

¿Lobo estás? Infancia y monstruosidad en la novela reciente del Cono Sur

María José Punte

Ponencia leída en el XXXIX Congreso del INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA (IILI), Universidad de Cádiz (España), 3 al 6 de julio de 2012.

“¿Dónde vas, Caperucita, con esa canastita tan abierta, tan llena de promesas?, me pregunta el lobo, relamiéndose las fauces. Andá a cagar, le contesto, porque me siento grande, envalentonada. Y reanudo mi viaje.”
Luisa Valenzuela, *Cuentos de Hades*

La cita del epígrafe, tomada de un cuento de Luisa Valenzuela, ofrece la punta de un lazo apropiado, pero no es nada más que eso: una entrada. Aquí vamos a tratar unos pocos textos en los cuales se ve un cierto aire de familia en lo que concierne al tema que nos interesa, que es la mirada de la infancia construida en la novelística latinoamericana reciente. Con este fin, nos vamos a concentrar en tres obras: *La batalla del calentamiento* (2006) del argentino Marcelo Figueras; *Wakolda* (2011) de su compatriota Lucía Puenzo; y *Las infantas* (1998)¹ de la narradora chilena Lina Meruane. Valenzuela había tratado la cuestión en sus *Cuentos de Hades*², pero pertenece a otra generación. Podríamos decir que los textos que vamos a ver toman la posta dejada y siguen su propio camino, ese viaje que reanuda Caperucita en el epígrafe y que, evidentemente, no se detiene. Las tres novelas elegidas retornan a los países encantados de los cuentos infantiles para mostrar más bien sus abismos, los aspectos ominosos de esos relatos. La decisión estética de narrar desde los imaginarios de la infancia, plasmados en los cuentos tradicionales que todos hemos consumido de niños, llama la atención. Pero, como vamos a ver, no siempre responde a las mismas premisas. El aspecto significativo radica en la centralidad adquirida por el cuerpo en un sistema de representaciones que pone en evidencia su carácter de construido socialmente.

En la primera novela mencionada, *La batalla del calentamiento*, la protagonista es Miranda, una niña adorable pero configurada por afuera de la norma³. En ese sentido, es monstruosa, porque excede los límites de lo considerado humano. Miranda fue concebida en un contexto de brutal violencia, lo que de alguna manera contribuye a delinear a este personaje como excepcional. Su poder radica en que no sólo es capaz de captar las misteriosas armonías y desarmonías del universo, y de transcribirlas en forma de dibujos. También posee la cualidad de materializar sus deseos, sean estos buenos o malos para los demás. Es decir, sus acciones pueden tener tanto un valor curativo como destructivo. La historia tiene lugar en un paisaje, que si bien es reconocible para el lector argentino y admite un alto grado de territorialización, por otro lado evoca y cita un espectro variado de narraciones que remiten claramente al terreno ficcional, y que incluye las fábulas, las leyendas medievales y celtas, los cuentos de hadas, los Evangelios Apócrifos⁴. Nos ubica en un espacio mítico, lo que al cruzarse con la historia argentina reciente provoca efectos de ambigüedad y de inquietud. Detrás de un universo de tarjeta postal, con sus montañas, bosques y cabañas de madera, asoma lo siniestro⁵. Que no es precisamente el lobo con el cual abre la novela, un lobo que habla en latín y que parece actuar más bien como el guardián de esta niña maravillosa. Este lobo, a diferencia de aquel al que nos había familiarizado el relato de “Caperucita Roja”, nos recuerda que la civilización no tiene que ver con el pelaje que se lleva, sino con las conductas. Introduce también lo que Giorgio Agamben define como la “verdad de la infancia” (Agamben 2001, 90). En este caso, un tipo de relato que habla por sí mismo, el de la fábula, en donde se separa al lenguaje del hombre, y se le adjudica a la naturaleza. Lo cual apunta a visibilizar el sentido no-natural del lenguaje. Miranda, la niña, se constituye en esta novela que desde el comienzo desafía nuestro sistema perceptivo, en tanto que mirada de la infancia. Esto que Agamben identifica con una experiencia anterior al lenguaje, una instancia asociada a la apertura y a la libertad.

Son varios los lazos que se pueden trazar entre el texto de Figueras y *Wakolda*, la última novela de Lucía Puenzo. En primer lugar, la puesta en escena en el sur argentino. En la novela de Puenzo la referencialidad es explícita porque transcurre mayormente en la ciudad de Bariloche, al borde del lago Nahuel Huapi. La elección de este escenario tiene mucho que ver con el trasfondo político del texto, que se involucra con el relato de los exiliados del régimen nacional-socialista alemán, instalados en buena medida en esta ciudad antes y después de la guerra. La novela no pretende ser realista, sino que fantasea alrededor del personaje histórico de Joseph Mengele, para indagar sobre cuestiones que van más allá de su figura. La mirada oblicua hacia la historia argentina reciente es otro elemento que ambos textos comparten. Siguen, en cierto sentido, una modalidad instaurada en la década de los 80, en la novela argentina de la apertura democrática. Puenzo vuelve a poner el foco en el genocidio indígena y sus consecuencias a lo largo del siglo XX. Ya lo había hecho en *El niño pez*, una novela del año 2008 que su autora además llevó al cine. Pero en este caso, le sirve para hablar en sordina sobre la última dictadura militar⁶. La asociación con el nazismo cierra este sistema acerca de momentos históricos en apariencias distantes, pero íntimamente asociados. Un factor que todos tienen en común es el de la “eugenesia”, la obsesión de pureza étnica o cultural como excusa para la dominación que un grupo establece sobre otros. La elección de un territorio favorecido por sus bellezas naturales, al igual que en la novela de Figueras, disimula de manera insidiosa un sistema político perverso.

La vinculación con los cuentos de hadas a partir del paisaje, con sus bosques, montañas y lagos, apunta por otro lado a poner al descubierto un discurso disciplinador que absorbemos desde la más tierna infancia y que tiende a moldear de manera pérfida pero eficaz. Este sistema define con claridad a aquellos cuerpos que son deseables y aquellos que no, y los separa de manera ineluctable. E instaura a partir de esta delimitación un determinado orden social (Detrez 2002, 14). El título de la novela, *Wakolda*, alude a una

muñeca de rasgos indígenas, hecha con madera de incienso y restos de tela. A su manera, es muy bella. Pero es el reverso de Herlitzka, la muñeca aria, europea, manufacturada con una maestría mayor, hecha de porcelana, con ojos de vidrio, cabellos naturales. En fin, perfecta.

La protagonista de la novela es Lilith⁷, una niña, más bien en el umbral hacia la adolescencia, que padece de una deformidad. Lilith nació sietemesina, y sería también perfecta, de no ser demasiado enana para su edad. Su cuerpo produce un efecto perturbador. La niña es definida en el relato como “un personaje mitológico, mezcla de ninfa y de duende” (21). Al igual que Wakolda, también es agraciada, aunque no responda a cierto ideal de belleza. De todos modos, esta niña es monstruosa por más de una razón. Su malformación física la coloca en el terreno de la diferencia, una vez que lo que se considera normal ha delimitado sus parámetros. Para contrarrestar esto, se la describe como sensible e inteligente. No le falta empatía para ponerse del lado de los más desfavorecidos, como se ve en su trato con la familia de origen mapuche. Por eso resulta doblemente ominosa la trama de seducción entre ella y Mengele, al que en la novela no se menciona como tal sino como José⁸. El segundo aspecto de la monstruosidad, el más inquietante, radica en la sexualidad en ciernes de esta niña, que como la Caperucita originaria, la de los cuentos orales tradicionales (no la de Perrault o los hermanos Grimm), no le teme al lobo sino que se lanza a jugar con él⁹. En ese juego de seducción ella pierde tanto como gana. Porque si bien lo que está en juego es la asunción de una subjetividad adulta y el control sobre el propio cuerpo, no se puede rozar el mal sin quedar lastimado. Lo que Lilith finalmente negocia y se deja arrebatar, no es la virginidad, sino la inocencia que ella corrompe al convertirse en cómplice de su abusador. Se supone que la muñeca Wakolda lleva en su vientre un talismán que logra cumplir los deseos. Ese talismán, que se roba José, en cierta medida resulta eficaz, ya que parece cumplir el deseo de Lilith. Ahí radica gran parte de la ambigüedad del texto, que se detiene en los pliegues de la subjetividad infantil en lugar de mostrarla como un espacio diáfano y claro.

El texto de Lina Meruane es más complejo. Para comenzar, desestabiliza la convención genérica. Más que una novela, es un conjunto de relatos intercalados, hilvanados entre sí, pero que pueden leerse de manera más o menos independiente. Hay dos líneas narrativas entrecruzadas, demarcados mediante una grafía distinta y otros recursos que evocan el estilo de los cuentos infantiles. La línea en donde se siguen las peripecias de Hildeblanca e Hildegreta remite de manera más evidente a una reinterpretación de los cuentos de hadas, en una tesitura muy semejante a *Cuentos de Hades* de Luisa Valenzuela. Los relatos tradicionales son deformados, tal como se ve en la parodia significada por los nombres de las “Infantas” del título, pero siguen siendo reconocibles. Desfilan de diversas maneras numerosos cuentos fijados por Charles Perrault junto con otro tipo de narraciones y leyendas usuales en la literatura infantil¹⁰. En el gesto de reciclado de los cuentos de hadas, hay varios elementos que ambas autoras comparten. En primer lugar, la cuestión del bosque como un espacio de incursión otro 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”. Esto se vincula por lo tanto a la manera en que se trabajan las imágenes que designan fluidos (sangre, esperma, saliva, todos los etcéteras posibles), así como a las dinámicas de metamorfosis y transmigración. Se liga claramente a la noción de lo “abyecto”, codificada por Julia Kristeva como aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden (Kristeva 2010, 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. No podía faltar tampoco la figura de la Bruja, tan recorrida por Luisa Valenzuela, que remite a un tipo de sabiduría ancestral, ligada al universo femenino, marginalizada de la

cultura hegemónica, y que emerge siempre como un retorno de lo reprimido.

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, que por otro lado logra colarse y contaminar topografías más conocidas, las calles de la ciudad moderna desfiguradas por el deambular de los personajes. Pueden leerse referencias veladas a cuestiones políticas, aunque muy en sordina, como un fondo que aletea y que irrumpe en el momento menos esperado. La acción se dispara con un acto autoritario, la decisión del Rey de usar a las Infantas como objeto de intercambio, en un sistema en el que las mujeres cumplen la función de mercancía. Esto motiva la huida de las Infantas hacia el bosque y el comienzo de sus aventuras. Sin embargo, la crítica a un sistema patriarcal no se cierra sobre sí misma, sino que da pie a una reflexión sobre la sexualidad en su más amplio espectro. Al igual que en *Wakolda*, se habla sobre el erotismo infantil y la asunción del deseo, con todas sus implicancias. En *Las Infantas* se va un poco más allá, porque 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 e hijas, hijas que añoran a sus padres, hermanas que se desean entre sí, como las dos Infantas. En ese sentido es un texto fuertemente “*Queer*”. 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 también 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). En *Las Infantas* los cuerpos se hacen y deshacen delante de los ojos del lector, con una ductilidad insospechada.

Los textos tratados nos presentan una serie de niñas monstruosas, que no son nuevas

en la literatura si pensamos en los cuentos de Silvina Ocampo, para dar un ejemplo¹¹. Infancia y monstruosidad aparecen a menudo emparentados porque ambos representan un límite en los sistemas de representaciones. En lo que respecta a la infancia, no sólo se liga al comienzo, a un momento constitutivo del hombre (Bustelo 2007, 142), y en ese sentido demarca un espacio de ajenidad. La etimología nos recuerda que está vinculada a la idea de ausencia de habla. Esto implicaría relacionarla con una serie conceptual que incluye tanto el “mysterion”, es decir la experiencia anterior al lenguaje (Agamben 2007, 71), como la extranjería, y la carencia de derechos políticos (Kohan 2007, 10). Esta carencia se asocia, por otro lado, con un espacio de la pura potencialidad. Posee una lógica diferente, una manera particular de entender la temporalidad, el tiempo como “*aión*”, es decir como intensidad y duración, y no como “*cronos*” que remite a la linealidad y la sucesión (Agamben, 105). La infancia, para Agamben, actúa sobre el lenguaje porque lo constituye y lo condiciona de manera esencial. En la medida en que la infancia funciona como la experiencia del límite trascendental del lenguaje, le impide que éste se presente a sí mismo como totalidad y verdad (Agamben, 70).

El monstruo, por su parte, ya ha sido largamente explorado por lo que implica en cuanto al carácter “epistemofílico” de los discursos que genera, tal como apunta Rosi Braidotti. El cuerpo anómalo despierta la curiosidad de saber acerca de los orígenes y produce un saber en donde se interceptan lo científico con lo fantasmático (Braidotti 1996, 138-139). El discurso acerca de lo monstruoso ha servido para codificar la diferencia radicada en los cuerpos. Pero también se caracteriza por generar significados potencialmente contradictorios (135), en donde se asumen todo tipo de ambivalencias¹². Lo atestiguan tanto el término latino *monstrum* como el griego *teras*. En ambos están presentes las nociones de prodigio como de advertencia, la fascinación junto con el horror, lo sagrado y lo profano. El cuerpo monstruoso es un cuerpo textual (136), mediante el que se expresa una ambigüedad

estructural, la convivencia de significaciones opuestas pero simultáneas. Gabriel Giorgi agrega que a partir de esas retóricas es posible leer las gramáticas cambiantes de las ansiedades, repudios y fascinaciones que atraviesan tanto las ficciones culturales como la imaginación social. Pero ese saber que codifica la alteridad no es solamente negativo. También ofrece la posibilidad de entender al cuerpo desde una potencia que radica en su capacidad para variar. Desafía la inteligibilidad del cuerpo, la norma de lo considerado “humano” (Giorgi 2009, 323). Tanto Braidotti como Giorgi concuerdan en que, por esa razón, hay algo inherentemente ficcional en el monstruo.

El tópico de la fuga hacia el bosque aparece en las tres obras. No sólo porque supone poner en movimiento la acción. Es parte del procedimiento de recrear un universo extraño, arcaico, misterioso. El enajenamiento se aplica también a los cuerpos, que desafían la norma. El objetivo en los tres casos parece compartir la premisa planteada por Judith Butler, a quien preocupa de modo fundamental un sistema de exclusiones mediante el cual se define cuáles sean los cuerpos considerados aptos para la inteligibilidad de lo humano. Darle forma a la aberración ofrece la posibilidad de replantear la persona en otros términos y generar un mayor grado de “habitabilidad” para la misma. Parece ser necesario que lo humano se convierta en algo extraño a sí mismo, en algo incluso monstruoso, afirma Butler (Butler 2006, 271). Volver a la infancia, no es pues un asunto menor. Implica reconocer el origen de los hábitos de sujeción que estructuran nuestro sistema normativo. Recuperar la fantasía como motor de cambio también es una forma de reconocer la arbitrariedad y la contingencia de ese sistema. Y concluyo con una cita de Butler: “La fantasía es lo que nos permite imaginarnos a nosotros mismos y a otros de manera diferente; es lo que establece lo posible excediendo lo real; la fantasía apunta a otro lugar y, cuando lo incorpora, convierte en familiar ese otro lugar” (Butler 2006, 51).

Bibliografía citada:

- Agamben, Giorgio (2007, 1978). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Traducción Silvio Mattoni. 4ª ed. aum. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Bettelheim, Bruno (2011 [1975]). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. 1ª ed. 3ª reimpr. Traducción Silvia Furió. Buenos Aires, Crítica.
- Braidotti, Rosi (1996). "Signs of Wonder and Traces of Doubt: on Teratology and Embodied Differences". Nina Lykke & Rosi Braidotti (eds.). *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs*. London & New Jersey, Zed Books, 135-152.
- Bustelo, Eduardo (2007). *El recreo de la infancia*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Butler, Judith (2006). *Deshacer el género*. Trad. Patricia Soley-Beltran. Barcelona, Paidós.
- Detrez, Christine (2002). *La construction sociale du corps*. Paris, Édition du Seuil.
- Figueras, Marcelo (2006). *La batalla del calentamiento*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Foucault, Michel (2000). *Los anormales*. Traducción Horacio Pons. Buenos Aires, FCE.
- Giorgi, Gabriel (2009). "Política del monstruo". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio, 323-329.
- Kohan, Walter O. (2007). *Infancia, política y pensamiento. Ensayos de filosofía y educación*. Buenos Aires, Del Estante Editorial.
- Kristeva, Julia (2010). *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, 221-246.
- Puenzo, Lucía (2011). *Wakolda*. Buenos Aires, Emecé.
- Valenzuela, Luisa (1998). *Cuentos completos y uno más*. México, Alfaguara.

- 1 El texto *Las infantas* fue publicado en Chile en el año 1998 por Editorial Planeta. En Argentina apareció bajo el sello Eterna Cadencia en el 2011. Además de esta primera obra, Meruane publicó las novelas *Póstuma* (2000), *Cercada* (2000), *Fruta podrida* (2007) y *Sangre en el ojo* (2012), así como numerosos cuentos en antologías y revistas. Lucía Puenzo ha publicado las novelas *9 minutos* (2005), *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007), *El niño pez* (2008) y *La furia de la langosta* (2010). Como directora de cine, realizó dos largometrajes: *XXY* (2007) y *El niño pez* (2009). Es autora de numerosos guiones, al igual que Marcelo Figueras. Por su parte, Figueras lleva publicadas, además de *La batalla del calentamiento*, las novelas *El muchacho peronista* (1993), *El espía del tiempo* (2002), *Kamchatka* (2003) y *Aquarium* (2009).
- 2 Los *Cuentos de Hades* pertenecen al volumen de cuentos *Simetrías* y fueron publicados en 1993.
- 3 Para construir al personaje de Miranda, el autor se inspira en los Evangelios Apócrifos que narran algunas anécdotas sobre una infancia imaginada del niño Jesús, y le adjudica ciertos poderes. Pero también recurre al personaje histórico de la abadesa Hildegarda de Bingen, que vivió en lo que hoy sería Alemania entre 1098 y 1179. Esta líder monástica, mística e intelectual, dejó numerosos escritos en los que transcribe sus visiones, que se le manifestaban tanto en imágenes como en sonidos.
- 4 Como ya habíamos trabajado en un texto anterior, esta mezcla tiene que ver con la particular concepción que tiene Figueras acerca del relato. A él le interesa la potencia creadora que subyace en el acto de narrar, la creencia de que el relato de ficción, en virtud de su capacidad de fagocitar diferentes tipos de discursos, es una instancia creadora de realidad. Véase Punte, María José (2010). “De niñas y de lobos, de cuando los monstruos no vivían precisamente en los bosques”. Ponencia leída en las *IV Jornadas de Reflexión Monstruos y Monstruosidades*, UBA, Facultad de Filosofía y Letras, 21, 22 y 23 de Octubre, Buenos Aires. www.punte.org
- 5 La novela tiene como tema las secuelas que deja una dictadura en la sociedad civil, así como la participación de ésta, sea de modo activo o por omisión. Transcurre entre los años 1982 y 1984, el período de transición entre el así llamado “Proceso de Reorganización Nacional” y el gobierno democrático de Raúl Alfonsín. Se plantea como una reflexión acerca de los diferentes grados de responsabilidad que le competen a una sociedad que da pie a un sistema sanguinario y destructivo como el de la última dictadura argentina.
- 6 De hecho, el siguiente comentario recuerda cierta frase de un militar argentino acerca de la metodología del régimen militar con respecto a sus oponentes: “- ¿Vos te creés que exterminar a todos los pueblos indígenas no fue un plan? ¿Sabés qué decían? Que primero iban a exterminar a los nómades y después a los sedentarios...” (Puenzo 2011, 53).
- 7 El nombre escogido para la niña, Lilith, es muy significativo por el mito al que hace referencia, la mujer que desde el inicio de los tiempos se rebela ante el poder patriarcal y corporiza la transgresión. Este mito se completa en la novela con el hecho de que la madre se llama Eva, la segunda mujer de Adán, que logra desbancar a Lilith de la historia y confinarla al terreno del mito.
- 8 El personaje de José aparece identificado en una escena con el cuento “El flautista de Hamelín”. En un momento dado José está leyendo ese cuento al hermano menor de Lilith, una forma de citar la intertextualidad. Resulta claro que él actúa de una manera similar al flautista, encantando a los personajes que lo rodean con sus buenos modales y sus argumentos pseudo-científicos, y el gesto de apropiarse de los niños mediante la seducción.
- 9 En el primer encuentro entre Lilith y José, se pone en escena esto que Valenzuela concentra en un párrafo: la niña que muestra temeridad precisamente porque teme, y porque desea lo que teme. Lilith responde con precisión al modelo de “Caperucita” que Valenzuela despliega en su texto “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja”. Y también se ve en el lazo generacional conflictivo entre madres e hijas. Primero, la lucha entre Eva, la madre de Lilith, y su propia madre alemana. Luego, entre Eva y Lilith. Se muestra la oscilación entre obedecer los mandatos y transgredirlos como pasos fundamentales para la configuración de la propia subjetividad adulta.
- 10 De Perrault, cuyo texto es elevado al nivel de “Biblia” en la escena del juicio (a Hildegarda 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 1697. Pero también están evocados *El príncipe y el mendigo* (1881) de Mark Twain, la leyenda de Rómulo y Remo, *Pinocchio* (1882-1983) de Carlo Collodi, “Blancanieves” de los hermanos Grimm. El primer texto hace pensar en *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson) de 1865. El último es un homenaje explícito al cuento de Jorge Luis Borges “La casa de Asterión”.
- 11 En cierto modo, la categoría de “niña monstruosa” abarca dos de los tres aspectos que Foucault menciona como las manifestaciones de lo “anormal” y que signan los imaginarios del siglo XIX. El monstruo, por un lado, como la infracción más clara de las leyes, tanto las jurídicas como las biológicas (Foucault 2000, 61). Se trata de un fenómeno que es simultáneamente extremo, pero raro (combina lo imposible y lo prohibido). Una tautología, también, porque es a la vez principio de inteligibilidad, pero representa lo ininteligible: es un principio de explicación que remite a sí mismo (63). La tercera categoría en relación con lo anormal es la del “niño masturbador” (64). Aquí se aplicaría al tema de la sexualidad infantil y los aprehensiones que concita, generando ese “secreto universal”, que por otro lado despliega una panoplia impresionante de recursos para mantener bajo control la esfera de la infancia.
- 12 El monstruo, según la tradición tanto jurídica como científica, desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, remite a la noción de “mezcla”, sea de reinos, de especies, individuos, sexos, vida y muerte, de formas. Es en principio una transgresión de los límites naturales. Pero también de la ley jurídica, que pone en vilo al derecho. Para que exista, tiene que haber tenido lugar una infracción al derecho civil o religioso. Cada época privilegia algún tipo de monstruo de acuerdo con los temas que le preocupan (Foucault 2000, 68).