

## **De niñas y de lobos, de cuando los monstruos no vivían precisamente en los bosques**

María José Punte

Ponencia leída en las *IV Jornadas de Reflexión Monstruos y Monstruosidades*, UBA, Buenos Aires, 21 al 23 de Octubre de 2010.

“Parece ser que para volver a alcanzar lo humano en otro plano, lo humano debe convertirse en algo extraño a sí mismo, en algo monstruoso incluso”. Judith Butler. *Deshacer el género*

En nuestro actual universo de representaciones, la línea que traza los límites de lo normal o a/normal, alude en numerosas ocasiones a una cuestión de tamaño. En esta oportunidad tenemos que empezar hablando de las dimensiones, porque el protagonista de nuestra historia es un gigante, de nombre Teo, Teodoro Labat. Como es de suponer, para que haya un relato conviene que este gigante no esté solo, sino rodeado de una serie de personajes con los cuales va a interactuar, quienes van a poner en clara evidencia la desmesura corporizada por Teo. De todos modos Teo, ya sabe. Desde siempre es que debió confrontarse con la mala suerte que padece alguien nacido XXXL viviendo en un mundo diseñado XS. Esos otros personajes, numerosos, van a formar a su vez una constelación de singularidades, de “freaks” como se suele denominar con este término inglés a aquellas personas de apariencia o comportamiento inusuales. Sin embargo, el personaje central de la narración, que no es Teo, va a ser colocado como el opuesto complementario del gigante. Se trata de una niña, Miranda, y la figura que ambos constituyen remite a un icono de perfil religioso, pero que proviene de una leyenda medieval, la del *Christophoro* o portador de Cristo. Es la imagen del gigante que carga sobre sus hombros al niño, que a

su vez carga la esfera del mundo. Miranda es la verdadera protagonista de *La batalla del calentamiento* (2006), la novela número cuatro del escritor Marcelo Figueras<sup>1</sup>. La referencia a una leyenda medieval no es el único cruce de géneros narrativos que vemos desfilar a lo largo del relato, generando un texto “monstruoso”. La novela abre como si fuera una fábula, con un lobo que habla en latín, y que va a desbaratar desde el inicio el sistema sobre el cual descansa el efecto de verosimilitud. El ambiente recreado en un imaginado pueblo de los Andes patagónicos, que lleva el pintoresco nombre de Santa Brígida, evoca tanto a los cuentos de hadas infantiles, como al relato tradicional, las leyendas celtas, los Evangelios Apócrifos. En fin, una *mélange* que Figueras ya había utilizado para su primera novela, *El muchacho peronista* (1992). No va a ser la única similitud con este texto. Ambos comparten una determinada concepción del acto de narrar, que pone en escena mediante la dinámica de fagocitar diferentes discursos, la creencia de que el relato de ficción es una instancia creadora de realidad.

Esta novela, sin embargo, utiliza un espacio de juego que ofrece el relato, con el objetivo de producir un efecto inquietante, el efecto de lo siniestro (*Unheimlich*). La presencia de una serie de personajes casi fantásticos, no impide al lector reconocer una trama que es familiar. Las locaciones no se corresponden con referencias físicas, pero funcionan como analogías evidentes de lugares que sí existen en los mapas argentinos, por lo que no es difícil su territorialización. La fecha en la que se desarrollan los sucesos se extiende en un período breve a mediados de los años ochenta, entre 1982 y 1984. Son demasiado cercanos como para permitir algún tipo de distracción acerca de la temática aludida. Como telón de fondo, la historia argentina adquiere una materialidad ominosa. Se cuele por las rendijas de este otro paisaje superpuesto de chalecitos suizos, bosques y montañas nevadas, rayano en un *kitsch* de postal turística. Sugiere otro género narrativo, el

de terror. De entre todas las citas o menciones intertextuales, la más evidente tal vez sea la que remite a la obra del director de cine Tim Burton, sobre todo a su película *Big Fish* (2003)<sup>2</sup>. En ella se trabajaba a partir de la delgada línea entre los hechos y su narración, entre mito y verdad. El poder manipulador del relato, se descubría como algo distinto, en tanto su capacidad de mirar la realidad (anodina, pequeña) desde otro ángulo, otorgándole nuevas dimensiones. La idea de que un gigante en el fondo no es otra cosa que un hombre grande. Y una bruja, una mujer vieja y más o menos avinagrada. La monstruosidad no deja de ser más que un rasgo subrayado por el nivel de apertura del diafragma de la percepción. Altos o bajos, silenciosos o locuaces, gordos o flacos, jóvenes o viejos, los personajes sólo se ven anormales frente a la primera ojeada, que luego se irá modificando a medida que la lente vaya ajustando el foco.

De todos modos, hay un dato que no puede ser relativizado. Se trata de la construcción del personaje de Miranda, la niña. Lo que la convierte en un ser excepcional, no se refiere a cuestiones de constitución física, sino a que esta niña posee capacidades especiales<sup>3</sup>. Incluso su madre, Pat Finnegan, moldeada en el más acérrimo pensamiento científicista, no puede dejar de desconocer que esa criatura tiene algo que desafía cualquier tipo de explicación racional. Es a la vez botín de guerra, objeto de una persecución encarnizada, y fuente de armonía. Una especie de Santo Graal al que hay que defender a toda costa. Para explicar algunos de los fenómenos que emanan de la criatura, el gigante Teo encuentra analogías con el personaje de la mística medieval Hildegarda de Bingen<sup>4</sup>. Miranda plasma sus visiones en dibujos, al igual que esta abadesa benedictina del siglo XII. Pero el dato más importante es que la niña capta las armonías o disarmonías del universo y las decodifica mediante el lenguaje de la música. De modo que, entre otras cosas, es capaz de percibir cuando alguien miente, porque la mentira suena como la nota

Si Bemol. El único juguete con el que se entretiene es una radio Spica que funciona a pesar de que no tiene baterías, y que le adjudica a cada una de sus experiencias una canción particular. Las canciones, que se suman a su vez a la compleja trama intertextual antes mencionada, constituyen una forma de mediación en su comprensión del mundo exterior.

Resulta muy sugestivo que la novela abra con una escena de fábula. Nos lanza sin preaviso a un universo que habla por sí mismo, una forma de relato que contiene, según Giorgio Agamben, la “verdad de la infancia” (Agamben 2001, 90). La fábula según Agamben permite al hombre liberarse de la “obligación misteriosa del silencio” (90), a la vez que invierte los papeles entre hombre y naturaleza, a partir de la prevalencia de lo que él llama “el mundo de la boca abierta”<sup>5</sup>, y que coloca en la misma serie que a la infancia. En la fábula, se cuenta. Y por un momento, se le permite a la naturaleza que tome la palabra, como sucede con el lobo<sup>6</sup>. La novela, más que plantearse como una aventura, va a entrar en la senda que Agamben define como la *quête* medieval, que emerge en la precisa bifurcación en donde se separan experiencia y ciencia. La *quête* se propone como el intento de convertir en experiencia, lo que suele ser adquirido a través de la ciencia, el conocimiento del bien. El objetivo de esa búsqueda en la *quête* medieval, es el Graal, que representa un punto de fuga, la imposible reunión de ciencia y experiencia. Constituye una aporía, la ausencia de camino. E implica el reconocimiento de que ésta es la única experiencia posible para el hombre. Y que lo retrotrae a su infancia. Agamben concluye este fragmento afirmando que, así como para la aventura lo exótico y extraordinario forman parte de un camino que se recorre, en el universo de la *quête*, estos dos elementos certifican la experiencia como aporía.

Como ya dijimos, Miranda es el Graal al que todos en la novela apuntan de manera más o menos consciente. La figura del gigante adquiere de ese modo uno de sus sentidos, el que le adjudica una tradición clásica. Porque el gigante según esa tradición es el guardián del tesoro. Corporeiza la serie de dificultades que se hace necesario vencer para llegar a éste. Es además una “señal de lo sagrado”, identificado con los ritos de pasaje y ligado a la idea de regeneración (Chevalier 1982, 644). El gigante Teo llega a Santa Brígida convencido de estar huyendo de ciertos hechos desafortunados, un proyecto laboral trágicamente frustrado, una vida afectiva insatisfactoria. En realidad, encuentra una misión, algo que debería ser evidente para un gigante. Sale de un caos originario (Teo trabajaba manipulando explosivos)<sup>7</sup>. Se topa con una tarea más a su medida. Y se lo integra al orden. Independientemente de estas referencias míticas, se da un contrapunto entre Teo y Miranda, que despliega una serie de reflexiones alrededor del tema de la infancia. Porque al gigante se le escapan muchas cosas que la niña parece ver con claridad y sencillez. Por otra parte, Teo termina ofreciendo un entorno más adecuado para criar a Miranda, quien fuera concebida en circunstancias violentas y de extrema crueldad. Pat y Miranda vienen huyendo de un padre despiadado que busca ejercer su paternidad desde la posesión, como si un hijo fuera un objeto que se produce para el propio disfrute<sup>8</sup>. Esta situación tan amenazadora ha signado la vida trashumante de madre e hija. Pero también la manera de relacionarse de Pat hacia Miranda, en un lazo que por momentos llega a ser bastante cruel. Así están las cosas cuando Teo irrumpe, y genera otra dinámica familiar. Eso terminará volteando la situación a su favor, en términos de permitir la fundación de una nueva familia y un contexto más propicio para el desarrollo de la niña. La novela va a contener algunos comentarios acerca de lo que significa la familia, la comunidad, la naturaleza, y los modos de establecer lazos entre las personas<sup>9</sup>. A eso apunta en último

término el título de la obra, que alude a una canción-juego infantil.

Miranda es una niña extraordinaria, se coloca por afuera de la norma. Pero no sólo por el hecho de tener una serie de cualidades entre místicas o legendarias, que se encuentran en perfecta consonancia con el universo poco habitual de Santa Brígida. Miranda se constituye en la narración en tanto que mirada de la infancia. Y aquí remitimos al concepto de “infancia” que plantea Giorgio Agamben. Infancia, que etimológicamente significa “ausencia de habla”, en una cultura que entiende a la temporalidad de manera lineal, se refiere también a la etapa del comienzo. Ese comienzo tiene que ver con la experiencia anterior al lenguaje, el “mysterion” (Agamben 2007, 71), instituido para el hombre por la infancia, por el hecho de tener una infancia. Ese comienzo es una instancia asociada a la apertura y a la libertad, previa a la caída en el lenguaje (Bustelo 2007, 141)<sup>10</sup>. Un espacio que goza, por lo tanto, de la pura potencialidad. La infancia, en tanto que comienzo, representa el “momento constitutivo del hombre” (Bustelo 2007, 142). Pero la infancia, desde su etimología negativa, remite también a la carencia, no sólo en el terreno del habla, sino de los derechos políticos (Kohan 2007, 10). Y en ese sentido es un concepto al que se suele ligar con el de extranjería. Se crea un doble juego entre impotencia y libertad. Tanto la infancia como la extranjería inscriben al sujeto en una lógica de la ausencia y la negación. No obstante, visto desde otro punto de vista, abren un espacio que libera, de lo establecido, de la rutina y la normalidad (Kohan 2007, 13).

La infancia ha sido también relacionada con una manera particular de comprender la temporalidad. Se trata de la forma de tiempo que en la Grecia clásica era denominada con el término “aión” (Agamben 105; Kohan 92-94), que se diferenciaba tanto de “cronos”, la medida que se le atribuía al movimiento, el tiempo conmensurable; como de “kairós”,

referido al acontecimiento súbito o a la oportunidad única. “Aión” era aplicado a la intensidad del tiempo de la vida. Heráclito define a este tiempo, entendido como duración o intensidad, con un niño que juega. Esto implica que posee una lógica diferente a la de la mera linealidad o de la sucesión. Pero a la vez, que al hacerse cargo de la dinámica particular del juego, se ubica en un espacio que funciona como bisagra entre sincronía y diacronía, entre lo estructural y lo histórico. En virtud de su ligazón con el origen, la infancia no se remonta a un lugar particular alejado en el tiempo, sino que es una instancia presente y activa. La infancia, a modo de umbral, en tanto que experiencia del límite trascendental del lenguaje, demarca los límites del mismo. Evita que el lenguaje se instituya como totalidad y verdad (Agamben 2007, 70), y lo obliga a convertirse en el lugar en donde la experiencia tiene que volverse verdad. Agamben hace notar también que la infancia es la que demarca la separación entre lengua y habla, entre lo semiótico y lo semántico, escisión que distingue al hombre de los demás seres (72)<sup>11</sup>. Sólo porque hay infancia, hay historia (73).

La mirada de Miranda, cuyo nombre refuerza la idea de lo maravilloso y extraordinario, invita a una refundación del universo, sea el familiar o el comunitario. Allí las proporciones o las medidas no cumplen ningún papel ordenador ni disciplinador. De manera paulatina, la novela irá revelando que todos sus personajes son duales, y que su adecuación o inadecuación dependerá de sus conductas y del posicionamiento que tomen frente a los desafíos de la convivencia. La figura irá mejorando, en la medida en que vaya adoptando una conformación grupal. El segundo tema en relación con lo monstruoso tiene que ver con la lectura política. Porque lo que es considerado fuente del mal no aparece identificado con lo físicamente deforme, sino con la capacidad de destruir, que puede estar corporizada tanto por un niño como por un adulto. Y en realidad, depende de la mayor o

menor aptitud de comprometerse con el bienestar colectivo. Porque si bien el verdadero monstruo en la novela es el Ángel Caído, el militar que busca a toda costa apropiarse de Miranda, también está la comunidad que se vuelve atroz cuando se desentiende del otro. Y aquí el texto hace una particular lectura de la historia bíblica de Caín y Abel<sup>12</sup>. La muerte de los jóvenes, la muerte antes de tiempo, es lo que debería provocar el verdadero sentimiento de horror.

Miranda nos revela que el mundo funciona en virtud de lazos imperceptibles que se rigen de acuerdo con un sistema de armonías, como el de la música. O como el de la matemática, en donde todos los números finalmente resultan ser primos. Es decir, están emparentados. Miranda recibe varias herencias de su madre Pat, la chica idealista que quería cambiar el mundo, que termina siendo aniquilada por aquellos que se niegan a abandonar la permanente repetición de lo mismo. Por un lado, hereda la extranjería, la capacidad de vivir en más de una patria cultural, sintetizada en el idioma inglés en el que ambas se comunican como mediante un sistema de contraseñas. Pero también recibe aquello que parece reactivarse cada vez que cantan juntas *La batalla del calentamiento*. No es otra cosa que una invitación a una lucha colectiva, la que pone en movimiento, saca del letargo y de la muerte.



## **Bibliografía:**

- Agamben, Giorgio (2007, 1978). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Trad. Silvio Mattoni. 4ª de. aum. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Bustelo, Eduardo (2007). *El recreo de la infancia. Argumentos para otro comienzo*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. (1982) *Dictionnaire des Symboles*. Édition revue et augmentée. Paris, Robert Laffont/Jupiter.
- Figueras, Marcelo (1992). *El muchacho peronista*. Buenos Aires, Planeta.
- Figueras, Marcelo (2006). *La batalla del calentamiento*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Foucault, Michel (2010). *Los anormales*. Trad. Horacio Pons. 1ª ed. 6ª reimp. Buenos Aires, FCE.
- Friera, Silvina (2006). “Necesité tres novelas para resolver mis obsesiones”. Entrevista a Marcelo Figueras. *Página/12. Cultura & Espectáculos*, Domingo, 24 de diciembre 2006. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-4903-2006-12-24.html>
- Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez (comp.) (2009). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós.
- Giorgi, Gabriel (2009). “Política del monstruo”. *Revista Iberoamericana. Monstruosidad y biopolítica*, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio 2009, 323-329.
- Kohan, Walter O (2007). *Infancia, política y pensamiento. Ensayos de filosofía y educación*. Buenos Aires, Del Estante Editorial.
- López Ocón, Mónica (s.f.). “Fábula, lobo y Rock and Roll”. Entrevista a Marcelo Figueras. *Noticias. Cultura*, N° 1568. <http://www.revista-noticias.com.ar/comun/nota.php?art=37&ed=1568>

- 1 Las otras novelas son: *El muchacho peronista* (Planeta, 1992), *El espía del tiempo* (Alfaguara, 2002), *Kamchatka* (Alfaguara, 2003) y la más reciente *Aquarium* (Alfaguara, 2009).
- 2 *Big Fish* cuenta la historia de un hijo, Will, que se acerca a su padre, Edward Bloom, quien está a punto de morir. Will cree estar dándole a su padre, a quien considera un mentiroso y un farsante, una última oportunidad de reconciliación. Al consentir entrar en una manera diferente de encarar la relación con el relato y la verdad, Will descubre que su padre nunca mintió. Sólo tenía otro modo de narrar sus experiencias, de darle forma a su contacto con el mundo, claramente exagerado, pero no falso.
- 3 Para construir al personaje de Miranda, Figueras asegura en la entrevista que le hace Silvina Frieria, haberse inspirado en los Evangelios Apócrifos, que presentan una imagen fabulada de Jesús, y aspectos de su niñez que los otros evangelios no consignan. Jesús es y no es un niño como lo otros. Por un lado, hacía castillitos en la arena. Pero por el otro, este niño es narrado como poseedor de capacidades evidentes en un dios. El hecho de tener poderes, hace que la familia se vea obligada a elaborar estrategias de ocultamiento y un cierto disciplinamiento del niño.
- 4 Hildegarda de Bingen fue una abadesa, líder monástica, mística, médica, compositora y escritora alemana. Nació en 1098, en el valle del Rin, en el seno de una familia noble alemana, y murió en 1179. Entró al convento de Disibodenberg con catorce años. A los treinta y ocho años, y a pesar de su juventud, fue elegida abadesa. Desde niña tenía visiones. A los cuarenta y dos años esas visiones se hicieron más intensas. Se le aparecían en forma consciente y se manifestaban como imágenes y sonidos. Desde ese momento recibe la orden de escribirlas, con lo que comienza su obra escrita, cuyo primer resultado es el libro *Scivias*. En el año 1148 emprende la fundación del monasterio de Rupertsberg, al que le sigue el de Eibingen en 1165. Además de desarrollar una labor de predicadora, Hildegarda compuso setenta y ocho obras musicales, y es autora de la primera lengua artificial que se conoce, *Lingua ignota*. Escribió obras de carácter teológico (*Scivias*, *Liber Vitae Meritorum*, *Liber Divinorum Operum*) y científico (*Liber Simplicis Medicinae*, *Liber Compositae Mediciniae*).
- 5 “Mediante la confusión temporaria de las dos esferas, la fábula hace prevalecer el mundo de la boca abierta, de la raíz indoeuropea \*bhā (de donde deriva la palabra “fábula”), contra el mundo de la boca cerrada, de la raíz \*mu” (Agamben 2007, 90-91).
- 6 La utilización del lobo como mensajero, además de remitir a una cuestión de géneros narrativos, aprovecha el juego que plantea la frase de Hobbes, “Homo lupus homini”. El lobo funciona en este sintagma como elemento de bisagra de un sistema de relaciones sociales en las que se da primacía al principio de dominación y de violencia *inter pares*. Se hace, por lo tanto, un recurso a la sátira y al enmascaramiento, al poner en evidencia la mayor fuente de peligro para los seres humanos: ellos mismos.
- 7 En otras tradiciones, por ejemplo la bíblica, los gigantes simbolizan las fuerzas irracionales, y tienen características negativas. Se los identifica con lo informe, lo caótico, los reinos abisales o tenebrosos. Carecen de medida, de ahí que representen al desorden. Y se los relaciona con los dominios subterráneos, así como con las fuerzas previas a la creación, el caos originario (Chevalier 1982, 645). Otro de los elementos que caracteriza a los gigantes, es que son concebidos en medio de algún evento extraordinario. Teo no es una excepción, porque su concepción coincide con una onda expansiva, que le sirve a su madre para explicar la anomalía que Teo representa en cuanto a las leyes de la genética: tanto ella como su marido son de tamaño “normal”.
- 8 Miranda es concebida mediante un acto de violación perpetrado por un oficial naval contra Pat, que está presa en un campo de concentración de la dictadura militar. El gesto mediante el cual se la selecciona, tiene mucho de eugenésico, término que utiliza el pensador Antonio Negri para referirse a ese intento de normalizar y controlar la vida. Véase Antonio Negri, “El monstruo político. Vida desnuda y potencia” (Giorgi 2009, 93-139).
- 9 En las reflexiones del texto parece reflejarse la temática actual de las nuevas composiciones familiares, que están adquiriendo visibilidad a partir de las realidades planteadas, entre otras cosas, por el matrimonio homoparental, las técnicas de fertilización asistida, la biogenética, las migraciones, etc. Pero sobre todo, lo que se propone en esta novela, al igual que en la primera novela de Figueras, es el retorno a un tipo de “familia relacional”, con el consiguiente retraimiento de la “familia-célula”, proceso inverso al descrito por Foucault en su libro *Los anormales* (Foucault 2010, 234).
- 10 “El lenguaje abre la infancia al mundo pero, al mismo tiempo, la limita a una gramática de relaciones entre objetos y significados y a su historicidad. La infancia representa la apertura del hombre y la superación de muchas tradiciones pero, sobre todo, la superación de la gramática de un orden opresor” (Bustelo 2007, 142).
- 11 “Los animales no entran en la lengua: están desde siempre en ella. El hombre, en cambio, en tanto que tiene una infancia, en tanto que no es hablante desde siempre, escinde esa lengua una y se sitúa como aquel que, para hablar, debe constituirse como sujeto del lenguaje, debe decir yo” (Agamben 2007, 72).
- 12 La relectura de anécdotas bíblicas también estaba en el núcleo de la anécdota de *El muchacho peronista*. En este caso se trataba de la narración sobre Jesús y Judas, el personaje traidor. Al igual que en esta novela, el relato ofrecía una versión alternativa a la “historia oficial”, inspirada en los Evangelios Apócrifos, que negaba la traición de Judas, y lo mostraba como complemento de la figura de Cristo.