que recibe el nombre de Serafín, capta muy rápidamente el amor que se va desarrollando entre Lala, la hija adolescente de una familia acomodada de Buenos Aires, con la Guayi, la empleada doméstica que migró con trece años desde Paraguay y que vive con ellos como una criada. Serafín es el elemento que triangula una relación que no puede ser enunciada por cuestiones de género, pero también de clase, y quedará entrometido entre las dos chicas como mediador de sus caricias (que no se hacen en público): “la mano cayó de pronto y me acarició a mí” (16). Como integrante de una familia totalmente disfuncional, Lala encuentra una forma de remanso en su relación con la Guayi. Este personaje, por su parte, es lo suficientemente complejo como para dificultar su ubicación en los lugares comunes esperables de cualquier melodrama (género narrativo que es reciclado irónicamente por el texto). Serafín se refiere a ella como alguien que se encuentra en un entre-lugar: “La Guayi tenía eso: había momentos en que dejaba de ser uno de ustedes [los humanos]. No era uno de nosotros, tampoco, era algo en el medio” (20). Este carácter fluctuante la hace

ideal para corporizar el funcionamiento del deseo, para hacerlo visible y darle entidad.¹¹

Otra novela más reciente en donde los perros hablan y son la compañía de las niñas es *Quedate conmigo* (2017) de I. Acevedo. En gran medida, esta novela se nutre de narraciones (textuales y audiovisuales) que alimentaron las infancias de mi generación, desde las novelas de detectives del estilo de Nancy Drew, *Los Hollister* o *El club de los Cinco*, hasta las de Stephen King (de quien le autore se reconoce asidue lector), o novelas clásicas de ciencia ficción (*La guerra de los mundos* o *Fahrenheit 451*). La novela de Acevedo transcurre en un ambiente rural del sur de la provincia de Buenos Aires, entre campos de soja y trigales. La narradora y protagonista es Tati (Tatiana Ruppel), una chica de diez años que vive con sus padres y tres hermanos en un pueblo perdido en la llanura pampeana. Comparte sus días con una banda de amigos: Evangelina, Silvina, Ramiro, Nacho. Este esquema narrativo parece sacado de un texto canónico de literatura infantil-juvenil (LIJ). La historia, sin embargo, se acerca más a los desvaríos de una fantasía *glam*, del estilo de la película *El mago de Oz* (1939) de Víctor Fleming.

La acción empieza (vertiginosa) cuando cae un supuesto meteorito en el campo de la familia de Tati. Pero este objeto ovoide no es una piedra, sino una nave espacial en la que llegan dos perros ciborgs, Susi y Sullivan, que declaran venir de la luna. Esta nave no viene a la tierra por un error de cálculo: los perros traen una misión específica que se irá develando a lo largo de la novela. Las niñas y niños, encabezados por Tati, aceptan con naturalidad la aventura que les proponen los recién llegados (como sucede en la película *E.T., el extraterrestre* de Steven Spielberg, 1982), mientras que los personajes adultos no parecen tomar nota de lo que está sucediendo. En cuanto a la perra Susi, ella resulta ser una versión amable y comprensiva de un ser extraterrestre, en tanto que Sullivan adopta el gesto de perro agresivo y mandón. Tras llegar a la tierra, la perra Susi se convierte en compañera inseparable de Tati. En términos terrícolas, Susi se presenta como un ser extraordinario: es trilingüe, puede leer la mente, resuelve todo. Estos rasgos la

¹¹ Para un análisis más pormenorizado de esta película véase Punte 2012. Allí la estoy pensando en relación con la figura mítica de la sirena, una que ha servido para referirse a la lesbiana en la literatura.

convierten de inmediato en la confidente de la chica, atribulada por su posición poco aventajada de ser la hermana-sándwich y por una existencia más cercana a la pobreza que a una supuesta vida bucólica en las pampas ubérrimas.¹² Así es como la encuentra Susi, en un momento de franco rechazo hacia su propia vida: “odiaba ser niña, odiaba ser mujer. Odiaba ser gorda y odiaba usar anteojos” (2017, 10). La llegada de Susi a su existencia le permite sortear algunas de estas cuestiones; le ofrece un incentivo para encontrar sentido a la actividad que Tati hace con mayor placer, que es leer y escribir historias.

La presencia de la perra Susi funciona como la pantalla viviente sobre la que se producen las auto-proyecciones de los personajes infantiles. Tal y como propone Stockton con su idea del “intervalo animal”, acompaña a les menores en su *queerness*, en la medida en que les permite moverse por afuera de la línea programada de manera lineal hacia otras derivas laterales. Susi, la perra de flequillo platinado y largas pestañas, es la amiga ideal para Tati. Actúa, desde el primer momento, como una especie de hada madrina que le cumple a la niña sus deseos, por ejemplo, cuando Susi materializa la blusa escocesa “perfecta” con la que Tati soñaba. O, también, le cura las heridas, “¡Exactamente igual que en E.T.!” (18). Por su parte, Tati no duda en creer la explicación que provee Susi, la perra que habla. A diferencia de su compañero Sullivan, Susi tiende a ser siempre una presencia benéfica para Tati y sus amigos. Constituye para la niña una forma añorada de familia que le sirve de compensación a lo que ella vive como una serie de carencias, tanto materiales como afectivas.

Una cuestión de escalas

La teoría queer, en algunas de sus propuestas, recupera lo que podemos definir como una “gestualidad infante” para construir otras formas de teoría, o una teoría “otra”. Este es el propósito explícito de J. Halberstam en su libro *El arte queer del fracaso* (2018). En él, este autore trans retoma lo pequeño, lo minorizado, lo

¹² La novela se hace eco de las transformaciones que fue sufriendo el campo en la Argentina a partir de la década de los noventa, con dinámicas de despoblamiento y tecnificación, así como de avance de una forma de explotación intensiva y más orientada a sacar un rédito inmediato que a respetar el ecosistema.

infantilizado, con el objetivo de reconsiderar algunos de los elementos que están en la base del actual sistema capitalista, y que formatea machaconamente nuestras subjetividades contemporáneas. Tras la búsqueda de otras posibles narrativas críticas, para este libro se orienta hacia un corpus textual anómalo: las películas de Píxar (entre otros varios ejemplos de cultura basura). Lo que le interesa es poner en cuestión lo que entendemos por “éxito”, al que ve no solamente ligado a una concepción eficientista, sino también a los mandatos de la heteronormatividad. El argumento de Halberstam es que el éxito, en una sociedad heteronormativa y capitalista, queda fácilmente identificado con formas específicas de una determinada idea de madurez reproductiva que actúa en tándem con la meta de la acumulación de bienes: crecer es sinónimo de llegar a cierta edad habiendo obtenido determinados logros, que suelen ser sinónimo de ciertos bienes materiales y/o simbólicos. Su teoría es propositiva y revaloriza una serie de acciones que son consideradas socialmente negativas, pero que podrían llegar a ser más creativas (como muchas veces queda demostrado en la figura de los artistas) y que implican pensar en términos cooperativos y no individualistas. Esas acciones serían: fracasar, perder, olvidar, deshacer, no saber, no llegar a ser algo. Halberstam, al perseguir el fin de dismantelar las lógicas de lo que se suele considerar el éxito (o su contracara, el fracaso), nos insta a pensar en pequeño, para compartir en grande. Resistir el deseo de dominio: esa es su divisa. Las infancias nos han colocado en numerosas ocasiones frente a estos dilemas. Los textos que se encuentran atravesados por esos cuerpos menores marcan caminos y posibles acciones para escapar a la encerrona adultocrática.

Bibliografía citada:

Acevedo, I. (2017). *Quedate conmigo*. Buenos Aires, Marciana.

Agüero Guerra, Marta (2022). *Representaciones de la infancia en el cómic: de la nostalgia al compromiso social*. León, Universidad de León.

Bruhm, Steven y Natasha Hurley, eds., (2004). *Curiouser. On the queerness of children*. University of Minnesota Press. Minneapolis/London.

Carbonetti, María de los Ángeles (2000). “El huevo de la serpiente: *Crónica de un niño solo* de Leonardo Favio”. *Anclajes*, IV. 4 (diciembre), 39-55.

- Cosse, Isabella (2014). *Mafalda: historia social y política*. Buenos Aires, FCE.
- Cross, Esther (2001). "La divina proporción". Guillermo Saavedra (comp.). *Cuentos de escritoras argentinas*. Buenos Aires, Alfaguara, pp. 13-31.
- Elizondo, Cecilia (2019). "Narraciones desde el encierro: la construcción del espacio en el filme *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1965). *Forma. Revista d'estudis comparatius*. Vol. 18, Fall 2018/ Spring 2019, 42-52.
- Foucault, Michel (2010 [1999]). *Los anormales*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires, FCE.
- Friedrich, Andreas (2013). "Im Labyrinth der Kindheit". Thomas Koebner (Hg.). *Kindheiten*. München, et+k, pp. 114-128.
- Halberstam, Jack (2018). *El arte queer del fracaso*. Traducción de Javier Sáez. Madrid, Egales.
- Ocampo, Silvina (2014 [1988]). "Cornelia frente al espejo". *Cornelia frente al espejo*. Buenos Aires, Lumen, pp. 7-55.
- Puenzo, Lucía (2008 [2004]). *El niño pez*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Puenzo, Lucía (2011). *Wakolda*. Buenos Aires, Emecé.
- Punte, María José (2012). „La mirada tras el espejo: para un análisis feminista de El niño pez“. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, N° 6. www.asaeca.org/imagofagia
- Punte, María José (2019). "La niña queer y su performance melancólica. Un análisis butleriano de la transposición fílmica de "Cornelia frente al espejo" de Silvina Ocampo". Laura A. Arnés y Facundo Saxe (comps.). *Escenas lesbianas*. Adrogué, Ediciones La Cebra, pp. 141-156.
- Punte, María José (2023). "Para una cartografía insumisa: infancias monstruosas en la literatura argentina reciente". Marie Audran y Silvina Sánchez (coords.). *Devenir monstruo. Ensayos sobre narrativa argentina reciente*. La Plata, FAHCE, Universidad Nacional de La Plata, pp. 53-79.
- Schérer, René y Guy Hocquenghem (1979 [1976]). *Co-ire. Álbum sistemático de la infancia*. Barcelona, Anagrama.
- Stockton, Kathryn B. (2004). "Growing Sideways, or Versions of the Queer Child: The Ghost, the Homosexual, the Freudian, the Innocent, and the Interval of the Animal". En Steven Bruhm and Natasha Hurley (Eds). *Curiouser. On the queerness of children*. Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 277-311.
- Stockton, Kathryn B. (2009). *The Queer Child*. Durham and London, Duke University Press.