

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMON BOLIVAR  
AREA ESTUDIOS DE LA CULTURA**

**AL OTRO LADO DEL ESPEJO: REPRESENTACIONES SOBRE EL MUNDO  
INFANTIL EN EL NUEVO CUENTO ECUATORIANO**

**TESIS PARA OBTENER EL MAGISTER EN  
ESTUDIOS DE LA CULTURA  
MENCION LITERATURA HISPANOAMERICANA**

**María Fernanda Moscoso Rosero**

**Quito, 2004**

*A la pequeña Isabel*

### ***agradecimientos***

Agradezco a la Universidad Andina Simón Bolívar por el apoyo que me dio para realizar los estudios de Maestría y en especial, a Fernando Balseca, director del área de letras y a Raúl Vallejo, quien, incondicionalmente, dirigió la presente investigación.

Gracias mil a todas las personas que estuvieron presentes, de un modo u otro, más cerca o más lejos, mientras anduve escribiendo las líneas de este trabajo: Mar, Cris, Mariajo, Luz, Raquel, Carrillo, Marilú, Carmela y Ricardo. Y por supuesto, a Lola, por la compañía.

## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>I. Rincones perdidos de la memoria.....</b>	<b>5</b>
<b>II. Los lugares antropológicos de la infancia.....</b>	<b>13</b>
<b>III. Cuentos del buen salvaje.....</b>	<b>25</b>
<b>IV. La expulsión del paraíso.....</b>	<b>33</b>
<b>V. Monstruos en el armario.....</b>	<b>43</b>
<b>Recorridos finales.....</b>	<b>61</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>65</b>

*Sí que lo olvidarás -dijo la Reina-, si no lo escribes*

**Alicia en el País de las Maravillas**

*¡Ay de los niños que se rebelan contra su padre y abandonan caprichosamente la casa paterna!*

*Nada bueno puede sucederles en el mundo, y pronto o tarde acabarán por*

*arrepentirse amargamente*

**Pepito Grillo a Pinocho**

## INTRODUCCIÓN

*Como a Adán, me habían creado sin ninguna aparente relación con otro ser humano, aunque en todo lo demás su situación era muy distinta a la mía, Dios lo había hecho una criatura perfecta, feliz y confiada, protegida por el cariño especial de su creador; podía conversar con seres de esencia superior a la suya y de ellos adquirir mayor saber. Pero yo me encontraba desdichado, solo y desamparado.*

### Frankenstein

El monstruo creado por Frankenstein (Shelley:1818) es un ser inquietante. No posee un nombre, se lo llama *la criatura* lo cual ya es suficientemente revelador de su condición dramática de existir en el mundo. *Esta criatura* ha inspirado películas, pinturas, obras de teatro y la novela que le dio vida, hoy continúa siendo, luego de dos siglos, material de lectura, de preguntas, de inquisiciones, de misterios y de discusiones. ¿Por qué?, ¿cuál es el enigma desatado por Frankenstein?

La triste historia -de hecho, lejos de las aparentes intenciones de su joven hacedora, tiene menos de horrorosa que de desconsoladora- del doctor Frankenstein y *la criatura* a la que dota de existencia, se ha convertido en un auténtico mito moderno que habla sobre la vida y la muerte, lo sagrado y lo profano, la creación y la destrucción. La criatura es la totalidad: el punto en el cual todo empieza y todo termina, también. Su historia recuerda la caída del ser humano, la expulsión del paraíso, la tristeza del ser perdido en el mundo de los hombres y los desastres causados por la soledad.

La *criatura* creada por el doctor Frankenstein es sobretodo, un ser que atraviesa el camino desde la bondad hacia la maldad a través de su relación con las personas -convertida en episodios de amor y desamor. Así, el engendro creado por el Doctor Frankenstein llega al mundo con la inocencia y la bondad rousseuniana de los niños y lo deja por medio de un acto de autodestrucción: quemándose a sí misma, convertida en un auténtico monstruo. Aparentemente, *Frankenstein* recorre los profundos recovecos de una determinada condición humana, aquella de la que preferimos no hablar, la innombrable, la silenciada, lo que también somos nosotros: la pérdida de la inocencia, es decir, la maldad.

¿Dónde empieza la bondad?, ¿cuál es el instante en el que la criatura se vuelve un ser abominable?, ¿quién es más perverso: el creador o el creado?, ¿hasta dónde el doctor Frankenstein es un reflejo de la propia Shelley en búsqueda de la escritura imposible? En este trabajo, se abordan cuentos que hablan sobre niños y niñas, es decir, sobre seres que al igual que la *criatura* de Frankenstein, llegan al planeta con una serie de necesidades humanas que se resolverán, en las narraciones, de distintos modos. Sin embargo, el camino que transitan los pequeños y pequeñas de las narraciones<sup>1</sup>, es, finalmente, similar al que tuvo que recorrer el monstruo de Shelley lo cual convierte a los pequeños, en algún punto determinado, en auténticos bárbaros. Los infantes de los cuentos, al igual que la *criatura*, son seres inquietantes y develan la inexactitud de los límites entre el bien y el mal, entre el creador y el creado, entre las víctimas y los verdugos.

---

<sup>1</sup> Se ha seleccionado un corpus de narraciones escritas a partir de 1970 en Ecuador; aquellas que pertenecen a las del *nuevo cuento ecuatoriano* (Vallejo: 2002): Eliécer Cárdenas Espinosa, Jorge Dávila Vásquez, Iván Egúez, Raúl Pérez Torres, Liliana Miraglia, Fabiola Solís de King, Abdón Ubidia, Raúl Vallejo, Javier Váscquez, Aminta Buenaño.

En este marco, el primer capítulo del trabajo consiste en un acercamiento al recuerdo y la memoria como recursos imprescindibles para la literatura y aún más, para la escritura que habla sobre niños y niñas con el objeto de establecer, más adelante, cuáles son los lugares de los textos en los cuales se concretan los recuerdos y se pone en funcionamiento la memoria.

A continuación se establece lo que se denominan los *lugares antropológicos de la infancia* que son, precisamente, los espacios en los cuales se condensan los recuerdos. El objeto es inquirir el sentido que los espacios poseen en sí mismos en el interior de los textos narrativos.

Así, en el siguiente capítulo, se desarrolla un análisis del *sentido* del sentido, es decir, una lectura del carácter y los significados edénicos que adquieren los *lugares antropológicos* de los textos con la intención de inferir el sitio que los personajes de los cuentos ocupan en las historias. Una vez establecido lo anterior, se describirá cuáles son las implicaciones de la condición adánica o natural a la que se ven *sometidos* los personajes de los cuentos y de qué manera edifican una perspectiva determinada sobre el mundo interior y el mundo exterior, la bondad y la maldad, la inocencia y la mancha.

Luego, se describe en qué consiste la expulsión del paraíso de los personajes, es decir, el modo por el cual los *lugares antropológicos* se quiebran para permitir que el mundo de la cultura entre en el interior de los hogares. De esta manera, se mostrará cómo la moral transforma a los infantes en seres humanos completos, es decir, en individuos que pertenecen integralmente a la cultura. Eso sí, individuos completos, pero solitarios.

Y por último, se exploran las nuevas formas de *ser* de los pequeños y pequeñas; esto es, el sentido que el infante acarrea ahora que ya no se encuentra protegido por los lugares antropológicos que lo salvaguardan del exterior, que es apto para la maldad y que es nuevamente expulsado: la cultura lo arroja fuera de sí.



En las narraciones, la mirada infantil sobre el mundo resulta paradójica pues no es usual que aquellos seres en quienes el mundo ha colocado las virtudes del género humano, terminen por reflejar los sentimientos más despreciable, los que evitamos, los que preferimos mantener lejanos: la soledad, la tristeza, el desamparo, la malignidad. En definitiva, en la literatura, la comprensión del punto de vista de los niños y niñas sobre el mundo no es fácil, aunque lo parezca. Las representaciones sobre la infancia ofrecen respuestas, muchas veces, pero sobretodo, preguntas y es allí donde radica su sabiduría.

## I. Rincones perdidos de la memoria

¿Qué es la escritura? A decir de Onetti:

...se escribe a partir del corte y de lo que falta; se escribe porque hay algo que falta...( ) no hay relato sin amputación y sin algún objeto desaparecido...( ) no hay relato sin algún tipo de irrupción o advenimiento..( ) los elementos que rodeaban al objeto perdido encuentran su lugar en los lugares materiales de la escritura y son representados por ellos, como si el pecho cortado se hubiera transformado en la página en blanco que es necesario circunscribir y cubrir (Onetti:1977:26).

Se escribe a partir de lo que falta, del objeto desaparecido, es decir, a partir de aquellas ausencias que se convierten en escritura. El acto de escribir, en sí mismo, es un ejercicio de nostalgia. Si los seres humanos somos la búsqueda de algo que se ha perdido, que se ha quedado estancado en un *momento otro* y que se intenta recuperar, entonces el acto de la escritura, al ser un producto humano de la memoria, sería un ejercicio nostálgico, un retorno a uno mismo.

¿Qué quiero decir con lo anotado? Pues que, si seguimos las ideas vertidas por Augé en su ensayo sobre las *Formas del olvido* (Augé: 1998), de algún modo, la escritura que habla sobre el retorno se refiere, finalmente, a un especie de imposibilidad: *el regreso* a uno mismo. En otras palabras, la mayor parte de relatos sobre el retorno se refieren a la imposibilidad y la impotencia del espacio frente al tiempo; pero miden el tiempo pasado en función de la ausencia (la relación perdida) y no hablan de otra cosa que del paso de la nostalgia a la soledad. A esto el autor denomina el *tiempo intermedio* y está directamente

relacionado con una búsqueda del *tiempo perdido*: el objeto de la literatura sería, por lo anotado, hallar el retorno ilusorio.

María Moliner (Moliner:1990) en su diccionario del uso del español nos señala que la palabra nostalgia es de creación moderna y está compuesta con las raíces del griego *nostos*, regreso y *algos*, dolor. El regreso y el dolor pueden hallarse implicados el uno en el otro en un estado de añoranza...se añora lo que *ya no es*: las personas, los momentos, las sensaciones, los olores, las vivencias que en algún momento fueron, estaban, eran. De algún modo, la memoria se vincula al deseo de regresar y a la incapacidad de hacerlo.

La ligazón de la nostalgia con la memoria ha sido combinada en diversos contextos. Emilio Lledó en el prefacio de su libro *El surco del tiempo*, que es un excelente texto sobre el mito platónico de la escritura y la memoria, rescata un fragmento de la Odisea donde se cuenta de la llegada de Ulises y sus compañeros a la tierra de los lotófagos, es decir, los comedores de loto. Esa extraña planta de color rojizo y de un sabor extremadamente dulce como la miel, tenía la característica de provocar, en aquellos que la ingerían, el olvido. Ulises sabía, de alguna manera, que el olvido sería nefasto y advirtió rápidamente el peligro que representaba tal práctica y condujo obligadamente a sus compañeros a las naves. Los ató a los bancos, no fuera que alguno de ellos cediera a la tentación y comiera el exquisito loto, olvidándose entonces del regreso a la patria.

En el texto se advierte que la nostalgia se alimenta de una dolorosa y permanente tensión que liga al sujeto a su pasado constantemente presentificado y que trata de traerlo de regreso imaginariamente a través de un anhelado reencuentro. Así, existen diversos caminos para abordar la nostalgia; sin embargo, todas las formas están íntimamente ligadas a una concepción determinada del tiempo en la medida en la que la nostalgia, como se ha señalado, sólo existe en tanto hace referencia a un momento determinado que ya no es. En otras palabras, se añora aquello que se ha extraviado, los hechos,

circunstancias o personas que pertenecen a un momento *otro*: un lugar en el pasado que es irrecuperable porque se inscribe en un instante distinto al presente:

Como las aves que sólo ponen en el nido de otras especies, la memoria produce en un lugar que no es el suyo propio. Recibe su forma y su plantación a partir de una circunstancia ajena, aun si el contenido (el detalle faltante) procede de si misma (De Certeau:1996:96).

Ahora bien, si lo anterior tiene sentido, entonces *el retorno ilusorio* se podría relacionar con una búsqueda ligada a situaciones primordiales a las que Mircea Eliade denomina el *anhelo de lo adánico* (Eliade: 2000) o la búsqueda del *paraíso perdido*: El Paraíso es el lugar donde no se tiene miedo y sus habitantes no conocen el hambre, le enfermedad y la muerte (Eliade:2000:143).

La escritura es búsqueda y a veces, hallazgo y en tal medida, representa la *alegría de lo real encontrado*; podría decirse que la impresión dejada por la literatura perdura en la escritura y es allí donde encuentra su sitio y su sentido. Lo que se espera encontrar adquirirá distintas formas, pero, en todo caso, su fuente de inspiración, desde esta perspectiva, es la superación de los estados de incompletud primordial de los seres humanos -a través del *anhelo* del encuentro de un centro primordial, primario, edénico. Si leemos *El laberinto de la soledad* de Paz (Paz:1973), entenderemos que, desde su punto de vista, nuestra naturaleza consiste, precisamente, en aspirar a realizarnos en otro, es decir, en la búsqueda de aquella pretendida comunión.

Escribir sobre el pasado representaría el anhelo por hallar el paraíso perdido. Hallar el paraíso perdido representaría el deseo de dar con los espacios en los cuales se instituyen las llamadas situaciones primordiales: El sentimiento de soledad, nostalgia de un cuerpo del que fuimos arrancados, es nostalgia del espacio (Paz: 1973:187). Así, si a través de las

búsquedas nostálgicas del paraíso nos volvemos a encontrar en unión armoniosa y perfecta de vida y muerte/ yo y otro, entonces el estado de la infancia es paradigmático de lo anotado ya que constituye, por un lado, el estado *literario* por naturaleza: un espacio donde sabemos excesivamente que somos otro, un tiempo lejano y a la vez omnipresente, y por el otro lado, también representa un tema de la escritura<sup>2</sup> y por tanto, una especie de antídoto contra el olvido: La literatura es, como lo he querido demostrar, poco a poco, la infancia vuelta a encontrar (Bataille: 1959:8).

De esta manera, el camino hacia los propios comienzos o las situaciones primordiales se suele llevar a cabo escrutando los lugares de la memoria, los cuales se encuentran en distintos espacios como, por ejemplo, cada vez que se escribe sobre el mundo infantil desde una perspectiva determinada. Ahora bien, ¿cuál es esta perspectiva? El corpus de cuentos seleccionados para llevar a cabo el presente trabajo, se caracteriza por estar constituido de narraciones que hablan sobre el mundo infantil: cuentan historias en las que los personajes principales son infantes:

Y vienes y dices "come", es lo único que sabes decir, como si yo fuera máquina, "come rápido", gritas, te pones la cara fea, te salen los ojos y a mí se me quita toda el hambre y no puedo mascar la carne y no me pasa el arroz (Vásquez:1981:11)

En efecto, el texto de Dávila Vásquez, por ejemplo, es un monólogo en el que una niña reclama a su padre de manera ambivalente (entre odio y amor) pues este la obliga a comerse toda la comida. Pero, ¿qué distingue a este cuento de otros? Probablemente, el

---

<sup>2</sup> ...la escritura fue inventada como una memoria artificial para aquello que ninguna memoria natural puede retener, y como una forma de comunicación por un espacio que abarca milenios (Assman: 2002:5).

hecho de que se refiere a un modo de entender el mundo desde una posición particular que está marcada, precisamente, por una perspectiva: la de una niña:

...por qué no me dejas en paz y por qué quieres que de todo yo diga bueno, bueno , como el ñaño, el que es tan malo que cuando yo digo no, él en seguidita dice bueno, para que vos veas que yo no obedezco, solamente para eso (íbid:12).

El personaje se dirige hacia su padre y es en ese acto que se ponen en juego una serie de elementos que permiten hablar de ciclos de vida que se convierten en puntos sobre los cuales giran los textos pues marcan, precisamente, la diferencia entre el mundo adulto y el mundo infantil.

Casa de Gilberto Piedra. El se encuentra en su cuarto, echado sobre la alfombra recortando revistas viejas. Se oye la música de un radio. De pronto se abre la puerta y entra su madre. Alta, buenamoza, de unos veinte y siete, veintiocho años. Viste un uniforme de enfermera. Trae un paquete bajo el brazo. Se agacha la besa (Egüez:1994:62)

Pero, ¿qué son los ciclos de la vida? Los ciclos de la vida hacen referencia a momentos que definen la permanencia cultural de los individuos durante el transcurso biológico y psíquico en el que se desenvuelven: niñez, adolescencia, adultez, vejez... En el cuento *Libreto del Nuevo* de Egüez, por ejemplo, no es un niño quien narra la historia, sino que lo hace un narrador omnisciente; sin embargo, eso no quiere decir que el texto no hable del mundo infantil pues la historia desarrolla una situación en la que se edifica una mirada que representa una reconstrucción del ciclo de la vida: la infancia.

De esta manera, la perspectiva que caracteriza el conjunto de cuentos y que constituye la particularidad a partir de la cual se desprende la reflexión, es el punto de vista infantil

sobre el mundo plasmado en el relato. Ahora bien, resulta interesante anotar, en primer lugar, que la infancia, en la mayoría de los casos, no puede ser pensada sin recurrir a un *momento otro*, es decir, a un hecho lejano en el tiempo. Así, por ejemplo, la voz narrativa que se utiliza en la mayoría de los cuentos, hace referencia a días, épocas o etapas que se sitúan en *otro instante*: Aquellos días tenían el sabor de un desierto sin luna. Abuela con sus trenzas largas color de nieve y su luto rotundo, invariable, estaba desconsolada (Buenaño:1997:322).

¿Qué implica situarse en otro tiempo? *Aquellos días..* remite a un tiempo que se ha ido, que ahora es parte del pasado, pero que es objeto de un conocimiento, de allí que se lo evoque:....*tenían el sabor de un desierto sin luna*. Resulta imposible vivir sin olvidar. Pero el olvido se puede llevar a cabo únicamente a partir de un desarrollo específico de la memoria<sup>3</sup> de los hechos, circunstancias o personas en el interior de las narraciones. Olvidar no es posible sin desprenderse de un recuerdo que se presenta, en los textos, a modo de pasado<sup>4</sup>: los personajes de los cuentos están localizados en *otros días*, otros instantes, otras épocas . Por tanto, se lleva a cabo un ejercicio interesante que sitúa el mundo de la infancia, casi mecánicamente, en el pasado: Yo, cuando era niño, era marica...(Pérez Torres:1991:62).

Comentario [IPCR1]:

---

<sup>3</sup> Iván Carvajal, en la apertura al Simposio sobre Memoria y Olvido, presenta un texto sobre el tema en el cual, a partir de la escritura de Cervantes, elabora importantes reflexiones. En este sentido, vale la pena citar parte de su pensamiento que es fundamental para comprender lo que se intenta señalar en el presente capítulo:

La escritura es, entonces, un combate absurdo por la memoria y el olvido. La literatura no oculta que en ese combate la memoria es una construcción ficticia. No se resguarda en la escritura artística la memoria de la existencia, sino de los fantasmas de lo posible que no tienen lugar fuera del texto (Carvajal: 2003: 16)

<sup>4</sup> Nietzsche señala que no remitirse al pasado es imposible pues eso nos vuelve humanos y aún más, que de la felicidad forma parte el poder olvidar:

Sólo por la capacidad de utilizar lo pasado y de volver a hacer historia, el hombre vuelve a dejar serlo; sin ninguna envoltura ahistórica nunca habría comenzado a serlo ni se hubiera atrevido a comenzar (Burger:2002:19).

Escribir sobre la infancia sería recordar. Por tanto, hablar desde la voz del infante o en su defecto, sobre él, implica convertirlo en sujeto de la otredad y, por tanto, significa colocarlo en un *momento otro*, como se había señalado anteriormente. El texto de Johannes Fabian (Fabian:1983) es iluminador para entender de mejor manera lo anotado pues él, de forma brillante, elabora una hipótesis según la cual, la mirada de unos sobre otros, se sustenta en un manejo determinado del tiempo. El tiempo, para el autor, se refiere a una carga de significado que le es dotado a la forma por la cual se establecen relaciones entre *uno mismo* y los *otros*.

Esta *política del tiempo*, por su parte, funciona de manera que, hasta cierto punto, para hablar sobre los otros, se necesita un mantenimiento de esos otros fuera del tiempo de la antropología. Sin embargo, si trasladamos el tiempo de la antropología al tiempo del observador, aquel que construye en términos de Said (Said: 1990) al *otro*, entonces, se puede afirmar que, en general, toda la producción sobre los otros *exóticos*, requiere del mantenimiento de estos fuera de la época. Ahora bien, ¿a qué tiempo hacen referencia los nuevos cuentos ecuatorianos que hablan sobre el mundo infantil?

Yo considero que, por lo anotado, escribir sobre el mundo infantil sería un ejercicio de búsqueda de un tiempo mítico que se asocia al paraíso perdido. Y, ¿quién ocupa el paraíso perdido? Los personajes principales de los cuentos: los niños y las niñas.

Escribir sobre el mundo infantil es un acto que se liga, necesariamente, a la memoria y al recuerdo. Sin embargo, la memoria se pone en práctica por medio de lugares en los cuales entra en funcionamiento: la memoria adquiere su forma a partir del olvido que, como las olas del mar, le dota de perfiles particulares a las rocas. La memoria no está muerta, sino que, al contrario, tiene su expresión en lo que son los denominados *lugares antropológicos de la infancia*.



## II. LOS LUGARES ANTROPOLOGICOS DE LA INFANCIA

*A las azoteas del fondo del mar  
me he subido, anoche, por verte llegar.  
Y se me ha llenado la boca de arena.*

**Tango: A las azoteas del fondo del mar**

Mi abuelo tiene terminantemente prohibido escuchar ciertas melodías. Se argumenta que está demasiado viejo, que sufre del corazón y que sus emociones deben ser contenidas. Al preguntar que qué tipo de relación posee la música con la salud y la conservación de la corta vida que aún le queda a un hombre como él, se me responde que ciertas letras y algunas canciones en especial, podrían poner a funcionar su memoria y que aquello causaría un desorden en su sistema central. Pero, ¿cuál es el problema con la memoria de mi abuelo? A mi entender, la familia intenta evitar que el viejo lleve a cabo un acto: recordar. Sin embargo, me temo que evitar que escuche a Gardel, no es suficiente. El, de todas maneras, ha empezado a habitar el pasado mucho más de lo que cualquiera de nosotros lo hace; a eso, algunos denominan vejez y él, probablemente, supervivencia. Y yo me pregunto: ¿de qué modo es posible desprenderse de un pasado que continuamente aparece de diferentes maneras<sup>5</sup>?

La memoria, sin duda, posee sus lugares y esos lugares, se asemejan mucho a los trenes a los que se refiere Augé en su libro *El viajero subterráneo* (Augé:1987). En efecto, Marc

---

<sup>5</sup> Pensemos en el olvido como en la puerta batiente que podemos mantener cerrada con la apresurada afirmación consciente “me olvidé”, o que podemos empujar animados por saber algo más. Encontraremos novedades que nos cambiarán la vida; sabremos del verdadero estatuto de la memoria, el de la “memoración” (Lacan) inconsciente ligada a la letra, al registro de los primeros trazos que marcan nuestra incorporación al orden simbólico. Memoria como inscripción (Aguirre: 2003)

Augé elabora un ensayo muy interesante en el que señala el modo por el cual, un viaje en el metro de París significa, de alguna manera, un entrecruzamiento de memoria colectiva, de imágenes subjetivas, de estrategias interpersonales. Lo mismo podría decirse, seguramente, de los buses urbanos en Quito o del metro en Madrid. Sin embargo, más que el ejercicio etnográfico que Augé desarrolla en su trabajo, llama la atención una idea que podría ser extraída del conjunto de su ensayo pues finalmente, el metro representa un lugar que evoca recuerdos y de allí que los itinerarios individuales confluyan en la sensación de que existe *algo* que todos y todas comparten. Y ese *algo* constituye, por ejemplo, el hecho de que se puede distinguir, para quienes frecuentan el metro, muchos *períodos* sucesivos (un período Montparnasse, un período Saint Michel y un período Bonne-Nouvelle). Así, el plano del metro, como señala el autor, es también el mapa de la ternura o la mano abierta que hay que saber cerrar y escrutar para abrirse paso de la línea de la vida a la línea de la cabeza y a la línea del corazón.

En efecto, recordar, como me lo enseñó –del latín- la Mar, es volver a pasar por el corazón y cada vida, de alguna manera, representa el plano de un metro cuyas líneas se entrecruzan en la mano. Si les creemos a los adivinos, las líneas de la mano contienen gran cantidad de información que probablemente sólo podrá ser interpretada si se lleva a cabo un recorrido en el que cada surco sea el lugar en el que se cruzan añoranzas, remembranzas y sucesos pertenecientes al pasado. De este modo, según lo anotado, parecería ser que los recuerdos no se producen solos, casi como un invento o que revolotean en el aire a la espera de que alguien los alcance; sino que al contrario, para que un recuerdo se vuelva evocación, es necesario en primer lugar, que sea sujeto de olvido. En otras palabras, no podemos recordar a alguien que no ha existido, no podemos evocar un olor que no hayamos percibido en el pasado, no podemos reconocer un rostro que alguna vez ya fue visto y en definitiva, no podemos recapitular aquello que no es objeto de olvido: olvidar es no querer saber:

Nuestros enunciados conscientes forman el abultado ropaje que envuelve una enunciación nutrida de verdades. Si en las cuerdas del enunciado un olvido es la falta de algo que se perdió y hay que recuperar, en otras palabras, es una ausencia, en el pentagrama de la enunciación un olvido es el anuncio de un encuentro, de una presencia por cifrar y descifrar en la escritura y la palabra (Aguirre:2003:20).

El acto de no olvidar se asemeja a la existencia de fantasmas pues así se diga una y otra vez que no existen, estos son presencias que rondan y aunque realmente no los lleguemos a ver, de todos modos, mientras nos sigan provocando susto, ellos continúan siendo parte de la gama de las creencias y miedos humanos más generalizados<sup>6</sup>. De igual manera sucede con los recuerdos: constituyen ausencias que de un momento a otro se recuperan porque existen, porque están allí, porque rondan en la medida en la que *las sabemos*: son reales. En este punto, es útil considerar que toda aprehensión de la realidad se encuentra marcada por la simbolización en el sentido en el que Garagalza lo expresa:

...en el instante en que una cosa entra en relación con un yo pasa a formar parte de su "mundo", quedando integrada en un conjunto de representaciones, así como cubierta por un sentido antropológico (Garagalza: 1990: 58)<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Quizás el mejor ejemplo de lo que intento expresar se encuentra en la película española llamada *El espinazo del diablo* de Guillermo del Toro que trata, precisamente, sobre la existencia de fantasmas: los que están afuera –aquellos que son de carne y hueso- y los propios.

<sup>7</sup> Será útil, para este caso, transcribir un ejemplo elaborado por el mismo Garagalza:

Un hombre primitivo, deambulando por el campo, se encuentra una piedra translúcida a cuyo través la luz se descompone en toda la gama del arco iris. Esta vivencia, sorprendente por desconocida para él, excita su imaginación mítica, y le provoca una emoción que no acierta a ser expresada más que con el término de "mana". En este caso se da una captación de la piedra en cuanto tal, en su sentido propio,

Los recuerdos, entonces, deben tener un sentido en la medida en que representan una aprehensión de la realidad marcada por el metaforismo, es decir, una interpretación que los dota de significado. Pero este sentido, nuevamente, no flota en el aire, sino que se establece en determinados lugares, como en las melodías que mi abuelo tiene prohibido escuchar, por ejemplo.

Los lugares se parecen a los metros porque, como se ha dicho, evocan distintos momentos en la existencia de las personas; instantes que, como la niñez, se convierten en paradigmas<sup>8</sup> de los recuerdos. Y ese es precisamente el centro del presente ensayo: rastrear las huellas de la añoranza que, por lo dicho, son los lugares a partir de los cuales se desembocan los recuerdos.

Pero, finalmente, ¿qué debemos entender por lugares antropológicos? Se habita lugares, no somos nada si no nos alojamos en los espacios que dotan de un sentido a aquello que hacemos o a aquello que dejamos de hacer. La literatura es, de distintas maneras, un lugar; pero también está tejida de lugares pues las narraciones navegan en diferentes tiempos, de distintos modos y por medio del uso particular de las voces que conducen a que el texto literario también se parezca a las palmas de las manos en la medida en la que posee una historia que se inscribe en las bifurcaciones, en los encuentros y en los

---

que haría decir "esto no es una piedra", sino que queda rodeada por un halo de misterio, apareciendo como la divinidad misma. Con la repetición de la experiencia, es posible que la piedra pierda su poder mítico, reduciéndose a la condición de "cosa" y pudiendo ser empleada como un utensilio (martillo o arma arrojada) (ibid: 58)

<sup>8</sup> Una referencia interesante es el cuento de Herman Hesse *Alma de niño* en el cual el personaje, que es un niño, describe el modo como un suceso acontecido en la casa paterna (robo de higos) transforma para siempre su lugar en el mundo, el modo de habitar su existencia (Hesse: 1977).

desencuentros de los personajes y los hechos. Dichos eventos se llevan a cabo, precisamente, en lugares que de alguna manera, son antropológicos:

...lugar antropológico...esta construcción concreta y simbólica del espacio que por sí sola no podría dar cuenta de las vicisitudes y de las contradicciones de la vida social pero a la cual se refieren todos aquellos a quienes ella les asigna un lugar, por modesto o humilde que sea (Augé: 1993:58)

Así, si los lugares antropológicos son las construcciones concretas y simbólicas del espacio, entonces, un texto literario está repleto de ellos en la medida en la que las narraciones se efectúan necesariamente en espacios que son simbólicos pues asignan lugares, roles, papeles<sup>9</sup>. El espacio no existe por sí mismo, sino que es un escenario simbólico en el que se generan interacciones entre los distintos individuos, las cosas, los actos, los acontecimientos, los sabores, los roces. Como en el texto que se cita a continuación, cada lugar le dota de un sentido al acto, de lo contrario, las narraciones correrían el riesgo de ser inocuas:

Una aula de clase con 18 ó 20 niños de diez a once años. Uniformados, ensimismados en su tarea, de codos, sin alzar la cabeza. El maestro, treinticinco años, luce terno y corbata. Se pasea, vigila con los brazos cruzados, las manos en los sobacos, los pulgares al viento tamborileando el pecho (Egüez: 1994:59)

Ahora bien, por lo expresado en párrafos anteriores, los textos analizados en este trabajo, narran historias que, de algún modo, resultan estar abrazadas por un sentido nostálgico

---

<sup>9</sup> ...el rol es una construcción cotidiana que define funciones para cada persona. Se trata de un fenómeno cotidiano que se ejerce de acuerdo a los contextos específicos ocupados por los individuos y los grupos (Moscoso:2000:114)

ya que hablan sobre un mundo alejado en el tiempo: el de la infancia. Esa nostalgia, sin embargo, requiere de un escenario que la provoque.

Buenaño, por ejemplo, desarrolla la historia de Apolinia en el interior de la casa de la abuela en la cual la personaje que narra los hechos, vive junto con sus otros primos y la abuela:

...convertir la casa en parque, los bancos del comedor colocados patas arriba en camiones y buques, las camas en casas, el petate en alfombra mágica, la sala y los corredores en cuerpo de bomberos, el fogón en incendio vivo y tantas y tantas cosas más (Buenaño:1997:332)

El lugar en el que se desarrolla la narración es una casa familiar en la cual Apolinia, la chica encargada de limpiar, preparar la comida y en general, *llevar* el hogar, ve morir un animal (gallo) que era como un hijo para ella y su único vínculo afectivo con el universo. Es al interior de esa casa que, para quien narra la historia, se llevan a cabo las distintas situaciones que conducen al final o conclusión de la historia.

De igual modo, el cuento *La puñalada dulce* (Cárdenas:1986) de Eliécer Cárdenas, narra la historia de un hombre que llega hasta la casa de su hermano para compartir la habitación con un niño que es el personaje principal de la narración:

Las paredes del cuarto eran amarillas. El las miró despacio al entrar; se dirigió hacia una de ellas, raspó con una uña la pintura de tierra que, al desprenderse, dejó una cicatriz azul en la pared. Sonrió el tío Antonio. "El cuarto era azul, me acuerdo muy bien (íbid:86).

El infante que narra la historia observa la llegada de su tío desde el hogar en el que vive junto a su padre y a su madre. Ahora bien, ¿qué quiere decir lo anotado para lo que nos ocupa? En realidad, es interesante anotar que los lugares en los que más frecuentemente se desarrolla el principio de las historias, son las casas<sup>10</sup>, espacios socializadores por excelencia.

En efecto, las casas de los cuentos son distintas entre sí; eso no puede negarse pues si comparamos la casa en la que vive el niño de *El Caballero de San Juan* (Vásconez: 2002) de Javier Vásconez con el lugar en el que vive el personaje de *Las Lagunas son los ojos de la tierra* (Cárdenas: 1986) se encontrará que la primera representa un lugar habitado por personajes pertenecientes a una burguesía tradicionalista y conservadora:

Mamá denominaba a los salones según el color de los cortinajes y las alfombras, según la tonalidad que las lámparas tomaban cuando Petamaría las prendía, al atardecer, de modo que los rostros serenísimos de los santos, nobles y vírgenes destellaran con un resplandor azulino o verde oliva (Vásconez:2002: 253-254).

Y la segunda, es una casa pobre en la que vive un niño campesino junto a su familia:

Cuando le fue permitido comprender, escuchaba las historias nocturnas de la madre, que con el cuerpo caliente e invisible del padre a un costado de la cama, y el suyo al otro, tan acurrucado que apenas se sentía respirando...(Cárdenas:1987:12).

---

<sup>10</sup> Los siguientes cuentos poseen como escenario principal la casa: *El caballero de San Juan* (Vásconez: 2002)/*La Puñalada Dulce* (Cárdenas:2002)/*Destellos en el Mar* (Vallejo:2002)/*La confección* (Ubidia:1979)/*La enmienda* ( Ubidia:1979)/*El Cuico* (Pérez Torres:1990)/*Pobre Papá* (Pérez Torres:1996)/ *Papito Monstruo* (Dávila Vásquez:1981)  
*Las lagunas son los ojos de la tierra* (Cárdenas:1994)/ *La sala de estar* (Miragla, Liliana:1997)/*Apolonia y el amor* (Buenaño:1997)/ *La comezón* (Cárdenas:1986)

Sin embargo, en ambas historias coincide el hecho de que esos son los espacios a partir de los cuales los personajes principales de las narraciones estructuran sus vivencias, como sucede también en el cuento *La sala de estar* (Miraglia:1997).

Pensar en tener otra vez un perro se convirtió en uno de los pasos más difíciles que nuestra familia se hubiera atrevido a dar....(..) porque habíamos acabado de alfombrar la sala de pared a pared (íbid:289)

El hogar es el punto desde el cual se generan las historias y por tanto, es el lugar central de la añoranza. Recorrer las casas de los cuentos se asemeja al acto de recordar algún hecho del pasado mirando fotografías en las que se evocan recuerdos. Estos son los primeros espacios de referencia para el lector o la lectora y es a través de ellos que suceden los hechos. Ahora bien, ¿qué quiere decir que las historias partan de un lugar determinado? Nos aventuramos a señalar que esos lugares representan, de alguna manera, el principio, es decir, el lugar de la memoria en el cual se condensa la idea del propio comienzo, el lugar adánico en el cual empieza la historia, como el jardín de la Biblia:

Entonces Yahvé formó al hombre con polvo y tierra y sopló en sus narices aliento de vida, y existió el hombre con aliento y vida. Luego Yahvé plantó un jardín en un lugar del Oriente llamado Edén (Génesis:2:7-10)

Adán y Eva vivían en el jardín y es a partir de este punto en el que se inicia, según la Biblia, la historia de la humanidad. Las casas de los cuentos, al igual que el Edén, son los lugares en los que tienen sitio las situaciones primordiales -en el sentido del que habla Eliade-. Y las situaciones primordiales, a su vez, le dotan de un sentido al recuerdo pues siempre se anhela regresar a ellas: ...mi abuelo tenía una casa inmensa de dos pisos y un montón de cuartos; o, al menos, así era como yo la veía a los nueve años (Vallejo: 2002:340).



En el texto de Vallejo, por ejemplo, el niño recurre a la imagen de la casa de su abuelo con el objeto de traer a la memoria la historia de su amistad con Cristóbal Colón. La memoria se consagra en ese espacio y lo convierte en un lugar antropológico que le dota de un sentido de añoranza al texto. Este sentido de añoranza permite situar los hechos, como lejanos en el tiempo o más bien dicho, como pertenecientes a ese *otro tiempo* del que se habló. Es gracias a los lugares de la añoranza que los cuentos adquieren un sentido de temporalidad pues esos son los lugares del recuerdo.

Estos lugares, además, son puntos cerrados sobre sí mismos, circunscritos a un espacio delimitado:

..mirar allá en lo hondo de su memoria, los perfiles nítidos de la vetusta casa de su niñez recortados por la luz de tantos atardeceres que se funden y se mezclan hasta hacerse uno solo al fin: un patio colonial, una pileta de piedra, corredores y pilares de madera, un zaguán que va hacia la calle, viejos muros blanqueados con cal, un gran portón apollillado, habitaciones débilmente iluminadas por altas ventanas cuya luz dibuja animales y fantásticas criaturas que se confunden con las cenefas del cielo raso (Ubidia:1979:146).

Al ser sitios demarcados, se convierten en territorios clausurados y se parecen, de alguna manera, al vientre materno: la casa de la niñez asociada al edén, al paraíso perdido al cual se añora regresar en búsqueda de seguridad, resguardo, calidez. El vientre materno se ha asociado, en distintas culturas, con el lugar primario al cual los seres humanos deseamos retornar por representar el principio absoluto y el lugar en el cual vivíamos protegidos del mundo exterior. En el vientre materno se está cuidado, en el vientre materno no se pasa frío, en el vientre materno no se tiene hambre, en el vientre materno no se tiene miedo. El vientre materno representa, por excelencia, el vínculo entre la madre y el niño el que, a su

vez, simboliza la primera relación afectiva que los seres humanos establecemos con el otro.

La tierra prometida (la tierra es siempre un símbolo materno) se describe como "plena de leche y miel". La leche es el símbolo del primer aspecto del amor, el de cuidado y afirmación. La miel simboliza la dulzura de la vida, el amor por ella y la felicidad de estar vivo (Fromm: 1980:55)

Por lo dicho, nos aventuramos a señalar que las casas se asemejan al útero pues representan el principio y por tanto, son los espacios en los que se produce una especie de exaltación de la sacralidad. El principio es el lugar de la memoria: el *comienzo absoluto* diría Eliade pues si se ha señalado que la niñez se asocia con la nostalgia, entonces el lugar antropológico en el que se concreta dicho deseo, en los cuentos, es el hogar.

Es en las casas descritas en los cuentos donde se estructura un sistema de relaciones que ubican a sus personajes principales en un espacio edénico, alejado en el tiempo y del exterior:

...y luego le llamaba a él, a su niño, le tomaba de la mano; así se iban los tres hacia la habitación de la abuela en donde se acomodaban juntos, los cuerpos contra los cuerpos, juntando su calor, compartiéndolo, protegiéndose entre sí hasta caer vencidos por el sueño y el cansancio mientras allá afuera, en el resto de la casa, todo era tinieblas y soledad y silencio (Ubidia:1979:147-148).

En el texto anotado, el niño se protege del mundo amenazante exterior en la habitación, junto a su abuela y a su madre. El pequeño desconoce exactamente de qué modo, pero intuye que *algo malo* lo amenaza a lo largo de la trama y eso posee una ubicación: el

exterior, el afuera, el más allá. El interior es el espacio privado, el exterior es el espacio público. El interior es lo doméstico, es decir, lo femenino. Lo exterior es lo masculino.

Las casas se asemejan a las bifurcaciones de las líneas de las manos, a las melodías que mi abuelo tiene prohibido escuchar, a las fotografías que solemos mirar para no olvidarnos de los seres que queremos. Son los rincones de la añoranza, el principio, el lugar al cual las personas anhelamos regresar. La niñez posee sus lugares y esos lugares le dotan de un sentido a la memoria. Sin embargo, es importante entender, en el interior de los textos, cuál es el sentido que los lugares le otorgan al mismo hecho de ser un infante.

### III. LOS CUENTOS DEL BUEN SALVAJE

*Coged un oso o un lobo y oponedlo a un salvaje robusto; ágil, valiente como son todos, armado con piedras y con un buen palo; y veréis que el peligro será por lo menos recíproco y que después de varias experiencias similares, las fieras, a las que no les gusta atacarse mutuamente, atacarán de mal grado al hombre, al que habrán encontrado tan fiero como ellas .*

**Jean Jacques Rousseau**

Los infantes de los cuentos habitan casas, es decir, lugares primarios a partir de los cuales estos personajes desarrollan o forman parte de acciones o sucesos determinados:

Allí vivió su infancia en compañía de esas dos mujeres taciturnas -su madre y su abuela- que le hablaban una y otra vez, con una obsesión maniática, de su padre muerto, de esa oscura presencia que llenaba la casa y de la que él apenas recordaba, o imaginaba recordar (Ubidia: 1979:146)

Ahora bien, ¿cuáles son los infantes de los textos? En *La confección* de Abdón Ubidia, se cuenta la historia de un adulto que en el presente, hace cosas desagradables y violentas con el objeto de calmar miedos y rencores despertados en su infancia. Ahora bien, como se indicó en el capítulo anterior, el niño de la narración es una criatura que se refugia en una habitación -junto a su abuela y su madre- con el objeto de protegerse de un mundo que más allá (resto de la casa, calles, escuela) de la pieza, es inquietante. El personaje tiene miedo; sin embargo, no posee las herramientas para enfrentar aquello que lo inquieta, entre otras cosas, porque no es capaz de entender el objeto de su temor. Ahora bien, ¿qué significa que los personajes de los cuentos no posean recursos para abordar

las situaciones a las que se enfrentan? Básicamente, en los cuentos se repite la idea de que los niños y las niñas desconocen el bien y el mal y por tanto, son criaturas inocentes:

Un día, luego del almuerzo le dijo a mamá: "báñale y vístele a este cerdo porque le voy a llevar a que se haga hombre". Papá me trataba así por pura costumbre, pero yo sé que me quería porque muchas mañanas se las pasó enseñándome a cantar marchas militares o me llevaba de cacería y a veces me dejaba disparar uno que otro tiro a cualquier perro de esos parajes (Pérez Torres: 1996:52)

El niño del texto de Pérez Torres es también un infante temeroso pues su padre encarna a un hombre que provocaba pavor en todos aquellos que lo rodeaban: Jadeaba, gritaba órdenes, roncaba fuertemente, respiraba con una respiración a veces quieta y a veces angustiada (íbid:51). En realidad, el padre del muchachito de la narración representa a un alto jefe militar o policía que practica la tortura; sin embargo, el personaje, en un principio, no percibe la maldad que acompañaba a su mentor. Es, nuevamente, un niño inocente que, encerrado en casa, no es capaz de comprender, medir o juzgar los actos perversos de las personas que lo rodean.

Los hogares que ocupan los niños, les confieren de un sentido de inocencia pues, nuevamente, al tratarse de espacios que encierran un sentido paradisiaco, la idea del niño se equipara a la imagen adánica sobre los primeros seres humanos que nos ha sido transmitido por medio de los mitos originarios en Occidente, es decir, de la criatura ingenua, que, como Adán y Eva en el paraíso, es incapaz de reconocer el bien y el mal. Incluso, en el texto de Váscenez, llamado *El Caballero de San Juan*, podría pensarse que el niño es un personaje perverso; sin embargo, si se lee con un poco más de profundidad el texto, resulta que en realidad, el pequeño no está haciendo otra cosa que repetir algo que su madre le ha enseñado:

Durante un tiempo, mamá se empeñó en interpretar, a su manera, textos de Isaac El Ciego y Abufalia, cuyos conocimientos en materia de síncope era únicos (...). Pobre mamá, siempre sujeta a su pasado de conventos, obrajes y alcabalas me jodió la vida proporcionándome aquel disfraz de Julio César, afirmando además que la familia Castañeda estaba a la par de Margarita de Navarra y César (Vásconez: 2002:258).

Por tanto, nos encontramos nuevamente frente a un niño que está asustado pues no comprende la enfermedad que afecta a su cuerpo (epilepsia) y que, recibe por explicación, las historias narradas por su madre las cuales le conducen a inventar un mundo fantástico a ser habitado por él. Se destaca, en el texto, una actitud, por parte del pequeño que podría ser calificada, en principio, de *mala*:

A pesar de que a mi lado los cartuchos agonizaban clamando justicia, las hortensias se mecían como viejas tullidas y los gallitos vomitaban sangre, cadáveres destrozados sin piedad por efectos de la guerra (íbid:255).

Luego, si entendemos que él no hace otra cosa que vivir en los mundos elaborados por su madre, no podríamos hablar de una *intención* y aquello marca la diferencia. Las intenciones imprimen huellas a los actos pues ellas requieren de un grado de conciencia anterior que permita establecer las consecuencias (buenas o malas) de lo que se llevará a cabo. Así, el momento en el que el niño del cuento no posee una conciencia de lo que hace, en realidad, se halla repitiendo los patrones enseñados por su madre, de tal manera, podemos señalar que no es responsable de sus actos y por tanto, es inocente.

Los modos de establecer la inocencia son varios y varias también las maneras de juzgar los actos; sin embargo, si se sigue los criterios de Rousseau (Rousseau:1754), se puede

extrapolar su idea sobre lo que él consideraba el *buen salvaje* con la concepción del niño inocente que se extrae de los textos:

...al errar en los bosques sin industria, sin lenguaje, sin domicilio, sin guerras y sin lazos, sin necesidad de sus semejantes, al igual que sin deseo alguno de hacerles daño, quizá sin reconocer a ninguno de ellos individualmente, el hombre salvaje, sujeto a pocas pasiones y bastándose a sí mismo, no tenía más sentimientos ni luces que los propios de su estado, no experimentaba sino sus verdaderas necesidades, no miraba más que lo que creía interesante y su inteligencia no progresaba más que su vanidad (íbid:103)

En efecto, en cierto modo, el *salvaje* de Rousseau plantea las mismas cuestiones y enfrenta los mismos problemas que la mente de un niño pues se asemejan en cuanto pertenecen a un ser que aún debe desarrollarse. Así, el autor dice que el hombre salvaje *permanecía siempre niño*: la descripción de los nativos de la Polinesia o África como *niños grandes* es un tópico en toda la literatura de viajes y aventuras. El llamado *salvaje* intriga porque su código puede ser reprobable desde el etnocentrismo del hombre *blanco* y *civilizado*, pero al mismo tiempo, existe la conciencia de que esa conducta es producto de su *inocencia*, de no estar en contacto, para bien o mal, con la *civilización*. Por lo dicho, Rousseau distingue al *hombre natural* del *hombre social*:

Después de haber mostrado que la perfectibilidad, las virtudes sociales y las demás facultades que el hombre natural había recibido en potencia no podían desarrollarse nunca por ellas mismas, que necesitaban para ello la ayuda fortuita de varias causas ajenas que podían no nacer jamás y sin las cuales no habría evolucionado desde su condición primitiva; me queda por considerar y aproximar las diferentes casualidades que han podido perfeccionar la razón humana, al deteriorar la especie, al volver

malvado a un ser haciéndolo sociable y traer de tan lejos al fin al hombre y al mundo al punto en que están (íbid:106)

El primero es bondadoso por naturaleza, pero no necesariamente moral. La moral acompaña a la razón intelectual y es un bien adquirido a través de la interacción con otros seres humanos, es decir, es un proceso propio de la civilización. De igual modo, los niños y niñas que habitan las casas, son bondadosos por naturaleza. No morales, es decir que, se enfrentan a las situaciones particulares que marcan los acontecimientos, desde la inocencia y la incapacidad, como se indicó, de separar el bien del mal.

El *hombre salvaje* ocupa un paraíso, al igual que la infancia ocupa los lugares adánicos. En ese paraíso, los seres humanos carecen de pasiones pues estas son creadas por la cultura. El origen de la desigualdad entre los seres humanos, concluye Rousseau, se debe a la creación de las primeras sociedades y las relaciones de producción, verdaderas raíces del mal moral: la propiedad da paso a la guerra, y la guerra, a la ley :

Tal fue, o debió ser, el origen de la sociedad y de las leyes, que pusieron nuevas trabas al débil y nuevas fuerzas al rico, destruyeron sin remedio la libertad natural, fijaron para siempre la ley de la propiedad y de la desigualdad, de una hábil usurpación hicieron un derecho irrevocable y, para beneficio de algunos ambiciosos, sometieron en lo sucesivo a todo el género humano al trabajo, a la esclavitud y a la miseria (íbid:122)

Rousseau ha sido acusado de fraguar una imagen idílica, benevolente del indígena la misma que, por cierto, continúa permeando las representaciones actuales sobre los



indígenas en Occidente<sup>11</sup>. En este trabajo, interesa resaltar el modo por el cual, esta idea de *seres naturales* se asocia directamente con la inocencia de los niños de los cuentos:

Miguel le contó al viejo su ilusión, enseñándole el globo arrugado e intacto entre sus manos. Le preguntó si podía encenderlo, echarlo a volar. Que sí, que era fácil, respondió el viejo. (...). El viejo, comprensivo, abrió dos envoltorios de azul metileno (...). Miguel extendió el globo sobre el piso, alisó el papel, y con el dedo índice mojado de azul metileno escribió sobre el globo dos palabras muy gruesas: "Vuelva papá". (Cárdenas: 1986:32)

En el texto de Cárdenas, el protagonista es un niño inocente que está convencido de que, si envía un globo al cielo con un mensaje escrito para su padre, este, a miles de kilómetros, lo leerá y luego, volverá a casa. De algún modo, se trata de un infante que aún no ha sido *contaminado* y que cree lo que la mayoría ya no cree y en ese sentido, Miguel es un individuo que aún se halla en un estado *natural* de pensamiento.

Esta *naturalidad* se traduce en el hecho de que los niños y niñas que habitan las casas son *antes de ser seres humanos* pues se piensa que ellos, al igual que los *aborígenes*, se

---

<sup>11</sup> Es posible, si se sigue a Figueroa (s/r:2) establecer correlaciones entre el realismo mágico, lo real maravilloso, el indigenismo y lo que actualmente se denomina neo-indigenismo. No profundizaré aquella discusión pues no es objeto de este ensayo, pero sí subrayaré la idea pilar de que estas correlaciones se llevan a cabo el momento en que entendemos que gran parte de la producción literaria sobre Latinoamérica, corresponde a un tipo de construcción que ha pensado y ha imaginado nuestra realidad bajo el amparo de un sistema geo-político que, entre otros mecanismos, se sustenta en el establecimiento de diferencias entre el centro y la periferia. De este modo, y para efectos del siguiente trabajo, se dirá que el indigenismo es una tendencia en la literatura que, al igual que el Orientalismo, ha pensado a Latinoamérica en el marco de una noción que la construye situándola como portadora de lo tradicional frente a lo moderno y de lo espiritual frente a lo material y que tal mecanismo, se ha reproducido de diferentes modos en toda la producción investigativa, artística, sociológica y antropológica sobre la zona.

hallan *lejos del tiempo* -en otro tiempo-: se trata de un estado primigenio que supuestamente hemos olvidado con la edad adulta (la individual y la de la civilización) y que se asocia, sobretodo, con la idea de inocencia. En otras palabras, los infantes ocuparían un *estadio* que, en el interior de este pensamiento, sería parte de una concepción evolucionista del mundo el cual marca grados distintos de desarrollo de la humanidad y del ser humano como individuo. Así, como señala Cueto: (...) es imposible imaginar por qué en ese estado primitivo habría de tener más necesidad el hombre de otro hombre que un mono o un lobo de su semejante (Cueto:2003:272). El infante es el primitivo y ambos se hallan ubicados en los primeros escalones de un proceso que aún debe ser recorrido para convertirse, definitivamente, en seres humanos completos. De esta manera, se habla de un período edénico en que el individuo sería autosuficiente, únicamente preocupado por su subsistencia y satisfacción y sin las tensiones ni preocupaciones del *animal político*, un *ser libre cuyo corazón está y el cuerpo en salud*.

Por lo expresado, se puede afirmar que los infantes que ocupan las casas de los cuentos, son seres bondadosos por naturaleza pues aún deben desarrollar la razón sensitiva antes que la intelectual. Por tanto, los niños y niñas de los textos aún no han ingresado al mundo de la moral, es decir, a la cultura.

#### IV. LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

*Palabra por palabra*

*tuve que aprender*

*las imágenes*

*del último lado*

**Alejandra Pizarnik**

La infancia comprendida como el vagón de un tren que se visita con la ilusión de recuperar algo que se ha perdido, es expulsada de los lugares<sup>12</sup> o quién sabe, quizás somos nosotros quienes empujamos hacia el exterior a nuestras propias infancias. Da lo mismo. En todo caso, es casi un misterio constatar cómo, en los cuentos ecuatorianos utilizados para llevar a cabo este trabajo, se repite un hecho: la expulsión del paraíso de sus protagonistas. ¿Qué me permite afirmar esto? Pues el hecho de que, en la mayoría de los cuentos seleccionados, ocurre que, de súbito, aquello que se ha denominado *los lugares de la infancia*, se quiebra para siempre. Parecería ser que un terremoto recorrer los rincones de los cuentos en los cuales los infantes dan sus primeros pasos a través de la vida y los destruye, casi sin misericordia, para convertirlos, luego, en recuerdos.

En el texto de Ubidia, por ejemplo, Félix Paz o Pablo Paz -el personaje se llama a sí mismo de ambas maneras- es un adulto que narra su vida a través de la relación establecida con su padre. El niño inocente que miraba, en un principio, la realidad, desde la seguridad proporcionada por su madre, decide romper con ella -con la seguridad y con la madre- y deja, junto a su padre, el nido que lo acoge:

---

<sup>12</sup> Quino, de alguna manera, expresa con una dosis de humor lo que se intenta anotar: La vida no debería echarlo a uno de la juventud sin antes conseguirle un buen puesto en la madurez (Mafalda)

Mi padre insistió. Yo tenía que partir con él. Debía ayudarlo. Mi madre lloraba e insultaba mientras me cubría y se aferraba de mí. Pero yo ya estaba cansado de sus lloros y de sus mimos y de sus insultos, y aprovechándome de un descuido suyo logré quitármela de encima y escapar hacia mi padre (Ubidia: 1979: 182).

El momento en el que el muchacho abandona su casa, inicia una travesía y una búsqueda que lo conduce, sobretodo, a despreciar a aquel hombre por el cual había sentido una gran admiración: Mi padre cayó sobre mí y me golpeó y me dijo que yo era un imbécil (...). Aquella fue la última vez que recuerdo haber llorado y la primera vez que sentí que la admiración que le tenía a mi padre, se trocaba en odio (íbid:200).

La aparente seguridad que le proporcionaba la vida junto a su madre y hermanas, se raja en dos en el momento en el que el niño se marcha de la casa materna para descubrir que odia a su padre y que no hay modo de volver atrás. En ese instante, los actos ya han sido llevados a cabo y el camino de retorno al hogar es imposible pues el momento en el que el muchacho, junto a su padre, regresa en búsqueda de la familia, resulta ser que la casa ya no existe, la madre ha muerto y las hermanas han salido de su tierra para buscar suerte por otros lugares:

No cabía la menor duda, cambiada y todo, era nuestra casa. Mi padre le preguntó a la señora gorda por mamá y por mis hermanas y ella le contestó que no las conocía, que era nueva en el barrio, y que la casa la había arrendado a un señor de apellido González o Gómez (íbid:191).

Ahora bien, al perder su hogar, la nueva vida de Félix Paz o Pablo Paz se desarrolla en el espacio exterior, es decir, en un medio áspero y amenazante y por tanto, doloroso:

Si yo resbalaba, el nudo se ajustaría en torno a mi garganta. El terror se apoderó de mí y resbalé. Pero la cuerda nada fija en las ramas, cayó junto conmigo. Me volví con la vista cegada por la rabia y con los puños cerrados (íbid: 200).

Vivir en el exterior, lejos de la protección de su madre y hermanas y bajo los constantes maltratos de su padre es trágico pues la vida de Félix Paz o Pablo Paz se convierte en una vida siniestra desde el momento en el que deja su casa. Luego, esa misma vida, terminará siendo dramática ya que supone un destino solitario:

Me nombraron celador del hospital, con un sueldo irrisorio, con un trabajo ridículo - tenía que pasarme la noche yendo y viniendo de aquí para allá, temblando de frío y cansancio y soplando un silbato de carrizo-, pero que después de todo era un trabajo que me permitía estar solo, pensar, concentrarme, elaborarme por dentro sin que nadie me molestara (íbid:211)

En efecto, se podría decir que el destino de Félix o Pablo Paz está trazado por la soledad de no poseer un lugar de regreso y ese es el punto en el que se resquebrajan los lugares antropológicos de la infancia -como se explicará a continuación-. En esto, Félix Paz se parece a otro personaje, un niño que era amigo de otro, un poco mayor a él, al que llamaban el Cuico (Pérez Torres:1991:62). En el texto de Pérez Torres, el narrador es un niño que tiene miedo a todo: Tenía miedo a todo, a la noche, a los árboles, a la quebrada, a la cocina de mi casa, a los retratos de las artistas antiguas, colgados de las paredes (íbid:62). El protagonista siente una ferviente admiración por el Cuico pues...era todo lo contrario. Yo no comprendía cómo uno podía ser tan desprendido en la vida. Se atravesaba solito los túneles de la quebrada de Miraflores (íbid:62). De hecho, desde el

principio del texto de Pérez Torres, se establece una separación entre el espacio de adentro y el espacio de afuera -representado por el Cuico -, los cuales, dicho sea de paso, parecerían estar bien delimitados entre sí: Lo odiaban en mi casa, para ellos era un patán, yo no sé cómo mi madre podía equivocarse (íbid:62). El exterior sería el lugar del descubrimiento y por tanto, de la revelación de nuevos conocimientos -impenetrables en los espacios interiores-, los cuales, una vez accedidos, transforman a las personas. El ejemplo que mejor indica lo mencionado es el episodio en el que el Cuico enseña al personaje del cuento a descubrir el placer del sexo:

- ¿Se te para tu paloma?

-¿Cómo?

Nada, ¿que si se te para esto? y su ademán vivo, viril, como de torero, con sus dos manos brindándome el conocimiento del mundo. El desabrocharse, enseñarme y deleitarse: "Hazlo tú también, es como un salto...Se llama paja.." (íbid:69)

El niño se masturba y con ello, descubre la culpa<sup>13</sup>: rebasar lo que se *debe* saber/hacer y lo que no, posee sus consecuencias. La culpa es el bautizo de iniciación a la cultura, la caída del cielo a la tierra, el paso de la inocencia a la humanidad, el camino por el cual las personas pierden su estado de pureza y son tentadas por los pecados y artificios del mundo. El pecado, como se sabe, constituye el centro de una sociedad edificada de tal modo de que nuestros pensamientos contengan la semilla de la culpa<sup>14</sup> y que esta, de

---

<sup>13</sup> El ejercicio de la sexualidad se conceptualizó como la impureza por excelencia desde tiempos muy antiguos (...). La concepción de delito implica la noción de culpa, y en Occidente la unión de la sexualidad a la mancha, pecado y culpa fue fácil de construir. (Suárez:1997:3)

<sup>14</sup> *El caso princeps*, señala Dupret, para el psicoanálisis es el de Edipo que mata a su padre a quien no conocía y se casa con su madre, ignorando que era su madre, cometiendo de este modo parricidio e incesto **sin saberlo**, pero al enterarse de esa verdad, reacciona con horror y furor, pinchándose los ojos como castigo. Edipo nos muestra de este modo que la culpabilidad no se reduce a la responsabilidad de un hecho -ser el autor material-

alguna manera, guíe nuestros actos y actitudes en la vida diaria: La culpa es la marca de la pertenencia a una sociedad humana (Florence: en; Dupret: 2001:76). La culpa es una consecuencia, en este caso, del conocimiento, como cuando Eva muerde la manzana y recibe un castigo por haber *caído en la tentación* y haber comido del árbol del bien y el mal. El castigo, como se sabe, es la expulsión del jardín y se repite, de distintos modos, en diversos mitos sobre la creación<sup>15</sup>. Así, el muchacho del cuento de Pérez Torres se siente culpable, ha mordido la manzana de la tentación y se ha dejado llevar por sus impulsos: ..empezó para mí el descubrimiento del todo. Fue como todas las cosas de mi vida, de golpe (p. 67).

Este niño, como el del cuento de Ubidia, atraviesa por una serie de situaciones que lo conducen hacia el otro lado del jardín, es decir, a la pérdida de la inocencia con la que se da inicio a los relatos. Es por ello que se puede decir que su saldo es la soledad: los infantes se convierten en seres humanos y a cambio de ello, tienen que pagar peaje: la

---

sino que el sentimiento de culpabilidad nace y se forma a partir de la asunción de un acto, cometido o meramente imaginado (Dupret: 2001:75)

<sup>15</sup> A modo de ejemplo, transcribiré, a continuación, una parte del mito peruano del Inkari:

Era un tiempo en que no existía el sol, y moraban en la tierra hombres cuyo poder era capaz de hacer marchar a voluntad las rocas, o convertir las montañas en llanuras, con el solo disparo de sus hondas. La luna irradiaba en la penumbra, iluminando pobremente las actividades de aquellos seres conocidos con el nombre de "ñaupa-machu". Un día el Roal, o espíritu creador, jefe de los Apus, les preguntó si querían que les legara su poder. Llenos de soberbia, respondieron que tenían el suyo y no necesitaban otro. Irritado por tal respuesta, creó el Sol y ordenó su salida. Aterrados los "ñaupa" y casi ciegos por los destellos del astro, buscaron refugio en pequeñas casas, la mayoría de las cuales tenían sus puertas orientadas hacia el lugar por donde habría de salir diariamente el sol, cuyo calor los deshidrató, paulatinamente, convirtiendo sus músculos en carnes secas y adheridas a los huesos. Sin embargo, no murieron y son ahora los "soq' as" que salen de sus refugios algunas tardes, a la hora en que el sol se pone en el ocaso, o en oportunidades de luna nueva...(Mito del Inkari. Perú: Rueda: 1993:197)

conciencia de *sí mismos* en el mundo<sup>16</sup>. En otras palabras, el momento en el que los seres humanos, pasamos a formar parte de la cultura a la que pertenecemos, adquirimos conciencia, sobretodo, de nosotros mismos y aquello posee un costo pues la conciencia sobre uno mismo implica la conciencia de nuestra incompletud primordial y por ello, de nuestra soledad.

¿De qué modo se puede afirmar lo señalado? Pondré otro ejemplo. En el texto *La puñalada dulce* de Cárdenas, el personaje que narra la historia es un niño que vive únicamente con su padre y su madre en una casa que es visitada por el tío Antonio. Este hombre, con fama de perdido, viajero, *mala cabeza* y aventurero, es capaz de sacar al personaje de la narración de la situación en la que se encuentra previa su visita:

...él me propuso acompañarlo a caminar al pueblo. "Por un día que dejes de ir a la escuela no quedarás burro" y su boca se abrió como un fruto seco que dejara ver semillas desiguales y blancas (Cárdenas:2002: 88)

El niño sigue a su tío y de algún modo, rompe con los límites de su casa, es decir, con esa especie de encierro edénico en el que vivía antes de que arribe el tío Antonio a su vida –y a su núcleo familiar, por supuesto-. Junto a él, el infante se anima a llevar a cabo cosas que no había hecho antes, como faltar a la escuela, orinarse en lugares prohibidos, reír cuando no debía hacerlo:

Llevé conmigo los cuadernos aunque no supe después qué hacer con ellos, cómo ocultar mi vergüenza de holgazán ante las calles laboriosas del pueblo, las filas de

---

<sup>16</sup> ..la constitución del "sí" es un proceso de identificación que implica una acción sobre el mundo. Esta relación entre yo y el mundo se establece porque la acción del yo sobre sí mismo constituye una historia (mi historia), una historia a la vez objetiva y subjetiva, determinada por una acción sobre mí mismo y sobre el mundo (Moscoso:2000:67).



tapiales ocres y los guabos castaños que estallaban su flor sobre los tejados (...)."¿Sabes comer fácil?" me preguntó al cruzar frente a una paila de doradas tortillas de papa (...)Ingenuo, le respondí que sí (..). No caminó de prisa, lo hizo solemnemente, como si nada más hubiera ido a orinar en el muro contiguo. El corazón aturdiéndome por golpes que parecían truenos de delación, eché a correr volteando la silla, olvidando imprudente mis cuadernos. (íbid:88)

En este párrafo, se muestra el modo por el cual el pequeño, junto a su tío, sale de su casa y rompe con los modelos de comportamiento enseñados por sus padres:

Esa tarde, con el terror de mis cuadernos perdidos, la desazón porque las perradas que cometí con él pudieran descubrirse, inventé un dolor de cabeza que mi tío ayudó a perfeccionar diciéndole a mamá que podía ser insolación: algo muy grave si no se guarda cama cuando menos dos días (íbid: 90).

El tío se convierte en un referente a través del cual, al final del cuento, el muchacho termina por poner en duda la autoridad de sus protectores. Y es, precisamente en ese instante, en el que se quiebra la vida *tranquila* y *sosegada* que llevaba en el interior de casa pues esta idea se tambalea cuando el infante se convierte en un mentiroso: debí dormirme cuando los rumores de afuera se volvían un intemporal quejido, la paz de un niño mentirosamente enfermo, casi prófugo (íbid:90). El niño de este cuento, también ha perdido la inocencia: ahora engaña, falsifica la realidad y además, es perfectamente consciente de ello. Y culpable. Pero la satisfacción de destruir los hilos que sujetan la corta existencia de los muchachos de las narraciones, parece ser más fuerte que cualquier sentimiento de tropiezo: el pequeño del cuento de Pérez Torres, por ejemplo, jamás

olvidará aquel día en el que se masturbó por primera vez y es altamente probable que continúe haciéndolo el resto de su vida, con la misma sensación de culpabilidad.

La ruptura de los espacios primordiales de la niñez implicaría la caída hacia el mundo de la cultura que permite superar la fase *natural* con la que los infantes de los relatos habían llegado al mundo: ya no son ángeles, ni seres inocentes. De alguna manera, mientras eran niños inocentes, se añoraba su manutención como tales porque no representaban un peligro. Sin embargo, sucede que aquella preservación es imposible y los infantes, terminan por resbalar en el interior de esos hogares que aparentemente están allí para protegerlos...de la cultura. Ahora, que los niños son aptos para la maldad, pueden convertirse en seres humanos dotados de una completud que es otorgada por la cultura/culpa. Eso sí, completos, pero solos.

En efecto, los niños que destruyen los lugares primordiales que les han dado vida, son criaturas libres - si entendemos que la libertad nace del acto de poder elegir entre permanecer o partir, entre preservar o romper o entre obedecer y desobedecer. Son criaturas libres y solas al mismo tiempo pues el precio, a cambio de esa libertad, ha sido ser expulsados del lugar que los protegía del mal del mundo exterior y permanecer, por tanto, en el abandono: la expulsión del Edén. Por tanto, ellos, de alguna manera, se han expulsado a sí mismos del Edén (así lo han elegido). Este es el momento a partir del cual se empieza a estructurar la idea de un paraíso que se ha perdido en algún sitio pues, como se ha señalado anteriormente, las personas no somos capaces de añorar aquello que no hemos perdido en algún lugar que se ha quedado en el pasado. Se vuelve necesario elaborar un ejercicio de memoria el cual, a su vez, se lleva a cabo añorando y por tanto, sintiendo una profunda y a veces, dulce melancolía. La memoria, entonces, se convierte, nuevamente, en la búsqueda de una inocencia que aparentemente los seres humanos tuvimos algún día.

Ahora bien, nos encontramos frente a una paradoja pues según lo anotado, cruzar el jardín significa desgarrar el útero materno, salir hacia el exterior, tomar conciencia de *sí mismo* y aterrizar en el mundo de la cultura -ese es el otro lado del jardín- y aquello implica convertir a los niños de los cuentos en seres completos -ya no naturales, en el sentido que Rousseau le da al término-. Pero también implica convertir a los infantes en seres incompletos pues una vez que se ha caído del Edén, se requiere nuevamente volver al paraíso en búsqueda de *algo* que se ha perdido. Esa sería la soledad.

¿Es la incompletud un destino? No existen respuestas exactas para ello. En todo caso, parecería ser que los trenes no siempre están suspendidos en el aire y tienen por destino correr, sin pedir permiso, como el tiempo. El destino, al parecer, es nunca encontrar lo que se ha perdido o por lo menos, tener que buscarlo en otros territorios y sobretodo, averiguar qué es aquello que se ha extraviado...quién sabe, quizás escribiendo literatura sobre infantes....

## V. Monstruos en el armario

*El aire ríe,  
sin respuestas*

**G. Ceratti**

Todos tenemos nuestros propios monstruos, cada cual le dota de un rostro particular, de miradas distintas y, sobretodo, de modos de acechar únicos. Dicen que son los niños quienes más temores poseen, los que son mayormente capaces de imaginar seres aberrantes, bajo la cama, al salir de la ducha, mientras se come el postre del almuerzo, en los árboles del bosque, en la oscuridad de los pasillos o dentro del armario. Pero, ¿qué es el miedo? Aparentemente, se teme aquello que no se conoce, sin embargo, aquello no debe confundirse con lo que *no existe*. Me explico, no puede temerse algo que *no existe* - no únicamente en un sentido positivista- pues aquello que *no es* no puede despertar en los seres humanos ningún tipo de sentimientos, ni ideas, ni angustias pues simplemente no está, es inexistente.

En nuestro caso -el de mis compañeros de aula y mío- recuerdo, por ejemplo, que junto al colegio en el que estudiábamos<sup>17</sup>, se hallaba una pequeña construcción de una señora llamada Petra la cual, estábamos convencidos, era una bruja: Petra la bruja (incluso, cuatro mocosos, durante un recreo, nos atrevimos a invadir propiedad privada para *inspeccionar* su casa)... Hoy creemos que Petra no era una bruja, sin embargo, la

---

<sup>17</sup> Lástima que esos rincones del recuerdo, hoy en día, no sean más que un no-lugar (en términos de Augé): un enorme, frío y horrendo Centro Comercial.

existencia de su casa de adobe y su misterioso caminar, eran puntos a partir de los cuales, nosotros podíamos imaginar:

Ignoramos el sentido del dragón, como ignoramos el sentido del universo, pero algo hay en su imagen que concuerda con la imaginación de los hombres, y así el dragón surge en distintas latitudes y edades (Borges:1996:7)

Luego, en ese mismo colegio, mi amigo Mathias y yo, éramos capaces de inventar las historias más descabelladas: la anécdota del árbol manchado de sangre en el que un rector se había suicidado, el descubrimiento de una tumba repleta de huesos en el oscuro subsuelo donde se encontraban las pelotas y las cintas para el partido de pelota, el espejo en el que se podían visualizar los ojos verdes de un demonio, el estado fantasmal de Segundo, uno de los porteros del colegio -incluso me recuerdo interrogándole exactamente sobre su lugar y fecha de nacimiento pues como teníamos la cabeza confundida entre la historia de Alemania y la del Ecuador (horror!), creíamos que Segundo había muerto durante la segunda Guerra Mundial y que era un zombi regresado del más allá para reclutarnos-. Lo más gracioso era que yo terminaba convenciéndome de mis propias palabras y cada vez que embarcábamos a los más incautos en una excursión, era la que primero en descubrir los huesos en la tumba y los abominables ojos verdes en el espejo de la bodega y era la primera, por tanto, en salir disparada en búsqueda de un sitio más seguro.

Sin duda, hoy en día no me imagino convenciendo a mis amigos de mis historias de terror. Sin embargo, eso no quiere decir que ellos y yo no tengamos nuestra propia colección de monstruos<sup>18</sup> pues hay quienes dicen que el miedo no es una cuestión de edad ya que, conforme transcurren los años, lo monstruoso también se desarrolla, adquiere nuevos

sentidos que se van alimentando de nuestra biografía personal, de las relaciones que hemos establecido, de aquellas que jamás logramos ni lograremos establecer, de los miedos que ya hemos dominado o escondido y de las nuevas pesadillas que nos nacen, fruto de una maceración silenciosa de los años. El miedo existe en tanto haya un desencadenante que lo provoque y se pone en funcionamiento el instante en el que lo volvemos nuestro, nos apropiemos de el y esto, como se verá más adelante, no es fortuito. Quién sabe, en todo caso, es evidente que, quienes se atreven a confesar más frontalmente el miedo, son los niños.

Personalmente, recuerdo que el primer ser terrorífico que tuve que enfrentar en soledad, era la escultura de Buda que mis padres habían traído, orgullosos, de un viaje que realizaron y que descansaba en mitad de la sala. En efecto, la imagen de Buda en la sala de mi casa, a la que tenía que observar directamente a los ojos cada vez que atravesaba el salón representaba un monstruo en mi vida. Ahora que lo pienso, las mayoría de imágenes sagradas de la religión budista no son precisamente temerarias, es más, el hombre gordito, de ojos rasgados, estómago pronunciado y manos regordetas, era lo más benevolente que una se podía encontrar en los alrededores y no se comparaba con las imágenes de mártires y santos que mi abuela tenía en su casa a los que, sin embargo, mi prima y yo disfrazábamos para jugar -obviando por completo el valor histórico que esas imágenes tenían para la familia.

Pero entonces, ¿qué son los monstruos? La imagen de Buda en la sala del hogar de mi niñez me producía miedo de verdad. De hecho, cada vez que llegaba del colegio a casa, antes de cruzar la puerta, pensaba que allí estaría esa imagen, instalada perfectamente en el centro de mi hogar, siguiendo con su vista mi vista, esperándome, una vez más, con su sonrisa malévola, como burlándose de mi miedo. En las noches, me abstenía de ir a la

---

<sup>18</sup> El imaginario mundial es una botánica, una zoología y hasta una antropología fantásticas: Kukulcán y Quetzacóatl, la serpiente emplumada, la Medusa, Anubis, Mut, Frankenstein, el jaguar, las Arpías, la Quimera,

cocina a buscar un vaso de agua para calmar la sed y cuando todos se iban de casa, aguzaba el oído para auscultar su risilla flotando en mi soledad. Nos habíamos convertido en enemigos y él ganaba, sobretodo, porque yo jamás pude hablarle a alguien de aquella desgracia que había llegado a mi vida para instalarse.

Sin embargo, una tarde, llegué a casa -temiendo una vez más, que ese día la representación decida mover algún dedo de su mano, alzar el pie o guiñar uno de sus ojos entrecerrados- y me encontré con la noticia de que la enorme figura (en ese entonces a mí me parecía enorme), había caído en el piso y se había despedazado. Me recuerdo dirigiéndome a mi habitación, soltando la mochila sobre la cama y sonriendo con agrado.

Me había convertido en una niña mala. De alguna manera, yo, al igual que los infantes de las narraciones, había perdido la aparente inocencia en la que vivía envuelta, hasta aquella tarde. Me había regocijado algo que para los demás era un auténtico lamento y una pérdida invaluable. Pero no expresé nada, como no lo había hecho en la época en la que Buda era toda una figura que parecía ser indestructible y amenazante. Luego, por supuesto, me invadió la culpabilidad y la extraña sensación de que yo tenía que hacerme cargo de algo, pero sin saber exactamente de qué.

Ahora entiendo que, para que esa imagen se convierta en monstruosa, tuvo que haberse destruido, así como los niños de los cuentos quienes, para acceder al mundo de la cultura, debieron haber sido expulsados del paraíso. Nuestra expulsión fue nuestra culpabilidad o más bien dicho, el sentimiento de formar parte de *algo* malo, distinto a todo lo que conocíamos hasta ese momento. En el cuento *El ejercicio* (Cárdenas:1979) de Cárdenas, por ejemplo, se describe muy bien el modo por el cual Emilio vive en silencio, como me sucedía a mí en ese entonces, la tortura de tener que enfrentar, todos los días, a Rudy:

---

el Catoblepas (Moreano: 2002:257).

Emilio: tu primer día de clase en el tercero fue el reencuentro con la abrumante humillación del año anterior, y del otro: los colmillos de Rudy aguardarán desde cualquier rincón imprevisto de los cincuenta metros de hierba y malezas que obligatoriamente atravesarás: temeroso, atento, evitando un fatal retraso ante el ancho portón de la escuela (Cárdenas:1979:23-24)

Rudy es un perro que resulta intolerable en la vida de Emilio. De hecho, cada vez que el pequeño, inevitablemente debía regresar de la escuela a la casa, el perro aguardaba en un baldío abandonado para morder su tierno cuerpo:

Gruñirá , con el pardo de sus ojos húmedos, lagañosos, fijos en la figura que, temerosa, tropieza en piedras, aminora el ritmo de los pasos, suspende la marcha (...) su pelaje amarillo, sus cuatro patas esbeltas en sorpresiva carrera, sus ladridos roncros desmantelando el acechante silencio que procuró, le obligarán a correr, sin esperanzas en la velocidad de sus piernas; los mordiscos que Rudy, feroz, ensaya en el aire, en el transcurso inconmensurable de la persecución, estarán ya rompiéndole los pantalones o la piel, una, repetidas veces (íbid:24)

Sin duda alguna, se trata de una situación espantosa en la vida de cualquier niño, sobretodo, porque Emilio era incapaz de hablar sobre el perro que lo mordía y lo lastimaba, tarde a tarde. Su sufrimiento, por tanto, es más profundo y desgarrador que las propias mordidas del enemigo. Es más, una se puede imaginar el terror que Emilio tenía que haber sentido pues es desconsolador que su único anhelo haya sido la compañía de su otro enemigo, un niño llamado Freyle:

Enano, desdentado, vistiendo pantalones demasiado holgados, posible herencia de un hermano mayor, no esconderá su burla agresiva, imponiéndote aquel ademán



de cabezazos y trompadas, y te exija los veinte centavos redondos y brillantes que evitarán el dolor, tal vez la sangre, y la vergüenza angustiada de una cobardía que sólo te inmoviliza en la Ira inerme, coagulada pronto en resignación (íbid:24)

Freyle representaba, también, una amenaza en la vida de Emilio pues día a día, lo amedrentaba, lo intimidaba y abusaba de su debilidad. Sin embargo, Emilio depositaba su esperanza en Freyle pues esperaba que él también cruce el temible baldío donde esperaba el aterrador Rudy, el perro que le quitaba el sueño. Emilio, prefería la compañía de Freyle al miedo de tener que enfrentar a Rudy solo:

-No sigo- dijo Freyle: sus ojos achinados despidieron un casi imperceptible fulgor orgulloso que llenó de sospecha el instinto siempre alerta de Emilio-; aunque seamos vecinos, y deba pasar por aquí para ir a mi casa, aunque me regales un helado o todas tus bolas, no sigo: papá no tardará en llegar manejando su camión-. (íbid:28)

¿Acaso existe mayor humillación para un ser humano que tener que pedirle a su peor enemigo que haga algo por él? A Emilio ya no le queda casi nada por perder. El miedo lo ha vencido y le ha quitado, incluso, los resquicios de dignidad que las personas, a veces, logramos conservar intactas.

Emilio es pues, un ser desolado: el mundo es una llaga dolorosa hecha a imagen y semejanza de la desolación (íbid:26), como lo es el niño del cuento llamado *Las lagunas son los ojos de la tierra* (Cárdenas:1986). El cuento se narra la historia de una comunidad cuyos miembros abandonan en búsqueda de trabajo y una vida mejor; es decir, lo que ahora son los famosos pueblos que se han quedado vacíos pues los adultos seleccionan la migración como una estrategia de sobrevivencia y reproducción grupal:

Le contaron al padre, mientras descansaba el azadón o tendía la totora cortada para que el sol la fuera resecaando, que aquel Braulio Cabrera, el que cansado de la pobreza de su cuadra se fue tan lejos, a la Nueva Mayor, dicen, ahora es hombre rico y envía a la familia unos raros billetes que llaman dólares, con los que se podía comprar infinidad de cosas (íbid:14-15).

Miguel, un niño que forma parte de Jacarín, atraviesa una situación en la cual su padre también se ve obligado a abandonarlos a él y a su madre y es testigo del sufrimiento y el dolor al que se ve sometida su progenitora luego de la partida. Ahora bien, la trama de la historia se desarrolla alrededor de una laguna es una especie de sombra:

"Dicen que las lagunas son los ojos de la tierra. Unos ojos que se abren y se cierran al antojo de la tierra, que quiere mirar mucho más, siempre. Una laguna se abre, la tierra está mirando todo, por ese ojo. Cuando se cansa, la laguna se cierra. Y su ojo se va a contemplar en otra parte..." (íbid: 11)

La idea de que la laguna es el ojo de la tierra que todo lo puede ver se inscribiría en el estudio de los panópticos de Foucault y más aún, nos hace pensar en el hecho de que en tanto es la observadora de la vida cotidiana de las personas, se asemeja a un entidad todopoderosa -como dios- que mira el transcurrir de los seres humanos y que además, tiene poder sobre esas vidas. La laguna de Jacarín representaría el núcleo alrededor del cual acontece una serie de sucesos en la vida cotidiana de las personas de la comunidad en la medida en la que, desde el principio hacia el final del texto, se asocia con el destino de los habitantes del lugar. Por tanto, la laguna está dotada de una existencia que incide sobre la vida y la muerte de las personas:

Blanca Pañora, mocita de trece años, pereció ahogada cuando arreaba una vacona; Melchor Lingán quiso juntar totoras a la oración, y el agua lo llamó para

matarlo. Un joven elegante, de la ciudad, que mostraba su escopeta al cielo alardeando ser un cazador de patos también fue devorado por la laguna. Muchos han muerto en Jacarín, decían. (íbid:12)

El protagonista, es decir, Miguel, vive cerca de esa laguna la cual, por lo dicho, se convierte en el centro de la vida de él y su familia; tanto así, que en el relato se explicita que el niño, desde que nació, aprendió a convivir con aquella especie de *entidad* (luego, es precisamente en esa misma laguna donde el infante perece): A la laguna la tuvo cerca siempre. Su primer recuerdo, era, sin duda alguna, el resplandor redondo (íbid:11). Así, la laguna se caracteriza por estar rodeada de un aura de encantamiento y misterio pues el escritor la dota de una especie de vida propia capaz de llamar a los seres humanos hacia las profundidades de sus aguas.

Ahora bien, como ya señalé, uno de los elementos fundamentales del cuento es la migración que representa una transición hacia modos de vida que quiebran la construcción que tradicionalmente se ha hecho de la comunidad pues provocan, dentro del texto, la ruptura de la organización familiar -núcleo central de los grupos comunitarios-:

Ni la escuela podía ser un consuelo. Tantos alumnos dejaban de asistir. Las madres solas, guardando entre sus senos de marchitas esperas los billetes extranjeros con que se cambiaba la ausencia de sus hombres, decidían que los muchachos ya no necesitaban estudiar (íbid:24)

Pero la migración también se identifica con la oportunidad de participar en la persecución de un progreso cuyos resultados son visibles a los ojos de las personas del pueblo (construcciones, adquisición de aparatos de la modernidad como son tractores, motos, autos, organización de fiestas...). Más el costo es muy grande; mucho más de lo que parece pues esa migración no sólo que simboliza el abandono y la ruptura de las familias y

la noción de comunidad, sino también la transición hacia un nuevo mundo: el mundo de la racionalidad, del dinero, de los nuevos idiomas, de la tecnología y en consecuencia, el mundo del centro: la modernidad y la cultura:

Don Absalón Mendieta, en persona, abrió la portezuela de uno de los autos, y antes de correr, obeso, tan distinto a como era antes de irse (..) dispuso los primeros arreglos para la fiesta: dos grandes altoparlantes en cada ángulo del proscenio (...); tres micrófonos y varias sargas de gallardetes de papel...(ibid:34)

La laguna, en este contexto, es un símbolo que, de algún modo, representa uno de los obstáculos fundamentales tanto para la ida de los hombres, como para su regreso y finalmente, para la transición que la migración anuncia:

..falta un ahogado solamente para que se cierre la laguna y regresen los hombres que se fueron. El agua, quieta y fría, le mojó de golpe los zapatos, ascensión brusca entre su piel y las mangas del pantalón...(ibid:36)

Se dice que la laguna está enojada, ¿pero por qué? El autor nos da a entender que la laguna está enfadada pues las cosas *ya no son como lo eran antes...* (ibid:33), puesto que incluso *las piedras están más vivas que la gente de Jacarín..*(ibid:33). Las personas han empezado a transgredir su origen casi natural, es decir, su apego a lo originario y en definitiva, a su *origen étnico* y aquello merece una lección. La laguna está molesta porque Jacarín se destruye y como castigo, no permite regresar al padre de Miguel. El niño, al tomar conciencia de aquello, se siente abandonado: Miguel estuvo parpadeando en la oscuridad, aguardando a que el llanto de la madre comenzara, con el hocico fiel del perro humedeciéndole el pantalón en las rodillas (ibid:34). Su familia se ha desintegrado y él siente profundo el dolor de la ausencia de su progenitor.

El dolor de Miguel se parece al de Emilio en el sentido en el que existe algo que los aterroriza: Rudy y la laguna. La laguna es el monstruo de Miguel, el ser maligno dispuesto a gobernar su corta existencia: Pero las lagunas están llenas de maldad. Odian a los humanos, los llaman y se los tragan (íbid:12). La laguna es una criatura que devora seres humanos: ¿no es eso monstruoso? Miguel, al igual que Emilio y el perro, debe enfrentar al monstruo en silencio.

Miguel teme que la furia de la laguna nunca traiga a su padre de regreso y a Emilio le sobrecoge la idea de que Rudy termine por despedazarlo. Pero ellos no son los únicos personajes desolados de los cuentos: el infante de *Destellos en el mar* siente miedo de la muerte de su amigo, el chico de *La confección* tiene miedo a la pobreza y a la muerte, Pablo o Félix Paz siente miedo de su padre, el pequeño del *El Cuico* tiene miedo de todo, el personaje de *Pobre papá* siente que el miedo a entrado a su casa persiguiendo a su padre, a la niña de *Apolinia y el amor* la invade el miedo de tener hambre....

En suma, los niños de los cuentos son infantes cuya existencia se disuelve en la arremetida de un temor que, entre otras cosas, constituye el marco de la puerta a través de la cual se sale hacia el otro lado del jardín. Ahora bien, como me sucedió a mí durante mi niñez y como les ocurre a los infantes de las narraciones, el temor se acompaña de una extraña sensación de culpabilidad: la figura de Buda había caído al suelo y se había roto en mil pedazos y yo me alegraba de ello. Y me sentía apenada con esa extraña mezcla de placer y culpabilidad que experimentábamos, al ser infantes, al comernos los chocolates guardados en la alacena y que se repetirá, conforme pasa el tiempo, en circunstancias varias y diversas! Como se ha señalado, esta es la culpabilidad que, durante la infancia, trastorna la impresión de vivir en un paraíso, rodeados de bienestar, cuidados y plenitud.

Es interesante notar que en los cuentos, el sentimiento de culpabilidad y el nacimiento del mal suele estar, precisamente, acompañados de la idea de que *algo* o *alguien*, ajeno al

espacio privado, ha ingresado en el *interior*. Así, Cristóbal Colón Intriago, por ejemplo, personaje de la narración de Vallejo (Vallejo:1999), representa la figura de un intruso que llega a la vida de Chechiúl y que de alguna manera, le guía hacia los caminos que conducen al *otro lado del jardín*:

¿Ustedes saben coger cangrejitos que viven en los agujeros que asoman sobre la playa? Cristóbal Colón era un experto y gracias a él, ahora y lo soy. El día de nuestro primer encuentro yo, bocabierta, lo veía hacer (íbid: 345).

César Paúl Delgado Zamora o Chechiúl aprende, junto a Cristóbal Colón, a coger cangrejitos y ese es el inicio de una serie de aventuras y riesgos que el pequeño personaje se animará a recorrer y que constituyen el arribo hacia nuevos modos de entender la vida, diferentes a aquellos que se mantienen dentro de la casa del abuelo:

Durante esas vacaciones y las tres siguientes, salí a pasear con él escapándome, a cada rato, de la vigilancia de mis abuelos. Aprendí a coger olas, a construir castillos de arena, a lanzarme de coco desde la cubierta de un barco, a pescar con un hilo sentado sobre las piedras del rompeolas, a navegar una canoa y caminar sobre su panza sin caerme, a lanzar la atarraya sin que se hiciera nudos, a tender las redes, a descamar pescados sin herirme ni con el cuchillo ni con las espinas, a preparar cebiche de corvina, a lanzar un trompo y desde el suelo hacerlo subir a la palma de mi mano, a jugar perinola de a bullizos; yo creo que aprendí casi todo lo que se necesitaba para que uno se haga grande. Bueno, en realidad, lo único que no aprendí fue a tomar cerveza porque me supo demasiado amarga (íbid:349-350).

Pequeños actos de rebeldía que cambian el mundo de las personas, eso es lo que Chechiúl empieza a hacer a partir de la llegada de Cristóbal Colón a su vida:

...en esa ocasión yo no estaba dispuesto a ser un niño obediente. Yo quería ser obediente de mí mismo, así que al día siguiente, sin decir nada, caminé otra vez hacia la playa (ibid:347).

De hecho, el narrador que es, al principio del cuento, un niño obediente, curioso e inseguro, termina, al final, pareciéndose al personaje por quien sentía una mezcla de admiración y temor y al cual, al mismo tiempo, la gente asociaba con el horror:

- No vas a salir, Chechiúl....a ese muchacho lo van a matar y no quisiera que estés junto a él cuando eso suceda; es muy peligroso. No hablemos más del asunto, ándate a lavar las manos y te vienes a la mesa para merendar, que se enfrían los patacones (ibid:347)

La corta vida de Cristóbal Colón está amenazada por pertenecer a una familia que se vio involucrada en un problema con otra familia. El muchacho lleva la marca de la fatalidad en su persona y aquello lo vuelve peligroso a los ojos de las personas: nadie desea a la muerte rondando cerca. A pesar de ello, Chechiúl se deja arrastrar por el oscuro personaje que se asemeja al tío del cuento *La puñalada dulce* o al Cuico del cuento *El Cuico* de Pérez Torres pues todos ellos constituyen seres que ingresan en las casas de los infantes para trastocar sus tranquilas existencias en exilios casi forzados. Así, los pequeños y pequeñas de las narraciones deben enfrentar, en un determinado momento, acontecimientos que los descolocan por completo y que, por lo mismo, los aturde: lúgubres, sombríos, encapotados. Y estas situaciones se generan, precisamente, a partir de la irrupción de *algo* o de *alguien* que provoca un miedo que transforma la historia en un hecho casi insalvable y que envuelve la vida de los pequeños, en la absoluta desolación.

Ahora bien, en vista de que los infantes no poseen, como los caballeros, armaduras que los protejan de los dragones de los cuentos y ahora, que se enfrentan desnudos, al mundo de la moral y la cultura, requieren de estrategias para, por lo menos, intentar protegerse de ellos. Al otro lado del jardín, los niños y niñas son como los recién nacidos cuya marca de nacimiento es el pecado primordial del cual no se puede escapar y que los vuelve aptos para la maldad. Recordemos que han dejado atrás la inocencia y la naturalidad rousseauiana y que ahora, al formar parte de la cultura, son jueces y víctimas, verdugos y torturadores.

Y sucede, de esta manera, que los infantes de los cuentos, se transforman, de pronto, en asesinos, en suicidas, en ladrones, en mentirosos...Y baste una hojeada de los textos para advertir, por ejemplo, que la niña del cuento *Antes de hora* (Solís:2001), es una pequeña que, al sentirse amenazada por la vecina que desea separarla de sus hermanos menores - y luego del suicidio de su madre-, la mata:

Me latía bastante el corazón, tenía el nudo en la garganta más crecido (...). Igualito que ese mono me parecía y me trepé por la ventana que estaba abierta , porque la vecina Carmen nunca la cerraba para poder oír todo lo que hacíamos y decíamos y poder hablar feo como siempre hablaba (íbid:120).

¿Existe algo más espantoso que infantes capaces de asesinar? Encontramos lo mismo en otros cuentos, como *Pobre Papá*, un texto escalofriante que culmina con un parricidio por parte de la niña que narra la historia. Luego, el pequeño de *La confección*, transcurrido un tiempo, también se convierte en un asesino y es más, se dedica a elaborar explosivos para llevar a cabo atentados públicos. Félix o Pablo Paz del cuento *La enmienda* no mata a su padre, pero sí genera un profundo sentimiento de odio que lo lleva a maltratarlo y a humillarlo. El amigo del Cuico se roba la colonia de su madre, el pequeño del cuento *Cuando me gustaba el fútbol* abandona a su necesitada familia. La niña de *Apolinia y el*



*amor* degusta con placer la sopa preparada con el gallo que había sido como un hijo para Apolinia...

En suma, estos infantes se parecen a Miguel y Emilio porque todos poseen sus propios perros y sus propias lagunas. Así, no resulta extraño que Miguel, al final del cuento, termine suicidándose:

El agua, quieta y fría, le mojó de golpe los zapatos, ascendió brusca entre su piel y las mangas del pantalón; chapoteando, gritando, cerró los ojos y deseó con un sabor de lodo en la boca (...). Fue el último ahogado (Cárdenas: 1986:36)

Como tampoco resulta extraño que Emilio asesine a Rudy, el perro:

...se sintió desquitado de todas las heridas de mordiscos en su cuerpo cuando la pluma, resbalando un poco sobre la piel lanuda, se hundió justo ante el primer quejido feroz y doloroso de Rudy que se retorció desesperado bajo su cuerpo (...). la pluma, un poco estropeada, se hundió en la garganta, en el vientre pelado de Rudy, alternativamente, hasta que no quedó más que una figura cuadrúpeda casi enterrada en el lodo, que se contraía aullando, ya sin esperanzas de vivir (Cárdenas:1979:55).

Los dos son finales trágicos o por lo menos, oscuros, como la mayoría de los desenlaces de las historias cuyos protagonistas, cada cual a su modo, necesitan destruir al monstruo que ha entrado en sus casas y a sus vidas. Su castigo no es únicamente terminar encerrados en su propio yo, sino que Miguel se suicida y Emilio asesina al perro. Los caminos de la destrucción, conducen todos, hacia el mismo lugar: la ruindad. Miguel entrega su vida a la laguna y en ese momento, es devorado por el monstruo al que tanto temía; ahora forma parte de él. Emilio clava la pluma sobre Rudy y se convierte en verdugo.

¿Qué son los monstruos? Por lo expresado, los monstruos existen gracias a nosotros, a nuestro miedo. Nosotros les otorgamos de vida, sobretodo, porque esos monstruos que están allí fuera necesitan formar parte de nuestro ser para existir. Cuando la figura de Buda se quebró en cientos de pedazos y yo sonreí maliciosamente, me convertí o expuse al pequeño monstruo que llevaba en el corazón, como sucede con Emilio y Miguel. Y así, hoy puedo reconocer en la imagen del Buda mis propios miedos pues fui capaz de trasladarlos hacia algo concreto<sup>19</sup>: yo misma me convertí en un monstruo.

Convertirse en un monstruo<sup>20</sup> es volverse indeseable, mancharse, romper, quebrar y transformarse en un estigma, un excluido, un indeseado. Los infantes de los cuentos, una vez que se han trasladado al otro lado del jardín, actúan al margen de la moral, quiebran las leyes dictadas por las culturas, llevan a cabo actos que se encuentran fuera del orden y deben volver a pagar un nuevo costo. La diferencia es que el precio, ahora, es cobrado por la cultura: el estigma. El estigma, a decir de Goffman (Goffman:1995), hace de los seres no totalmente humanos y conduce al rechazo y la exclusión social.

---

<sup>19</sup> Bartra escribió un brillante trabajo en el que demuestra que el pensamiento de Rousseau podría resultar paradójico en la medida en la que retoma la antigua imaginería del hombre salvaje, con todas sus contradicciones, para reinscribirla al más alto nivel en la cultura moderna europea: Rousseau saca al hombre salvaje de las cuevas marginales y lo instala en el altar central del iluminismo. Los hombres salvajes de Rousseau no son los otros: son los mismos que ya conocemos. No vienen del exterior de la cultura europea: son sus criaturas. Su hombre salvaje no es el otro, es el mismo. (Bartra:2000:4)

<sup>20</sup> La fábrica de monstruos no descansa. Y como no conoce sosiego nuestra voluntad de ordenar el caos de sensaciones, objetos y palabras que nos rodean, tampoco aminora la capacidad de construir márgenes que delimitan lo que puede y no puede ser explicado. Esas fronteras imaginarias entre lo bueno y lo malo, lo bello y lo abominable, lo justo y lo inmoral y lo patológico cambian con el tiempo y van dejando un reguero secular de conductas socialmente estigmatizadas, cuando no abiertamente reprimidas (Lafuente y Valverde:2000:18)

Así, los infantes en los cuentos que una vez ya fueron expulsados del paraíso, ahora también son expulsados de la cultura....pero...¿cuál es el lugar donde viven? Probablemente, en la escritura entendida como un ejercicio nostálgico de retorno hacia aquello que un día fuimos, hacia los paraísos que se nos han perdido. La narración de Cárdenas desarrolla, precisamente, una idea ligada a lo señalado: el aprendizaje de la escritura:

Emilio supo que, en el principio del Tercer Grado, ya no podían existir cobardes: aplastó contra el papel la última letra de su plana: una "e" normal, común y corriente, que se mantuvo latiendo con un fulgor ceniciento hasta que el gran secante la envejeció para siempre (Cárdenas: 1979:51).

La escritura<sup>21</sup> es una metáfora de lo dicho pues de algún modo, se transmite la idea de que representa un proceso doloroso, lleno de dificultades y que se convierte, finalmente, en el arma corto punzante con la cual Emilio asesina a Rudy: la pluma con la que se escribe es la espada con la que se puede matar monstruos, como los crucifijos que sirven para asesinar vampiros o las velas benditas para ahuyentar los duendes.

Sin embargo, allí tampoco existe salvación pues escribir, ¿no podría ser, de algún modo, exponerse? Se escribe a partir de lo que se es, se escribe, como se señaló al principio del ensayo, *a partir del corte y de lo que falta; se escribe porque hay algo que falta* (Onetti:1977:26). Y aquello que nos falta, también somos nosotros mismos. Recordemos que los hombres y las mujeres siempre estaremos buscando un punto de *consumación*<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> La angustia del sentido inaprensible, fugitivo -"Una pieza color de agua es cazada en las marcas del crepúsculo", dice Celan- siembra el temblor y la certeza del fracaso en la pluma que, en un lugar sin escritura posible, percibió todo el Sentido cifrado en sí mismo (Espinosa:2003:41).

<sup>22</sup> Fromm, en su ensayo *El arte de amar* (Fromm: 1980) , lo explica de modo elocuente; de hecho, él señala que los seres humanos estamos dotados de razón, es decir, de conciencia de nosotros mismos -como ya se señaló en páginas anteriores-, de nuestros semejantes, de nuestro pasado y de las posibilidades de nuestro futuro. Esa conciencia de nosotros mismos como una entidad separada, la conciencia de nuestro breve lapso de

en el otro -cualquiera sea el *objeto otro*. El anhelo del encuentro de nuestra parte faltante resulta, desde esta perspectiva, consustancial a nuestra existencia; por tanto, aquello que buscamos, la pieza ausente, es parte de nosotros mismos. Nuestra esencia es la separatividad.

Así, si la escritura es la búsqueda desesperada de superar tales estados y si también constituye la espada con la que se mata monstruos, paradójicamente, termina siendo un acto monstruoso. En efecto, asesinar es un acto perverso y lo es aún más, si lo que se mata, forma parte de uno mismo. Si realmente la escritura logra ahuyentar los monstruos y permite convertirnos en seres completos, entonces escribir, necesariamente, es asesinar una parte de nosotros mismos, acabar con aquello que falta, con nuestra esencia, con las soledades que nos alimentan.

Por lo dicho, si escribir literatura sobre niños fuese, desde esta perspectiva, un asesinato de nosotros mismos, del que algún día fuimos, de lo que algún día seremos, de lo que pensamos haber sido alguna vez...¿Escribir sobre niños no terminaría por ser, también, un acto monstruoso...?

....

### **Recorridos finales**

El nuevo cuento ecuatoriano ha hablado de infantes y lo ha hecho de diversos modos. De alguna manera, leer el conjunto de las narraciones seleccionadas para este trabajo ha

---

vida, del hecho de que nacemos sin que intervenga nuestra voluntad y hemos de morir contra nuestra voluntad, de que moriremos antes que los que amamos, o estos antes que nosotros, la conciencia de nuestra soledad y

consistido en un ejercicio de indagación de todo lo que se dice y de aquello que, además, no se dice, pero que se puede sospechar. Las sospechas se han vuelto evidentes en aquellos rincones donde se puede encontrar los restos y el polvo dejado por los textos y es a partir de ellos que se ha desarrollado un recorrido que ha conducido; desde unos sitios hacia otros, y que se ha asemejado al viaje del tren que se detiene, de parada en parada, para comprobar que escribir sobre niños, es cosa de *monstruos*. De hecho, nos hemos encontrado con cuatro momentos que constituyen el camino a través del cual cada uno de los niños y niñas transita, casi de modo circular e ininterrumpido.

La primera parada es la escritura infantil en sí misma, como la generadora de dos fenómenos. El primero se asociaría a la escritura en sí misma, como un acto en el cual se colocarían los anhelos del retorno ilusorio, es decir, como una búsqueda de regreso a situaciones primordiales asociadas con lo edénico. Esto quiere decir que, se ha pensado que la infancia sería una especie de estado literario en la medida en la que se podría asociar con un símbolo de una completud perdida en algún sitio y por ello, como un tiempo lejano y al mismo tiempo, omnipresente. Escribir pues, sería el deseo de consagrar unos instantes al encuentro de una unión armoniosa entre vida y muerte, entre *yo y otro*, es decir, el destello de un *estado de completud*. Por otro lado, no sólo que la infancia sería un estado literario, sino que, al contrario, un estado literario podría ser la infancia. En otras palabras, se escribe sobre infantes y al hacerlo, se narran historias en las que los personajes principales son niños o niñas. Estas historias configuran un mundo distinto al que estamos acostumbrados a vivir pues edifican una perspectiva para mirar la realidad que es el punto de vista de un pequeño o una pequeña y que definitivamente, es distinto al de un adulto pues no es lo mismo mirar el océano desde fuera o verlo, desde las profundidades de sus olas. Para eso existe la imaginación. Así, hablar sobre infantes sería jugar con el tiempo y transar entre pasado y presente, es decir, entre ahora y ayer y

---

nuestra separación, de nuestra desvalidez frente a las fuerzas de la naturaleza y de la sociedad, todo ello hace de nuestra existencia separada y desunida una insostenible prisión.

constituir un tiempo sagrado, un instante presente, un momento omnipresente en el que se sabría que somos otro. Y jugar con el tiempo es recordar, llevar a cabo un acto de memoria, colocar al otro *fuera del tiempo*. Por tanto, escribir sobre niños sería una ejercicio de recuerdo, una búsqueda de los lugares perdidos de la memoria.

El segundo momento se refiere a los lugares antropológicos de los textos, es decir, al encuentro de lo que se ha llamado las huellas de la añoranza, o sea, los lugares a partir de los cuales se desemboca en los recuerdos: las casas. Es en los hogares en los que viven los pequeños y pequeñas de los cuentos en donde se concreta la idea de la existencia de lugares adánicos que nos podrían hacer pensar en el jardín, en el Edén en el que Adán y Eva  *fueron*. El Edén es el principio en donde ocurren las situaciones primordiales o primarias que siempre serán anheladas precisamente por eso, por tratarse de escenarios que generan melancolía al ser, gracias al tiempo, inalcanzables... Los lugares de la infancia, es decir, los hogares, provocan recuerdos y es únicamente regresando a ellos que se puede llevar a cabo un ejercicio de memoria y existir en bienestar, cuidado, armonía, protección.

Ahora bien, estos lugares, al ser adánicos, imprimen de un sentido determinado a sus habitantes como sucede, en general, con los espacios que asignan roles pues se asemejan a escenarios en los cuales los actores deben protagonizar un papel, el cual generalmente se asigna desde que nacemos (por género, generación, clase social, adscripción étnica...). Los hogares le dotan de un soplo de existencia a sus infantes que son envueltos por un sentido de inocencia parecido a la fama ganada por Adán y Eva, al haber sido colocados en el paraíso. En este punto, los infantes se parecen al  *hombre natural* del que hablaba Rousseau: el ser humano bondadoso por naturaleza, el que no posee una moral. En otras palabras, el habitante de los hogares se asemeja al  *buen salvaje* de Rousseau en la medida en que no forma parte de una cultura que distingue el bien y el mal y no llega, por tanto, a constituirse en un  *ser humano completo*. Los lugares

antropológicos de la infancia son las huellas que se deben volver a pisar para regresar hacia lo que algún día creímos ser y es a partir de ellas que se produce un tercer momento en los cuentos: la expulsión del paraíso.

El mal es aquello que se da opuesto a la pauta de una conducta considerada *normal* y la expresión del mal, es aquello que se ha roto, lo que está fuera de corriente, el corte. Los malos no caben en el Edén y si actúan como tales, deben ser expulsados. Y el primer signo de la expulsión, es la culpa. Así, sucede que en los cuentos, los infantes son, de repente, infractores. La culpa es impuesta a los niños y niñas de los cuentos como ritual de iniciación a la cultura, es decir, hacia el espacio en el cual los seres humanos somos completos porque hemos dejado nuestra condición natural para ser un tema del recuerdo, como los *old plays*. La cultura nos convierte en criaturas no inocentes y también, en seres solitarios: ese es el castigo. La expulsión del paraíso otorga libertad porque quiebra las paredes de las casas y permite la salida hacia el mundo exterior, pero se paga con la melancolía de haber formado parte, algún día, del edén y no poseer caminos de retorno.

La cuarta parada de los cuentos se refiere, justamente, a la incapacidad de retornar que se traduce en miedo. Así, los infantes de las narraciones se convierten en seres desolados que han sido expulsados de sus hogares, casi siempre, debido a la presencia de una situación, una idea o una persona que actúa como un intruso en la existencia de los pequeños. La desolación de estos niños se asocia con la idea de que han perdido la inocente sonrisa que tenían pues ahora cuentan con un pasado que los conduce hacia la culpa, a hacerse cargo de algo.

Han sido expulsados del paraíso y ahora, que son criaturas culturales y por lo mismo, solitarias, deben buscar el camino hacia el bienestar. Sin embargo, como este se ha perdido, los caminos se convierten en modos perversos de actuar en el mundo. Los infantes de los cuentos se vuelven malos: se tornan asesinos, suicidas, infractores,

verdugos, ladrones y escritores, es decir, en esos seres indeseados que la cultura no desea y que por ello, excluye.

Así, de pronto, los infantes se transforman en los monstruos a los que tanto temen y pasan a ser victimarios y no víctimas, abusadores y no abusados, agresores y no agredidos, verdugos y no torturados. Cada cual, a su modo, mata a sus propios demonios, como lo hace el escritor que escribe porque busca salvarse y en ese acto, se condena a sí mismo para siempre porque los caminos de retorno se han vuelto monstruosos.



## BIBLIOGRAFÍA

Augé, Marc LOS NO LUGARES, ESPACIOS DEL ANONIMATO, edit. Gedisa, España, 1993.

----- EL VIAJERO SUBTERRANEO, UN ETNOLOGO EN EL METRO, edt. Gedisa, España, 1987.

----- LAS FORMAS DEL OLVIDO, edit. Gedisa, España 1998.

Aguirre, Marlene Memoria y Olvido, en: PAIS SECRETO REVISTA DE ENSAYO Y POESIA , N. 7 ,Quito, 2003.

Bal, Mieke TEORIA DE LA NARRATIVA. UNA INTRODUCCION A LA NARRATOLOGIA, Ed. Cátedra, España, 1995.

Bataile, Georges LA LITERATURA Y EL MAL, edic. Taurus, España, 1959.

Bartra, Manuel EL MITO DEL BUEN SALVAJE, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Autónoma de México, Revista Ciencias 60-61, marzo 2001.

Borges, Jorge Luis EL LIBRO DE LOS SERES IMAGINARIOS, edit. Emecé, Buenos Aires, 1996.

Buenaño, Aminta APOLINIA Y EL AMOR en: Donoso Pareja, Miguel, coord. Antología de narradoras ecuatorianas, Libresa, Quito, 1997.

Cárdenas Espinoza, Eliécer SIEMPRE SE MIRA AL CIELO, Publicacionaes del dpto. de difusión cultural de la Universidad de Cuenca, Cuenca, 1986.

----- LA PUÑALADA DULCE, en: Vallejo, Raúl (edit), Cuento Ecuatoriano de finales del siglo XX, Colección Antares, Quito, 2002.

----- LA COMEZÓN , Publicaciones del Dpto. de difusión cultural de la Universidad de Cuenca, Cuenca, 1986.

Carvajal , Iván, Texto de apertura al Simposio Memoria y Olvido, en: PAIS SECRETO REVISTA DE ENSAYO Y POESIA , N. 7 ,Quito, 2003.

Cueto, Roberto, Al Otro lado del jardín, Representaciones de la maldad infantil, en: Domínguez, Vicente, IMAGENES DEL MAL, ENSAYOS DE CINE, FILOSOFIA Y LITERATURA SOBRE LA MALDAD, Valdemar, Madrid, 2003.

Dávila Vásquez, Jorge PAPITO MONSTRUO, en: Este mundo es el camino. Cuentos, edic. Universidad Católica, Quito, 1981.

De Certeau, Michel LA INVENCION DE LO COTIDIANO, 1 ARTES DE HACER, Universidad Iberoamericana, AC, México, 1996.

Donoso P., Miguel ANTOLOGIA DE NARRADORAS ECUATORIANAS, Colección Antares, Ecuador, 1997.

Dupret, Marie-Astrid Carencia de símbolo y lazo social: Menores infractores, en: Revista ECUADOR DEBATE, Caap, Quito, 2001.

Egüez, Iván LA MUJER DESNUDA, en: Historias leves, Abrapalabra edit., Quito, 1994.

----- LIBRETO DEL NUEVO en: Historias leves, Abrapalabra edit., Quito, 1994.

Eliade, Mircea LA BUSQUEDA HISTORIA Y SENTIDO DE LAS RELIGIONES, edit. Kairós, Barcelona, 2000.

Espinosa Andrade, Alfonso RAPTO Y ESCRITURA, en: País Secreto, Revista de Ensayo y Poesía, n. 6, Quito, 2003.

Fabian, Johannes TIME AND THE OTHER. HOW ANTHROPOLOGY MAKES ITS OBJECT, New York, Clumbia University Press. 1983.

Figuroa, Jose REALISMO MÁGICO AND NEO-INDIGENISMO: AESTHETIC PRODUCTION AND THE GHOSTS OF LATIN AMERICA IDENTITY. Georgetown Univesity.

Fromm, E EL ARTE DE AMAR, edic. Paidos. Barcelona, 1980.

Garagalza, Luis LA INTERPRETACIÓN DE LOS SÍMBOLOS HERMENEUTICA Y LENGUAJE EN LA FILOSOFIA ACTUAL, edit. Anthropos, Barcelona, 1990.

Goffman, Erving ESTIGMA LA IDENTIDAD DETERIORADA, edit. Amorrortu, s/a., Buenos Aires, 1995.

Hesse, Herman Alma de niño, en: LA RUTA INTERIOR, edit. Mexicanos Unidos, México, 1977.

Le, Goff EL ORDEN DE LA MEMORIA, EL TIEMPO COMO IMAGINARIO, Paidos Básica, España, 1991.

Lafuente, Antonio y Valverde, Nuria ¿QUE SE PUEDE HACER CON LOS MONSTRUOS?, Edic. Doce Calles, Madrid, S1.

Miraglia, Liliana LA SALA DE ESTAR, en: Donoso Pareja, Miguel, coord. Antología de narradoras ecuatorianas, Libresa, Quito, 1997.

Moliner, María DICCIONARIO DE USO DEL ESPAÑOL, Gredos, Madrid, 1990.

Moreano, Alejandro EL APOCALIPSIS PERPETUO, edit. Planeta, Quito, 2002.

Moscoso, María Fernanda NIÑOS, GUAGUAS Y GUAMBRAS. IMAGENES Y REPRESENTACIONES EN LA COMUNIDAD DE LA PITANA ALTA. Tesis para la obtención de la licenciatura en antropología, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2000.

Onetti, Carlos LOS PROCESOS DE CONSTRUCCIÓN DEL RELATO, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.

Paz, Octavio LA DIALECTICA DE LA SOLEDAD, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.

Pérez Torres, Raúl EL CUICO, en: Cuentos escogidos, Libresa, Quito, 1996.

----- POBRE PAPÁ en: Cuentos escogidos, Libresa, Quito, 1996.

----- CUANDO ME GUSTABA EL FÚTBOL<sub>1</sub> en: Cuentos escogidos, Libresa, Quito, 1996.

Rueda, Marco V. MITOLOGIA, en: Cuadernos de Antropología-1, Edic. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 1993.

Rousseau, Jean-Jacques DEL CONTRATO SOCIAL (1762). SOBRE LAS CIENCIAS Y LAS ARTES (1750) SOBRE EL ORIGEN Y LOS FUNDAMENTOS DE LA DESIGUALDAD DE LOS HOMBRES (1753), MADRID, ALIANZA EDITORIAL, 2002.

Said, Edward ORIENTALISMO, Ediciones Libertarias, Madrid, 1990.

Shelley, Mary FRANKENSTEIN, edi. Anaya, Madrid, 1982.

Solis, Fabiola ANTES DE HORA, en: Asnaldo Cecilia, Cuentan las mujeres: Antología de narradoras ecuatorianas, Seix Barrial, 2001.

Suárez, Marcela MANCHA, DIABLO Y PLACER. DEL PECADO AL ESTIGMA. Trabajo presentado en el 49 Congreso Internacional de Americanistas, Quito, Ecuador, 1997.

Ubidia, Abdón LA CONFECCIÓN, en: Bajo el mismo extraño cielo, Círculo de Lectores, Colombia, 1979.

----- LA ENMIENDA en: Bajo el mismo extraño cielo, Círculo de Lectores, Colombia, 1979.

Vallejo, Raúl (edit.) Estudio Introductorio. CUENTOS ECUATORIANOS DE FINALES DEL SIGLO XX, Colección Antares 2002

----- DESTELLOS EN EL MAR, en: Vallejo, Raúl (edit), Cuento Ecuatoriano de finales del siglo XX, Colección Antares, Quito, 2002.

Vásconez, Javier EL CABALLERO DE SAN JUAN VALLEJO, Raúl (edit), Cuento Ecuatoriano de finales del siglo XX, Colección Antares, Quito, 2002.

## **DOCUMENTOS INTERNET**

<http://ensayo.rom.uga.edu/critica/>

