

El deseo crece: para una lectura *queer* de *Las infantas* de Lina Meruane

Dra. María José Punte

PONENCIA LEÍDA EN EL I CONGRESO INTERNACIONAL: NUEVOS HORIZONTES DE IBEROAMÉRICA, FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO, 6 AL 8 DE NOVIEMBRE 2013

La espera es larga y tortuosa. El deseo crece. Se prolonga en un desvelo imprecisable que bien pudiera ser vigilia, sonambulismo. La ligereza del sueño activa mi curiosidad. Husmeo los rincones de este derruido alcázar, me meto en los ojales de tanto despojo, hurgo en la maraña de huesos dispares. Es así como he hallado valiosos objetos.

Las infantas, 148.

Las infantas (1998) de la escritora chilena Lina Meruane obliga al lector a internarse en una espesura textual que sin dudas está ligada a un espacio fantasmático, el de los bosques encantados narrados por los cuentos e historias de la infancia¹. Antes que una novela, nos enfrentamos a un conjunto de relatos intercalados, hilvanados entre sí, pero que en algunos casos podrían desbrozarse y ser leídos de manera independiente. Lo primero que percibe el lector son dos líneas narrativas que discurren paralelas, pero que se entrelazan. Están demarcadas mediante una grafía distinta: una de las líneas aparece en bastardillas y su estilo se caracteriza por una serie de recursos que evocan el de los cuentos infantiles. Esta construcción puede ser vista en principio como una puesta en abismo del acto de narrar. El texto imitaría entonces la escena en la que un adulto narra a un niño estas historias. De ahí emerge una

¹ Esta ponencia es en parte un extracto de un artículo que saldrá publicado en breve, “El retorno a los bosques encantados: infancia y monstruosidad en ficciones del Sur”. *Revista Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*, N° 54, diciembre 2013. Allí se habla sobre la topografía del bosque, escenario de varias novelas recientes. Este espacio es usado en las novelas como metonimia de los cuerpos anómalos, por ser un territorio que no sólo alberga monstruos sino en sí mismo monstruoso. Por razones de longitud, obviamos esta cuestión para este trabajo, aunque el bosque resulta, siguiendo la teorización de Bajtin, un cronotopo fundamental para la configuración tanto genérica como de los caracteres. Sostenemos que el bosque aparece en la novela *Las infantas*, ya no tanto como una figura del inconsciente, sino como una máquina deseante.

estética de la mezcla, que remite a la acción interpretativa subyacente a toda lectura. No sólo porque al narrar el adulto suele reinventar los cuentos, generando nuevas peripecias y entrecruzando tanto motivos como personajes. Como contrapartida, el niño se apropia a su vez de esos relatos y los reinterpreta para sí. En ambos casos, adquieren un rol central para este texto la dinámica de la fantasía, así como la recuperación del elemento fabuloso (Díaz Rönner 2011, 117).

La línea en donde se siguen las aventuras de Hildeblanca e Hildegreta, las infantas del título, remite de manera más evidente a la relectura de los cuentos de hadas, en una tesitura semejante a la desplegada en los *Cuentos de Hades (Simetrías, 1993)* de la escritora argentina Luisa Valenzuela. Los relatos tradicionales son deformados, tal como se ve en la parodia significada por los nombres de las infantas, a pesar de lo cual siguen siendo reconocibles. Desfilan de diversas maneras numerosos cuentos fijados por Charles Perrault junto con otro tipo de narraciones y leyendas vinculadas a lo que hoy se considera literatura infantil. De Perrault, cuyo texto es elevado al nivel de “Biblia” en la escena del juicio (a Hildegreta se le pide que jure sobre el libro de Perrault), se toman “Barba Azul”, “Caperucita roja”, “La bella durmiente”, “La Cenicienta”, todos publicados como *Historias y Cuentos de Tiempos Pasados* en el año 1697. Pero también están presentes la leyenda de Rómulo y Remo, *El príncipe y el mendigo* (1881) de Mark Twain, *Pinocchio* (1882-1983) de Carlo Collodi, *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll (1865), y el cuento “Blancanieves” recopilado aparte por los hermanos Grimm. Por último, se incluyen en esta evocación el tono y la iconografía de los libros de caballería ibéricos, muy populares entre los siglos XV y XVI. En realidad el texto ofrece un recorte del universo infantil, en una operación de mezclado. Por otra parte, parecería que hay una cierta intertextualidad con el libro de Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1975), algo que se ve confirmado con el episodio final, mediante el que se revive enigmáticamente un reencuentro de Edipo con la Esfinge. El texto en sí mismo es un

cuerpo proliferante y monstruoso, que se regodea en la mezcla y en la transformación. El relato infantil aparece como un espacio separado gracias al procedimiento de la duplicación. Por otro lado logra colarse y contaminar topografías más conocidas, las calles de la ciudad moderna (Santiago) desfiguradas por el deambular de estos personajes. Pueden leerse referencias veladas a cuestiones políticas de la historia reciente de Chile, como un fondo que aletea y que irrumpe desde los pliegues. No obstante queda claro que la invitación planteada por el texto es dejarse arrastrar por la corriente de ese “mundo pictórico”².

En el gesto de reciclado de los cuentos de hadas son retomados varios elementos. En primer lugar, la cuestión del bosque como un espacio de incursión ajeno, pero que representa “el camino de la vida” (Muñoz 1996, 233). No sólo por ser un lugar de negociación, con todos los aspectos positivos y negativos que eso implica, sino también por estar ligado a la “administración del cuerpo”. De ahí que resulte central la figura de Caperucita Roja y que se refleja en la elección de dos niñas como protagonistas³. Mediante el relato de las infantas que se aventuran en el bosque, se aborda la cuestión del pasaje de la niñez a la vida adulta por parte de un sujeto femenino, básicamente, en lo referido a la asunción de un ejercicio activo de la sexualidad. Es el primer sesgo de género que se le puede adjudicar al planteo de la novela. Esta problemática se encuentra vinculada a la manera de trabajar las imágenes que designan fluidos y materiales orgánicos, y que abundan en el texto (sangre, esperma, saliva, cabellos, piel), así como a las dinámicas de metamorfosis y transmigración. Apunta claramente a la noción de lo

² Aquí se cita a Walter Benjamin en su descripción de lo que sería el libro infantil y la dinámica de su apropiación por parte del niño: “No es que las cosas emerjan de las páginas, al ser contempladas por el niño, sino que éste mismo entre en ellas, como celaje que se nutre del policromo esplendor de ese mundo pictórico. Ante su libro iluminado, practica el arte de los taoístas consumados; vence el engaño del plano y, por entre tejidos de color y bastidores abigarrados, sale a un escenario donde vive el cuento de hadas” (Benjamin 1989, 73).

³ Si bien la versión más conocida es la que popularizaron los hermanos Grimm, la primera versión que se tiene del cuento proviene de Charles Perrault que la fija en el año 1697. Bettelheim hace notar que la historia en sí es muy antigua, de hecho podría remontarse al relato de Cronos devorando a sus hijos. Menciona también una historia en latín de 1023, *Fecunda ratis* de Egberto de Lieja (Bettelheim 2011, 185-186).

abyecto, codificada por Julia Kristeva como aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden (Kristeva 2000, 11).

El tercer elemento es el de la animalidad, en tanto que parte constitutiva de la subjetividad humana. Aparece utilizada junto con el tópico del Doble, evidente también en la estructura de la obra, en los personajes duplicados y en los numerosos ejemplos de transmutación. Circulan hormigas, ratas, perros y el consabido lobo, que funcionan como ese Otro que es parte del sí mismo. O, adoptando una perspectiva más reciente acerca del papel que juega lo animal en los imaginarios literarios, la que explora actualmente Gabriel Giorgi, el cruce entre animalidad y *queer* lo que busca es cuestionar la noción misma de especie⁴. Si dentro los parámetros del humanismo moderno, el animal sirvió para demarcar las distinciones jerárquicas entre clases, razas, géneros, sexualidad, etc., es porque mediante los intersticios propuestos por la alteridad animal se suspende el presupuesto de la especie como gramática de reconocimiento (Giorgi 2013, 7). La propuesta que se hace desde *Las infantas* responde bastante bien a lo que Giorgi ve como el potencial epistemológico de esta *animalia queer* de la cultura. Es decir, una exploración biopolítica sobre la materialidad de los cuerpos y sus saberes, sobre el espacio entre *bios* y *zoé*, sobre los modos de corporización y de agenciamiento entre cuerpos como instancias de producción de deseos y de afectos, más allá de las retóricas de la identidad (8).

La acción se dispara con un acto autoritario, la decisión del Rey de usar a las infantas como objeto de intercambio, siguiendo la lógica de un esquema en el que las mujeres cumplen la función de intermediación y son claves para el sostenimiento del sistema, pero a la vez subalternas. Esto motiva la huida de las infantas hacia el bosque y el comienzo de sus andanzas. Sin embargo, la crítica a un sistema patriarcal no se cierra sobre sí misma, sino que

⁴ Nos referimos a un texto de Gabriel Giorgi, “La lección animal: pedagogías *queer*” que su autor presentó en el Foro de Crítica Cultural de la Universidad de San Andrés el 23 de mayo de 2013 y que se puede consultar en: <http://www.udesa.edu.ar/files/UAHumanidades/Foro.critica.cultural>

da pie a una reflexión sobre la sexualidad en su más amplio espectro. Adquieren un rol central el erotismo infantil y la asunción del deseo con todas sus implicancias. En *Las infantas* se despliega todo el arco de las sexualidades no hegemónicas que van desde el incesto, pasando por el deseo homosexual hasta la pederastia, en todas las combinaciones posibles: padres que desean a hijos y a hijas; hijas que fantasean con sus padres; hermanas que se desean entre sí, como las dos infantas. En ese sentido es un texto fuertemente *queer*, porque explora lo que Judith Butler menciona como “estos momentos de indecidibilidad productiva” (Butler 2006, 203). Y es que de lo que se está hablando es de la ubicuidad del deseo, de su permanente movilidad y capacidad de transformación. Responde a la idea de que el cuerpo no es otra cosa que un “límite poroso”, que se constituye a partir de un sistema relacional como consecuencia de quedar, según palabras de Judith Butler, en “una trayectoria del deseo en la cual uno es sacado de sí y resituado irreversiblemente en el campo de los otros” (Butler 2006, 46)⁵.

En *Las infantas* los cuerpos se hacen y deshacen delante de los ojos del lector, con una ductilidad insospechada. Materializan también la noción del devenir deleuziano en todas sus posibilidades: devenir-animal, devenir-mujer, devenir-imperceptible. Las permanentes metamorfosis del relato no funcionan en términos de arquetipos; se sale de toda serie que implique una relación de progresión-regresión. Apunta más bien a lo que se evita mediante el devenir, aquello que según Deleuze y Guattari pertenece al orden de la filiación. El devenir se corresponde entonces con el orden de la alianza (Deleuze y Guattari 2006, 245), o de una involución que no es regresiva sino creadora. Funciona también en la novela la dinámica del comportamiento del devenir que actúa por epidemia, por contagio. Tal y como describen Deleuze y Guattari, la novela es un muestreo de un conjunto de procedimientos: “Nosotros

⁵ El tratamiento de la cuestión del incesto habla acerca de una comprensión del parentesco tal y como la entiende Judith Butler en tanto que “práctica social contingente” (Butler 2006, 225). Butler sostiene que no existe una posición simbólica de Padre y Madre que no sea “la idealización y la calcificación de normas culturales contingentes” (225).

oponemos la epidemia a la filiación, el contagio a la herencia, el poblamiento por contagio a la reproducción sexuada, a la producción sexual. Las bandas, humanas y animales, proliferan con los contagios, las epidemias, los campos de batalla y las catástrofes” (247). Las infantas, en un principio dos, se van multiplicando hacia esa manada de personajes que sólo en apariencias emergen de las páginas abiertas de un libro de Perrault. Entran y salen de cuerpos ajenos, porque los cuerpos ya no retienen. Las estructuras familiares quedan totalmente obsoletas. El triángulo edípico no se rearma, porque la línea jerárquica es desmontada en favor de una fluidez ininterrumpida. Si el recuerdo siempre tiene una función de reterritorialización, la dinámica del devenir se expresa también en la “antimemoria”, en esa especie de amnesia en la que están sumidas las infantas, empezando por Hildeblanca. Pero en la que parecen naufragar todos los personajes.

Puestos a circular, los relatos se fagocitan con la velocidad de una corriente que no da tiempo para escindirlos. Sean los cuentos de hadas o sus primas-hermanas, las novelas de caballerías, o los mitos que quedaron codificados a partir de la mitología griega, lo cierto es que la dinámica de la metamorfosis pasa del nivel del enunciado al de la enunciación. Actúa como un sistema de espejos enfrentados, que no permite al lector poner el pie ni en uno ni en el otro. La metamorfosis cumple entonces con el papel que le adjudica la narrativa postmoderna de perturbar al hombre al sacarlo de su centro, y burlar de esa manera sus “prerrogativas antropocéntricas” (García 2011, 22). La herida se vuelve a todas luces narcisista. Esa herida que está en el comienzo de la obra, señalada en el epígrafe de Severo Sarduy, que se amplifica mediante los procedimientos del devenir. Resulta una estocada mortal al relato edípico, como se ve en el texto que cierra el volumen y que nos conduce a un cierto principio, el de la “novela familiar”. No se trata solamente de narrar bajo diversas variaciones el momento de fuga desde la casa del Padre por parte de la hija, como afirma Ezequiel Acuña (2010), sino de desbaratar la

ilusión de ese relato que ha servido para disciplinar las subjetividades mediante la matriz de una heterosexualidad fuera de todo cuestionamiento⁶. Así como un desmembramiento de ese proceso que condujo desde la familia ampliada hasta la “familia-célula”, a la que aún se tiende a ver como naturalizada (Foucault 2000, 234). El texto apunta a desmontar la anatomía política del cuerpo que surge a partir del siglo XVI y que genera una tecnología tanto del cuerpo como del alma, del cuerpo en tanto que portador del placer y del deseo (186). Para citar a Foucault, en una frase que viene muy a cuento para *Las infantas*: “Con estas cuestiones, a partir de estas cuestiones del incesto y la antropofagia, se abordan todos los pequeños monstruos de la historia, todos esos bordes exteriores de la sociedad y la economía que constituyen las sociedades primitivas” (105).

El texto de Meruane apuesta a poner el foco en una noción de infancia que aborde sus facetas ligadas a lo *queer*. Lo hace mediante la fagocitación de un sistema de imágenes cocinadas en el largo proceso de las “fermentaciones simbólicas de los niños” (Díaz Rönner 2011, 117), en la que no quedan exentas ni la crueldad ni lo abyecto. Se trata de una condición fantasmal (Stockton 2009), más factible de ser encontrada bajo formas ficcionales. Nada más alejado de una visión edulcorada e inocente de la infancia, que surge como resultado de las aprensiones que sienten los adultos frente a los niños. El efecto de proliferación del relato

⁶ Otra interpretación ligada a la figura del Padre es la que ofrece Julia Kristeva mediante la noción del “padre imaginario” y que puede ser vinculada hacia el final de la novela de Meruane con el episodio antepenúltimo, que lleva como título “**templo puertas adentro** (*De cómo se produce el gozoso encuentro*)” (141-146). Kristeva recupera un aspecto positivo del Padre ligado al goce, anterior a la división edípica. Es lo que ella define como el “destino luminoso de la paternidad” o del padre imaginario. Le confiere a la figura del Padre un destino alternativo y extraño. Se trata de un padre amado y amante, en el sentido de *ágape* y no de *eros*, atenuado de pulsión erótica, que garantiza al sujeto una autonomía frágil, a la vez exquisita y amenazada. Es una modalidad arcaica de la función paterna, anterior al Nombre. El padre imaginario sería la marca que la Madre no es totalmente. La identificación primaria es para Kristeva una transferencia al (del) padre imaginario correlativa a la constitución de la madre como un “abyecto”. El goce luminoso es una identificación primaria, por lo tanto directa e inmediata, con el falo deseado por la madre, sin ser el falo ni entrar en el drama edípico. Ése es el Padre que no está ligado a la severidad, que no produce ni separación, ni juicio, ni identidad. Existe, por lo tanto, un destino múltiple ligado a la paternidad, que le asegura al sujeto la entrada a una modalidad frágil, pero lúdica o sublimatoria del destino edípico posterior.

apunta entonces a dinamizar la imagen, para realzar los volúmenes cubistas de la misma⁷. Su objetivo, mediatizado a través de ese tortuoso deambular por las ruinas de un mundo en apariencias perdido, parece desestabilizar no sólo las certezas sobre las que se cimientan los lazos del mundo adulto con el universo infantil, sino también la de todo adulto con el infante que fantasmalmente sigue siendo.

Bibliografía citada:

- Acuña, Ezequiel (2010). “Juguemos en el bosque”. *Página/12*, 20 de junio 2010, Radar Libros.
- Benjamin, Walter (1989 [1969]). *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Trad. Juan J. Thomas. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Bettelheim, Bruno (2011 [1975]). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Trad. Silvia Furió. Buenos Aires, Crítica.
- Butler, Judith (2006). *Deshacer el género*. Trad. Patricia Soley-Beltran. Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia, Pre-textos.
- Díaz Rönnner, María Adelia (2011). «La literatura infantil: territorio de subversiones». Lisa Bradford (coord.). *La cultura de los géneros*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Foucault, Michel (2000 [1999]). *Los anormales*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, FCE.
- García, Mariano (2011). “La meta del mito. Imágenes y metamorfosis en la literatura argentina del nuevo milenio”. José Amícola (coord.). *Un corte de género: mito y fantasía*. Buenos Aires, Biblos, 11-35.

⁷ Esta imagen de la obra de arte cubista es utilizada por Kathryn Stockton en su tesis del niño *queer*, porque mediante ella puede ser visualizada la noción de crecimiento hacia los laterales, “sideways”. Se descubren entonces una serie de capas superpuestas que no sólo deniegan la concepción del crecimiento ligada a un cambio en la línea temporal ineluctable (ligado a la noción de demora, “delay”), sino a la convivencia en una subjetividad de todas estas capas en cualquier momento de la vida.

- Kristeva, Julia (1993). “Acerca de un destino luminoso de la paternidad: el padre imaginario.”
Trans. Laura Marina Calabrese. *Psicoanálisis: Revista de la Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires*. Vol. XV, N°1 (1993), 97-124.
- Kristeva, Julia (2010 [1988]). *Poderes de la perversión*. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. 6ª reimpresión. México, Siglo XXI.
- Meruane, Lina (2010). *Las infantas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Muñoz, Willy (1996). “Luisa Valenzuela y la subversión normativa en los cuentos de hadas: 'Si esto es la vida, yo son Caperucita Roja'”. Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos (eds.). *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. Santiago, Cuarto propio, 21-246.
- Stockton, Kathryn B. (2009). *The Queer Child. Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham and London, Duke University Press.
- Valenzuela, Luisa (1998). *Cuentos completos y uno más*. México, Alfaguara.