

“Igual que un niño, que una niña...”: Infancia, animalidad, *queer*

GERMÁN PRÓSPERI

(Argentina)

Universidad Nacional del Litoral – Universidad Nacional de Rosario

Recibido: 22/09/2017

Aceptado: 09/10/2017

Resumen: En este trabajo se analizan los cruces productivos entre infancia, animalidad y *queer* a partir de los aportes teóricos de Roland Barthes y Gabriel Giorgi. Los ficciones que leemos se alejan de la exposición del laboratorio de escritura autoral o de la narración de una etapa de la biografía, para exponer una propuesta de convivencia entre cuerpos. Se analizan dos ejemplos de la literatura española contemporánea: *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez y el relato “Los alacranes” incluido en el volumen *Fuego de marzo*, de Eduardo Mendicutti.

Palabras claves: Infancia, Animalidad, Queer, Laboratorio

Abstract: In this work the productive crosses between childhood, animality and queer are analyzed from the theoretical contributions of Roland Barthes and Gabriel Giorgi. The fictions that we read are far from the exposition of the laboratory of writing author or narration of a stage of the biography, to expose a proposal of coexistence between bodies. Two examples of contemporary Spanish literature are analyzed: *Platero y yo*, by Juan Ramón Jiménez and the story “Los Alacranes” included in the volume *Fuego de Marzo* by Eduardo Mendicutti.

Keywords: Childhood, Animality, Queer, Laboratory

Las relaciones entre literatura e infancia han sido abordadas desde múltiples perspectivas disciplinares y metodológicas. Julio Premat (2014) plantea un marco teórico desde donde pensar esas relaciones a partir de tres perspectivas analíticas. Desde los postulados del relato autobiográfico, en el cual la infancia ocupa el primer lugar en la cadena rememorativa; como laboratorio de escritura, en tanto que el relato de infancia permite leer los modos de constitución de un escritor, el pasaje de un niño a autor; o bien como espacio de evocación de lo imaginario, los sueños, las fantasías, perspectiva según la cual lo infantil es correlato de la palabra literaria. Premat elige la segunda opción metodológica y lee algunos textos de escritores latinoamericanos (Pablo Neruda, Gabriel García Márquez, Felisberto Hernández, Fernando Vallejo, entre otros) en clave de un porvenir, ese movimiento a través del cual la ficción de infancia prefigura a un autor de literatura. Desde esa perspectiva se actualiza la pregunta del "cuándo de la escritura" (79) lo que traza dos temporalidades diferentes. O se escribe desde el final de una trayectoria en tanto discurso testamentario o desde la figuración de una apertura que funda una obra por venir.

Las preguntas por el comienzo no siempre conducen al descubrimiento de una obra sino que se detienen en el laboratorio en el cual se condensan los aprendizajes pero no el avance. El paradigma de esta posición crítica es la obra de Roland Barthes, en la cual se leen variadas figuraciones (Pozuelo Ivancos, 2010) de la infancia que no condensan en una ficción, a pesar de las preguntas, los rodeos y el despliegue de intensidades sugerentes que trazan una zona bien delimitada en el desarrollo de su escritura.¹

Podemos señalar en primer lugar tres momentos en la obra de Barthes en los que la cuestión de la infancia se lee como una preocupación ligada a otros problemas, en este caso, el educativo: 1) las reflexiones sobre la censura en los manuales de literatura (1987 [1969]); 2) la postulación del discurso literario como único, como eso que solo hay que enseñar para "dar a los niños la posibilidad de crear objetos complejos en una temporalidad larga" (2005: 206) y 3) la hipótesis de la enseñanza como excursión y metáfora del juego que el niño y la madre ponen en funcionamiento (1995:147).

¹ Alberto Giordano (2011) ha explicado este movimiento en términos de fragmentos de impulso novelesco sin desarrollo, lo que Barthes llamará incidentes (135).

En segundo lugar señalamos otra modulación de la infancia en la obra de Barthes, la que se lee en un conjunto de textos autobiográficos que trazan nuevas preguntas ya no ligadas a la cuestión educativa sino a una posición memorialística. Ya sea en *Roland Barthes por Roland Barthes* (2004), *La cámara lúcida* (2003) o el póstumo *Incidentes* (1987), el crítico que recuerda despliega un repertorio de categorías que permiten pensar los cruces entre infancia y obra en una serie sin fisuras.

En *Roland Barthes por Roland Barthes* el biógrafo postula una teoría sobre la infancia al mismo tiempo que piensa los modos en que una imagen puede mirarse. Frente a su propia imagen infantil el crítico expone:

De mi pasado es mi infancia lo que más me fascina: sólo ella, al mirarla, no me hace lamentar el tiempo abolido. Pues no es lo irreversible lo que en ella descubro, sino lo irreductible: todo lo que está todavía en mí, por acceso; en el niño, leo a cuerpo descubierto el reverso negro de mí mismo, el tedio, la vulnerabilidad, la aptitud para las desesperaciones (afortunadamente plurales), la conmoción interna, cercenada desgraciadamente de toda expresión (38).

El adulto no recuerda la infancia, la mira. Ese descubrimiento lleva a la lamentación que provoca el cercenamiento de la expresión, porque si bien el biógrafo escribe, sabe que el infante no habla, hipótesis postulada también por Nicolás Rosa (2004: 57). En el segundo de los textos, *La cámara lúcida*, selecciona como centro la tensión o los vaivenes entre *studium* y *punctum*, pero en un momento del devenir argumental se descubre una verdad conmovedora por la que se accede a otro *punctum*, que no está en el detalle ni en la forma, sino que «es de intensidad, es el Tiempo» (146). En este sentido se explica la gran cantidad de reproducciones de fotografías de niños en el texto, las que ayudan a construir la constatación de una inminencia, esa que prefigura la desaparición. Así como la foto de su madre niña en el invernadero que el libro evoca pero no muestra, las reproducciones fotográficas infantiles están allí para decir su ausencia, para figurar la muerte.

Esta tesis en la que se relaciona la desaparición de un cuerpo y su memoria ya estaban presentes en la obra de Barthes, quien ensaya una metodología para recuperar esa pérdida inscripta en una teoría sobre la infancia:

Pues leer un país significa, ante todo, percibirlo según el cuerpo y la memoria, según la memoria del cuerpo. Creo que al escritor le está asignado precisamente este vestíbulo del saber y del análisis: es más consciente que competente, es incluso consciente de los intersticios de la competencia. Por eso la infancia es el camino real por el que accedemos al conocimiento más exacto de un país. En el fondo, no hay más país que el de la infancia (1987: 35-36).

Ese país reaparece en *Diario de duelo* en forma de un recuerdo que prefigura un nuevo alcance de la relación entre infancia y ficción. El 16 de febrero de 1978 el diarista registra: "Esta mañana, todavía la nieve, y por la Radio, unos lieder. ¡Qué tristeza! – Pienso en las mañanas en que, enfermo, no iba yo a clases y en que tenía la felicidad de quedarme con ella" (105). Ese sujeto que actualiza el dolor por la pérdida de su madre construye una imagen que se lee con insistencia en otros momentos de la obra y que instala junto a la infancia la dimensión de la enfermedad. El texto en que mejor se lee esa emergencia es *Roland Barthes por Roland Barthes*, en el que la imagen vuelve a cruzarse con la escritura del fragmento y el deseo de novela. El libro abunda en relatos. En uno de ellos, "Un recuerdo de infancia", el autobiógrafo ensaya una posición infantil ligada al juego, pero esta vez se trata de una práctica comunitaria y no en soledad, esa que habría permitido el aprendizaje de la escritura con la interacción materna. Este juego cuerpo a cuerpo habilita la exclusión y prefigura un último viraje:

Un día en que habíamos jugado en uno de esos huecos todos los demás chicos subieron de nuevo a la superficie menos yo, que no pude hacerlo; desde el suelo, desde arriba, se mofaban de mí: ¡perdido!, ¡solo!, ¡mirado!, ¡excluido! (estar excluido no es estar fuera, es estar solo en el hueco, encerrado a cielo abierto: repudiado); vi entonces a mi madre que acudía a toda prisa; me sacó de allí y me llevó lejos de los niños, contra ellos (163).

Este ejemplo instauro la pregunta por la posición del niño y permite hipotetizar que en la obra de Barthes la infancia no es solo una figura sino también una pregunta por el espacio. ¿Dónde está un niño? ¿Cuáles son las posiciones en el mapa del sentido y qué consecuencias posee para la ficción un cambio o un desplaza-

miento? Del adentro al afuera del pozo, de abajo hacia arriba, la figura del niño se desplaza y habilita una imagen disidente. Esa posición aparece remarcada a través de un nuevo relato que recupera otras imágenes. En “La chuleta” el autobiógrafo no demora lo que parece ser una promesa de narración a futuro: “Voy a contar lo que hice una vez con mi cuerpo” (84) y relata lo sucedido luego de un pneumotórax extrapleurales en el que los médicos “quitaban un trozo de costilla, que luego me devolvieron solemnemente envuelto en una gasa medicinal” (84). La imagen contra-bíblica de la costilla que no provoca la creación de la mujer, no clausura la potencia de inicio que la misma tiene y por lo tanto se lee como otra figuración infantil, la de este Adán niño que toma posesión de su cuerpo. Lo que sigue en el relato es otra historia:

Durante mucho tiempo guardé en una gaveta ese pedazo de mí mismo, suerte de pene óseo parecido al asa de una chuleta de cordero, sin saber qué hacer con él, sin atreverme a deshacerme de él por temor de atentar contra mi persona, pese a que era bastante inútil tenerlo encerrado así en un escritorio, entre objetos “preciosos” tales como viejas llaves, una libreta escolar, el carné de baile de nácar y el portatarjetas de tafetán rosado de mi abuela B. Pero luego, un día, comprendí que la función de toda gaveta es suavizar, aclimatar la muerte de los objetos haciéndolos pasar por una suerte de lugar piadoso, de capilla polvorienta donde, con el pretexto de conservarlos vivos, se les proporciona un tiempo decente de mustia agonía y, aunque no llegué hasta la osadía de echar ese pedazo de mí mismo en el basurero colectivo del edificio, arrojé la costilla con su gasa desde lo alto del balcón, como si dispersase románticamente mis propias cenizas, a la calle Servandoni, donde seguramente iría algún perro a olfatearla (84-85).

La cita en extenso permite reconstruir un imaginario evidente que prefigura el nacimiento de una estirpe, esa de los niños sin pene, que obtura la posibilidad de la descendencia pero que realiza su dramático *coming out* en un viaje que va desde la gaveta de su departamento hasta la calle Servandoni. Pero existe un elemento perturbador que hace su aparición a través de los datos animales: el hueso con forma de chuleta de cordero y los perros que el autobiógrafo imagina que se nutrirán de sus restos.

“¿Qué hacen los animales ahí?” (239). Esta pregunta que Gabriel Giorgi (2014) formula a propósito de algunas ficciones latinoamericanas (Puig, Noll, Guimaraes Rosa, Osvaldo Lamborghini, Clarice Lispector) se actualiza en el texto de Barthes y habilita la posibilidad de ampliar el corpus. Recordemos que para Giorgi:

La cultura inscribió la vida animal y la ambivalencia entre humano/animal como vía para pensar los modos en que nuestras sociedades trazan distinciones entre vidas a proteger y vidas a abandonar, que es el eje fundamental de la biopolítica (15).

Al decir nuestras sociedades el autor está pensando en las sociedades latinoamericanas pero es posible extender esta pregunta más allá de los límites continentales. En ese devenir argumentativo, y a propósito de *El beso de la mujer araña*, Giorgi arma una serie entre ‘animal’ y ‘*queer*’ en la que ensaya una hipótesis sobre el alcance de ese cruce en las ficciones que lee:

Una de las hipótesis para leer estos cruces entre animal y *queer* en la cultura (cruces que, como veremos inmediatamente, son sistemáticos a la vez que heterogéneos) dice que el animal no naturaliza, sino que politiza; el animal no remite a un universo pretecnológico, presocial, a una naturaleza originaria, sino que, al contrario, es un signo político que pone en entredicho las evidencias de lo humano, haciendo de los cuerpos una realidad en disputa, y poniendo el sexo, la reproducción, el cuerpo genérico y la definición misma de “especie” en el centro de la imaginación de lo político (240).

Para Giorgi el cruce entre animal y *queer* no solo actualiza “la historia de las operaciones de deshumanización que nutrieron las violencias contra todo cuerpo y sexualidad disidente” (245), sino que permite vislumbrar un horizonte o umbral donde el encuentro entre cuerpos hace emerger “afectos y modos de sensibilidad alternativos” (246). El resto del cordero que ha sido sacrificado o los hambrientos perros que buscan su subsistencia en una calle parisina son la marca de una disidencia que las ficciones ponen a funcionar, pero que necesitan de la presencia de un sujeto que las inicie. Es así como la serie también incluye a quien antes ha sido

resto olvidado en el pozo. Animal, *queer*, niño se constituye como una serie que atraviesa algunas ficciones que postulan una hipótesis sobre la disidencia y un saber sobre la vida humana. Este entramado permite analizar desde otra posición la idea misma de laboratorio con la que Premat lee los relatos de inicio, ya que no se trataría de una simple figuración de escritor sino de la fundación de otras infancias, esas que se animalizan para poder decir su lugar en la cultura.

Daniel Link (2014) rechaza la idea de corpus de infancia y prefiere habilitar la categoría de ficciones teóricas sobre la infancia, aquellas que no se postulan por fuera del texto y entre las cuales la *queer* es una de esas hipótesis de ficción que no solo la literatura latinoamericana supo construir.

También la literatura española de los siglos XX y XXI ofrece algunos ejemplos en los que el cruce entre niño, *queer* y animal actualiza una teoría sobre la infancia al mismo tiempo que reordena temporalidades, mapea espacios, rearma series y disloca el lugar de esas ficciones.

El animal gay

Al pensar en ficciones españolas que permitan pensar el lugar del animal en la cultura ligado a problemas de las teorizaciones sobre la infancia, destaca el ejemplo de *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez (1985). Ese texto que anuda desde su título la pareja entre lo animal y lo humano es también una postulación sobre los límites de la intimidad, ya que, como sabemos, el burro no está solo. Esa parece ser su primera hipótesis, la que ensaya un modo de convivencia entre lo animal y lo humano que se construye en términos de una enseñanza. Víctor García de la Concha postuló el rasgo krausista del texto juanramoniano a partir de la provocación de los sentidos del lector y la incorporación de la dimensión del progreso del pueblo como consecuencia del desarrollo del espíritu (1987: 187-190), tesis que subraya la inscripción del libro en el imaginario noventaiochista. Lo que García no plantea es que el texto también puede inscribirse en lo que Giorgi denomina una “pedagogía *queer*” (237) en la que los animales ejercen su lección dislocadora para mostrar una rareza evidente.

Los animales abundan en *Platero y yo*: loros (XX), canarios (XXX), toros (LXX),

perros sarnosos (XXVII), perras (LXI), gallos (LVIII), sanguijuelas (XXXV), patos (LXXX); en un horizonte de zoología didáctica que recorre la totalidad de la trama. También abundan los niños, tanto los que juegan y acompañan a Platero, como aquellos que portan una marca de extrañeza que los hace desaparecer, tal como el niño tonto del fragmento XVII.

Ya en el comienzo del texto, en la carta de identidad del animal, se despliega un repertorio de cualidades, a través de la proliferación de los recordados adjetivos, y se postula una imaginación otra. Platero no solo es peludo, suave, de algodón, sino que además es "tierno y mimoso igual que un niño, que una niña" (72). La imagen comparativa reenvía al animal a la inestabilidad genérica, la que curiosamente se liga a la cuestión de la infancia. El burro no es tierno como un hombre o una mujer, sino que deviene niño-niña y desde allí inaugura su posición disidente.

En "Retorno" el narrador deja clara la correspondencia verdadera que el título del libro encierra: "Y pensé, de pronto, en Platero, que, aunque iba debajo de mí, se me había, como si fuera mi cuerpo, olvidado" (109). La conjunción es, entonces, signo de comparación. Platero soy yo y esa equiparación es fundamentalmente corporal. Porque hay una correspondencia entre cuerpos es que hay posibilidad de relato.

El fragmento LXXIV incluye otra narración inesperada, la de Sarito, ese negro torero que viene "con hambre y sin dinero" (205) a preguntar por el narrador, por el yo del título. Este sujeto raro, a quien los vendimiadores acechaban "de reojo, en un mal disimulado desprecio" (206) y las mujeres evitaban, llega herido a causa de una pelea con "un muchacho que le había partido una oreja de un mordisco" (206). El encuentro es sugerente: "Yo le sonreía y le hablaba afable. Sarito, no atreviéndose a acariciarme a mí mismo, acariciaba a Platero, que andaba por allí comiendo uva; y me miraba, en tanto, noblemente..." (206). La correspondencia es transitiva. Si Sarito toca a Platero, toca también mi cuerpo, ese que se olvida, pero que recibe gozoso y afable, la caricia abyecta. La escena abunda en referencias infantiles (el nombre del protagonista, los diminutivos que lo califican, la distancia entre Sarito y el mundo adulto de hombres y mujeres), las que sostienen una hipótesis sobre la convivencia entre cuerpos y el devenir de nuevas formas de sociabilidad. Es interesante que el fragmento XLIII, "Amistad", despliegue una promesa

sobre esas formas de coexistencia otra:

Yo trato a Platero cual si fuese un niño. Si el camino se torna fragoso y le pesa un poco, me bajo para aliviarlo. Lo beso, lo engaño, lo hago rabiarse... Él comprende bien que lo quiero, y no me guarda rencor. Es tan igual a mí, tan diferente a los demás, que he llegado a creer que sueña mis propios sueños.

Platero se me ha rendido como una adolescente apasionada. De nada protesta. Sé que soy su felicidad. Hasta huye de los burros y de los hombres... (148).

La construcción de la escena amorosa no excluye ninguno de sus protocolos, esos incidentes o fragmentos sin novela que Barthes ensayó como la forma privilegiada de la escritura. La cadena del devenir otro se completa con una metamorfosis desestabilizadora. Si Platero es niño, niña y hombre, necesita un último cambio identificatorio. El fragmento “El Rocío” concluye: “Platero, entonces, dobló sus manos, y, como una mujer, se arrodilló –¡una habilidad suya!–, blando, humilde y consentido” (155). El animal *queer* habilita las dudas sobre su accionar en la ficción. ¿La habilidad es arrodillarse o devenir mujer? Más allá de una respuesta, lo que esta ficción discute no es solo una pose que se ensaya con insistencia sino que emerge como interrogación sobre los modos en que los cuerpos –niños, niñas, animales, hombres, mujeres, negritos– conviven. Es así como *Platero y yo* puede leerse como una de las primeras ficciones de la literatura española contemporánea en figurar el cruce entre niño, *queer* y animal en tanto política sobre los cuerpos e hipótesis teórica sobre la infancia que encontraron continuaciones en la diacronía no solo literaria.² Nos interesa pensar esta operación como un gesto que reposiciona el texto dentro de su cadena de recepción y que permite ser leído más allá de las tesis pedagógicas. Al tratarse de un texto siempre presente en las lecturas de infancia podemos preguntarnos por la escasa atención que la perspectiva que adoptamos ha tenido o, por el contrario, pensar que esa continua recuperación del burro

² El cineasta Marco Berger adaptó el cuento “Platero y yo” de Natalia Moret en su cortometraje *Platero*. En el cuento una adolescente se excita al observar los juegos eróticos entre su hermana y su novio, a quien llaman Platero por su gran dotación genital. En la versión fílmica se cambia el género del voyeur y es un adolescente el que descubre su atracción por el novio de su hermana.

de Moguer permitió instalar otros debates. ¿Por qué un texto que piensa la relación productiva entre lo animal, la niñez y lo *queer* se transformó en lectura de y sobre la infancia? Son las mismas preguntas que Daniel Link plantea sobre otro texto central en la configuración de las prácticas de lectura infantil, *El principito*, de Antoine de Saint-Exupéry:

¿Quién no ha sido educado por ese texto sombrío y de una melancolía infinita, en el cual no se sabe bien si lo más memorable es la psicosis de su protagonista o la psicosis colectiva que hizo de esa incitación al suicidio una "lectura de infancia" y, todavía más, *la* lectura de infancia? (2009:154).

Link plantea que ante estos textos que "se sostienen solos como el aire en el aire" (155), tal como *El Principito* y, agregamos, *Platero y yo*, la lectura crítica debe reinstalarlos en tanto dimensión de una experiencia, como predicado de una vida y como lugar en una fantasmagoría. Al ser libros "de quienes leen un solo libro en su vida" (165), el mercado necesita "mistificar y falsear el texto" (165) para permitir su condición de *longseller*. De este modo, podemos restituir el texto de Jiménez a una dimensión que tal vez no fue imaginada por su autor pero que emerge para iluminar una zona de interrogaciones y corrimientos necesarios.

Animales muertos

Existen otros narradores españoles para quienes la animalidad y la infancia son matrices productivas de sus ficciones y que, además, ligan esa serie a la interrogación *queer*. Entre quienes mejor han expuesto en una poética estas preocupaciones se encuentra el gaditano Eduardo Mendicutti, autor de una obra que interroga desde sus inicios las voces disidentes y que "hoy goza de una popularidad notable" (Jurado Morales, 2012: 9).³

³ Jurado Morales aborda en su texto algunas de las marcas que definen la narrativa mendicutiana, entre las que incluye "la formación de la identidad personal en las fases de la infancia y la adolescencia" y "la novelización de la homosexualidad en todos su frentes" (14).

Si bien el texto en que mejor expone estas preguntas es *El palomo cojo* de 1991⁴, nos detendremos brevemente en un relato, “Los alacranes”, incluido en un volumen de cuentos de 1995, *Fuego de marzo*. De los nueve relatos del volumen, dos incluyen animales en su título, “La tórtola” y “Los alacranes”, y la animalidad se comporta de manera disímil en los dos cuentos.

El palomo del título de la novela remite a un animal criado en la casa de los abuelos del protagonista, lugar al que llega para reponerse de una enfermedad de la que no se sabe su nombre, indicio del desarreglo genérico encubierto en la falta de nominación: “A mí nunca me dijeron el nombre de mi enfermedad, de modo que acabé pensando que sería una enfermedad fea, sucia, de las que cogían los chiquillos de la calle, y que por eso mi madre me miraba así” (Mendicutti, 1991: 13). El extraño palomo, dada su deficiencia motriz, no puede reproducirse. En su larga convalecencia, el protagonista de la novela, Felipe, descubrirá una genealogía de “bichos raros” (Molina Foix, 2012: 141) en la que se inscribe por herencia: tío Ricardo criador de palomas, tía Blanca, la artista tía Victoria, el ambivalente tío Ramón, la criada Mary. Esa serie se ha iniciado antes, en el origen, tal como revela la primera frase de la novela: “Mi padre apreciaba mucho la belleza masculina. Por eso se casó con mamá” (13).

El animal es raro, pero aún vive. Este orden no se cumple en las narraciones anteriores, en las cuales los animales están en trance de desaparición y mueren en el transcurso del relato. Los animales están allí no solo para demostrar la rareza que se trae desde la sangre sino para inscribir el relato en las preocupaciones acerca de las vidas raras en tanto instancias de subjetivación y en objeto del debate acerca de lo que se debe proteger, “hacer vivir” o, por el contrario, reservar “para la explotación, para la cosificación, o directamente para el abandono o la eliminación” (Giorgi, 2014: 15). La primera hipótesis del libro y su potencia en tanto relato político radica en este hacer posible una vida otra en el marco de lo familiar en tanto discurso hegemónico y espacio de identificación.

⁴ Esta novela de iniciación ha sido leída fundamentalmente como memoria de infancia (Rendón Infante, 2012: 149, Ramos Ortega, 2012: 159), como autoficción o como textualidad que pone de manifiesto la infancia extraña (Saxe, 2014). Postulamos que también puede inscribirse en un registro crítico que retome preocupaciones por la cuestión animal.

El primer relato de *Fuego de marzo* se organiza a partir del recuerdo del narrador adulto de una cacería de tórtolas con su padre. El niño del pasado es incapaz de matar al animal herido una vez atrapado y es el padre el que lo “estrellaba con mucha habilidad” (Mendicutti, La tórtola 16) para detener la agonía. La tórtola muerta, que Molina Foix relaciona con el cuento “Le ramier”, de André Gide, es la figuración de una infancia *queer* que se perpetúa en el tiempo y actualiza el dolor tal como explicita el final de la narración.: “Y, ahora que ya empieza a anochecer, todavía siento en el cuenco de mis manos aquel temblor febril de una tórtola agonizante” (18).

“Los alacranes” profundiza la herida provocada por el animal desaparecido y en ese duelo reaparecen las ficciones genealógicas, ya que se trata de un relato en el que el narrador recuerda una visita a la casa de una tías mientras su padre permanece internado por causas que el niño no comprende. En el inicio de la visita, la madre interrumpe un juego del niño, “un experimento” (Mendicutti, Los alacranes 108) que su hijo ha comenzado a desplegar y que consiste en rodear de fuego a un alacrán para comprobar si el mismo “acorralado por el juego, se clavaba a sí mismo su agujijón y se suicidaba” (108). La comida familiar, rica en revelaciones, es el espacio en que el niño toma conciencia del horizonte de desaparición en el que se encuentra su padre, quien puede ser víctima del levante, ese viento, que en palabras de un tío, “pudre las plantas, provoca a los bichos y le desbarata el cerebro a la gente” (118). El padre, a quien se recuerda cuando finalmente el narrador ve cómo el alacrán se suicida, se encuentra en un umbral que desajusta la vida humana y la acerca al horizonte del final que los animales muestran y, al mismo tiempo, desestabiliza el futuro del hijo, en tanto descendiente de las especies raras que constituyen su familia.

Tal como vimos, el devenir animal del niño inscribe estas ficciones en preocupaciones que la crítica solo leyó en el contexto latinoamericano, pero que en la narrativa española encuentra ejemplos de realización. La potencia de estos relatos no solo se justifica en la narración de una infancia sino en las preguntas que habilita sobre la vida en comunidad en tanto propuesta para la literatura del presente.

Bibliografía

- Barthes, Roland (2009): *Diario de duelo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1995): *El placer del texto* seguido por *Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, [1977].
- (1987): *Incidentes*. Barcelona: Anagrama.
- (2003): *La cámara lúcida*. Nota sobre la fotografía. Buenos Aires. Paidós, [1980].
- (2005): “Literatura/enseñanza” en *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires. Siglo XXI, pp. 201-208.
- (1987): “Reflexiones sobre un manual” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós, pp. 51-58, [1969].
- (2004): *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Paidós, [1975].
- García de la Concha, Víctor (1987): “Platero y yo, un libro krausista” en Rico, Francisco (ed.). *Historia y crítica de la literatura española Tomo 7 Época contemporánea 1914-1939*. Barcelona: Crítica, pp. 187-190.
- Giordano, Alberto (2011): “Roland Barthes y la escritura del diario” en *Analecta: revista de humanidades*, Núm. 5, pp. 129-141.
- Giorgi, Gabriel (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Jiménez, Juan Ramón (1985): *Platero y yo*. Ed. Francisco López Estrada, Barcelona: Plaza y Janés.
- Jurado Morales, José (2012): “Mendicutti o la escritura como filosofía de vida” en *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor, pp. 9-21.
- Link, Daniel (2009): *Fantasmata. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2014): “La infancia como falta”. *Cuadernos LIRICO* 11. Disponible en línea: <http://lirico.revues.org/1736> Fecha de consulta: 21/09/2017.
- Mendicutti, Eduardo (1991): *El palomo cojo*. Barcelona: Tusquets.
- (1995): *Fuego de marzo*. Barcelona: Tusquets.
- Molina Foix, Vicente (2012): “Los bichos raros en la obra de Eduardo Mendicutti” en Jurado Morales, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor, pp. 141-148
- Platero*. Dir. Marco Berger Guión Marco Berger Int. Julio Graham, Mariano Contreras, 2010. Film.
- Pozuelo Yvancos, José María (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila Matas*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Premat, Julio (2014): *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Tres de febrero: EDUNTREF.
- Ramos Ortega, Manuel José (2012): “Novela y memoria: el caso de Eduardo

- Mendicutti" en Jurado Morales, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor, pp. 159-170.
- Rendón Infante, Olga (2012): "Narrar desde el laberinto de la infancia. Breves notas sobre Fuego de marzo y *El palomo cojo*" en Jurado Morales, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor, pp. 149-158.
- Rosa, Nicolás (2004): *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Saxe, Facundo (2014): "Representación transnacional de las sexualidades disidentes en textos culturales alemanes y españoles recientes (1987-2012)". Universidad Nacional de La Plata.