



**Cora Requena**

*Universidad Complutense de Madrid*

crequena@ucm.es

## El oscuro sótano de los cuentos infantiles de Lina Meruane

### The Dark Basement of Lina Meruane's Children Stories

#### Resumen

*Las infantas* de Lina Meruane propone una nueva lectura de los cuentos de hadas que forman parte del imaginario infantil de la literatura europea. A través de la ruptura y de la inversión, tanto del canon como de roles y arquetipos, la autora formula una aproximación multifocal a algunos personajes que transitan como cuerpos marginales por el espacio textual y social de la exclusión y de la fractura. A partir de ellos, Meruane desarrolla estrategias discursivas de resistencia, en cuyo centro se desplaza el deseo y la sexualidad, que inauguran espacios especulares de gran fuerza simbólica.

#### Palabras claves

*Lina Meruane, intertextualidad, corporalidad, sexualidad, fantástico.*

#### Abstract

*Las infantas* by Lina Meruane proposes a new reading of the fairy tales that are part of the children's imaginary of European literature. Through the rupture and inversion, both of the canon and of roles and archetypes, the author formulates a multifocal approach to some characters who transit as marginal bodies through the textual and social space of exclusion and fracture. From them, Meruane develops discursive strategies of resistance that displace desire and sexuality, which inaugurate specular spaces of great symbolic force.

#### Keywords

*Lina Meruane, intertextuality, corporality, sexuality, fantastic.*

## 1. Introducción

*Las infantas*, publicada por Lina Meruane en el año 1998, está compuesta por diez fragmentos que narran la historia de la huida al bosque de dos infantas después de que su padre, el rey, se las haya jugado (y perdido) en una partida de naipes, entre los que se intercalan once cuentos breves, cada uno con su propia historia y personajes. La línea diegética de las infantas proporciona forma a una novela breve que se sitúa en el espacio-tiempo del cuento de hadas y que dispone de una voz narradora heterodiegética, mientras que los once cuentos se desarrollan en contextos realistas, fuera del género fantástico, y sus historias son narradas por sus propios protagonistas. Ambas características cumplen un papel fundamental en la historia desde el punto de vista de la estructura, pues permiten el tránsito continuo del lector de un espacio a otro, de un universo a otro, y el establecimiento de vínculos temáticos entre los acontecimientos relatados por las distintas voces. Esta ruptura de las fronteras que separan los mundos ficcionales no sólo homogeniza el contenido, sino que es fundamental para llenar los vacíos de información que se producen en la narración elíptica de la voz de la historia principal, la de las infantas.

Las distintas rupturas que propone el texto, tanto en el nivel temático como en el estructural, proponen nuevas lecturas de los personajes infantiles clásicos, recontextualizados y actualizados, en un intento de captar nuevas sensibilidades y de integrar nuevas corporalidades que resistan al deseo fagocitador y unificador del imaginario ilustrado. El siguiente artículo es un intento de aproximación a las estrategias discursivas utilizadas por la autora para lograr una clara deconstrucción del imaginario patriarcal a través de las diversas fragmentaciones que hace posible el canon genérico. En primer lugar, la fragmentación estructural, por la que el espacio del cuento de hadas se transforma en fantástico y en el horror sufrido por los personajes. En este apartado se analizarán aspectos como el maltrato infantil, la crueldad o la infancia, que serán enfocados desde las propuestas planteadas por la novela, no desde la descripción genérica del cuento de hadas en general. En un segundo momento nos aproximaremos a los intercambios dialógicos de las historias

relatadas con la tradición literaria a través de la utilización de algunos recursos de transtextualidad, así como de la elección de voces narradoras que filtran información difusa u oculta por el cuento de hadas. En tercer lugar, veremos cómo se inscribe la corporalidad a través de la sexualidad de las infantas, de su relación con los otros cuerpos desde el conocimiento erótico, la muerte, el asesinato y la fragmentación de los cuerpos. Y, finalmente, nos aproximaremos a la figura del doble como constructo poético-político que propone un nuevo imaginario en el que los personajes femeninos logran emanciparse de las convenciones, a través de la reescritura de figuras especulares y marginales en resistencia.

## 2. Los límites del género: la ruptura de lo maravilloso

La línea diegética que relata la historia de las dos infantas se relaciona con una serie de personajes y de acontecimientos de cuentos infantiles clásicos a los que convoca por medio de recursos transtextuales que, como se verá más adelante, establecen vínculos importantes para la comprensión de la novela. Desde el principio, y a lo largo de todo el texto, el narrador incorpora, a veces de manera explícita, otras sólo a través de pequeñas pistas (por alusión), a personajes como Caperucita roja, Hansel y Gretel, la Bella durmiente, Barba azul, el Flautista de Hamelin, Pinocho o Cenicienta. Su presencia dentro de la historia de las infantas, primero en su huida al bosque y luego en su encuentro con el resto de los personajes que irán apareciendo (los enanos o el cazador), crea un espacio fuertemente codificado en el que se identifican con claridad algunos rasgos esenciales del cuento de hadas como la “deliberada eliminación de lo real”, “su característica simplicidad” o “su resistencia al detalle” (Tiffin 13). Son precisamente estos tres elementos los que contribuyen a la formación de un territorio de indeterminación, tanto en el plano espacial como en el plano de los acontecimientos, que posee sus propias reglas de funcionamiento y sus propios referentes en tanto mundo alternativo. Como señala Von Franz, “So the listeners are reminded that the fairy tale is not about ordinary people. They are quite aware that the participants and events take place in another sphere, which we call the dimension of the

unconscious; they feel it to be the other world and in strong contrast to their conscious reality” (10).<sup>1</sup>

Algunos de estos personajes dan nombre tanto a las protagonistas (Hildegreta y Hildeblanca, más adelante sólo Greta y Blanca) como a personajes secundarios (Hansel); otros poseen características u objetos similares a los de la novela, como la caperuza roja que viste Blanca, las ratas que aparecen a lo largo de toda la historia, los enanos, etcétera, lo que contribuye a crear una estructura esquemática y repetitiva propia de los cuentos infantiles. Aun cuando sus referentes sean extratextuales, es decir, funcionen como fragmentos reconocibles de otras historias, los personajes y los acontecimientos pertenecen de igual manera a la dimensión de lo inconsciente, comparable a la del sueño. La diferencia entre cuento y sueño, desde el punto de vista del psicoanálisis, es que el primero no es producto de una fantasía individual, sino de la fantasía de muchas personas (Birkhäuser-Oeri 14), de ahí su carácter general y su gran facilidad para integrarse en el imaginario de los pueblos.

Uno de los rasgos más importantes de *Las infantas* es, precisamente, su propuesta de ruptura del imaginario colectivo de los cuentos mencionados, al transformar la mirada del narrador, heterodiegético y distante, en un gesto paródico que deconstruye a los personajes. Ambas princesas, por ejemplo, son conscientes de ser las protagonistas de sus cuentos de hadas, sin embargo, se niegan en todo momento a cumplir los roles que la tradición les ha asignado: “Corrieron sin sembrar un rastro con migas de marraqueta abandonadas en la bandeja del desayuno [...] Tampoco tomaron en cuenta ninguna de las recomendaciones de los cuentos que les leía la nodriza antes de dormir las” (17). Y, más adelante, cuando Hildeblanca se encuentra con el cazador: “Se fijó también en el saco que llevaba

<sup>1</sup> Entonces se recuerda a los oyentes que el cuento de hadas no se trata de gente común. Son muy conscientes de que los participantes y los acontecimientos tienen lugar en otra esfera, a la que llamamos la dimensión del inconsciente; lo sienten como el otro mundo y en fuerte contraste con su realidad consciente.

consigo, y pensó en las historias de la nodriza... ¿Sería este el viejo saco? Puros cuentos, se dijo, y aceptó unos sorbos de sidra de su petaca” (32).

La elección del propio camino, al margen de lo que la tradición ordena que debe ser una *verdadera* princesa, se revela ya en la caracterización de las hermanas, en sus corporalidades, pues ninguna de las dos es lo que aparenta ser. La cabellera pelirroja de Hildegreta, que incluso funciona como epíteto del personaje (sinécdoque o emblema), resulta estar teñida (34, 130), mientras que, hacia el final del relato, Hildeblanca se quita su peluca alba (143). El mismo carácter transgresor presenta el resto de las inscripciones corporales de las infantas sobre los cuerpos de los demás personajes, en las que el deseo, el horror o la crueldad cumplen un papel principal. Ejemplo de ello es el sueño erótico que Hildeblanca tiene con el cazador, en el que el referente directo ya no es un cuento infantil, sino un relato pornográfico, o su vestimenta hipersexualizada que despierta el deseo de los enanos cuando les sirve la cena.

La emancipación de las princesas del imaginario del cuento, sin embargo, no siempre es voluntaria, ya que en algunos momentos es el propio contexto el que las obliga a apartarse de sus roles: “Habría sido vana maniobra, y lo sabía. No había a quién provocarle piedad” (141). Pese a que continúa siendo un quiebre consciente con la tradición (lo esperable, lo deseable), es importante señalar también el distanciamiento de la voz narradora, que no cuestiona ni reflexiona sobre la ruptura de las reglas del mundo maravilloso. Ambos, personajes y narrador, contribuyen, así, a la reescritura del imaginario, que, como señala González al referirse al cuento de hadas feminista, “es en cierto modo una forma de corregir y apropiarse de la visión de sus predecesores y, mediante una revisión paródica del género, permite ofrecer una nueva visión que contrarreste el discurso masculino dominante” (144).

Desde el punto de vista del género, el desplazamiento del espacio ficticio en *Las infantas* involucra también un abandono del universo maravilloso, en el que la naturalización y el fenómeno sobrenatural neutralizan el efecto fantástico. En primer lugar, porque no sólo la configuración de los personajes, sino, sobre todo, las coordenadas espaciales no corresponden al espacio maravilloso. Si bien es cierto



que en la novela se cumplen ciertos códigos del cuento de hadas, como pueden ser las transformaciones mágicas de, por ejemplo, Hansel, que pasa de ser un perro a tener un cuerpo humano, en realidad nada es lo que parece ser. En segundo lugar, porque no todos los personajes de la línea diegética de las protagonistas perciben el mundo de la misma manera (ejemplo de esto son las referencias a la persecución de la hermana después de que Hildeblanca mutila y cocina el cuerpo de la dueña de la pensión en la que se aloja). En tercer lugar, y más importante, porque al leer los cuentos autoconclusivos que anteceden o suceden a los fragmentos de la historia de las niñas, la información de estos universos reales ofrece y fuerza una segunda lectura que se superpone a la del cuento de hadas. Se produce, de esta manera, una desnaturalización del espacio maravilloso, propia de lo fantástico, por medio de las historias *espejo* que mantienen la copresencia constante de ambos mundos (el *real* y el maravilloso). No existe, por tanto, un mundo radicalmente distinto y separado, que posea sus propias reglas, tampoco lo irreal es parte de la realidad “absolutamente cotidiana” y reconocible por el lector (Roas 58), como sucede en lo real maravilloso.

Según Bessière, tipológica e históricamente el fantástico se entiende sólo a partir del relato maravilloso del que procede. La diferencia entre ambos se desprende del carácter tético del fantástico, es decir, en términos sartreanos, que postula la realidad de lo que representa, a diferencia del maravilloso, que funciona como parábola inscrita bajo el signo de lo absoluto. En palabras de la autora, “le conte merveilleuxs'impose parce qu'il y a désaveu du présent, conçu comme l'accidentel. Il impose - sans la discuter - la loi qui régit l'événement” (17).<sup>2</sup> Un ejemplo de cómo funciona esta confrontación a lo largo de toda la novela es la historia titulada “cajita para la bailarina” en la que una narradora homodiegética cuenta que una de sus bailarinas acude a una clínica para realizarse un aborto. Muere en la operación y su cuerpo desaparece. En el fragmento de la historia de las

<sup>2</sup> El relato maravilloso se impone porque hay una desautorización del presente, concebido como lo accidental. Impone -sin discutirlo- la ley que rige el evento.

infantas que precede a este cuento, titulado “*en el pabellón*”, Greta también se somete a un aborto, mientras que en el fragmento que lo sucede (“*el tribunal*”) es juzgada, y, en el siguiente, (“*templo puertas adentro*”) su cuerpo muerto yace en un ataúd (“Greta la durmiente”). Pese a la atmósfera, realista u onírica, que distancia la configuración espacial entre ambas líneas, se establece una férrea conexión que permite el flujo de información continuo. En el último de los fragmentos de las infantas citado, hay incluso una alusión al “templo mayor de la ciudad, ubicado frente a la plaza de armas” (142). Tanto las pistas que conectan las dos historias, y que introducen forzosamente el espacio maravilloso de las hermanas en la realidad de los otros personajes, como las referencias a espacios reales, reconocibles por el lector (como es la Catedral de Santiago de Chile), no sólo no producen la desautorización espacial y temporal propia del maravilloso, sino que, por el contrario, son un llamamiento a anclar la historia en una realidad *otra*, que posee referentes extratextuales, produciendo, de esta manera, “un diálogo con lo *real* e incorpora[ndo] ese diálogo como parte de su estructura esencial” (Jackson 34).

La apertura hacia lo real y hacia la multiplicación de significaciones posibles del texto propone una estructura antinómica (dependiente), ligada a lo real y a lo racional, que se transforma en una encarnación estética del miedo a la muerte y a lo desconocido, propio del fantástico. Esta oposición posible/imposible, paradójicamente, se produce gracias a la presencia de los cuentos que rompen la naturalización de lo imposible irreal. En este proceso, el lector cumple un papel fundamental ya que la ruptura no tiene su origen en la intradiégesis de la historia de las infantas, sino en la estructura intratextual del libro completo. Por otra parte, el diálogo constante entre voces narrativas homodieéticas (los cuentos) y heterodieética (la historia de las infantas), problematiza el encuentro entre lo real e imposible al obligar al lector a deconstruir la naturalización del espacio ficticio a través de la recreación y la reconstrucción de lugares, personajes e historias.

De esta manera se van completando los vacíos que genera la falta de explicación de los acontecimientos vividos por las protagonistas, pues la estructura

de la novela guía al lector en la deconstrucción del maravilloso y en su posterior reconstrucción del fantástico a través de la información desperdigada en los cuentos. Se mantiene, así, la ambigüedad del texto señalada por Dostoievski a propósito del fantástico, en la vacilación que el lector experimenta al interpretar los sucesos (Jackson 15), la irrupción de lo imposible en el marco familiar que supone una “transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual” (Roa 31), lo ominoso. Al fin y al cabo, “los motivos que componen el universo fantástico son expresiones de una voluntad subversiva que, ante todo, busca transgredir esa razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos” (Roa 14).

### 3. El diálogo transtextual

Como se ha visto, los cuentos intercalados entre los distintos fragmentos de la novela de las infantas mantienen una relación de copresencia que completa y determina la lectura de esta última. En cada cuento existe algún elemento que sirve de ancla o de unión: una característica del personaje, un objeto, una acción, un detalle que arroja luz sobre la oscura historia de las hermanas. En el primero, por ejemplo, el narrador autodiegético es un niño que cuenta la historia de su padre, al que llama “mi rey”, que es un gran jugador de cartas. La historia, titulada “reina de piques” determina el espacio relacional de los personajes y propone significaciones para la interpretación del primer fragmento de la historia de las infantas “*desde el palacio*”, en la que aparece nuevamente un rey, esta vez real, que pierde a sus hijas en una apuesta de cartas. En ambas historias hay también un personaje llamado Antonio. En el cuento es hermano del padre, con quien mantiene relaciones sexuales incestuosas y posteriormente viola al niño en presencia y con la venia del padre, y en el fragmento de la novela es un barón que reclama la entrega de las infantas en pago por la deuda del rey (aunque, durante el juicio de Greta, ella lo reconoce *equivocadamente* como su tío). Finalmente, existe también una primera inversión genérica del personaje de la princesa, la hermana mayor, Hildegreta, que

estando ya en el bosque comenta: “Parezco más mendigo que princesa. Más mendigo que príncipe...” (19). Esta inversión del género, que reaparece en el último fragmento de la historia de las infantas, abre las posibilidades de interpretación a una nueva lectura a partir del personaje del primer cuento, al que el padre llama cariñosamente “mi príncipe”.

Como señala Zipes, existen dos tendencias principales en las recreaciones de los cuentos de hadas. La segunda de ellas la conforman obras artísticas que se basan en una selección de fragmentos de cuentos, pero no están asociadas a ninguno de ellos en particular, como es el caso de *Las infantas*. También forman parte de este segundo grupo las historias que poseen motivos fantásticos, que son cuentos de hadas en sí mismos, “la mayoría no evoca utopías, ni promete la felicidad. Son simplemente alteridad o mundos de extrañamiento” (266- 267). La creación de este espacio *otro* determina la lectura, por cercanía y semejanza con la historia evocada, a la vez que ejerce presión sobre los sistemas jerárquicos dominantes. Del choque de ambos movimientos nace el extrañamiento.

En su ya clásico libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Gérard Genette fijó las bases para el estudio de los mecanismos dialógicos que se establecen entre dos o más textos en relación de copresencia. En *Las infantas* algunos de ellos cumplen un papel principal, que parte de lo estructural para significar finalmente en lo temático, al romper las expectativas con las que el lector, a priori, se enfrenta al texto.

El primer recurso utilizado es el de la intertextualidad, explorado con anterioridad por Julia Kristeva en *Séméiôtikè* (1969), que consiste en la presencia efectiva de un texto en otro (Genette 10), ya sea como cita o como alusión. En *Las infantas*, tanto los personajes que habitan el mundo de las infantas como los personajes de los cuentos mantienen una relación referencial con diversos personajes de cuentos infantiles, de los que toman características para, posteriormente, crear el efecto de extrañamiento. Es el caso de las infantas, mencionado con anterioridad, que a lo largo del texto asumen los roles de distintas princesas de cuentos de hadas, pero también el de los enanos que forman la cohorte

de la infanta Hildeblanca o, en los cuentos realistas, el del padre que en “cuencas vacías” oculta bajo el suelo el cuerpo de la esposa muerta, en una referencia mucho más encubierta a Barba azul.

También como intertextualidad por cita directa se reproduce en el último cuento (“nueve nudos en el palace”) el inicio de “La casa del Asterión” de Jorge Luis Borges, cuando el viejo sabio y ciego se extravía en el laberinto y se encuentra con el monstruo: “Sé que me acusan de soberbia” (149). El ciego, antes de su metamorfosis, es claramente una referencia a Borges, y el monstruo, aquí llamado Ascarión, al minotauro Asterión.

El segundo recurso utilizado es la metatextualidad, relación crítica por excelencia (Genette 13), en la que cobran sentido las referencias intertextuales antes mencionadas, pues en la novela no se recrean las historias en sí de los personajes de los cuentos clásicos, sino que se utilizan sus caracterizaciones y algunos elementos esenciales en sus cuentos para construir el espacio-tiempo de novela. El lector, por tanto, debe necesariamente conocer los cuentos para entender la relación. Sobre esta información (no presente en la novela) se produce la inversión crítica de los personajes, propiamente metatextual. Por ejemplo, la de Blancanieves-Hildeblanca, o el encuentro sexual onírico que la infanta tiene con el cazador (y la felación), o el banquete en el que da de comer a los enanos la carne de la dueña de la pensión que ha descuartizado hace unos momentos. Estas inversiones dan pie a la inclusión de la violencia, del contenido escatológico e hipersexualizado de la novela que responde a la intención de las adolescentes de abandonar voluntariamente sus papeles asignados y reaccionar a la violencia/terror que les llega del mundo exterior con mayor dureza o crueldad. Tanto la impostura de las hermanas, que, por ejemplo, suelen mantener las piernas abiertas (“impropio de una princesa”, 131), como la de los personajes de los cuentos, por ejemplo el vampirismo de la anciana que acaba arrojándose hambrienta sobre su joven agresora, establece así una relación no sólo paródica, sino fundamentalmente crítica en la que se invierten con frecuencia los papeles de los personajes, incluso si se

consideran las fuentes menos edulcoradas de los cuentos clásicos, como las de Giambattista Basile, en el *Pentamerón*.

Las relaciones architextuales que establecen las conexiones entre el texto y el género al que pertenece ya ha sido enunciada en el primer apartado, sin embargo, es pertinente resaltar aquí su implicación dentro del universo dialógico que crea, en parte, porque, como señala Genette, la determinación del estatuto genérico no es algo que atañe al texto, sino a sus lectores (13). En el caso de *Las infantas*, ¿nos encontramos frente a una novela o a una colección de cuentos más o menos relacionados temáticamente? ¿Cómo definir su género?

Como se ha visto con anterioridad, *Las infantas* se desarrolla por medio de la reapropiación escritural del cuento y de la novela infantil y de su mundo maravilloso, sobre los que articula, a través de la utilización de la parodia y de la inversión semántica, un nuevo universo fundamentalmente fantástico en el que tiene cabida el horror y lo siniestro. Los hipotextos convocados, por tanto, no poseen un valor acumulativo, sino que son parte fundamental de la estructura que da sentido a las inversiones temáticas, es decir, forman parte de una apropiación reescritural no sólo de prototipos específicos, sino de rasgos, procedimientos y estructuras que son tomadas de diferentes modelos y sobre los que se sitúa como texto segundo e independiente. Es así que la cohesión interna que se produce entre las distintas líneas diegéticas que componen el texto otorga forma a un universo único y relacional en el que los personajes adquieren sus características (también sus problemáticas y sus miedos) por medio del cruce de las fronteras de cada texto particular, en una especie de metalepsis continua. Un ejemplo extremo de esto es la presencia de las hormigas en gran parte de las historias. Si bien es cierto que en el cuento titulado “cuencas vacías” las hormigas son el elemento principal de la configuración espacial, su aparición ya en las primeras aventuras de las infantas establece una línea de conexión entre los distintos personajes, aun cuando aparentemente tengan una significación distinta para cada uno de ellos. El horror que siente Hildeblanca por las hormigas, y el temor de que le suban por las piernas, está anclado a su corporalidad infantil. En “cuencas vacías”, en cambio, la hija

adulta regresa a la casa de su padre, la casa de su infancia, en la que existe un gran hormiguero subterráneo: “Puedo escucharlas. Están vivas, ahí debajo. De los azulejos, de las cortinas, de la cama” (109). Recuerda las pesadillas en la cama y sus piernas rasguñadas, recuerda el consuelo amoroso del padre que las ahuyenta con su luz. Hacia el final del cuento, decide destruir el hormiguero, es decir, enfrentar sus miedos de niña anclados en la memoria; sin embargo, lo que encuentra bajo los muebles de la casa no es el hormiguero, sino el cuerpo muerto de su madre. El horror intuido en la infancia se manifiesta entonces con toda su fuerza.

#### 4. Sexualidad y cuerpos que desean

Como se ha visto en los apartados anteriores, las rupturas del mundo hegemónico se plantean en los diferentes niveles del relato y abarcan tanto al mundo de las infantas como al mundo real de los personajes de los cuentos. De ambos espacios nacen propuestas de distanciamiento y de reescritura, propuestas estéticas, pero también políticas, en la medida en que afectan y atraviesan las diversas corporalidades que habitan el libro. Se trata de cuerpos que se niegan a ser domesticados, cuerpos que habitan en los márgenes de la sociedad, como el de la mujer que mantiene relaciones sexuales con un cartonero en “cuerpo de papel”, o el de la niña que huele a humedad en “pasos en falso”, o bien el enano que muere desecado en “grabado sobre lámina” después de satisfacer el deseo sexual de la pintora que lo retrata y lo esclaviza. También las infantas deciden refugiarse en los márgenes para escapar de su destino de “cuerpos en venta”, de mercancía de intercambio, primero en el bosque y luego en pensiones o habitaciones de mala muerte.

Desde esos espacios *otros* despliegan todos los personajes su sexualidad, a través de cuerpos que comparten similares cicatrices de infancia, de violencia familiar, de desapariciones, muertes, mutilaciones y seres fantasmales. En este nuevo espacio poético-político el deseo ocupa un lugar destacado, pues, como afirma Jackson, “En una cultura secularizada, el deseo de lo otro no se desplaza

hacia regiones alternativas del cielo y el infierno, sino que se dirige hacia las zonas ausentes de este mundo, transformándolas en ‘otra’ cosa, diferente de la familiar y comfortable” (17). Esto es lo que autora denomina *paraxis*, lo que está situado a cada lado del *axis* (eje) principal, y que “implica un vínculo inextricable con el cuerpo central de lo ‘real’, al que ensombrece y amenaza” (17).

Pese al hermetismo que en ocasiones logra desdibujar a los personajes en la historia de las infantas, existe una “manipulación consciente de los motivos e imágenes característicos de los cuentos de hadas” (González 147) en los procesos de autoconciencia de las adolescentes que tiene relación con uno de los temas más recurrentes a lo largo de todo el libro: la ausencia de la madre. Ya en el primer cuento que da inicio al libro, el narrador-niño revela la presencia fantasmagórica de su madre una noche en que lo acuna “un segundo, apenas. Allí donde se encontraba sólo distinguí mi armario con puertas de espejo” (12). La ausencia de la madre, en un espacio marcado por la presencia exclusiva de hombres que idolatran al padre, al que aplauden sus victorias “como cortesanas” (12), se transforma simbólicamente en una caza de la reina a través de la imagen de las reinas del naipe. El espacio, fuertemente erotizado, da pie a la relación homosexual que mantiene el padre con su hermano, que, a su vez, será espejo de la relación homosexual de las infantas en el último fragmento del libro. A partir de este momento, la figura de la madre se encontrará ausente de todas las historias. En “de mano a mano”, en la que se relata el abandono y el engaño de la madre, “como si ella nunca hubiera existido” (40); en “cuencas vacías”, donde la desaparición del cuerpo de la madre muerta obliga a la hija a recordarla como un ser sumiso (106), y en el que, como se ha visto, las hormigas remiten al abandono de la figura materna; o “*en el pabellón*”, el fragmento en el que se relata el aborto de Greta, cuando el narrador comenta “porque la princesa jamás trocaría su alegría de Condesa por un reinado como Madre Soberana” (116).

Esta relación problemática con el cuerpo ausente de la madre se mantiene con todas las figuras femeninas adultas que sí están presentes en las historias y que, de alguna manera, la reemplazan. Por ejemplo, la tía fantasmática y sin autoridad

en “pasos en falso”, o la nodriza que cuenta historias de princesas a las infantas (“puros cuentos”, 32), o la dueña de la pensión a la que descuartiza Hildeblanca para dársela de cena a los enanos. Sobre este último personaje, además, comenta el narrador: “era necesario desobedecerle a aquella estricta señora” (43) y, más adelante, un personaje dirá que fue asesinada porque robaba niños para comérselos.

Sean fantasmas, ogros o figuras sin autoridad, los personajes femeninos adultos no ofrecen en ningún momento protección a los niños y niñas que pululan en los cuentos. La única salvedad es la profesora de ballet en “cajita para la bailarina”, que, sin embargo, es rápidamente convertida en una figura paterna por la adolescente a la que entrena. El texto rompe, así, con algunos arquetipos míticos que utiliza sólo parcialmente como, por ejemplo, el de Koré y Démeter, en el que el patrón de la niña divina que desaparece o muere (la bella durmiente) no se cumple, pues no llega a ser bendecida por la madre (inicio de la primavera). En la novela, Greta representa el arquetipo, después de haber muerto como consecuencia de un aborto violento y mal realizado. La ausencia de la madre, a diferencia de su cuento-espejo de la bailarina, sin embargo, gatilla el reencuentro y la posterior relación homoerótica con su hermana.

Si la ausencia de la madre tiene gran importancia en el texto, también la tiene la ausencia de figuras masculinas que presten auxilio a los personajes infantiles o juveniles. En algunos cuentos los padres tampoco existen, en otros se establece una relación padre-hija conflictiva que también tiene mucho de abandono (“de mano en mano”, “hermanastras” o “cuencas vacías”). En la historia de las infantas y en “reina de piques” el padre es directamente el agresor de las/os niñas/os. La inversión de los roles del cuento de hadas se produce precisamente en el tipo de relación que las infantas mantienen con los hombres. Hildegreta rescata a un cachorro de perro cuando aún está unido al cordón umbilical de su madre y, por medio de un sortilegio al nombrar varias veces el nombre de Hansel, lo convierte en humano. Más adelante queda embarazada de Hansel y, antes de abortar, revierte el sortilegio y asesina a patadas al amante que ha recobrado su forma animal. Pese a ser la menor (casi una niña), Hildeblanca tiene una relación

incluso más sexualizada con los personajes masculinos que encuentra en su camino. El primero de ellos es el cazador que la encuentra durmiendo sola en el bosque después de haberse separado de su hermana. La niña es consciente del efecto de seducción que produce en el hombre adulto que, pese a compararla con su hija (o precisamente por ello), no puede dejar de sentir deseo por el cuerpo infantil: “*No la escuchaba, sólo sentía un apetito feroz estimulado por el terso escote de Blanca y por el delicado e incipiente vello que inauguraba sus axilas*” (33). Más adelante, se forma una especie de triángulo amoroso que involucra al cazador, a Hildeblanca y a la dueña de la pensión en la que ambos se alojan. Entonces la infanta tiene un sueño fuertemente sexualizado con el cazador en “*la pensión, cualquier noche*”: “*soy la caperucita de sus sueños, que aparece en su minúsculo pijama de niña. Mi traje nocturno silba con la brisa. El aire me levanta los pezones*” (44). También se produce una escena de seducción durante la cena con los enanos, en la que Blanca cambia su caperuza roja por una bata de satén colorado y acapara la atención de los enanos que “*la examinaban como si fuera un hueso, un magnífico hueso bien envuelto en papel de regalo*” (60). Finalmente, la última escena fuertemente erotizada, como se ha dicho, es la de las dos hermanas que mantienen relaciones sexuales dentro del ataúd en el que, momentos antes, yacía el cuerpo durmiente de Greta. En ese momento son descubiertas por un cura anciano que primero las reprime y recrimina y luego se une a ellas en el féretro: “*más bien dirigía sus manos infantiles, las iba situando convenientemente por debajo de la sotana*” (146). La mano de Greta guía a la mano de Blanca en busca de un crucifijo que clava en la cabeza del hombre: “*–En nombre del Padre... / Se persignaron para rezar, entre risas*” (146).

La sexualización de los cuerpos femeninos, que se expresa en la castidad rota de las dos niñas-adolescentes, también es un aspecto fundamental en los personajes femeninos de los otros cuentos, sin importar la edad que tengan. Por ejemplo, es el motor que provoca la desgracia en el cuento “hermanastras”, en el que una muñeca se enamora de su creador: “*Mi deseo seguía creciendo amordazado tras la curva de tu espalda*” (64). La muñeca Manekine contempla en silencio a su



enamorado mientras construye réplicas mejoradas de sí misma, sin embargo, no puede soportar la competencia de la joven de carne y hueso que le roba el corazón de su padre-enamorado. También el deseo hipersexualizado aparece en el cuento “la ratonera”, en el que una anciana solitaria es secuestrada en su propio departamento por una adolescente violenta y desaliñada que extermina mujeres viejas en el vecindario. La mujer, cautiva durante toda la historia, logra engañar a la adolescente y la duerme con somníferos. Entonces nace su deseo voraz, vampírico, en la observación del cuerpo dormido: “Qué manos son responsables de las profundas cicatrices de su rostro. Deseo acariciarlas, morderle cada costurón del rostro, hacerlos sangrar en mi boca” (82). Y, más adelante:

Su cuerpo, su rasguñada belleza durmiente, va quedando a merced de mi hambre desaforada. Mis manos excitadas por fin tienen fuerza suficiente para soltar las amarras. Siento una energía voraz cuando me acerco a ella y la huelo por todos lados, no puedo controlar mi deseo, comprendo entonces que la muchachita que tengo ante mí es el peor de todos los posibles venenos. (83)

El deseo que se expresa aquí a través del acto de *comer a otro* cumple una función también en la historia de las infantas. En Blanca, durante la cena con los enanos y en su sueño erótico, y, en Greta, cuando lame y succiona el cordón umbilical del cachorro que convertirá en Hansel: “*Amarró a su muñeca el umbilical, que aún goteaba por el extremo, lo puso entre sus labios y volvió a succionar ese fluido salobre, plasmático. / –Seréis mío, solo mío*” (35).

La comida tiene su equivalente en la bebida en el cuento “cuerpos de papel”, en el que una mujer espera todas las semanas a un cartonero al que seduce cada vez con una botella de vino. El cuento posee una eroticidad asombrosa, que surge del cuerpo deseante y borracho de la mujer, y que contrasta profundamente con la descripción física de Renato, el mendigo-cartonero. De él dice la narradora que

huele agrio a vino y sudor, tiene los labios delgados y resecos de animal muerto y su boca, casi sin dientes, muestra una oquedad pestilente (96).

Un último ejemplo es el cuento “grabado sobre lámina”, en el que un enano cuenta su historia de sometimiento corporal a la pintora que lo retrata. Al principio de la historia, el cuerpo desnudo del enano satisface la mirada de la mujer (en un guiño a Blanca, que dibuja también enanos desnudos), luego satisface su deseo sexual expresado con violencia y desprecio, y, al final, su cuerpo se convierte en material reciclable para la creación del lienzo perfecto que pueda resistir el paso del tiempo. “No recuerdo haber sentido nada más, nada en absoluto, ni siquiera la punta de las tachuelas que me clavó para sujetarme al tamiz. Tampoco el sol de la tarde ni la brisa nocturna que terminaron por secarme para siempre en la ventana” (55).

El placer de engullir el cuerpo del otro, presente también en todas las historias a través del placer bucal de lamer las orejas del cuerpo deseado, tiene una conexión directa con la apropiación y el deseo. Los cuerpos consumidos son cuerpos dolientes, marcados por cicatrices, también cuerpos fragmentados (boca, cordón, rasgaduras, miembros troceados...). La unión de eros y thánatos, que señala el delgado hilo que une la vida y la muerte, metamorfosea a los personajes femeninos que ejercen su poder de seducción, convirtiéndolas en ogros, brujas o vampiros.

## 5. La monstruosidad y el desdoblamiento de los cuerpos

Otro elemento importante en la configuración temático-estructural de *Las infantas* es la presencia del terror y del horror fantástico a través de la monstruosidad, la metamorfosis, el fantasma, el vampiro o el doble, personajes que, según Carroll, transgreden las reglas del mundo diegético, y cuyas propiedades son percibidas emocionalmente por el lector, alejándolos, así, del cuento de hadas:

Los monstruos del terror, sin embargo, rompen las normas de la propiedad ontológica presupuestas por los personajes humanos positivos de la



narración. Esto es, en los ejemplos de terror el monstruo aparecería como un personaje extraordinario en nuestro mundo ordinario, mientras que en los cuentos de hadas, etc., el monstruo es una criatura ordinaria en un mundo extraordinario. (27)

Como se ha visto con anterioridad, el mundo ordinario de los cuentos que integran *Las infantas* abre las posibilidades del espacio maravilloso de las historias de las infantas creando un espacio paraxial en el que la realidad se une a lo extraordinario, en una especie de configuración espejeante de realidades en las que se integran los cuerpos. El desdibujado espacio-tiempo, como elemento característico de la historia de las infantas, deja así de tener importancia, en la medida en que las coordenadas que lo definen pertenecen al mundo “real”; sin embargo, contribuye a la creación de una atmósfera imprecisa, borrosa, que llena el texto de lagunas e indeterminaciones que debe completar el lector. Por ejemplo, en la historia de las infantas no se sabe a ciencia cierta qué edad tienen las niñas: al principio se mencionan sus dientes de leche, luego son adolescentes, para, finalmente, volver a ser evocadas como niñas por su narrador. Tampoco se sabe cuánto tiempo ha transcurrido entre la fuga de las hermanas de palacio y su reencuentro final en la catedral (el narrador menciona diferentes tiempos durativos: días, años, hasta siglos). En términos generales, los objetos artísticos que presentan una “borrosa ambigüedad” ofrecen un mayor acicate cognitivo al espectador o lector, pues, como señala Zeki, la permanente insatisfacción es uno de los componentes más poderosos de la creatividad. Una vez que la primera se satisface, la segunda disminuye rápidamente, ya que no necesita lo que ya tiene (57).

Uno de los recursos narrativos que se utilizan en la novela para desdibujar el espacio-tiempo es la focalización. La historia de las hermanas está narrada por una voz heterodiegética, mientras que los cuentos utilizan un narrador homodiegético. Paradójicamente, la historia de las hermanas es mucho más borrosa que las de los cuentos, pues este narrador distante pierde su objetividad al encubrir

aspectos decisivos en la novela a través del uso de numerosas paralipsis y de la creación de una indeterminación espacio temporal que confiere al relato la apariencia de estar siendo narrado a través de una focalización externa. Se trata, por tanto, de un tipo de focalización perturbada, distorsionada, que anula la objetividad del narrador exterior, aparentemente poco útil para recomponer el mundo (un tipo de focalización que podemos observar hoy en día con frecuencia en videojuegos de terror).

Sobre este espacio desdibujado se desarrolla la imagen especular que sugieren los personajes del mundo real, con sus propios tiempos y espacios, como individuos desdoblados que habitan tiempos y espacios paralelos y simultáneos. Blanca es, así, el doble de la niña que huele a humedad y también el de la niña que teme a las hormigas o el de la mujer que dibuja enanos desnudos; mientras que Greta es la bailarina que aborta o la muchacha que asesina ancianas. Todas ellas son hermanastras de Manekine, la muñeca, y, como ella, aman y temen al padre, carecen de madre, son réplicas mejoradas unas de otras. Como señalan Jourde y Tortonese: “le thème du double, sous toutes ses formes, pose la question de l'unité et de l'unicité du sujet, et se manifeste par la confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle, de la différence et de l'identité” (15).<sup>3</sup>

Estos procesos identitarios se desprenden de la imagen duplicada que nunca es puramente abstracta, sino que necesita cuerpos (Jourde y Tortonese 16) que logren expresar su fragmentación, sus rupturas infantiles por medio del imaginario fantástico: transformaciones, vampirismo, maldiciones, ogros y brujas. También la imagen no dibujada del andrógino tendrá cabida de este universo por medio de las inversiones genéricas de los personajes. Greta y Blanca funcionan, en este sentido, como dos caras de una misma moneda, pero también como el doble del niño violado del primer cuento. A lo largo del texto, la inversión se produce con cierta frecuencia: sobre Hildegreta (“más mendigo que príncipe”, 19); sobre las niñas

<sup>3</sup> El tema del doble, en todas sus formas, plantea la cuestión de la unidad y singularidad del sujeto, y se manifiesta en el sorprendente, angustioso, sobrenatural enfrentamiento de la diferencia y la identidad.

fantasmales de “pasos en falso” (“la tía había puesto un té de menta y hierbabuena para nosotros”, 29); sobre la maestra de la bailarina (“eres como un padre para mí”, 121); sobre las dos amigas en “invitadas extranjeras” (“yo siempre confesando, ella siempre haciendo de padre superior”, 136), etcétera.

Finalmente, los procesos de autoidentificación y de autocreación conectan también, como se ha visto, con las relaciones homoeróticas que mantienen algunos de los personajes en las dos líneas de realidad. Algunos lo expresan a través de relaciones homosexuales, como el padre del niño y el tío Antonio, las infantas Blanca y Greta, las dos amigas de “invitadas extranjeras”, la maestra y la bailarina. Otros sólo la sugieren, o bien responde a un momentáneo acto de deseo: la anciana y el cuerpo de la adolescente, las dos niñas que huelen a humedad, la mujer que da periódicos al cartonero a cambio de sexo (y, al final, a la cartonera), etcétera.

## Conclusiones

En *Las infantas* de Lina Meruane, como hemos ido viendo en esta propuesta de lectura de la obra, todos los elementos (temáticos) y recursos narrativos (genéricos y transtextuales) se encuentran organizados en función de la ruptura de una imagen hegemónica de los cuerpos. El trasfondo maravilloso, y su transformación en fantástico, como espacio paraxial del mundo *real* de los personajes de los cuentos, potencia el desdoblamiento y la multiplicación de imágenes especulares que entran en contacto en la lectura, proponiendo nuevas significaciones tanto de los personajes como de los acontecimientos. Como señala Herrero:

Se trata de una estrategia narrativa especial buscada por el autor para desconcertar al lector y hacerle participar en una “segunda interpretación” del sentido de la historia narrada. En efecto, en este tipo de relato, al llegar al final del recorrido narrativo, aparece un dato iluminador o un episodio inesperado que hace cambiar el significado de la historia que el lector creía

conocer. Se produce entonces un “desdoblamiento” en el universo significativo del relato, desdoblamiento que el lector tendrá que percibir procediendo, desde atrás, a realizar una segunda lectura o interpretación del sentido complejo y ambivalente de la historia. Este procedimiento de organización del universo narrado está relacionado con las diversas estrategias que hacen posible el juego de la ambigüedad (en sus diversas modalidades) y su encanto estético. (1)

La puesta en cuestión de la realidad, propia del género fantástico, y las distintas propuestas de lectura o de maneras de aproximarnos a ella como seres humanos, vengan estas desde las artes o de las ciencias, plantea la posibilidad cierta de que la realidad no sea una, objetiva e indivisible, sino más bien un espacio simbólico compuesto por distintas realidades que coexisten simultáneamente (algunas de las cuales no podemos “sintonizar”), como señaló Hugh Everett en 1957 en su idea del multiverso.

En tanto construcción subjetiva, la realidad pertenece a cada uno de los sujetos que la contemplan y la perciben, pero también es un constructo colectivo que se comparte socialmente, pues si bien es cierto que los “patrones neurales y las imágenes mentales correspondientes de los objetos y acontecimientos fuera del cerebro son creaciones de éste relacionadas con la realidad que provoca su creación, y no imágenes especulares pasivas que reflejen dicha realidad” (Damasio 189), somos “tan similares entre nosotros desde el punto de vista biológico que construimos patrones neurales similares de la misma cosa” (190-191).

De ahí la importancia que cobra el mito y todas aquellas manifestaciones literarias que contribuyen a la reescritura permanente de arquetipos y estereotipos anclados a sus propias épocas históricas. Como señalan Rabazo y Moreno, “los cuentos enseñan a los niños a solucionar sus problemas y a vencer sus temores al transmitirles las soluciones acertadas en un contexto determinado, llevando un mensaje implícito que aquellos captan fácilmente: la vida trae consigo complicaciones y adversidades; pero hay que enfrentarse a ellas —por injustas y

dolorosas que sean— para superarlas y obtener la victoria” (181). En *Las infantas*, la autora despliega su propia lectura de los miedos infantiles, a través de la creación de mundos nada amables en los que los personajes actúan con la libertad sin trabas propia de niñas y niños. El resultado es un texto señalado por las cicatrices que dejan en el cuerpo las presencias interesadas de los adultos, y también sus ausencias, porque, como escribe Von Franz:

Nature is sometimes harsh, severe, and cruelly revengeful. There is neither judgment nor rule, but the revenge of the dark aspect of the feminine nature goddess. The Quattrocento Italian writer who gives the dark mother the name of Themis, justice, illustrates how nature rectifies masculine law in a complementary, natural way. Women tend not to think so much along the lines of justice and law, but react against what they do not like with nastiness, more like nature, as it were. (35)<sup>4</sup>

### Referencias

- Bessière, Irene. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Larousse Université, 1974.
- Birkhäuser-Oeri, Sibylle. *La llave de oro. Madres y madrastras en los cuentos infantiles*. Turner, 2010.
- Carroll, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Antonio Machado Libros, 2005.
- Damasio, Antonio. *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Drakontos, 2007.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.

<sup>4</sup> La naturaleza es a veces dura, severa y cruelmente vengativa. No hay juicio ni regla, sino la venganza del aspecto oscuro de la diosa de la naturaleza femenina. El escritor italiano del Quattrocento que da a la madre oscura el nombre de Themis, la justicia, ilustra cómo la naturaleza rectifica la ley masculina de manera complementaria y natural. Las mujeres tienden a no pensar tanto en la línea de la justicia y la ley, sino que reaccionan contra lo que no les gusta con maldad, más como la naturaleza, por así decirlo.

- González Rodríguez, Luisa María. “La deconstrucción del cuento de hadas: intertextualidad y feminismo en *The Cloud* de John Fowles”. *Clepsydra*, núm. 7, 2008, págs. 143-155.
- Herrero Cecilia, Juan. “Una interpretación *junguiana* de la figura mítica del doble en Lúnula y Violeta, un relato *desdoblado* de Cristina Fernández Cubas”. *Espéculo*, núm. 37, 2008, pág. 1.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Catálogo editora, 1986.
- Jourde, Pierre y Paolo Tortonese. *Visages du double. Un thème littéraire*. Nathan, 1996.
- Meruane, Lina. *Las infantas*. Tierna cadencia, 2010.
- Rabazo Méndez, María José y Juan Manuel Moreno Manso. “Teoría de la mente: la construcción de la mente mediante los cuentos de hadas”. *Enseñanza e investigación en psicología*, vol. 12, núm. (1), 2007, págs. 179-201.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de espuma, 2019.
- Tiffin, Jessica. *Marvelous geometry: narrative and metafiction in modern fairy tale*. Wayne State University Press, 2009.
- Von Franz, Marie-Louise. *The Femenine in Fairy Tales*. Shambhala, 1993.
- Zeki, Semir. *Splendors and miseries of the brain: Love, creativity and the quest for human happiness*. Wiley-Blackwell, 2009.
- Zipes, Jack. *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural de un género*. Fondo de Cultura Económica, 2014.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

