

**UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

**“SUBJETIVIDADES INFANTILES EN LA
CUENTÍSTICA CENTROAMERICANA
CONTEMPORÁNEA (1990-2015)”**

**Tesis sometida a la consideración de la Comisión
del Programa de Estudios de Posgrado en Literatura para
optar al grado y título de Maestría Académica en Literatura
Latinoamericana**

KARLA BOLAÑOS FERNÁNDEZ

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2024

DEDICATORIA

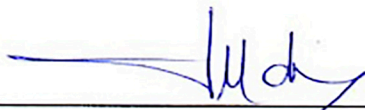
A través de estas páginas quisiera dialogar, resignificar, recordar y honrar a algunas de las vastas miradas infantiles que llegamos a conocer otrora en primera persona, las cuales lejanas ya toman distintas formas y escenarios. En este caso la literatura ha sido la designada para traerlas de regreso con intencionalidad, complejidad e interés a la región centroamericana. Hoy los cuentos nombran, interpelan, cuestionan, deconstruyen y (des)mitifican a aquellos que nunca fuimos.

AGRADECIMIENTOS

Detrás de estas palabras perviven otras más cálidas y afectuosas para agradecerles a quienes generosamente me han brindado su tiempo, constancia, conocimiento y apoyo más allá del proceso de escritura.

A Dios, mi familia, amistades, a los escritores de estos maravillosos textos, a los lectores, al tribunal examinador y, por supuesto, a la Universidad de Costa Rica por el genuino humanismo que conocí dentro y fuera de sus aulas. Por último, mi respeto y estima al director de este trabajo, el Dr. Werner Mackenbach por dirigir la investigación sin abdicar.

“Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Literatura de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Académica en Literatura Latinoamericana.”



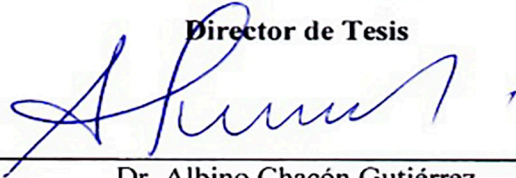
M.L. Verónica Murillo Chinchilla

Representante de la Decanatura del Sistema de Estudios de Posgrado



Dr. Werner Mackenbach

Director de Tesis



Dr. Albino Chacón Gutiérrez

Asesor



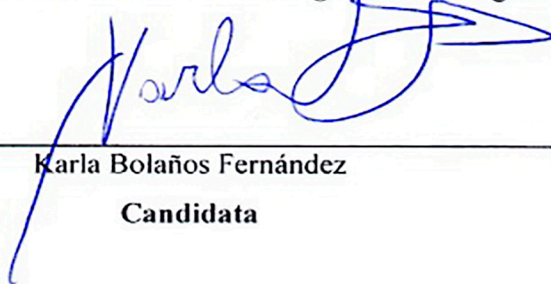
M.L. Isabel Gallardo Álvarez

Asesora



M.L. Estefanía Calderón Sánchez

Representante de la Directora del Programa de Posgrado



Karla Bolaños Fernández

Candidata

CONTENIDO

DEDICATORIA	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
HOJA DE APROBACIÓN	iv
RESUMEN	viii
ABSTRACT	ix
CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN	10
1.1. Tema y justificación	10
1.2. Delimitación del tema	15
1.3. Objetivos	17
Objetivo general	17
Objetivos específicos	17
1.4. Planteamiento del problema	17
1.5. Estado de la cuestión	18
1.5.1. <i>La historia de la infancia</i>	18
1.5.2. <i>La niñez en la literatura centroamericana dirigida a un público adulto</i>	26
1.5.3. <i>Una literatura dirigida a la niñez</i>	31
1.6. Plan de capítulos	40
CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO	41
2. Aproximación teórica	41
2.1. Enfoques vinculados con la niñez	41
2.2. Enfoques vinculados con la mirada	46
2.2.1. <i>Ejes vinculados con la mirada y la sociología</i>	47
2.2.2. <i>Ejes vinculados con la mirada y la filosofía</i>	54
2.2.3. <i>Ejes vinculados con la mirada y los estudios visuales</i>	60
2.2.4. <i>Ejes vinculados con la mirada y el psicoanálisis</i>	65
CAPÍTULO III. MARCO METODOLÓGICO	69
3. Metodología	69
3.1. Aproximación metodológica	69
CAPÍTULO IV. ANALISIS DEL CORPUS LITERARIO: MIRADAS DE LOS NIÑOS Y DE LOS ADULTOS	74
4.1. Análisis de las representaciones de las miradas del personaje niño en relación con las de otros niños y adultos en los seis cuentos seleccionados	74
Nota: esta imagen provee las variables derivadas de los ejes de estudio del Capítulo II.	74
4.1.1. <i>Representaciones de las miradas según la sociología en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “La última aventura de Batman”</i>	75

4.1.2. Representaciones de las miradas según la filosofía en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “La última aventura de Batman”	79
4.1.3. Representaciones de las miradas según los estudios visuales en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “La última aventura de Batman”	84
4.1.4. Representaciones de las miradas según el psicoanálisis en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “La última aventura de Batman”	86
4.2.1. Representaciones de las miradas sociológicas en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “El vestido azul”	89
4.2.2. Representaciones de las miradas filosóficas en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “El vestido azul”	95
4.2.3. Representaciones de las miradas según los estudios visuales en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “El vestido azul”	99
4.2.4. Representaciones de las miradas según el psicoanálisis en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “El vestido azul”	102
4.3.1. Representaciones de las miradas en los personajes niños en los personajes adultos presentes en el cuento “La soledad de la batalla”	105
4.3.2. Representaciones de las miradas según la filosofía en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “La soledad de la batalla”	110
4.3.3. Representaciones de las miradas según los estudios visuales en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “La soledad de la batalla”	113
4.3.4. Representaciones de las miradas según el psicoanálisis en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “La soledad de la batalla”	116
4.4.1. Representaciones de las miradas en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “Rueda”	120
4.4.2. Representaciones de las miradas según la filosofía en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “Rueda”	124
4.4.3. Representaciones de las miradas según los estudios visuales en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “Rueda”	133
4.4.4. Representaciones de las miradas según el psicoanálisis en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “Rueda”	136
4.5.1. Representaciones de las miradas en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “El secreto del ángel”	138
4.5.2. Representaciones de las miradas según la filosofía en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “El secreto del ángel”	143
4.5.3. Representaciones de las miradas según los estudios visuales en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “El secreto del ángel”	149
4.5.4. Representaciones de las miradas según el psicoanálisis en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “Rueda”	152
4.6.1. Representaciones de las miradas en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “Los niños eternos”	159
4.6.2. Representaciones de las miradas según la filosofía en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “Los niños eternos”	163
4.6.3. Representaciones de las miradas según los estudios visuales en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “Los niños eternos”	167
4.6.4. Representaciones de las miradas según el psicoanálisis en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “Los niños eternos”	169

CAPÍTULO V. ANÁLISIS LITERARIO COMPARATIVO DE LAS MIRADAS DEL PERSONAJE NIÑO **173**

5.1 Análisis literario comparativo de las miradas de los personajes niños en relación con los enfoques vinculados con la mirada y la sociología	173
5.1.1. El locus: entre lo rural y lo urbano	173
5.1.2. El ámbito socioeconómico que rodea a la niñez	174
5.1.3. Identidades	177
5.1.4. Jugar: entre lo lúdico y lo ominoso	200

5.1.5. <i>Las voces de la niñez</i> _____	204
5.2.2. <i>El ámbito socioeconómico que rodea a la niñez</i> _____	206
5.2.3. <i>Identidades</i> _____	208
CAPÍTULO VI. ANÁLISIS LITERARIO COMPARATIVO DE LAS MIRADAS DEL PERSONAJE ADULTO _____	212
6.1. Comparación de las miradas de los personajes adultos presentes en los seis cuentos seleccionados _____	212
6.1.1. <i>Análisis literario comparativo de las miradas de los personajes adultos en relación con los enfoques vinculados con la mirada y la sociología</i> _____	212
6.2. Análisis literario comparativo de las miradas de los personajes adultos en relación con los enfoques vinculados con la mirada y la filosofía _____	231
6.3. Análisis literario comparativo de las miradas de los personajes adultos en relación con los enfoques vinculados con la mirada y los estudios visuales _____	232
6.4. Análisis literario comparativo de las miradas de los personajes adultos en relación con los enfoques vinculados con la mirada y el psicoanálisis _____	233
CONCLUSIONES _____	236
BIBLIOGRAFÍA _____	257
ANEXOS _____	269
<i>En relación con la producción literaria de Claudia Hernández</i> _____	269
<i>En relación con la producción literaria de Denise Phé-Funchal</i> _____	270
<i>En relación con la producción literaria de Carlos Cortés</i> _____	272
<i>En relación con la producción literaria de Juan Murillo</i> _____	274
<i>En relación con la producción literaria de Jorge Ávalos</i> _____	277
<i>En relación con Kim Lam y su producción literaria</i> _____	278

RESUMEN

La presente investigación titulada “Representaciones de las miradas del personaje niño en seis cuentos centroamericanos (en los periodos comprendidos entre 2009 y 2013)” es un ejercicio académico que busca visibilizar al personaje niño en la literatura de la región, así como una vía para articular los estudios referentes a esta temática. Si bien existen escritos que incluyen en menor o mayor grado al personaje niño en la literatura centroamericana y latinoamericana, no suelen partir de aspectos etarios como punto crucial y articulador. De ser así, existiría más material de estudio para crear hipótesis, cotejar, comparar, contrastar, refutar y discutir en torno a los imaginarios de la niñez, así como sus discursos, símbolos y diversas representaciones en la literatura.

Si bien el propósito del estudio es dilucidar las miradas imperantes en los cuentos seleccionados y compararlas con las de los personajes adultos con el fin de aproximarse a lo que estas sostienen a través del discurso, hay una serie de interrogantes que surgen previamente a la propia selección del tema, por ejemplo: ¿por qué se habla tan poco de los personajes niños en la literatura dirigida a adultos?, ¿por qué no existen teorías específicas en relación con dichas representaciones?, ¿por qué razón son pocos los personajes niños que protagonizan los cuentos centroamericanos?, ¿qué expresan estos personajes en la literatura?, ¿son personajes estereotipados los niños? y otras incógnitas que se generan dentro y fuera del plano literario.

Hay aspectos extraliterarios como el rol de la niñez en la historia, la legislación, la educación, la psicología y el propio divertimento que develan que el niño como sujeto social empezó a ser nombrado, reconocido y estudiado hasta hace poco tiempo, razón que podría haber coadyuvado a su progresiva visibilización en la literatura, la cual a fin de cuentas es un producto cultural. Las conclusiones brindadas no pretenden ser definitivas, en parte porque remiten a un corpus limitado de cuentos, de igual manera debido a que la mirada (como fenómeno social y teórico) está sujeta a limitaciones; no obstante, sí busca abrir un espacio para cuestionarse sobre sendos temas en la literatura regional.

Además, implica un recorrido histórico y transdisciplinario que favorezca su comprensión textual, contextual y extratextual. En resumen, supone aproximarse a la visión, conceptualización, construcción y abordaje que se ha llevado a cabo sobre la figura del niño, así como las representaciones literarias en un corpus de cuentos centroamericanos.

Es a partir de la búsqueda de una visibilización del niño como personaje literario del cuento escrito y dirigido a adultos que surge el tema de la investigación, ello debido a que esta se focaliza en el análisis textual, así como en los principales elementos narrativos, con el fin de develar ese posicionamiento o miramiento en torno a él.

ABSTRACT

The following research work addresses the topic of the child's gaze in contemporary Central American tales, specifically the ones aimed at an adult audience. Six regional texts (2009-2013) were selected to analyze the child's gaze from four specific areas: sociology, philosophy, visual studies, and psychoanalysis. Its purpose is to obtain a more plausible approach of these voices and narrative focuses.

The current research work titled 'Representations of the child's gaze in six Central American short stories (periods comprised between 2009 and 2013)' is an academic exercise aiming to visibilize the child character in regional literature, as well to articulate the studies related to that topic. Despite the existence of written works including the child's gaze in Central and Latin American literature, to a greater or lesser extent, these do not seem to depart from age aspects as a crucial and articulating point. If that were the case, more academic material would be available for creating hypotheses, comparing, cross-checking, refuting and discussing around the topic of childhood's imaginary, as well as its discourses, symbols and diverse literary representations.

Even though the purpose of this study is to elucidate the prevailing gazes in the selected short stories and comparing them with those of adult characters, with the aim of approaching what these sustain through their discourse, a series of questions arise previously to the very topic selection, such as: why are child characters so little talked about in adult literature?, why aren't there any specific theories in relation to those representations?, why are there so few child characters leading Central American short stories?, what do these child characters express in literature?, are the child characters stereotyped?, as well as other questions generated both within and outside the literary standpoint.

Extraliterary aspects like the childhood role in history, legislation, education, psychology and entertainment, revealing the child as a social subject, being named, recognized and studied until recently, may have contributed to his progressive visibilization in literary, which is after all a cultural product. The given conclusions aren't intended to be definite, partly because they refer to a limited corpus of short stories, in addition to the fact that the gaze (both as a social and theoretical phenomenon) is subject to limitations; nevertheless, it does seek to open a space to question oneself about both topics in the regional literature.

Furthermore, this implies a historical and transdisciplinary journey favoring its textual, contextual and extratextual comprehension. In summary, it supposes an approaching to the vision, conceptualization, construction and approach that have been carried out around the Child Figure, in addition to the literary representations in a corpus of Central American short stories.

It is from the search of the visibilization of the child as a literary figure in short stories written for adults that the research topic emerges, because this search focuses on the textual analysis, as well as on the main narrative elements, with the purpose of unveiling that positioning or look around it.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

1.1. Tema y justificación

¿Qué es un niño?

Un niño es ser un niño

P. Badilla, 2018, 6 años.

Ante la pregunta de un adulto ¿qué es un niño?, este último responde: ¡Un niño es ser un niño! Esta respuesta tautológica de un chico de seis años, además pronunciada en un tono exclamativo, es tan llana y contundente como compleja. En primer lugar, porque devela un mundo donde se es por la palabra y la acción, un lugar donde se infiere que es obvio lo que implica ese ser, y, en segunda instancia, porque el niño se asume como tal en un contexto cultural dado (país, lengua, etnia, cultura, creencias, clase social y otros de índole personal), en el cual se le trata implícitamente de acuerdo con este entramado de convenciones relacionadas con asumir su existencia.

Hablar de la niñez como una etapa de la vida requiere entre múltiples retos de una aproximación conceptual, no con un fin reduccionista, sino más bien para facilitar un acercamiento y sensibilización por los niños, ya sea si se hace referencia a ellos como personas o, en el ámbito literario, como personajes. Además, implica un recorrido histórico y transdisciplinario que facilite su comprensión textual, contextual y extratextual. En resumen, supone aproximarse a la visión, conceptualización, construcción y abordaje que se ha llevado a cabo sobre la figura del niño, así como las representaciones literarias en un corpus de cuentos centroamericanos.

Uno de los abordajes de estudio relacionados con la conceptualización exige la revisión etimológica de la palabra niño, la cual viene de una voz onomatopéyica propia del lenguaje infantil *ninnus* (-παις- niño, genitivo -παιδίων- de niño, de hijo, en griego); que en la antigüedad grecolatina contaba con diferentes formas de designarlo, según la etapa y momento histórico en la que este se encontrara. Una de las más comunes era *infans*, formado por el prefijo negativo in- y el participio presente del verbo *fari*, cuyo significado es “sin habla”. No obstante, es importante aclarar que este remite a una capacidad de recepción del mensaje en público, más que a la capacidad de articular, tal como es posible observar en palabras derivadas como fábula, fama y facundia (Corominas, 1990, pp. 312 y 389).

Esta visión etimológica guarda una relación cultural en cuanto a cómo los grecolatinos percibían al niño, dentro de un periodo en el que aún no tenía la capacidad de hablar o desenvolverse públicamente. Esto ocurre hasta aproximadamente los 7 años; momento en el que asiste a la escuela e inicia su instrucción formal.

Un signo relacionado con el punto anterior es la indumentaria. En la sociedad romana, la vestimenta era un claro indicador de la edad, género y estatus del que gozaba la persona. A los 16 o 17 años, los hombres se ceñían de la toga viril y las mujeres también cambiaban su ropaje a la misma edad, aunque al momento de desposarse hacían cambio de túnica (Gallego, 2015, párr. 24-27).

Tanto la educación grecolatina como la prehispánica y colonial en Mesoamérica se asemejan al esplendor del desarrollo social, urbano, arquitectónico, entre otros. Solo basta echar un vistazo a las culturas localizadas en México, América Central, las Antillas o el interior andino de América del Sur, ya sean los aztecas, mayas o incas, y mencionar que, por ejemplo los mayas

ya poseían incluso un calendario más exacto que el gregoriano, un sistema numérico que contemplaba el cero o una escritura parcialmente fonética.

Más allá de sus grandes logros tecnológicos, a las sociedades grecolatinas y precolombinas o coloniales en América Latina las hermana el rasgo estamental, es decir que en ese periodo adquieren supremo interés para las castas o clases. Prueba de ello son los Calmécac, una institución maya especializada en la formación de los hijos de los estratos más altos o, las escuelas incas donde asistían los hombres de la nobleza.

Además de la relevancia que ostentaba la clase social, se puede observar que la educación femenina y masculina estaba claramente escindida, de ahí que a las mujeres se les formara en actividades relacionadas socio históricamente a su género como son la música, danza o labores del hogar, mientras que a los hombres les correspondía la instrucción familiar o enseñanza de oficios.

La educación colonial en los siglos XVI y XVII tuvo un sello religioso, en cuanto a que esta se asoció originalmente a la evangelización, en parte con el fin de moldear costumbres, comportamientos y creencias que fueran más afines a las de los colonizadores. No va a ser hasta el siglo XIX, luego de las guerras independentistas, los procesos de organización social y las emergentes constituciones, con marcadas influencias liberales, que comienza la formalización y expansión de los sistemas educativos. Las autoridades de las nuevas repúblicas concibieron la instrucción como el principal agente para formar ciudadanos e integrarlos a la vida republicana. Se consideraba prioritario educar a la población como medio para garantizar el progreso político y económico. La educación primaria, consistía en la transmisión de los rudimentos elementales de la instrucción, lectura, escritura y aritmética (Farber, 1995, pp. 120-121).

No obstante, las niñas tendrán un incipiente acceso a una educación universal, más equitativa, hasta el siglo XIX, pese a que en siglos previos hayan sido instruidas en labores más atinentes al hogar y la crianza.

Sin adentrarse más por ahora en esta cadena etimológica y formas de designar al niño, es destacable que la infancia es un concepto que históricamente se sitúa en la Modernidad, dentro de una atmósfera donde el contexto socioeconómico y las corrientes de pensamiento ilustradas son fundamentales en su configuración. De ahí que se pueda decir que el siglo XVIII inventa a la niñez, ya que la nombra y empieza a reconocerla como individuo (Gallego-Henao, 2015, 3.1).

Más adelante, en el XIX, comienzan los estudios de carácter científico y social sobre aquellos que recién empiezan a ser nombrados y a hacer uso de la palabra. A este tipo de investigaciones, se suman medidas jurídicas y educativas cuyo propósito es garantizarles bienestar, protección y formación de manera sistemática, atributos que les designa un lugar en el entramado social. No obstante, habrá que esperar hasta el siglo XX para que se promulguen sus derechos universales.

El 20 de noviembre de 1959 se aprueba de manera unánime la Declaración de los Derechos del Niño, la cual a su vez está basada en la Declaración de Ginebra sobre los Derechos del Niño, emitida en 1924.

Otro gran logro se obtiene en 1989 al firmar la Convención de los Derechos del Niño, cuya principal diferencia con las declaraciones previas radica en la connotación jurídica, es decir que su cumplimiento es obligatorio. Dicho documento reconoce al niño como un ser fundamental de la sociedad, a quien le es necesario desarrollarse física, social, moral, espiritual y mentalmente en un ámbito de libertad y dignidad (UNICEF, 2006, pp. 6-9).

En los últimos siglos, particularmente del siglo XVIII en adelante, se ha despertado un interés notable por la figura del niño. Ello es visible a través de la eclosión de metodologías, especialidades en diversos campos profesionales, innovación en la confección de juguetes, material didáctico y recreativo, dirigidos a este grupo etario.

La presente investigación procura analizar la figura del niño como personaje literario (representado en la textualidad) en seis cuentos centroamericanos, y vislumbrar cómo esa narración se encuentra permeada por las distintas formas en que este ha sido concebido a nivel histórico, social y cultural. Asimismo, busca dilucidar cómo es visto por los otros dentro del texto y de qué manera quien protagoniza percibe la otredad que le rodea.

Dicho interés se cimienta, particularmente, en dos aspectos: primero, una elección de quien realiza esta investigación para indagar en las literaturas de Centroamérica y el Caribe, desde una perspectiva inter/transdisciplinaria e intercultural, como señala Mackenbach (2013, p. 27), mediante un conjunto de cuentos producidos en distintos países de la región. En segundo lugar, el eje temático no ha sido estudiado como tal hasta el presente. Esta condición parte de un vacío informativo, conceptual y metodológico previo que amerita iniciar su investigación, así como darle continuidad.

Massat y Alvarado (1993) enfatizan el papel receptor que el niño ha tenido en la historia: “curiosamente, el patrón niño permaneció inalterable a lo largo de los años: desde la Ilustración en adelante, los niños han sido pensados en términos de sus supuestas necesidades, como si a partir de la leche materna, todo lo que se les diera tuviera que ser inexorablemente nutritivo, transformador; por eso, considerar al niño como receptor-recipientes resulta casi natural, ahistórico” (p. 64). Ambos autores manifiestan que existe una idea generalizada en torno al niño

como una figura limitada al abastecimiento y a la resolución de necesidades y deseos, desprovéyéndolo de cualidades y capacidades dadoras equiparables.

La inclinación a plantear una investigación en torno al niño y su implicación en la literatura centroamericana se justifica, en primer lugar, por las iniciativas emprendidas dentro y fuera de la Academia por estudiar las literaturas centroamericanas y caribeñas, como fenómenos distintivos y únicos, aunque no ajenos al contexto de las literaturas latinoamericanas, como lo han señalado Magda Zavala, Seidy Araya, Alexandra Ortiz W., Werner Mackenbach, Dante Liano y Albino Chacón, entre otros; y, en segundo lugar, por la ya señalada carencia de estudios y artículos sobre el rol que tiene el personaje niño en las literaturas regionales dirigidas a un público adulto.

1.2. Delimitación del tema

Este proyecto de investigación está dirigido a examinar las miradas, tanto de los personajes niños como de los personajes adultos -en relación con los primeros- implicados directamente a nivel textual. El estudio se dirige al análisis individual y colectivo de las mismas, debido a que se procura dilucidar la percepción interna (desde los elementos de la narración) y externa (desde los valores sociales y culturales donde el texto se produce) a través de la selección de algunos elementos que faciliten su análisis.

Se pretende que emerjan descubrimientos, aproximaciones o cuestionamientos sobre las miradas de los niños y adultos a partir de la exposición y confrontación de ideas planteadas en cada uno de los textos. Cabe recordar que el análisis literario, en tanto disciplina teórica, sería inconcebible sin la capacidad dialógica presente en el acto narrativo; el cual a su vez es propio del lenguaje y, por ende, de la literatura; como ya lo dijera Bajtín en la primera versión de su famoso libro *Problemas de la obra de Dostoievski* (1988)

... las relaciones dialógicas son de carácter extralingüístico, pero al mismo tiempo no pueden ser separadas del dominio de la palabra, es decir, de la lengua como fenómeno total y concreto...la comunicación dialógica es la auténtica esfera de la vida de la palabra (p. 255).

Los criterios de selección de los cuentos incluyen tres países del área centroamericana: Costa Rica, Guatemala y El Salvador. La razón de dicha elección radica en que los textos localizados cumplen con cuatro criterios: 1- pertenecer al género narrativo cuento, 2- estar dirigido a una población adulta 3- haber sido escritos o publicados entre el año 2000 y el 2018 (año de cierre en la búsqueda de textos literarios para la investigación, pese a que los cuentos finalmente seleccionados oscilan entre el 2009 y el 2013 como se precisa en el título) y 4- contar con personajes niños como protagonistas de los relatos centroamericanos.

Inicialmente se contempló la posibilidad de trabajar con un cuento de cada país centroamericano, pero tal selección no se pudo llevar a cabo debido a que los relatos hallados no cumplían con todos los criterios de inclusión y exclusión estipulados previamente.

Después de una extensa labor para la elaboración del corpus, los cuentos seleccionados para el proyecto de investigación son: “La última aventura de Batman” (2010) de Carlos Cortés y “La soledad de la batalla” (2011) de Juan Murillo de Costa Rica, “El vestido azul” (2011) de Kim Lam y “Rueda” (2009) de Denisse Phé Funchal de Guatemala, “Los niños eternos” (2013) de Claudia Hernández y “El secreto del ángel” (2012) de Jorge Ávalos de El Salvador; es decir, dos cuentos representativos en relación con el tema de la niñez, en el orden respectivo de los países nombrados previamente, por la relación que guardan con el tema.

El corpus literario elegido se decanta por la selección de relatos contemporáneos, es decir, una que contemple textos escritos más recientemente. Si bien el año 2000 (fecha que coincide con

cambio de siglo y de milenio) se concibió en un principio como punto de partida de la posible selección de los textos recopilados y como fecha de cierre el 2018, año en que se terminaba de recabar textos para su posible inclusión, los que fueron seleccionados para la investigación comprenden un periodo que abarca entre 2009 y 2013.

1.3. Objetivos

Objetivo general

Analizar la representación de las miradas del personaje niño en relación con las de otros niños y adultos en seis cuentos centroamericanos (publicados en los periodos comprendidos entre 2009 y 2013).

Objetivos específicos

Examinar las representaciones de las miradas de los personajes niños y de los personajes adultos en los cuentos centroamericanos seleccionados.

Comparar las representaciones de las miradas de los personajes niños que imperan en los cuentos centroamericanos seleccionados.

Comparar las representaciones de las miradas de los personajes adultos que imperan en los cuentos centroamericanos seleccionados.

1.4. Planteamiento del problema

Se plantean las siguientes interrogantes que guiarán este proceso analítico:

1. ¿De qué manera se miran los personajes niños?
2. ¿De qué manera miran los personajes adultos a los niños?
3. ¿Cuáles semejanzas y diferencias existen entre las miradas de los personajes niños y

los personajes adultos en los seis textos literarios seleccionados?

-+9Al abocarse a resolver dichas preguntas planteadas en la propuesta de análisis, se procurará dirimir el objetivo por el cual fue planteada la investigación en primer lugar, saber cómo se miran los niños, en este caso los personajes niños en los relatos centroamericanos contemporáneos. De esta manera se tendrá una mayor comprensión de su construcción narrativa, así como de los aspectos psicológicos, éticos y discursivos implícitos en su configuración.

Es importante recalcar que la construcción de la mirada ilustra infantil es solo una entelequia o ideal literario que los adultos forjan o reconstruyen sobre la definición, recuerdo, símbolo o concepto que ostentan de la niñez, de ahí ese esfuerzo por traducir o aproximarse a dicho imaginario de la manera más verosímil posible.

1.5. Estado de la cuestión

1.5.1. La historia de la infancia

Si se parte de que el concepto de infancia surgió en la Modernidad, como señalan varios autores, entre ellos el psico historiador norteamericano Lloyd De Mause (1994) y el historiador francés Phillipe Ariès (1987), habría que reconocer que el niño como categoría de sujeto ha sido reconocido recientemente en las sociedades y culturas de Occidente¹. Este fenómeno coincide con la implementación de políticas nacionales que procuran velar por la seguridad y salud de los más pequeños, como la Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF), y la proliferación de orfanatos, comedores y otras instituciones, fundados en su mayoría por grupos religiosos, cuyo objetivo es la asistencia y la misericordia (Galvis, 2009).

¹ En la tesis se refiere a la tradición de las sociedades “occidentales” y no pretende hacer afirmaciones sobre otras culturas y tradiciones (África, Asia, las sociedades “prehispánicas” etc.).

En el siglo XX, De Mause publicó *Historia de la infancia* en 1982, donde establece seis grandes periodos basados en la forma en la que los padres se relacionan con los hijos, ya que considera que estudiar una etapa de la vida debe hacerse desde las relaciones que se establecen primordialmente con la familia, lo cual revelaría la visión que los adultos han tenido a lo largo de la Historia sobre ellos.

Según De Mause (1991) las tres formas de relación paterno filiales son las siguientes: reacción proyectiva, reacción de inversión y reacción empática. A continuación, su descripción.

-Reacción proyectiva: mecanismo mental defensivo el cual una persona, en este caso los padres atribuyen a otros -los niños- sentimientos o impulsos propios que suelen ser negados o le resultan inaceptables para sí. Aquí, el adulto considera que las acciones de los niños son intencionales e incluso provocativas. El adulto ve en el otro aquello que suele molestarle o aceptar como conducta propia.

-Reacción de inversión: Consiste en emplear al infante como suplente o sustituto importante de otra época. Se conoce como inversión debido a que los roles o papeles se invierten, provocando que el niño asuma responsabilidades que le corresponden al adulto, mientras este adopta un comportamiento infantilizado, es decir, que imita el otro infantil, con lo que resulta impostado.

-Reacción empática: Se manifiesta una actitud empática, agradable y comprensiva respecto al niño, sus necesidades y comportamiento. Se procura verlo tal cual es, y no desde la carencia e incompleto como usualmente se le mira. (pp. 123-124)

Por su parte los seis grandes periodos, según el trato dado a los niños históricamente, de que habla De Mause (1991) son los siguientes: el infanticidio, el abandono, la ambivalencia, la intrusión, la socialización y la ayuda. A continuación, su descripción.

-Infanticidio: concebido desde la Antigüedad hasta el siglo IV. Es un periodo en el cual los niños se consideran un tipo de posesión de sus padres, por ende, el derecho a la vida se torna arbitrario, lo cual permite prácticas o actitudes pasivas que suelen devenir en muerte. Ejemplo de ello podría ser obviar un tratamiento médico o dejar de alimentar al menor hasta la muerte sin que ello se considerase anormal o criminal.

Abandono: desde el siglo IV hasta el siglo XIII, si bien se reduce la incidencia de una criminalidad directa, no la exime de otras manifestaciones de violencia como lo es el abandono. Ambivalencia: entre los siglos IV y XVII. En la Edad Media, el niño no ocupa un lugar específico en la sociedad, este más bien es un tipo de limbo, donde es común verlo participar de la vida adulta -como si fuese uno- tanto en el ocio, el trabajo y otros espacios sociales. Los adultos procuraban amoldarlos “a su semejanza”, a través de castigos físicos que solían tener una doble función, tanto la de purificar al menor como la de descargar el peso emocional del adulto.

-Intrusión: durante el siglo XVIII. Si bien trae el sentido moderno de la infancia, este se generalizó entre los siglos XIX y XX. En este periodo disminuyen las reacciones proyectivas y de inversión. Si bien, todavía no se vislumbra una mirada tan empática, está por llegar a serlo. Son tiempos en los que nace la pediatría y con ella una mirada más científica y menos moralista del niño.

-Socialización: del siglo XIX a mediados del siglo XX. En esta época emerge un interés sistemático por la infancia, que se materializará en una preocupación pedagógica y médica por la protección, más allá del modelo caritativo y benéfico de los siglos precedentes. Es un gran logro el que muchas áreas del conocimiento se aboquen específicamente a las necesidades y peculiaridades del niño.

-Ayuda: mediados del siglo XX. El trato hacia el niño se vuelve empático. El interés ya no radica únicamente en regular la conducta o en socializar, sino en desarrollar las características propias, comprender lo que necesitan y potenciar las destrezas. Un claro esfuerzo por llevar a cabo estas iniciativas se decanta en la Declaración de los Derechos del Niño en 1924 (pp. 124-125).

Para DeMause (1991) la historia de la infancia ha sido un tipo de pesadilla de la que se ha empezado a despertar hace poco tiempo. Entre más se retrocede en la historia de la humanidad, mayor es la falta de información e interés en cuanto a la puericultura, así como el incremento de una exposición a muertes violentas, abandono, golpes y abusos sexuales.

Delval (1988) y Escolano (1980) comentan que la infancia ha adquirido desde los años cincuenta del siglo XX una mayor importancia en los estudios de tipo pedagógico y psicológico, cualidad no igualable en el campo de la historia. Ulivieri (1986) y De Mause (1991) afirman en relación con lo anterior que la falta de reconocimiento, por las personas adultas, para ver a los niños y niñas desde una perspectiva histórica, se da en algún sentido, porque sólo se les reconoce como parte del mundo adulto, cuando se produce en ellos un proceso de autonomía, antes de este son desconocidos como sujetos con características específicas e historias de vida (citado en Fidel y Rosero, 2012).

De este extracto se deriva que los niños han comenzado a ser dilucidados social e históricamente en torno a los procesos de autonomía e independencia, aspectos que los asemeja al mundo de los adultos. Dicha ironía radica en que son estas características -usualmente asociadas a los adultos- las que van a permitir su inclusión. Para ser tomados en cuenta los niños deben parecerse y actuar como adultos, ser fervientes imitadores.

Si bien la sociología ha estudiado al niño como elemento social (Chombart de Lauwe, 1971), la pedagogía como sujeto de educación y escolarización (Escolano, 1986; 1997); y la psicología como sujeto de desarrollo fisiológico y psicológico (Delval, 1988), la historia lo ha hecho apoyada en la psicología, la pedagogía y la sociología, principalmente, como declara Álzate (2004) en su libro *La infancia: concepciones y perspectivas*: “La historia social, la historia de la pedagogía y la psicología social nos han mostrado que no hay una sola concepción de infancia; ésta ha cambiado a lo largo de los siglos” (p. 22).

Una parte importante de este acervo histórico en relación con la niñez es el que se encuentra en obras como las de “Ariès (1973, 1986, 1987), La historia de la infancia de Lloyd de Mause (1991), El estudio sobre la genealogía del concepto de infancia de Varela (1986) [...]” (citado en Álzate, 2004, p. 22).

Álzate (2004) afirma que los historiadores no se han abocado lo suficiente al estudio del tema debido a que la historia “seria” o más tradicional se ha ocupado de investigar prioritariamente acontecimientos del ámbito público y no del privado. “Los historiadores se han centrado tanto en el ruidoso escenario de la historia, con sus fantásticos castillos y sus grandes batallas, que por lo general no han prestado atención a lo que sucedía en los hogares y en el patio de recreo” (p. 2), obviando una parte crucial, la de la vida cotidiana.

Si bien la niñez ha sido contemplada recientemente en diversas áreas de estudio tales como la sociología (Chombart de Lauwe, 1971), la psicología (Delval, 1988), la historia (De Mause, 1991) o la educación (Escolano, 1986, 1997), queda claro que falta mucho por decir y aclarar, así como por observar y escuchar; de ahí un posible aporte de la literatura como elemento problematizador (que cuestiona) y exponente de los diversos imaginarios que se construyan alrededor de él.

Los estudios inscritos en el campo de la educación han sido un gran aporte a la implementación de nuevas pedagogías, publicaciones como las de Piaget (1991), Vygotsky (1979), Brunner (1988) y Montessori (2004) han sido relevantes para una mayor comprensión del desarrollo físico y mental, el lenguaje, las destrezas comunicativas y sociales.

Piaget contribuyó a los estudios de la niñez a través de investigaciones dentro y fuera de su país, de estas destacan los estadios universales de desarrollo que se siguen empleando hasta la actualidad (sensoriomotor, preoperatorio, operaciones concretas y operaciones formales), así como la concepción del conocimiento como una construcción (constructivismo).

Por otro lado, Vygotsky se enfocó en el desarrollo cultural, para él el funcionamiento mental de un individuo solamente puede ser entendido mediante los procesos sociales y culturales en los cuales está inscrito. Brunner contribuyó por su lado con el concepto de los andamios, el cual hace referencia a la ayuda o apoyo que los compañeros, adultos, medios o herramientas didácticas, tecnológicas o de otra índole puedan aportar a la mediación pedagógica.

Por último, María Montessori fomentó la autonomía del niño y el aprendizaje en libertad, para ello se basó en el desarrollo y la madurez de cada estudiante. Su enfoque es individualista, por ello propone que se debe respetar el ritmo de cada aprendiz. Para ella el juego es una parte crucial del aprendizaje y una forma de trabajo (Vielma y Salas, 2000, pp. 30-37).

La educación siempre ha sido un espacio de debate y disidencias respecto a abordajes metodológicos, pedagógicos, aunque también a nivel cultural y político, en fin, qué y cómo se debería enseñar y aprender son algunos de los cuestionamientos más comunes y tensos.

Para Cullen (2011) la educación es pensada como

campo de lucha por la hegemonía, pero no la hegemonía entendida como vanguardismo ilustrado, que termina conformando lo que Freire llama la educación bancaria, sino como

verdadera búsqueda de consensos. Actuar en educación es entonces estar siempre dispuestos a dialogar y dar razones. Es que a la mirada pedagógica le subyace siempre la acción comunicativa y el interés emancipador del conocimiento, siempre dispuesto a criticar lo meramente instrumental y manipulador, pero siempre dispuesta también a criticar los supuestos universalismos “a priori” y descontextualizados (que ocultan sutiles etnocentrismos), sino abriéndose a las reales condiciones de disimetría, que implica un situarse de otra manera (p. 25).

Los niños también cruzan por medio de esta lucha para ser parte del diálogo. La escolarización también ha sido una gran responsable en el papel que se le ha dado al niño en el entramado social y hace pensar si en la actualidad la educación sigue siendo hostil de alguna manera, si ¿la niñez sostiene una posición activa? o si ¿continúa estando en un lugar de escucha, de recepción, de alguien que obedece y sabe seguir reglas e instrucciones sin cuestionarse?

En relación con el psicoanálisis, un campo de estudio que suma más de un siglo, relevante para la comprensión del escrito en curso, se retoman visiones freudianas y lacanianas, principalmente, como parte del estado de la cuestión para señalar de qué forma la niñez fue introducida desde los albores de esta disciplina como un elemento crucial para la comprensión de la psique humana. De ahí que uno de sus grandes aportes sea precisamente visibilizar que la mayoría de los procesos psíquicos tiene sus orígenes en esta etapa crucial de la existencia.

Autores como Grigoravicius, Regueiro, Maza y Avalde (2016) opinan que en la obra freudiana la noción de “niño” parece estar atravesada por múltiples sentidos. Muchas veces, Freud homologa la psiquis del niño al funcionamiento mental del llamado “hombre primitivo” o “salvaje” en obras como “Tótem y Tabú” (1913/1994), y “Psicología de las masas y análisis del yo” (1921/1994). De modo que, desde esa perspectiva, el niño sería muy distinto al hombre adulto

civilizado, como si le faltara evolución, socialización, ilustración. La dificultad de acceso a la palabra en la asociación libre percibida por Freud se enmarca en esta línea de pensamiento.

En este punto debe reflexionarse sobre los condicionamientos de la época; se trata de una visión muy común en la Europa victoriana, que sostenía una visión adulta y etnocéntrica muy particular. De alguna manera, se los considera como “cosa menor”, y no es para nada casual que el análisis de niños es considerado explícitamente por Freud, en la “Conferencia 34” (1933/1994), como un asunto del que deben ocuparse las mujeres analistas (párr. 57).

La obra freudiana se encuentra implícitamente enlazada al hecho de que la niñez más que una constante preestablecida es un concepto vivo, por ende sujeto a fluctuaciones. De la misma manera que ciertas nociones o teorías freudianas han presenciado cambios, debido a descubrimientos y hechos que refutan otros (una práctica normalizada para quien emplea el método científico), así también continúan otras que trabajan alrededor de la mente, el comportamiento, la salud, el juego, la educación, la filosofía o el entretenimiento, cada vez que sea necesario.

Grosso modo, si bien hay disparidad en la noción de la niñez, hay que recalcar que a los fundamentos psicoanalíticos freudianos se les ha reconocido su capacidad de reinención, de interés por constatar datos, por reaprender y reivindicar cada vez que así fuera necesario. Entre algunos investigadores destacados en esta rama que han realizado algún aporte sobre la niñez se encuentran Klein (1964), Spitz (1992), Mahler (1952), Winnicott (1955), Freud, A. (1959) y Lacan (1962), entre otros.

Este paneo temporal permite tener una idea más precisa sobre la percepción de la niñez en la historia, las leyes, la educación y el psicoanálisis, áreas que sin duda calan directa e indirectamente en el ámbito literario, el cual, al ser una construcción cultural, está permeado de

aristas sociales, que en mayor o menor grado influyen en las personificaciones y narrativas textuales.

A partir de la búsqueda sobre los inicios de la conceptualización y aproximación de la niñez en múltiples campos del conocimiento, queda claro que se siguen gestando descubrimientos, por ende siempre habrá ajustes y aportes particulares según la especialidad. No solo cada uno de ellos puede tener cabida en lo literario, según el tema y enfoque seleccionados para tal fin, sino que podría generar incluso nuevas disciplinas que procuren un mejor entendimiento.

La niñez ha pasado de ser un accesorio existencial, un faltante histórico o, un monigote discursivo a un tópico de interés, de conjeturación e incluso un sujeto de observación constante (no exento de impresión en la actualidad), al cual se suele recurrir por asuntos lúdicos, de memoria, para solventar dudas adultas sobre padecimientos psíquicos, o para regresar a épocas aparentemente nostálgicas y cargadas de candidez, en fin, “cosas aparentemente menores” en relación con su identificación, vinculación, forma de pensar, de expresarse u otras tantas más próximas al sujeto y ajenas al plano de las expectativas.

La historia deja entrever que la niñez por sí misma ha importado poco -hasta hace no mucho tiempo-, o no lo suficiente para darla por sentado. Hay que justificar de muchas maneras su interés, las razones que nos llevan a dialogar sobre ella -o con ella- sea de forma directa o a través de un ejercicio de memoria; de ahí que haya tomado tanto tiempo asignarle un nombre y espacio en los anales.

1.5.2. La niñez en la literatura centroamericana dirigida a un público adulto

“El tiempo, un niño que juega y mueve los dados”

(Heráclito, Fragmento 52)

Este apartado versa en torno a estudios realizados sobre el personaje niño en la literatura de Centroamérica a partir del siglo XX. Lo anterior coadyuva a delimitar ciertas interrogantes conceptuales, así como dar a conocer estudios, artículos o textos sobresalientes que atañen al tema planteado. En adelante, se ofrecerá antecedentes, a modo de recorrido, sobre los principales textos que tienen a niños por personajes destacados en la región centroamericana.

A mitad del siglo XX, Salazar Arrué (1961) en el *Cuento de cipotes* destaca aspectos narrativos tales como: el uso del lenguaje vernáculo, la narración en primera persona, el rol del niño, el registro coloquial, el monólogo interno, así como la forma en que cuenta sus historias; en sí, un mundo donde parece que los adultos están distantes y desinteresados por los avatares de un niño que vive en circunstancias sociales deprimidas.

La narrativa de Salarrué suele vincularse al criollismo y regionalismo; no obstante, va más allá de meras tipificaciones estilísticas. Partida (2016), examina en su tesis doctoral la perspectiva infantil en la cuentística latinoamericana del siglo XX, en ella se precisa que:

[...] el personaje infantil no es el elemento pasivo que sólo ve, no es sólo el testigo, sino que decide hacerse cargo del problema y, sin decirle a nadie, va al ojo de agua a buscar lo que la hermana perdió. Tacho encuentra un puñal que él cree es la tan apreciada honra de Juana y se lo entrega a su padre, quien al ver el objeto decide restablecer el orden perdido a través de la venganza. Así, mediante su interpretación y sus acciones, Tacho se convierte en el intermediario entre la hermana y el padre, entre la desgracia familiar y una posible recuperación del orden violado. Tacho no lo sabe, pero al entregarle a su padre el puñal que encontró en el ojo de agua y que él cree es la honra de Juana, el deseo de venganza del padre toma forma. La acción de Tacho es, por lo tanto, la que hace posible que la familia tenga una esperanza de resarcir el daño (p.101).

Respecto a *Cuentos de Cipotes* (1945-1961), Partida (2016) acuerda que Salarrué afirmó que “Son los cuentos que nuestro niño nos está contando, a su manera”. Nótese que dice “a su manera”, es decir, en la forma en la que hablan los niños y con ello quiere decir no sólo el tipo de palabras y de sintaxis que utilizan, sino que esa construcción tiene que ver con una manera determinada de percibir y de interpretar el mundo. El encanto de los textos que integran este otro libro de cuentos de Salarrué reside según Ramírez

[...] esencialmente en su pretensión de reproducir el lenguaje coloquial de los niños salvadoreños, un lenguaje que es ya urbano y callejero; utilizando siempre la metáfora, sólo que deformada en distintos juegos sintácticos, este lenguaje se alimenta de retahílas, refranes, deformaciones, contracciones, neologismos. Son relatos verbales, que en su inconfundible fluir arrastran la anécdota que es a veces tan inocente como intrascendente, pero por la misma apropiación del juego sin fin de palabras, no menos graciosas (pp. 107-108).

En Salarrué los niños no tienden a participar de los juegos propios de su etapa etaria, tampoco es plausible la protección de sus padres o adultos cercanos, menos aún sus páginas rebosan de mimos o afectos constantes, pero sí viven y atestiguan mediante su mirada escenas cotidianas, donde es común la sordidez y la violencia. Ellos no se muestran como sujetos pasivos o simples observadores, si bien se hallan en medio de situaciones incomprensibles como las del cuento “La honra”, van a ser propositivos, a ocuparse por solucionar y disminuir el caos y el dolor que emerge a su paso.

Otro escritor centroamericano que incluyó personajes de la niñez en su narrativa fue Miguel Ángel Asturias, el cual en 1947 redacta unos cuentos para sus hijos que fueron enviados por medio de cartas. Estos relatos fueron nombrados luego como los “Cuentos de Cuyito”, posteriormente

fueron incorporados en su novela *El Alhahajadito* (1961). En esta, un niño protagoniza una serie de aventuras en las cuales se entrecruzan las creencias indígenas mesoamericanas con la foránea religión católica. Envuelta en un aura de superstición, el protagonista debe atravesar obstáculos y presagios, propios de una memoria colectiva no dominada del todo por los nuevos conquistadores.

En los años cincuenta y sesenta se genera una serie de publicaciones en el plano narrativo que resaltan las vivencias de la infancia, entre estas destacan *Marco Ramírez* (1952) y *Mi madrina* (1950) de Carlos Luis Fallas, cuyos personajes principales son niños que pertenecen a ambientes rurales que se caracterizan entre otros rasgos por la libertad con la que se desplazan tanto como por su espíritu rebelde y travieso.

La escritora costarricense Julieta Dobles se ha decantado en varios de sus cuentos por idear radiografías de la marginalidad infantil, con un interés particular en la cotidianeidad urbana. Dobles ha escrito entre otros relatos “¿Le limpio don?”, “No puedo ir” o “El secuestro”, correspondientes a 1975 y 1982, en donde sobresale un “encuadre de la niñez como edad ingenua y del niño como sujeto inocente” (Cuardic, 2016, p. 49). Este tipo de tópicos en los cuales los personajes niños habitan las calles se populariza en el siglo XIX con autores reconocidos como Charles Dickens “El cuento de Navidad” (1843) o su célebre novela *Oliver Twist* (1837-1839), cuyas adversidades e infortuna remiten a textos de la literatura clásica española como *La vida del Lazarillo de Tormes* (1554).

Como parte de este corpus temático ha habido una serie de autores que ha integrado en sus cuentos -luego del año 2000- a personajes niños como protagonistas, entre esta lista destacan: Ana María Jurado con “Encantamiento” (2011), Inés Vielman con “Como una hoja sin letras” (2011), Karla Sterloff con “Barbie” y “Chocobolita” (2014), Rodrigo Rey Rosa con “La niña que no tuve”, “La prueba” y “El pagano” (2005), Eduardo Halfon con el compendio de su libro *Mañana*

nunca lo hablamos (2011), David Unger con “Muffin Man”, “La casita” y “Canillas de leche” (2009), Ana Fortuny con “Mi primer cigarrillo” (2014), Valeria Cerezo con “Donde ya no crece nada” (2016), Carlos Winter con “La jaula” (2018) y Francisco Alejandro Méndez con “La familia de Matilde” (2004).

Si bien existen otros autores que han publicado sobre la niñez, prevalece la presencia de estudios que la retratan o imaginan desde la novela, o propiamente en relación con la literatura dirigida a niños; no obstante ella siempre ha estado presente, aunque no de forma tan protagónica. Entre los autores que han desarrollado personajes de infancia memorables cabe mencionar a Denise Phé-Funchal, quien a través de cuentos como “Uno”, “Chapstick” y “Rueda” (2011) (re)crea a niños que han sorteado el maltrato, abandono o el derrumbe de ideales propios de su edad; Carlos Cortés con su novela *Larga noche hacia mi madre* (2013) o el libro de cuentos *La última aventura de Batman* (2010) ahonda tanto en la ausencia del padre como en los vacíos emocionales de los personajes; por su lado, Rodrigo Soto inscribe a modo de farsa la vida de un personaje llamado Cabizmundo en su novela *Mundicia* (1992) o plasma la cotidianeidad de una pandilla conformada por Toni, Ana, Oswaldo, Milena y Güicho, una trama incluida en la novela *Figuras en el espejo* (2001); por otro lado, Ana Cristina Rossi con *María la noche* (1985) descarna y desdobra la vida de Mariestela entre su etapa adulta y los mórbidos recuerdos de una infancia que la atormenta frecuentemente.

La crítica literaria sobre el personaje niño en la cuentística centroamericana dirigida a un público adulto no parece ser cohesiva, extensiva ni estructurada. Si bien podría sumarse más referencias a este apartado, los artículos o investigaciones al respecto suelen estar dispersos, vincularse únicamente a la obra de autores consagrados en los cánones literarios de sus respectivos países o, enfocarse en aquellos textos cuyo valor cultural se extiende más allá de sus fronteras

como sucede con el caso del Popol Vuh. En definitiva, no parece haber todavía un creciente interés por estudiar el rol de estos personajes como un tópico de importancia que amerite incluso la implementación de nuevas teorías o abordajes como sí ha acontecido con la llamada literatura infantil.

Recurrir a la niñez merece mayor profundidad y detenimiento en las literaturas centroamericanas y caribeñas en cuanto a su presencia -implícita o explícita- desde los albores hasta la actualidad; además, la narrativa sigue haciendo mención a ella, a veces como personaje secundario, terciario o protagónico, este último con mayor frecuencia, intencionalidad y minucia recientemente; no obstante, escasea material literario en la región sobre personajes infantiles y protagonistas de cuentos dirigidos a un público adulto, así como de teorías literarias específicas que versen sobre la niñez más allá de las generalidades, el estereotipo, sus necesidades o el didactismo, en fin maneras reduccionistas de solapar la complejidad de los niños.

La aproximación interpretativa sobre la representación infantil en los cuentos seleccionados no ha sido analizada, de ahí la trascendencia de crear una investigación en la cual medie el dialogismo de estas voces que emulan o personifican la niñez, la cual si bien no responde a voces “reales” de niños, sí expresan realidades diversas sobre estos y su entorno.

1.5.3. Una literatura dirigida a la niñez

Este apartado hace referencia al personaje niño dentro de la denominada literatura infantil, específicamente al género cuento, también conocida como literatura para niños o literatura dirigida hacia niños. La misma denota la forma en la cual las literaturas han sido diferenciadas por criterios tan variados como el tipo de público, el género o los subgéneros literarios, la temática, aspectos generacionales o épocas específicas en las que determinado texto ha sido escrito.

En relación con la investigación en curso es apremiante la distinción de literaturas dirigidas a adultos de literaturas dirigidas a niños, no solo debido a que la selección del corpus literario corresponde a este primer grupo, ya que dicha construcción de personajes conlleva diferencias, a veces sutiles o sustanciales, en la apreciación, caracterización y roles dentro de los argumentos.

El fin de esta sección no es por lo tanto cuestionar el tipo de etiquetas atribuidas a la literatura, tampoco dirimir discusiones que se han sostenido sobre dicha denominación, sino enfocarse en comprender la exposición que la niñez, en cuanto personificación, tiene en la narrativa, en particular la que atañe a la cuentística regional, así mismo vislumbrar la conceptualización que se ha labrado del niño en los argumentos. Por último, extraer algunos aspectos de la construcción de los personajes (formas de relacionarse, personalidad, intereses, etc.) en pos de hallar posibles similitudes con la de los textos seleccionados.

Para Cervera (1984, 1990) el concepto de literatura infantil no ha dejado de ser polémico y debatible hasta la actualidad. La primera defiende la tradición histórica de la literatura infantil como género literario, y la segunda, en tanto objeto de escrutinio científico. Por otro lado, sus detractores, Croce (1985), Carandell (1976) y Ferlosio (1990) se inclinan por una visión estética más general que se enfoca en los escritos catalogados como literatura.

Sánchez (1990) subraya que uno de los aspectos más criticados en la denominada literatura infantil es el empleo de figuras literarias inconexas, historias mal escritas o el uso de un lenguaje infantilizado. Considera a la vez, que no debería llamarse literatura a las “alegorías, metáforas, símbolos, comparaciones y otros procedimientos retóricos connotativos en un mecanismo de “infantilización” reduccionista” (p. 532), los cuales apelan a clichés, fórmulas repetitivas y dirigidas a una lectura cerrada, que imposibilitan un análisis más plurisignificativo.

Sánchez (1990) cuestiona el lenguaje simplista empleado en muchos de estos textos, debido a que resulta en una emulación o interpretación del habla de los menores. No obstante, se opone radicalmente a cualquier adaptación, en particular al considerarla una perversión del lenguaje y un acto que desvaloriza al receptor. Ello también se aplica a las adaptaciones de las obras clásicas, a las cuales en muchas ocasiones se les suelen suprimir pasajes importantes por considerarse no atinentes o difíciles de comprender para un niño.

Rodari (1977) se inclina por una ausencia de límites entre literatura infantil y literatura, donde las obras dirigidas a un público adulto se entrecruzan con las del público infantil, aludiendo que de ser arte podrían ser igualmente disfrutables e interesantes para ambos.

Para Cervera (1989) ampararse en que todo es literatura y negarse a introducir ciertas clasificaciones es ignorar una amplia gama de producciones literarias, cuyo fin recae precisamente en tener al niño como fin o destinatario. Alega que si hay novelas policíacas o de literatura negra es precisamente debido a que dichas clasificaciones no dependen únicamente de temas sino del tratamiento al que se les somete (pp. 158-159).

Detalle Cervera (1989) que existen tres tipos de literatura infantil: la ganada, la creada para niños y la instrumentalizada. A continuación, su descripción.

-La ganada: engloba todas aquellas producciones que no fueron creadas específicamente para un público infantil como son los cuentos tradicionales, del folclore, poemarios y cancioneros. Como ejemplo se encuentran *Mas mil y una noches*, Los cuentos de Perrault.

-La creada para niños: pensada en un público infantil, ya sea a través del teatro, cuento o novela, entre otros muchos. Aquí se puede citar *Las aventuras de Pinocho*, de Collodi o *El hombre de las cien manos* de Luis de Matilla.

-La instrumentalidad: son aquellos textos creados para la escolarización, principalmente. En el caso de Latinoamérica se puede mencionar a *Paco y Lola* una selección de *Los cuentos de la selva* (1918) de Horacio Quiroga, los cuales suelen usarse en antologías para análisis de lectura (pp. 158-159).

Sea conveniente o no adjetivar la literatura, es un hecho que dicha segmentación se debe parcialmente al mercado editorial, donde las etiquetas son parte de los criterios empresariales que ocultan una planificación comercial dirigida por expertos de dicho mercado, las cuales, como señala Rico (1986), incluso estudian la tipología de las letras que suelen ser más gustadas por este sector.

El escritor chileno Manuel Peña (1999) escribió un artículo sobre la literatura infantil en Centroamérica. Se refiere a ella como una zona desconocida no solo dentro de América Latina, sino también para la propia región. Incluso se expresa de esta como si fuera un “continente misterioso o lejano” (p. 54). Si bien señala algunos de sus atributos, tales como volcanes, llanuras, bosques o lagos, inmediatamente hace alusión a problemáticas como la devastación por fenómenos naturales, la pobreza o la violencia explícita en los conflictos bélicos.

Al inicio del texto se infiere un tono pesimista, como si el destino de este pedazo de tierra estuviera condenado a la tragedia, a la muerte, al abandono y peor aún, al olvido. La perspectiva de Peña sobre la estética textual latinoamericana refleja estar plagada de estereotipos no menos exóticos que los apreciados en la época de la Conquista y Colonia española.

Señala que los orígenes de la literatura infantil en Centroamérica tienen asidero en los cuentos folclóricos, primordialmente, que formaron inicialmente parte de una tradición oral. Sobre estas historias expresa:

Estos cuentos estaban impregnados de aquellos mitos indígenas de origen maya mezclados con la tradición hispánica. Eran relatos portentosos de princesas y castillos encantados, protagonizados por el pícaro Pedro Urdemales o por animales centroamericanos como el coyote, el tigre, el zanate, los pájaros y el conejo (1999).

En fin, los personajes que suelen protagonizar estas vivencias no son niños, sino adultos, animales o seres fantásticos cargados de picardía, justicia, magia, heroicidad, atrevimiento, aventura, todo ello amalgamado por un sello “edificante” o “aleccionador”.

En el artículo también hay un claro reproche a la escasez de este tipo de textos, así como a su difusión y distribución. También indica el visible desinterés del sector público y privado por gestionar, promover y patrocinar publicaciones, talleres, premios o capacitaciones en torno a la niñez.

Peña (1999) señala que El Salvador y Honduras son naciones con altos índices de pobreza y violencia y por demás carentes además de políticas culturales e incentivos económicos para difundir la literatura. En estas naciones centroamericanas al igual que en Guatemala, las historias tradicionales y autóctonas, especialmente las que guardan relación con los pueblos indígenas son las más populares.

Respecto a Nicaragua, destacan los escritos del modernista Rubén Darío, quien forjó gran popularidad por textos como *por La cabeza del Ravi*, la *Sonatina* y la poesía dedicada “*A Margarita Debayle*”, la cual es sumamente conocida entre los niños de América Latina “Margarita. está linda la mar y el viento lleva esencia sutil de azahar. Yo siento en el alma una alondra cantar. Tu acento ... Margarita. te voy a contar un cuento ...” (p. 59).

En este país, la poesía ha tenido un papel privilegiado, de ahí publicaciones como *Ernesto Cardenal para niños*, una recopilación de poemas, o *Juegos nicaragüenses de ayer y de hoy, con*

rondas y juegos de prenda y cordel de los niños nicaragüenses (1960) de Joaquín Pasos, y María Berríos Mayorga. Años más tarde, se compila en una antología de 1981 la poesía de Francisco Pérez Estrada y Pablo Antonio Cuadra.

En Costa Rica, una de las figuras más representativas es Carmen Lyra, seudónimo de María Isabel Carvajal Quesada, quien dedicó parte de su vida a la educación, escritura y difusión de la literatura en la población infantil. Su obra más conocida es *Los cuentos de mi tía Panchita* (1920) que recopila parte del folclor y la tradición oral. En ella pervive la tradición por incluir seres populares en la tradición oral.

En una línea narrativa semejante se halla María Leal de Noguera con sus *Cuentos viejos* (1924), luego se podría mencionar a Carlos Luis Sáenz, considerado el abuelo cuentacuentos, quien también escribió teatro. Entre los años cuarenta y cincuenta destacan las voces de Lilia Ramos con *Cuentos para ti* (1942), quien además de su labor literaria publica textos relacionados con la problemática infantil-juvenil, así como ser la encargada de fundar la revista *Triquitraque*; Joaquín Gutiérrez con el afamado Cocorí (1947), Carlos Luis Fallas con *Marcos Ramírez* (1952), un libro autobiográfico que ha sido televisado (Peña, 1999).

Una de las narradoras infantiles más conocida es Lara Ríos, seudónimo de Marilyn Echeverría de Sauter. Entre sus libros más leídos se encuentran *Algodón de azúcar* (1976), *Los cuentos de mi alcancía* (1979), *Pantalones cortos* (1982) y *Mo* (1991), un libro ambientado en el pueblo cabécar.

Peña (1999) apunta que muchos de los autores modernos incluyen la flora y la fauna en sus relatos como una forma de preservarla. Un representante es el autor Quince Duncan, quien a través de la recopilación de *Cuentos de Anancy*, el Hermano Araña que rescata parte de la tradición oral afrodescendiente. Además, es visible cómo algunas de las temáticas han variado, por ejemplo, se

han incorporado temas como el espacio urbano, social, aspectos tecnológicos y otros que se consideraban tabú como los diversos tipos de familias, los duelos, etc.

En Panamá, sobresale María Magdalena Icaza con el libro de cuentos *Las flores de mi huerto* (1928). María Olimpia de Panamá escribió un *Parnaso infantil* en 1948, Luisita Aguilera Patiño publicó *Leyendas panameñas* en 1949 y *Leyendas tradicionales panameñas* en 1952. Rogelio Sinán escribió obras teatrales, una de ellas es *Chiquilinga o la gloria de ser hormiga* (1961).

Si bien el artículo no incluye ningún tipo de conclusión, se debe rescatar que la investigación de Peña es un claro esfuerzo por incluir a un buen número de escritores y publicaciones que entre fines del siglo XIX y durante el siglo XX se han inclinado por la escritura y difusión de textos dirigidos a la niñez de sus pueblos y países.

Vázquez (2002) propone que para esgrimir la literatura infantil se debe recurrir a una crítica literaria que profundice en las particularidades discursivas de la niñez, pero sin dejar de lado los parámetros de la literatura general. Opina que tanto la literatura infantil como la crítica que se ha efectuado sobre ella “han sido una consecuencia lógica de esa marginación”. Han tenido que pasar muchos siglos para que el niño adquiriera una categoría que lo considera “independiente” (pp. 6-7).

Vásquez (2002) finaliza con una serie de conclusiones respecto a cómo dirigir de mejor manera los estudios críticos sobre la literatura infantil

En el caso de la literatura infantil, se considera fundamental asumirla en su especificidad, lo cual lleva a indagar en aspectos medulares como su relación con el contexto histórico y cultural, sus características genéricas, su inscripción en una tradición de escritura, sus rasgos ideológicos, y sobre todo en los recursos lingüísticos y retóricos que permiten la interpelación al lector y plantear la visión del mundo y las aspiraciones del escritor. La

crítica debe ser lo suficientemente rigurosa y sistemática para explicar adecuadamente la estructura y el funcionamiento de los niveles textuales. Para ello es imprescindible tomar cierta distancia de las obras mismas y de los juicios del autor. Pero tampoco debe limitarse a interpretaciones arbitrarias: debe descubrir los mecanismos de producción del sentido, con la sola condición de no traicionar la especificidad literaria y de propiciar una mayor comunicación entre las obras y los receptores. He aquí el doble reto que se le impone a la crítica (p.20).

Para Vázquez (2002) el reto radica en sumirse en la especificidad que conlleva la literatura infantil, así como sistematizar su crítica. Para ello hay que dejar de lado, primero, muchos de los estereotipos que se han construido respecto a esta categorización. La autora apela por el carácter independiente de la creación literaria, argumentando que este no debería ser manipulado por los receptores, así como tampoco por críticas o teorías poco rigurosas, así como de una crítica que no sea beligerante.

La literatura infantil o literatura dirigida a niños parece estar más presente en las editoriales, las bibliotecas públicas y privadas, las películas, los festivales locales y simposios literarios, los talleres, las pedagogías y metodologías educativas, las aulas universitarias, las políticas culturales, así como en las manos de los niños.

Un ejemplo de este reconocimiento a la literatura ideada pensando en la niñez es la implementación de premios a nivel latinoamericano y centroamericano donde la gran mayoría de los países que la conforman cuentan con galardones específicos, tales como El premio centroamericano de literatura infantil impulsado por ¡Libros para niños! y el Instituto Goethe de México.

Cada vez son más los escritores que se dirigen a la niñez en la región. Este interés es notorio a través de la impartición de cursos en universidades públicas y privadas, tanto como la creación de talleres literarios, obras de teatro, así como la implementación de concursos, congresos, artículos científicos e incluso, la especialización en los ámbitos de la escritura, la ilustración y la edición de libros dirigidos a este público. Un ejemplo es el del escritor y profesor costarricense Carlos Rubio, quien ha dedicado más de tres décadas a su estudio y difusión. A continuación, un esbozo sobre las opiniones plasmadas en la entrevista que se le realizó en el mes de septiembre de 2020.

El escritor opina que la literatura infantil es arte y que a partir del goce estético que esta brinda decanta en entretenimiento. Si bien ella podría eventualmente generar didactismo, su fin no es este precisamente. Por dicha razón no debe endilgarle la labor de constructores de conocimiento a quienes la escriben. Respecto a este punto procura ser enfático, debido a que considera que la literatura que se dirige a la niñez está llena de múltiples vicios, entre ellos el empleo excesivo de diminutivos, la liviandad en el planteamiento de los temas, o el trato condescendiente, entre otros.

Para finalizar, Rubio (2020) expresa que escribir para la niñez implica hacerlo desde el yo niño, procurando despojarse conscientemente de muchas de las investiduras que se tienen como adulto. Si bien esta podría ser una vía, es inminente que los niños todavía no gozan de un lugar primordial en ella, para hacerlo falta replegarse, cederles espacio, que sean ellos quienes hablen, diriman, ilustren, escriban y narren sus propios textos.

En fin, si bien existe una mayor cantidad de estudios sobre la literatura infantil que se ocupa de los personajes niños implicados en sus relatos tal como *Retórica del personaje en la literatura para niños* (2014) de la sueca Maria Nikolajeva que los que se pueden encontrar en la literatura dirigida a adultos, sigue prevaleciendo la impronta de que tales investigaciones no tratan sobre

textos centroamericanos, ni mucho menos incluyen teorías o apreciaciones de la región, aspecto que representa un gran vacío literario.

1.6. Plan de capítulos

Este proyecto de investigación en Literatura Latinoamericana presenta el siguiente desglose capitular:

- **Capítulo I:** en este apartado se enuncian los elementos introductorios de esta investigación: el tema, la justificación, la delimitación del tema, los objetivos y el estado de la cuestión.
- **Capítulo II:** en este capítulo se examinarán los ejes y variables del marco teórico.
- **Capítulo III:** en esta sección se explican los detalles referentes a la metodología y al plan capitular.
- **Capítulo IV:** en este capítulo se examinarán las representaciones de las miradas de los personajes niños y de los personajes adultos en los cuentos centroamericanos seleccionados.
- **Capítulo V:** en este capítulo se hará referencia a la comparación de las miradas de los personajes niños presentes en los cuentos centroamericanos seleccionados.
- **Capítulo VI:** en este capítulo se hará referencia a la comparación de las miradas de los personajes adultos presentes en los cuentos centroamericanos seleccionados.
- **Conclusiones.**
- **Referencias bibliográficas.**

CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO

2. Aproximación teórica

2.1. Enfoques vinculados con la niñez

El psicoanálisis ha dado cabida a la niñez desde sus orígenes, empero ha obtenido mayor visibilización y seguimiento en las últimas décadas a partir de ponencias o publicaciones especializadas en revistas como *Docta* tanto como otras pertinentes al ámbito académico. Cabe resaltar, que el interés por este grupo etario inicia con los trabajos clínicos de Freud, los cuales pueden situarse en tres momentos claves.

Antes de mencionar los aportes de Freud sobre la niñez, se debe agregar que a él se han sumado múltiples psicoanalistas, e incluso propiciado la creación de especialidades en el área que, eventualmente, han devenido en observaciones, abordajes y hallazgos. Los tres momentos específicos en los que dicho tema cobró relevancia en su obra son: la teoría de la seducción, el descubrimiento de la sexualidad infantil y, por último, el debate en torno a la posibilidad de reconocer a los niños como sujetos y pacientes del psicoanálisis.

A continuación, se hará referencia a cada uno de estos segmentos conceptuales, con la finalidad de contar con una noción más amplia sobre su contexto y la correlación con otros temas concernientes al campo de estudio. En cuanto a la teoría de la seducción, esta plantea que la causa de la neurosis se debe a recuerdos relativos a la vida sexual, de carácter inconsciente y ocurridos durante la niñez temprana.

A través de los relatos de pacientes con histeria, Freud se percató de que la población tiene en común una serie de recuerdos reprimidos, en los cuales destacan experiencias sexuales, relativas a percepciones de aproximación, caricias e incluso abusos sexuales por parte de encargados, cuidadores, profesores o familiares, en donde la figura de seductor(a) tiende a ser la de un adulto.

La represión de estos recuerdos es descrita en “La etiología de la histeria” (1896/1994) mediante el trabajo de la hipnosis, la cual a su vez pretendía alcanzar la catarsis como vía de descarga de las emociones provocadas por la neurosis.

De esta primera aproximación a la niñez, hay que comentar que, para ese entonces, los niños son asumidos y sumidos a un rol pasivo, en el que su única posibilidad es la de víctima, por ende, queda implícita una inocencia y sentido de asexualidad que posteriormente cambiará con la publicación de los *Tres ensayos de teoría sexual* (1897/1994), momento en el cual se reconocerá la identidad sexual desde el comienzo de la vida humana.

Entre los alcances de este estudio, se comenzará a hablar de las pulsiones sexuales y del carácter autoerótico, entre otros. Antes de 1897, la sexualidad infantil ni siquiera se planteaba, era laxa y latente, excepto cuando había algún caso de abuso, mediado por la figura de un adulto. Otro descubrimiento que devino de este periodo será el famoso complejo de Edipo (basado inicialmente en su autoanálisis), cuyo fundamento pregona la existencia de impulsos sexuales, sin necesidad de estimulación externa.

Si bien esta segunda fase implica una evolución en relación con la comprensión de la niñez, y por defecto de las neurosis, la última plantea que la realidad externa es una extensión de la realidad interna y que varios casos de “seducción” (abuso) corresponden a construcciones fantasmáticas, en las que el sujeto procura disimular esa actividad autoerótica, reprimida socialmente.

Uno de los grandes logros de su teoría consistió en superar la equivalencia entre sexualidad-genitalidad-reproducción, ya que la mentalidad de entonces tendía a vincular la sexualidad con esa única finalidad, aspecto que excluía diversas formas de experimentarla, así

como los espectros de placer que serán incluidos en actos cotidianos como son la alimentación, las prácticas de higiene o simplemente la familiaridad y el cariño con los padres.

El tercer y último momento de la obra freudiana pone de manifiesto una paradoja debido a que, si bien se había otorgado un carácter sexual a la niñez y un sentido simbólico a cierto tipo de conductas y juegos (Fort-da), Freud insiste en los inconvenientes y obstáculos de psiconalizarlos (nunca llevó a cabo ningún análisis de forma presencial, sino a través de otros colegas), en parte por el desarrollo del lenguaje, de su alcance de abstracción, entre otros. Estas dificultades para acceder al niño denotan una clara diferencia entre la niñez y la adultez “psicológicamente, el niño es un objeto diverso que el adulto” (1933, p. 137).

De ahí que la niñez ha sido suelo fértil a interrogantes para que analistas como Hermine Hug Hellmuth, Anna Freud y Melanie Klein lleven a cabo las prácticas psicoanalíticas infantiles, inicialmente en pro de indagar más profundamente cuál es su relación con el juego, una práctica que guarda semejanza con la asociación libre aplicada a adultos. Un parteaguas en relación con las disposiciones previas es la creación de una clínica y teorizaciones especializadas que llegará a generar conceptos propios -que eviten en la medida de lo posible préstamos teóricos de la clínica adulta-.

Pese a que se ha recalcado el rol de la niñez en esta disciplina, debe aclararse en retrospectiva que su inclusión era generada en su momento -casi de forma exclusiva- por adultos que procuraban reconstruir versiones de su infancia a partir del recuerdo, con la finalidad de comprender mejor algún comportamiento o fobia.

Para el psicoanálisis contemporáneo -a partir de Lacan-, el niño es más próximo al lenguaje que al orden biológico. Este emerge de un discurso que lo significa e inscribe, es decir, que la

subjetividad se forja en “los intentos de relación con el Otro (la referencia al Otro es quién está ligado el niño a partir de su crianza: padres, maestros, tutores” (Arriola y Santa Fe, 2018, párr. 3).

Lacan (2010) acota que el lenguaje:

no solo es un medio tan real como el llamado mundo exterior. Pero hay que estar tan cretinizados como lo estamos por las imaginaciones con que se han constituido hasta ahora la teoría del conocimiento y los métodos supuestamente concretos de educación, para eludir el hecho masivo (pero justamente solo se convierten en hecho una vez que se sostienen en una condición científica) de que el hombre crece tan inmerso en un baño de lenguaje como inmerso en el medio llamado natural. Cosa que la más mínima vigilancia clínica permite atisbar en sus consecuencias aún incalculables (p. 38).

Con ello procura designar al lenguaje un espacio “más concreto” y vivencial, cargado no solo de significantes, sino de experiencias, conexiones, emociones e ideas.

Desde esta misma perspectiva, Hernández (2014) avala que el sujeto se constituye a través del otro. Al nacer se le provee de cultura, de palabras y discursos. Estos últimos a su vez están provistos de significantes y miradas que ayudan a inscribirlo como sujeto social. Ella expresa que “el niño es más una creación del lenguaje que el producto natural de la unión biológica de un óvulo con un espermatozoide” (párr. 23); es decir, que somos sujetos primordialmente discursivos.

En el mismo orden de pensamiento, López (1999) se refiere a su origen de la siguiente forma:

El ser del niño emerge de esta manera, del discurso del Otro. De un Otro que significa los seres y las cosas e inscribe, a través del lenguaje en el interior del sujeto y de la sociedad los diversos sentidos en los cuales y por los cuales, el niño define una posición frente a sí mismo y a sus semejantes (párr. 4).

Arriola y Santa Fe (2018) además de reconocer al niño como sujeto de sí mismo acotan que “siglos después hay algunos que siguen viendo a los niños desde la norma, obviamente desde el campo adulto, donde se va constituyendo el niño y con rigor”, de ahí que “de acuerdo al concepto que los adultos tengan del niño así será esperado, libinizado y sostenido afectivamente” (párr. 10 y 7).

Esto sin duda sigue siendo una limitación circunscrita a los estudios de la infancia, de ahí que haya que zanjar los escollos que se presenten desde una visión más transdisciplinaria y contemporánea como la de Naparstek (2005)

Los profundos cambios que plantea la “clínica contemporánea” ponen a dialogar a las ciencias naturales (biología, medicina, etc.), humanas (derecho, antropología, pedagogía, psicología, etc.), sociales (sociología, trabajo social, política, comunicación, economía, etc.) y a las artes (plásticas, visuales, literatura, etc.) produciendo novedosos entrecruzamientos de campos heterogéneos; que van configurando un escenario caleidoscópico de representaciones del niño/a, sus lazos a los Otros y los diferentes contextos por los que transita a lo largo de sus primeros años de vida (parental/familiar, socio comunitario, educativo, sanitario, etc.) (en Wanzek, 2017, p. 824).

En conclusión, el niño es un sujeto en cuanto a ser sexuado, dotado de inconsciente, deseante e instaurado en el mundo discursivo, incluso, cuando este no pueda ser comprendido por todos. Esta disciplina ha aportado al tema de estudio “el reconocimiento del problema de la niñez en su complejidad y aun en su imposibilidad” (Levin, 1993, p. 30).

Wanzek (2017) da cierre a su ponencia con las siguientes palabras:

Recuperar la singularidad que porta la palabra de un niño para un Otro primordial... ¿Qué otra cosa nos humaniza si no es esta posibilidad de enlazarnos con Otros sujetos

deseantes, en una trama más compleja, que nos permita habitar la experiencia del lenguaje, lo inconsciente, la cultura y sus efectos singulares en cada historia? (p. 828).

Esta pregunta es en sí misma un reto e iniciativa para imantar a los personajes protagonistas, por analizar, de una visión más próxima a la construcción de sus voces y miradas en el argumento.

2.2. Enfoques vinculados con la mirada

*El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve*

(Antonio Machado, 1912, párr. 1²)

El siglo XXI es una época sensorial en la que el campo de la visión se posiciona como uno de los sentidos más destacables, referidos y explotados. Sobre este aspecto múltiples investigadores han hecho referencia, entre ellos David Michael Levin con su libro *Modernity and Hegemony of Vision* (1993), el cual sostiene que el paradigma visual se ha convertido en un tipo de hegemonía y prioridad cultural.

El interés por la mirada no solo es inter intradisciplinario, sino que ha sido debatido en el mundo occidental desde la antigüedad. Si bien la literatura hace referencia a ella con frecuencia, no existe una teoría que la aborde propia y exclusivamente desde este campo de estudio. Por esta razón, áreas del conocimiento como la sociología, la filosofía, los estudios visuales y el psicoanálisis se han sumado en su problematización y comprensión con valiosos aportes que pueden confluir entre sí.

² *Proverbios y Cantares* forma parte del libro *Campos de Castilla*, publicado inicialmente en 1912.

Con el propósito de articular y llevar a cabo el análisis de las miradas en las representaciones de los personajes niños en la cuentística centroamericana contemporánea, se ha dispuesto de cuatro ejes que se ven reflejados en la Ilustración 1.

- A- La mirada y la sociología.
- B- La mirada y la filosofía.
- C- La mirada y los estudios visuales.
- D- La mirada y el psicoanálisis.

Ilustración 1

Ejes de estudio para analizar la mirada



Nota: esta imagen provee los ejes inter y transdisciplinarios de análisis.

2.2.1. Ejes vinculados con la mirada y la sociología

La literatura es un hecho social, por ello tiende a verse influida, afectada o condicionada por el entorno del que forma parte. Un área de estudio que guarda correlación con los intereses, problemáticas, incógnitas o temas sociales es precisamente la sociología.

Esta última cuenta con un área de especialidad denominada sociología de la literatura, la cual se aboca al estudio de los textos literarios en cuanto a: contexto, producción, difusión, transmisión, recepción, etc.

Este quehacer sociológico conlleva al igual que para otros expertos como Herbert Spencer, Comte, Durkheim y Bourdieu a pensar la singularidad y trascendencia de este campo de estudio a partir de la manera en la que se miran y observan los hechos sociales. Claro está, la mirada sociológica también se puede aprender y aplicar mediante la observación, el trabajo transdisciplinario, el acervo de conocimiento sobre un tema, las entrevistas o contraste de datos, informes y fuentes.

Tanto las literaturas como las sociedades cambian con el tiempo. De ahí la relevancia de indagar en aspectos muy puntuales, por ejemplo, cómo son las sociedades en las que están inscritos los personajes de estos relatos, a qué responden sus gustos, intereses, miedos, ideas y comportamientos, dónde viven, cómo interpretan su entorno, y especialmente cómo es la percepción de la otredad según las cosmovisiones infantiles y adultas.

Sapiro (2016) en su libro *La sociología de la literatura* aclara que “el enfoque sociológico del hecho literario es concebido como el estudio de las mediaciones entre las obras y las condiciones sociales de su producción” (p. 16). Si bien no se puede caer en el reduccionismo de que la literatura es un tipo de reflejo social -como afirma la corriente del género realista del siglo XX-, hay que tomar en cuenta que esta se vincula a condiciones, teorías, ideologías, estratos y estéticas particulares.

La autora aclara al respecto que “Ni expresión inmediata de la visión del mundo de una época ni reflejo directo de la realidad, la literatura escapa a la alternativa entre racionalismo y empirismo” (Sapiro, 2016, p. 48). En este caso es necesario comprender la palabra reflejo como la

expresión de una estructura mental mediante palabras y no como una representación fehaciente de dicha realidad.

Acercarse a estas realidades y percepciones textuales conlleva conocer parte de las estructuras mentales y sociales implícitas en los cuentos, no a manera de retrato ni conclusiones absolutas, pero sí como un buen punto de partida para ahondar en todos aquellos aspectos sujetos a análisis. En el trabajo de investigación, la mirada será comprendida desde la base sociológica como un tipo de cosmovisión social, al cual se llega a partir del escrutinio, contemplación, análisis literario y comparación de variables tales como la locación, la conformación del núcleo o entorno familiar, la evocación o falta del nombre propio en los personajes infantiles, la pertenencia a un estrato social determinado, así como la forma de relacionarse con los otros y su entorno.

La sociología también cuenta con un área muy especializada en el terreno óptico y es la llamada sociología visual, constituida primordialmente con el propósito de analizar la mirada y enseñar a ver. Si bien ella se inclina primordialmente por el estudio y teorización de la imagen, hay que recordar que esta no se centra únicamente en la iconicidad y que incluso, las personas podrían ser entendidas como un tipo de imagen en movimiento y de múltiples dimensiones. Algunos de sus representantes más destacados son Bourdieu, Goffman y Becker.

De Miguel (2003) ha indagado profusamente el tema de la mirada desde esta área de estudio, de ahí que parte del acervo sociológico con el que se fundamenta el actual proyecto de investigación se base precisamente en sus aportes, en particular los recopilados en su artículo "*El ojo sociológico*", el cual gira en torno a la interpretación de la realidad social por medio de dos procesos: el de ver y el de interpretar lo visto, un planteamiento profundamente vinculado con el hecho de que "la realidad social entra por los ojos" (p. 50).

Algunos de los aspectos analizados en estos textos son: aprender a mirar, la relación entre el ojo y el cerebro, así como el llamado punto ciego. Sobre la primera señala que pese a la presunción de que ver es una práctica innata, ello tiende al error, debido a que el ver no solo consiste en una serie de requisitos biológicos -en los cuales el cerebro juega un rol importante- sino que también puede ser concebido como una serie de destrezas acumuladas a partir de prácticas, entrenamientos y conocimientos relacionados con la observación atenta, la exposición visual e incluso la lectura.

Esta posición podría trasladarse perfectamente al análisis textual en cuanto a que, si bien se requiere un mínimo de requisitos para leer (alfabetización), ello no garantiza per se una debida comprensión del documento. En todo caso, el abordaje de un texto va a requerir de un determinado grado de conocimiento gramatical, teórico, semántico, o de especialización para poder ejecutarlo a cabalidad.

En cuanto al segundo punto, aclara:

Realmente, no se ve con los ojos sino con el cerebro. El ojo transmite las vibraciones electromagnéticas de la luz en la retina, a través de impulsos del nervio óptico, al cerebro.

El ojo y la retina ven en dos dimensiones. El cerebro reelabora la información, la mezcla con la que ya posee, e imagina esa realidad nueva en tres dimensiones [mientras que] la pupila controla la cantidad de luz que penetra.

El ojo ve; el cerebro procesa e interpreta, generando luego un pensamiento sobre lo visto. Lo importante es que el cerebro añade información propia a la que es transmitida por los ojos. En ese sentido, el cerebro ve más que los dos ojos y, sobre todo, entiende. Ojos y cerebro trabajan conjuntamente, en equipo. (de Miguel, 2003, p.52).

Si bien el ojo guarda una clara relevancia con el ejercicio de la vista y la mirada, en cuanto a la facilidad que otorga al capturar la luz requerida, o como mediador entre el exterior y el interior, así como conductor potencial de energía hacia el cerebro, es este último el encargado de descifrar, reelaborar e incluso completar información capturada por este otro preciado órgano. De ahí que el autor se incline por magnificar la labor del cerebro y otorgarle un lugar primordial en la acción de ver.

Con relación al mecanismo del ojo, es notable señalar que su función no depende exclusivamente del deseo o acción volitiva, ya que en muchas ocasiones este se ejercita de forma inconsciente, por ejemplo, al caminar en la calle – no siempre miramos precisamente aquello que nos proponemos ver- o incluso al soñar. En otras palabras “Nuestros ojos ven lo que se les ha enseñado a mirar, o a vigilar. Lo que no se ve apenas se piensa, tampoco se categoriza” (de Miguel, 2003, p. 51).

En el último punto a tratar, de Miguel explica que tanto en el sistema óptico como en la práctica sociológica existe algo llamado “*punto ciego*”, es decir un área de ceguera causada por una afección ocular, o incluso por la posición o condición ante el objeto enfocado (saturación o escasez de luz, la posición o enfoque ante el objeto observado).

Es como el punto ciego en el ojo, la llamada papila del nervio óptico. Hay cosas que no vemos, pero que el cerebro se preocupa en «rellenar» con la misma textura o color de alrededor. Hay puntos ciegos reales (debidos a la entrada del nervio óptico en el ojo) y puntos ciegos sociales. Señalan lo que no se puede ver. Un ejemplo del acto inconsciente de «rellenar»: voy al cine y delante de mí se sienta una persona alta. No suelo reprimir mi disgusto. «Me va a tapar una parte de la pantalla». «Esto siempre me sucede a mí». Empieza la película y, efectivamente, hay un trozo que no veo. Me estiro un poco. Al rato me relajo.

Ya no me doy cuenta de que hay un trozo que no veo. Sencillamente, el cerebro lo está rellenando (2003, p. 77).

El punto ciego remite no solo a una limitación óptica por alguna irregularidad en la retina, incluso está sujeto a facultades y alcances biológicos y anatómicos propios del diseño del ojo humano. Más bien alude a la imposibilidad de poder entender, recordar, asimilar, editar e incluso olvidar a voluntad propia lo que se ha visto. De Miguel considera que pretender controlar la vista es un acto arrogante que denota desconocimiento sobre la injerencia y funcionalidad del organismo:

Con arrogancia, los seres humanos creen que controlan su vista. Pero hemos visto (sic, ¡visto!) que nuestros ojos ven mucho más —otras veces mucho menos— de lo que creemos. Hemos aprendido que son difíciles de controlar. Se mueven a su aire, observan lo que quieren, y siguen unas rutinas aprendidas. Tienen sus propios rituales de lo que hay que ver, y cómo. La acción de ver en los seres humanos es intermitente, difícil, trabajosa y poco confiable. Si vigilamos la acción de nuestros ojos descubrimos sus propias adicciones (ver caras, por ejemplo). No son diferentes de nuestro propio pensamiento, que también es inconstante y difícil de disciplinar. Pero quizás con el paso del tiempo, con la edad, aprendemos. Pero no queda claro qué aprendemos (2003, p. 87).

Estas palabras del autor ayudan a ordenar y delimitar, entre otras aristas, conceptos, alcances y limitaciones relacionados con la sociología, la literatura y el campo visual. Por ejemplo, precisar cómo la mirada difiere del ver “Pero no es lo mismo ver —por encima— que mirar. Hay una gran diferencia entre una mirada fugaz y otra más fija y detallada” (2003, p. 67).

Para de Miguel la mirada requiere detenimiento, tiempo, observación sostenida, detalle e incluso incomodidad -como cuando propone ejercicios de observación fotográfica por media hora-

; no obstante, siempre está sujeta a imprecisiones, sesgos, voluntad e incluso insurrecciones. Es decir, que mirar también es pensar, recordar, completar, interpretar e imaginar con inexactitud.

Luego de un breve recorrido por la incursión y el empleo de la mirada en el campo sociológico como una herramienta y asidero vitales en el trabajo teórico y de campo, se puede extrapolar de qué forma el ámbito literario puede llevar a cabo análisis a partir de los fundamentos y cimientos de áreas distintas, pero vinculantes en intereses, temas, tratamientos y propuestas. He aquí algunos de los planteamientos de la mirada sociológica que complementan y apoyan su inclusión en la investigación en curso:

-Entender la mirada como una cosmovisión social, es decir una posibilidad de aproximarse al entorno, de fundirse en él, de (re)tratar y asimilar lo que este acarrea. Tan amplia visión emerge de la sociedad y sus variables espaciotemporales, por supuesto sujeta a cambios.

-La mirada según de Miguel (2003) es un medio que se desarrolla a partir de prácticas, saberes, atenta observación y particularmente por medio de exposición (del latín *exponere*: colocar a la vista) al entorno, la otredad e incluso a veces a lo desconocido. Mirar por ende, no es un acto ingenuo y desinteresado, ya que conlleva una serie de comportamientos sociales que coadyuvan en la manera en la que nos disponemos a “colocar” la vista, en otras palabras a apreciar o despreciar lo que valoramos.

-La mirada está mediada por el entorno social, de ahí que la sociología de la literatura es asumida como una intercesión o mediación entre las obras y las condiciones sociales de su producción, lo cual supone un constante cambio en el contexto en el que se elaboran las publicaciones, ello no quiere decir que los contenidos

inmersos en los textos deban corresponder o reflejar la realidad social de la trama, sino que la forma en la que se efectúan dichas textualidades se subordinan a un entorno, contexto, época y condiciones específicas.

En fin, la mirada no escapa a un entramado social, tampoco los personajes o el ambiente que se teje en las tramas, razón por la cual resulta valioso detenerse a establecer de qué manera los niños protagonistas de los cuentos viven y contemplan su entorno familiar, laboral, escolar y de qué manera tal valoración es devuelta a modo de bumerán -en muchos casos con un giro desigual de parte de los adultos-.

La mirada comprendida como una cosmovisión social permite acceder a espacios íntimos y públicos, desvelar de qué forma una determinada sociedad y época, asidas a creencias religiosas importantes o de cualquier otro orden secular, interiorizan las (con)vivencias, juegos, (mal)tratos, discursos y cualquier tipo de manifestación que esté sujeto a normativas, códigos, costumbres o herencias evaluables en alguna manera (incluso cualitativamente).

2.2.1. Ejes vinculados con la mirada y la filosofía

Ya en el texto *La República* de Platón, específicamente en los capítulos VI y VII, el filósofo trata sobre el Mito de la Caverna, el cual remite a una alegoría sobre la realidad y el conocimiento. En él explica que desde el nacimiento los humanos depositan su conocimiento en lo que miran; no obstante, reflexiona sobre la proyección en las sombras como una metáfora de aquello que luce como realidad pura, aunque no lo es.

Las ideas expuestas por Platón permiten plantear un estudio de la mirada a través de dos niveles ontológicos, lo visible y lo inteligible, es decir que busca abordarla desde lo biológico (óptico, visual) y lo metafísico (indagar filosóficamente en los fundamentos de la realidad). Esta

segunda categoría guarda relación con aquello que puede aprehenderse o conocerse más allá del campo escópico, aspecto que es nodal en muchos de los estudios que se han erigido sobre la mirada en los siglos XX y XXI.

Un filósofo que marca una clara distinción entre el ojo y la mirada es Sartre. Para este, el primero hace referencia al órgano corporal y el segundo a la acción de mirar. En su libro *El ser y la nada* (1954) Sartre anota “porque percibir es mirar y captar una mirada no es aprehender una mirada entendida como objeto en el mundo (a no ser que la mirada no esté dirigida hacia nosotros); es ser conscientes de ser mirados” (p. 165). De ahí que la investigación parta de esta conciencia de mirar y ser vistos, no solo a través de un simple intercambio visual, sino de uno que implica carga simbólica e intencionalidad.

Mirar requiere trascender su propia acción y como resultado, va más allá de acechar o centrar la atención en algo, de atisbar, de ojear, de contemplar, examinar, observar o curiosear. Ello debido a que la imagen no es un artefacto netamente visual “puramente icónico, ni un fenómeno físico, sino que es la práctica social material que produce una cierta imagen y que la inscribe en un marco social particular” (Dusell, 2006, p. 4).

La mirada en Sartre está muy ligada a la existencia. En el capítulo III del libro *El ser y la nada* (1954) su hipótesis gira en torno a preguntas como ¿puedo estar seguro de que existo si no soy percibido por el otro? Ser visto por otra persona brinda cierta seguridad de su existencia. Sartre buscará la legitimación de la otredad en el campo de la mirada.

Para este filósofo, el cuerpo es la referencia más concreta de su humanidad, a menudo se enturbia la visión del problema del cuerpo y sus relaciones con la consciencia. El cuerpo en sí mismo prueba la existencia de la consciencia. Este funciona como receptáculo y contingente de la realidad humana. Algunos conceptos importantes que va a incorporar en *El ser y la nada* son el

para sí, el cual define de la siguiente manera: “es aquello por lo cual las cosas se descubren a mí” (Sartre, 1979, p. 366). El cuerpo es una posibilidad e instrumento para conocer toda existencia o realidad perceptual a través de la cual se descubren las cosas. Mediante esta caparazón o estructura se puede actuar, sentir y pensar (en) el mundo. El ojo en tanto órgano responsable de la vista funciona como sostén anatómico y fisiológico de la mirada, es la parte del cuerpo cuya función consiste en mirar.

En oposición al para sí existe el para otro, figura que alude a una consciencia externa a través de la cual se puede pensar en una propia:

Si hay un prójimo en general, es preciso ante todo que yo sea aquel que no es el Otro y es en esta negación misma, efectuada por mí respecto de mí, en la que me hago ser y el prójimo surge como prójimo. Esta negación que constituye mi ser y que ... hace que me aparezca como él Mismo ante el Otro me constituye en el terreno de la ipseidad no tética en mí mismo (Sartre, 1979, p. 343).

Para él somos gracias a la percepción del otro, ya que ser mirados por otros implica tornarse en objeto de esta mirada. Según el filósofo se puede ser tanto sujeto como objeto. Se es sujeto cuando se piensa en sí mismo, se es objeto cuando se es mirado por otro y ambos cuando se mira ante el espejo.

La subjetividad está ligada con la otredad en cuanto a que la realidad está compartida por esta construcción y multitud de percepciones. Él alega que sin la mirada no se puede estar seguro de la existencia, ya que la mirada del otro es la encargada de asentir o contrariar muchos de los pactos sociales, como ejemplo proporciona cualquier tipo de acto vergonzoso, el cual cobra un sentido muy distinto al estar consciente de ser visto. No obstante, este último punto es altamente

cuestionable ya que se puede estar consciente de un accionar moral o ético sin la necesidad de ser visto.

Respecto al otro o para-otro es preciso indicar que "... Encontramos al otro, (pero) no lo constituimos". Sartre (1979, p. 307) indica no obstante que hay una necesidad de esta otra existencia con el fin de captar en lo ajeno un sentido ontológico y propio. En fin, la mirada sirve como un tipo de consciencia creadora en la cual se encuentran en juego múltiples perspectivas. En ella hay una multiplicidad de posiciones sobre la organización del mundo.

Para fines de la presente investigación entenderemos que el concepto de Otro en Lacan atañe solo a esa función que permite al niño, gracias a la presencia de un cuerpo que, por diferenciarse del suyo, le señala sus propios límites, mientras que el otro en Sartre atañe exclusivamente a la parte social, con la que interactuamos por el hecho, ineluctable, de compartir un mundo con otros.

La teoría sartreana inscribe el término objetividad basada en la percepción de la humanidad u otredad como un tipo de garantía de esa probabilidad, ello debido a que nuestra cognición de la realidad se da a través de los sentidos, por ende, son ellos los encargados de ordenar, documentar y validarla. Tener conciencia de ser vistos por otros conlleva a pensar en la capacidad de construir miradas propias que a su vez pueden ser pronunciadas, evadidas o pasadas por alto.

La mirada como un rastro de la existencia humana queda evidenciada cuando expresa que "cada mirada nos hace experimentar concretamente -y en la certeza indubitable del cogito- que existimos para todos los...vivos, es decir que hay conciencia(s) para las cuales existo" (Sartre, 1954, p. 178).

Mirar a otros como seres -no como objetos- implica automáticamente un cambio de disposición del espacio y de los objetos en torno de su ser que obliga a reinterpretar el mundo

propio ya que pone en juego la libertad intersubjetiva y la manera en la que este me interpreta, u objetiva.

Según Mayorga (2018) “La revelación del prójimo se da en la mirada, en esa caracterización ontológica del ser-mirante-mirado” (p. 105), quien se torna fundamental en el (re)conocimiento de la experiencia humana y de todo lo que ella pueda manifestar a través de cada persona. La mirada se convierte entonces en una de las primeras vías de acceso y conocimiento hacia los demás. Aquí Becerra atañe al Sartre influido por el pensamiento husserliano (relacionado con el concepto de apojé) y no al existencialista.

A modo de compendio, destaca que el tratamiento de la mirada en Sartre “se entiende como la descripción fenomenológica del encuentro con el otro que, junto con el cogito, es camino de acceso a la intersubjetividad” (Becerra, 2006, p. 105). Esta cognición de otras existencias a través de las miradas también alude a situaciones fácticas -hechos- de compartir un lugar, un espacio y un tiempo.

Otro aspecto nodal en el pensamiento sartreano es que la mirada ajena limita la libertad, ello debido a que en la cavilación sartreana cada individuo representa una entidad libre e independiente, que al concurrir con otras problematiza o pone en entredicho la propia debido a tal intersubjetividad.

En conclusión, la mirada -nos- atañe como un mecanismo en el cual se afirma la propia existencia por medio de la ajena. A través de la mirada se establece, determina y circunscribe el ser. Además, apela a una construcción de pensamiento, a un posicionamiento -ético, estético, emocional, racional, etc.- respecto a la alteridad y a la propia existencia debido a que la mirada es una valoración en sí misma, no es neutral u objetiva, es personal y subjetiva.

La filosofía, específicamente aquella desarrollada a través de la mirada sartreana contribuirá al estudio de los cuentos de la siguiente forma:

-Establecer la mirada como vehículo de consciencia de la existencia del otro y por ende, de la propia.

-Afirmar la mirada como un tipo de consciencia resonante (eco), capaz de transmitir vergüenza, dolor, orgullo, etc., debido a un fuerte reflejo social.

En los cuentos por analizar, los personajes protagonistas están mayormente expuestos debido a la posición que les brinda la voz narradora, la cual tiende a darles notoriedad mediante el empleo de sus propias voces, voces que emulan la facticidad de un niño y que se tornan eternas gracias a ese presente en el que (re)viven y perduran textualmente cuando son leídos-recordados.

Con el término mirada, Sartre otorga la presencia de otras subjetividades ante la conciencia de los protagonistas; no obstante, los otros se manifiestan en su esplendor a través del acto de mirar, un detalle importante en la comunicación -no- verbal...un tipo de máxima que podría ser publicada como “me ven, luego soy”, matiz conflictivo -eso sí- que compromete la existencia a la presencia de otra(s) subjetividad(es), la cual incluso tiende a la cosificación, ya que nos tornamos en un objeto de la mirada ajena. No es casual que en varios relatos los niños aparezcan alejados - a modo de islas- del entorno adulto, no a modo de confraternización entre pares, sino como mecanismo identitario, de protección o llanamente como vehículo para cuestionarse su gran pequeño mundo.

Las miradas en los textos desentrañan esos canales o conductos ideológicos, psicológicos y afectivos mediante los cuales se hace recorrer o transitar a los protagonistas. Las miradas que se propinan a los niños evidencian, primordialmente, superioridad, descuido, maltrato, abandono o desinterés de parte de los adultos; sin embargo, las historias no suelen posicionarlos como

personajes polarizados, donde los niños actúan un rol completamente pasivo, ingenuo o angelical versus las de unos adultos grotescos, adustos, inflexibles, etc.

Si bien estas construcciones no parecen ser del todo equitativas, desnudan a su vez el enfoque y los guiños que tanto niños como adultos desarrollan en la trama, lo que a su vez permite profundizar en las diversas formas de ser, estar y manifestar dichas intersubjetividades.

2.2.2. Ejes vinculados con la mirada y los estudios visuales

Como señala la investigadora Capasso (2020), los estudios visuales se enfocan en el estudio de la cultura visual, los cuales “—... si bien la asociamos prominentemente a la Sociología del arte, también se encuentra estrechamente vinculada con la Historia del Arte, los Estudios Culturales, la Comunicación y la Crítica de arte y literaria—” (párr. 1). Estos han supuesto un giro en relación con la apreciación de conceptos y estudios relacionados con el arte, la imagen y la mirada.

Entre otros cambios, ellos han supuesto

...una abertura hacia el estudio de la visualidad como una práctica cultural de la vida cotidiana, poniendo énfasis en el campo social de lo visual y en un amplio espectro de artefactos visuales, estudio atento, igualmente, al poder de la imagen, ligada a acontecimientos políticos y sociales (Capasso, 2020, párr. 3).

Es en este amplio espectro de la imagen como entramado social que la literatura confluye ampliamente con los estudios visuales, en particular si se considera que las imágenes no solo responden a un carácter icónico, sino también semiótico, literario, sonoro, onírico, virtual, cultural, entre otros. De ahí que el teórico visual Mirzoeff exprese que “... la cultura visual no depende (únicamente) de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la existencia” (p. 23).

Esta tendencia y necesidad por convertirlo todo en imagen-imaginario es cada vez más latente en la posmodernidad, de ahí parte del éxito de las aplicaciones y redes sociales, las cuales tienden a inclinarse por la simplificación y condensación del plano escrito, en favor del posicionamiento visual. Un ejemplo de esta preferencia son los sistemas de comunicación de mensajería: WhatsApp, Telegram, entre otros y redes sociales de Facebook, Instagram, TikTok, Twitter, Snapchat y muchos más que la privilegian.

En cuanto al plano literario, las imágenes siempre han estado allí, ya sea a modo de figuras literarias o de construcción, así como a referencias que remiten explícita o implícitamente a elementos icónicos o que posibilitan la construcción de imágenes que acompañen o apoyen la parte escrita. Leer es ver ya que permite visualizar e imaginar lo que se ha leído, comprendido, dimensionado, deseado, comparado, recordado e incluso, olvidado.

Los estudios visuales se ocupan, preocupan y obsesionan por todo aquello que pueda ser condensado, corporeizado, comprendido o pensado como una imagen. Un ejemplo de ello es el legado y trayectoria del escritor, crítico de arte y pintor británico John Berger (1972), quien asegura que: “La vista llega antes que las palabras” (p. 5), haciendo alusión a la inmediatez del sentido de la vista, para resaltar su prioridad en el devenir y entender humano. De igual manera enfatiza que esta no inicia con la mayor agudeza y que será la cultura la encargada de condicionarla, por eso proveerá ejemplos en la historia.

El autor aclara que el advenimiento de la vista antes que el habla no implica que esta última solo obedezca a una reacción condicionada o mecánica de ciertos estímulos del cuerpo. Agrega que las palabras son insuficientes, en cuanto a su incapacidad de cubrir por completo la función de la vista, es decir reconoce sus limitaciones para abarcar y nombrar lo visto.

La medicina y otras áreas del conocimiento han hecho énfasis en la diferenciación existente entre ver y mirar: el primero abocado al funcionamiento biológico y el segundo a lo social (es decir a una traducción o interpretación de aquello que es captado por el lóbulo ocular, el cual está sujeto a su vez a la cultura, al ámbito familiar, al momento histórico, a las emociones, las clases sociales, así como a las respectivas creencias que cada uno sostenga).

Borger (1972) en el texto *Modos de ver* señala que: “Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos” (p. 5). Si bien para el autor la mirada es voluntaria, debido a que es potestad del sujeto ejercerla, ello no implica que sea ingenua o aleatoria.

Cuando dice que nunca se mira una sola cosa es porque se vuelve imposible abstraer lo mirado de su respectivo contexto, ya que al igual que las palabras, lo visto adquiere sentido dentro de una sintaxis compleja, donde cada elemento adquiere una razón en su conjunto. Este atributo o posibilidad de ver propiciará con el tiempo una conciencia de que, al igual que se es capaz de ejercer esta acción también los otros pueden. Todo ello devendrá en un tipo de efecto espejo en el cual el otro se torna en prueba viviente de la capacidad de ver y ser vistos.

Esta complicidad visual se posibilita gracias a que “El ojo del otro se combina con nuestro ojo para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible” (Berger, 1972, p. 5). De esta cita se infiere que nuestros ojos y su funcionamiento no bastan para acreditar aquello que se da por sentado ocurre en esa pequeña circunferencia óptica. Se requiere de otro par de ellos al menos para hacer fehaciente que se es parte de un universo que no es invisible.

Mirzoeff (2011) en el campo de los estudios visuales sostiene la mirada como un acto de poder que debe ser descolonizado. Propone un derecho a la mirada desde una arista relacional, de igualdad y reciprocidad, en donde haya oportunidad para expresar lo que esta genera. Aclara que este derecho no guarda relación con el individualismo ni con el voyeurismo, sino con una

posibilidad de conjugar una subjetividad y una colectividad política (invención del otro como tarea compartida). A través de la mirada se dan a conocer procesos históricos, sociales y culturales.

El texto de Mirzoeff titulado *El derecho a mirar* (2011) parte de la importancia que genera la visión en distintas disciplinas del área de las ciencias sociales -particularmente, la sociología y la antropología-, el cine, la literatura y, desde hace algunas décadas y de manera muy específica, en el campo de los llamados estudios visuales, entendidos como “estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad” (en Martínez, 2012, p. 21).

Afirma que acercarse a la visión implica, indistintamente de cuál sea su abordaje, sustraer conceptos que a modo de genealogía históricamente han sido vinculantes, por ejemplo, el poder, la violencia, el colonialismo, el totalitarismo, entre otros. Ello porque entiende la visión como una entidad atravesada por el poder, el cual ha dispuesto la manera en la que esta ópera socialmente.

La visualidad “esa vieja palabra para un viejo proyecto” (Mirzoeff, 2011, p. 2) no debería emplearse con ligereza para referirse a una globalidad utópica de imágenes o a todos aquellos elementos visuales concernientes a un tiempo específico, más bien apunta a que se conciba como una posibilidad de mirar la historia, debido a que esta acción (mirar) posibilitará una mejor comprensión y articulación de las imágenes, ideas e información que derivan de ella.

Mirzoeff se aboca al término de visualización proveniente del cambio del siglo XVIII al XIX, uno que lo vincula desde sus orígenes a métodos de vigilancia y supervisión en tiempos donde se procura unificar una determinada visión mundial del trabajo. De ahí que esta sea considerada como “el producto de un conjunto de prácticas de visualización que hacen legibles y perceptibles para la autoridad los procesos históricos, sociales y culturales” (en Martínez, 2012, p. 24).

Es en este entramado histórico, donde están establecidas nuevas modalidades de trabajo, de organización social, de industrialización, de guerras, del nacimiento de héroes en relación con un sentido de pertenencia (identificación con la patria) que surge esa necesidad de nombrar lo visto como un fenómeno más allá de lo individual (aunque surja del individuo), uno que le procure un legado colectivo, así como la posibilidad de trascender en el tiempo.

Es precisamente por este desfavorable inicio e imagen de la visualidad que Mirzoeff propone el derecho a mirar como:

una subjetividad autónoma capaz de trastocar este reparto, de mirar allí donde se nos dice que no hay nada que ver, y acaso encontrar allí una reciprocidad de la mirada. El derecho a mirar no es entonces sólo ver, sino mirar a los ojos del otro para expresar amistad, comunalidad o amor. La autonomía del derecho a mirar no tiene que ver con el individualismo o el voyerismo sino con la posibilidad de conjugar una subjetividad y una colectividad política que se asoma a la invención del otro como tarea compartida, común, comunista incluso (2011, p. 1).

Rancière (1998), un autor clave en el libro de Mirzoeff, cuestiona el mirar como un simple abrirse al encuentro con el otro, a reconocerlo; aspecto que el autor compilador considera insuficiente. En su lugar propone que este encuentro con los otros “sería la ocasión de una arqueología de la alteridad y del disenso, de lo común y de lo participativo. Cabría preguntarse si, en este sentido, no sería más adecuado hablar de reconocimiento que de conocimiento” (en Martínez, 2012, p. 26).

Ese derecho a mirar procura en parte establecer una contra historia de la visualidad en la que se descolonice la mirada, se exponga (poner en entredicho) una imagen unívoca, por ende, represiva de una visualidad que dicta y supervisa lo que puede y debe ser visto y mirado. Una

manera quizás de reivindicar a “los olvidados por la Historia, lo enterrado y lo minorizado, lo no dicho y lo no mirado” (Rancière en Martínez, 2012, p. 28).

Los estudios visuales aportarán al trabajo en curso:

-Una clara distinción entre visualidad cultural y visión natural. El campo de los estudios visuales ha avanzado drásticamente y aceleradamente debido a que ha incursionado en otras áreas y a su vez extraído conceptos esenciales como el ver (en la medicina) o el mirar (en las áreas del psicoanálisis o la filosofía). Tal diferenciación a nivel semántico contribuye a una mayor precisión y contextualización del término, tantas veces empleado de manera ambigua, incluso en trabajos académicos.

-La inclusión de imagen más allá del campo de la iconicidad, de ahí que se pueda ampliar el reducto -ilustración- terminológico e incluir otros como “imaginario” dentro del campo de la mirada.

-La descolonización de la mirada propuesta por Mirzoeff (2003) promueve una mirada más recíproca e inclusiva políticamente hablando. La propuesta de este trabajo de investigación parte de una necesidad de mostrar las miradas de la niñez de una forma más equitativa, activa y reivindicante.

-La comprensión de la mirada como una relación entre las cosas y nosotros mismos planteada por Berger abre espacio para escribir sobre los vínculos que se establecen entre los distintos personajes y sus realidades.

2.2.3. Ejes vinculados con la mirada y el psicoanálisis

El psicoanálisis, a través del estudio de lo que se conoce como estadio del espejo, incluye a la mirada como parte de la constitución del yo. Lacan retoma de Freud la mirada como un tipo

de pulsión (una forma de tensión entre el nivel somático y el nivel psíquico) que remite más a un imaginario que se activa en el campo del otro. Para él no somos mirados por un ojo, sino por algo que funciona como mirada.

La mirada es altamente significativa tanto en el proceso de nombramiento e inscripción social como en la cotidianidad, en parte porque somos sujetos sociales y venimos del otro y es a través de este que nos reencontramos y reconocemos.

En relación con la constitución de esta subjetividad, Frantzman (2019) propone que el cuerpo en el encuentro con el lenguaje queda dividido, y de este modo, pasamos a ser sujetos. ¿Por qué *sujetos*? Porque es, en el paso de esta operación dialéctica, que quedamos sujetos al lenguaje, y por eso, a través de la palabra, el psicoanálisis se propone la cura.

La mirada además de contribuir a constituir este nivel intersubjetivo funciona como un tipo de espejo que revela lo que se aprecia de sí mismo en el otro, es un entramado personal, histórico y discursivo que ayuda a la construcción de la subjetividad. En el Seminario I Lacan expresa:

La mirada no se sitúa simplemente a nivel de los ojos. Los ojos pueden aparecer, estar enmascarados. La mirada no es forzosamente la cara de nuestro semejante, sino también la ventana tras la cual suponemos que nos están acechando: es una ‘*equis*’; el objeto ante el cual el sujeto deviene objeto (1981, p. 327).

La escisión que Lacan hace entre el ojo y la mirada es fundamental para distinguir el campo visual u óptico del de las representaciones o imaginario. La primera estaría relacionada con lo consciente y la segunda con lo inconsciente. Además, la mirada no se limita al campo u orden visual, aunque pueda estar apoyada por este. De ahí que Miller (1982) en su curso “La orientación lacaniana” señale que “la mirada puede ser un ruido, puede tener otro sensorium, pertenecer a otro orden de los sentidos distinto de la visual” (en Palomera, 2007, p. 4).

Por ende, comprender la mirada implica asumirla desde su espectro sensorial e inconsciente, juega con lo real, con lo imaginario, saber que ella se nutre de la percepción de estímulos, así como de una construcción menos consciente de los gustos, intereses, placeres, miedos y valores pertenecientes, pero sobre todo aquellos que han permeado en el ser. Es pertinente tener esto muy presente porque partimos del principio de que los relatos estudiados reflejan distintas expresiones de la mirada adulta puesta sobre el niño, con lo cual reproducen la forma en que son vistos por el mundo de los adultos.

De la interpretación de Miller (1982, citado en Palomera, 2007) sobre Lacan, también se deriva un punto clave en el análisis e interpretación de los textos sometidos a investigación y es que las miradas también pueden hablar y oír, nutrirse de otros sentidos o “*sensorium*”, como señala, entre otras características, aspecto trascendental para descorrer lo que proponen, sugieren o se abstienen de expresar a través de la lectura de estos cuentos.

La tesis que Lacan despliega sobre el tema de la mirada está vinculada con preguntas tales como ¿qué quiere de mí el que me mira? o en otras palabras ¿qué soy para el otro? dichos cuestionamientos se efectúan en los análisis de los cuentos, debido a que interesa aproximarse a las miradas que despliegan los adultos hacia los niños, así como lo que es aprehendido por las miradas de la niñez, entre ellos sus motivaciones, ocupaciones, preocupaciones y cosmovisión.

El psicoanálisis contribuye al trabajo en curso de la siguiente forma:

-Distingue el campo visual u óptico del de la mirada, este último referente a las representaciones o imaginario. En este sentido, el texto *El Ser y la nada* sirve de insumo para afirmar en el Seminario I de Lacan que “no es una mirada vista, sino una mirada imaginada por mí en el campo del Otro” (1981, p. 362). Este aspecto será clave en el análisis de los relatos en cuanto al sentido de aprehensión del protagonista en relación con

lo que observa, piensa, siente, escucha, saborea e imagina del otro que le rodea, debido a que la mirada se puede entender como un tipo de traducción donde siempre se escapa u escurre algo, no importa si es mínimo...es imposible expresarlo todo, de ahí lo inefable o inasible de las miradas.

-En el análisis textual se conjuga lo consciente e inconsciente ya que el primero deja entrever lo que está al alcance del ojo, de la superficie en la lectura; mientras que las categorías o variables de estudio para analizar la mirada facilitan descifrar las voces inconscientes encriptadas en los personajes.

-Tanto Lacan como Miller reconocen que la mirada puede instalarse más allá del campo visual, aunque bien pudiera hallarse también en esta última. Con ello dejan claro que las miradas se deslizan en el espectro sensorial, que tienen muchas formas y vías intercomunicantes como las que se plantean en las variables seleccionadas para analizar las miradas infantiles.

CAPÍTULO III. MARCO METODOLÓGICO

3. Metodología

En esta parte, se procede a explicar la metodología o conjunto de procedimientos que se utilizarán para el abordaje del *corpus*. Primeramente, es prioritario esbozar que en el trabajo de lectura se analizará cómo se presentan las miradas en los textos literarios, y cómo esto influye en la exégesis de las tramas textuales.

3.1. Aproximación metodológica

La investigación en curso se fundamenta en la comparación textual de seis cuentos centroamericanos. Esta busca examinar una serie de relaciones que permitan establecer sus principales semejanzas y diferencias.

En cuanto a las formas de llevar a cabo un análisis comparativo, es primordial tomar en cuenta además del objeto de estudio, aspectos conceptuales y de categorización, tales como la determinación del tipo de investigación según: el paradigma, de acuerdo con la fuente de la cual se obtienen los datos, o a partir del abordaje del objeto (Sampieri, 1996 y Campos, 2017).

La presente investigación es cualitativa según el tipo de paradigma. Ello debido a que el paradigma cualitativo de investigación ya no se centrará en aspectos numéricos, sino en reflexiones culturales: deducciones, razonamientos, relaciones, subjetividades.

Según lo sugiere su nombre, tiene que ver con las cualidades del objeto de investigación y estas siempre son dadas por las apreciaciones que se llevan a cabo a partir del objeto. Por tal motivo, este paradigma siempre está permeado por la subjetividad.

Hay, por consiguiente, una consciencia de la subjetividad en esta investigación. Sin embargo, el grado de objetividad y de rigurosidad que tenga la investigación cualitativa viene

dictada por la lógica del investigador: la solidez de su argumentación, de sus deducciones, de sus razonamientos y de las relaciones que pueda encontrar.

El método de la investigación cualitativa recurre a reflexiones discursivas realizadas a partir de la información obtenida (Campos, 2017, p. 16). En fin, una metodología cualitativa es lo que se presta más para una investigación de carácter comparativo y exegetico.

Parte del valor de los estudios cualitativos radica en su posibilidad de explorar, describir y correlacionar aspectos que no necesariamente son suplidos por evaluaciones exactas o realidades externas, sino a valoraciones o explicaciones significativas y que valoran los aspectos subjetivos de un fenómeno.

El proceso metodológico permite dilucidar desde qué punto de vista surgen las obras estudiadas, tales subjetividades y voces referentes a la infancia. En segundo lugar, si las voces comprendidas allí están contribuyendo a propinarle un carácter ontológico-narrativo a tales subjetividades y, en tercer lugar, si las miradas propinadas por sus respectivas representaciones suelen señalar -directa o indirectamente- el poder y el (mal)trato de las alteridades adultas.

De acuerdo con la fuente de la cual se obtienen los datos, Campos (2017) señala que hay tres tipos de investigación: bibliográfica, de campo y según el abordaje del objeto. De acuerdo con la información sostenida allí, se deduce que la investigación es de corte bibliográfico debido a que:

Una investigación bibliográfica o documental es aquella que utiliza textos (u otro tipo de material intelectual impreso o grabado) como fuentes primarias para obtener sus datos. No se trata solamente de una recopilación de datos contenidos en libros, sino que se centra, más bien, en la reflexión innovadora y crítica sobre determinados textos y los conceptos planteados en ellos. A pesar de su nombre, no es obligatorio que se centre en libros; también

puede recurrir a otro tipo de fuentes documentales como películas, música, pinturas, microfilmes, sitios en la Internet (p. 17).

Hernández (2010, pp. 77-91) plantea cuatro tipos de investigación según el abordaje del objeto: exploratoria, descriptiva, correlacional y explicativa.

La investigación en curso forma parte de la categoría correlacional debido a que su objetivo es comparar variables con el fin de saber la injerencia que una tiene sobre la otra o la capacidad de ser alterada si alguna cambia en menor o mayor grado. Esta procura trazar minuciosamente los tipos de miradas extraídas de los personajes niños y contrastarlas con las de los personajes adultos. Si bien la muestra de seis cuentos no es suficiente para establecer generalidades o teorías al respecto, servirá como insumo para futuros trabajos que incluyan intereses o temas similares en la narrativa centroamericana.

Si bien hay prueba de estudios que han analizado cuentos latinoamericanos o centroamericanos con personajes niños protagonistas, estos suelen ser de corte individual y no comparativo, a diferencia de la presente investigación que sí lo es. Además, no se suele enfatizar la característica etaria, geográfica o social como parte de un entramado narrativo particular y con posibilidad de continuar su estudio en el tiempo. Además de visibilizar a los personajes infantiles en la literatura regional dirigida a los adultos, este escrito busca cuestionar la poca injerencia y presencia de estos en el rol principal o protagónico, así como la ausencia de teorías propias al respecto, como ya ha ocurrido con el caso de la mujer en la literatura.

Por medio de la lectura sesuda y la respectiva comparación de los cuentos, se pretende extraer categorías o grupos de interés que permitan establecer semejanzas y diferencias entre dicha selección. Por ejemplo, si tales relatos incluyen en sus argumentos elementos como la familia o el juego como aspectos significativos en relación con la mirada de los personajes, estos deberían

fungir como categorías pertinentes de la descripción con el fin de ser comparados y contrastados posteriormente.

Más allá de aspectos formales relacionados con las tipologías correspondientes a este análisis comparativo propiamente, los cuales se pueden resumir en: paradigma cualitativo, fuente bibliográfica y abordaje de objetivo correlacional, se va a explicar el método a través del cual los textos seleccionados serán sometidos a escrutinio en los capítulos correspondientes al análisis.

En primera instancia, se da respuesta a cuestionamientos relacionados con la comprensión textual tales como: ¿qué dice el texto?, ¿cómo lo dice?, ¿qué voces imperan en estas tramas narrativas?, ¿cómo se caracterizan estas voces disfrazadas o imantadas de la niñez? en pro de una comprensión más exhaustiva de los relatos, y por ende, de la elucidación del objeto de estudio literario, cuyo interés principal es dar respuesta a ¿cómo miran los niños?

En segunda instancia, y por correlación con la pregunta anterior, se ha predeterminado cuatro áreas o ejes de estudio transdisciplinarios para comprender teóricamente lo que se entiende por mirada y, a partir de su transversalidad se ha implementado variables o categorías dialógicas de análisis cualitativo que se van a presentar y analizar por medio de tablas de contenido en los capítulos de análisis.

Las primeras tablas ponderan las miradas infantiles y las segundas las miradas adultas que emanan hacia los niños. Los resultados obtenidos a partir de estas categorías permitirán correlacionar tanto las miradas infantiles (e incluir aspectos convergentes y divergentes) como las miradas adultas imperantes entre sí en cada cuento.

En tercer lugar, se lleva a cabo un análisis literario simultáneo y complementario, a partir del cual se profundiza y dimensiona el mundo infantil protagonista y como extensión se retrata el mundo adulto en relación con el primero. Es importante aludir que dicha otredad, ubicación,

identidad, vínculos familiares y juegos conforman un tipo de simbiosis en la vida e interacción de los niños de todos estos cuentos. Luego de entrelazar las categorías cualitativas, se desemboca en una serie de conclusiones sobre cómo miran y son mirados los niños de estos cuentos centroamericanos y cuáles limitaciones, predominancias y sugerencias es pertinente mencionar.

Por último, el análisis literario de los cuentos procura desarrollarse de forma tan orgánica como sus personajes infantiles, de ahí que múltiples referencias o citas sigan la lógica, temporalidad y afectividad (afectación-interés) de los niños protagonistas, algo así como un mecanismo que simula sus pasos en la narración; por ende, el análisis de los cuentos intenta fundirse también en este artificio re-creativo.

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DEL CORPUS LITERARIO: MIRADAS DE LOS NIÑOS Y DE LOS ADULTOS

4.1 Análisis de las representaciones de las miradas del personaje niño en relación con las de otros niños y adultos en los seis cuentos seleccionados

“Solo intento construir imágenes, partiendo directamente de un sistema nervioso y con la mayor exactitud posible.

No sé siquiera lo que significan la mitad de ellas.

Yo no quiero decir nada”

Francis Bacon

Al inicio de este apartado se muestra la Ilustración 2 que acompaña a los ejes de estudio del capítulo II, en la cual se muestra de qué forma surge una serie de variables que va a permitir desarrollar el análisis de los Capítulos IV y V. Se recuerda que los ejes de estudio son: la sociología, la filosofía, la psicología y los estudios visuales.

Ilustración 2

Variables de estudio para analizar la mirada



Nota: esta imagen provee las variables derivadas de los ejes de estudio del Capítulo II.

4.1.1. Representaciones de las miradas según la sociología en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “La última aventura de Batman”

El abordaje sociológico comprende puntos de encuentro o aproximación tales como la composición familiar, la identidad, la forma de relacionarse con los demás, así como la clase socioeconómica a la que pertenecen. Todas estas aristas permiten tanto ahondar en la vida de los niños y adultos como correlacionar lo que les asemeja y distingue entre sí.

A continuación, el Cuadro 1 muestra las variables sociológicas con las que se va a evaluar la mirada en el cuento “La última aventura de Batman”.

Cuadro 1

La mirada sociológica en “La última aventura de Batman”

Categorías de la mirada según la sociología	Niños	Adultos
Ubicación	Ciudad	Ciudad
Núcleo familiar	El niño vive con su madre. El padre fue asesinado antes de que su hijo naciera.	Además de la madre, se hace poca o nula mención de los domicilios. Se podría inferir cierta cercanía geográfica con sus tíos debido a las visitas asiduas que estos hacen a su casa; no obstante es simplemente una hipótesis. Se menciona que uno de los pretendientes proviene de México. Regresa a su país luego de una corta estadía en Costa Rica.

<p>Identidad (nombre, edad, aficiones, rasgos de personalidad)</p>	<p>Niño. Nombre: no se menciona, pero se indica que es el mismo que el de su padre.</p> <p>Edad: 10 años.</p> <p>Aficiones: es fanático de la serie televisiva Batman y de la mercadería alusiva al súper héroe favorito de su infancia.</p> <p>Personalidad: es algo retraído, taimado, solitario, fantasioso, introspectivo y curioso.</p>	<p>Madre. Nombre: no se menciona.</p> <p>Edad: no se menciona</p> <p>Profesión: educadora.</p> <p>Estado civil: viuda.</p> <p>Personalidad: nerviosa, reservada, oscilante, ilusionada.</p> <p>Pretendientes. Pretendiente #1 Nombre: no se menciona. Edad: no se menciona. Aficiones: conduce un Impala, baila. Personalidad: no se menciona.</p> <p>Pretendiente #2 Nombre: no se menciona. Edad: no se menciona. Aficiones: no se menciona. Personalidad: es mexicano, de bigote.</p> <p>Pretendiente #3 Nombre: Dámaso. Edad: no se menciona. Aficiones: no se menciona. Personalidad: es un hombre negro de Panamá.</p> <p>Tío. Nombre: Corazón de León. Edad: no se indica. Aficiones: Personalidad: es amable, sonriente, amigable, se indica que es el tío favorito del protagonista y a quien más le tiene confianza.</p> <p>Tías. Nombre: no se menciona. Edad: no se menciona. Aficiones: conversar. Personalidad: alegres, cariñosas, pendientes del niño.</p> <p>Bibliotecaria.</p>
--	--	--

		<p>Nombre: no se menciona. Edad: no se menciona. Aficiones: no se menciona. Personalidad: seria, formal, un poco hosca y desconfiada con el niño. Abuela. Nombre: Margarita. Edad: no se menciona. Aficiones: cocinar Personalidad: Cariñosa.</p>
--	--	---

<p>Forma de relacionarse con los otros</p>	<p>El niño guarda una relación imaginaria estrecha con su héroe favorito, al cual imita frecuentemente. Alude que desearía tener muchos de sus poderes.</p> <p>Quiere a su madre, se preocupa por ella; sin embargo, su comunicación no es tan directa ni espontánea.</p> <p>Él hace constantes inferencias sobre los pretendientes de su madre, a quienes considera inicialmente como su padre.</p> <p>Su familia extendida muestra cercanía, en varias ocasiones interviene en la vida cotidiana, por ejemplo en las vacaciones o festividades.</p> <p>Todos se han confabulado para guardar el secreto familiar del asesinato del padre.</p> <p>No conversa mucho con la madre, le preocupa cuando llora y se alegra al verla animada o con los pretendientes.</p>	<p>La madre muestra su afecto predominante con regalos y detalles, esporádicamente brinda demostraciones físicas como besos o abrazos. Suele estar ocupada ya que trabaja como profesora y regresa al anochecer a casa.</p> <p>En el transcurso del relato se muestra algo perturbada. Se deduce que el internamiento hospitalario se debe a una depresión, luego de este episodio llora con frecuencia.</p> <p>Sus relaciones románticas tienden a ser pasajeras. Es cuestionada por su familia cuando trae a un hombre negro a una cena familiar.</p> <p>Pretendientes. #1: no interactúa con el niño. #2: no interactúa con el niño. #3: no interactúa con el niño.</p> <p>Tío. Le hace continuas demostraciones de cariño, le presta atención al niño, le lleva regalos y se mira confiable.</p> <p>Tías. Próximas al niño, se preocupan por su bienestar, lo acompañan a sus vacaciones, le celebran sus triunfos y ocurrencias.</p> <p>Bibliotecaria. Parca, reservada y algo desconfiada.</p> <p>Abuela. Cariñosa, preocupada por su nieto y por su hija. En el relato se infiere que hay cierto distanciamiento entre ambas mujeres; sin embargo tiene gestos de cariño como el cucharón que le envía a través del nieto.</p>
--	---	---

Clase socioeconómica	clase media.	clase media.
----------------------	--------------	--------------

Fuente: elaboración propia.

Cortés lleva a cabo un intento por construir imágenes, memoria en solamente once páginas. En él hay una clara intención por revelarlas y traerlas a la superficie, ya sea en el ámbito escritural o en uno más subrepticio que involucre al habla y al recuerdo simultáneamente.

El relato es protagonizado por un niño de diez años (al final del relato), quien pierde la esperanza de reencontrarse con su padre cuando descubre, por medio de una nota periodística, que este en realidad ha muerto y no se ha marchado, como le hicieron creer años atrás.

4.1.2. Representaciones de las miradas según la filosofía en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “La última aventura de Batman”

Hay dos ejes filosóficos que facilitarán la dilucidación de las miradas de los personajes principales, secundarios y terciarios. Estas son: las miradas visibles e inteligibles y la mirada sartreana. La primera deviene del mito de la Caverna de Platón, el cual corresponde al mundo sensible e inteligible, mientras que la segunda se enfoca en la confirmación de la existencia del otro a través de la mirada.

Al respecto, la mirada visible equivale al mundo sensible y la mirada inteligible al mundo inteligible. Sendas categorías corresponden a un dualismo ontológico en la que lo visible/sensible se asume como: corpórea, material, imperfecta, corruptible; perceptible a través de los sentidos; en la caverna se halla representada por las sombras proyectadas en la pared. Platón propone que ese mundo es falso, y que de él no puede haber auténtico conocimiento, solamente opiniones, doxa. Por otro lado, lo inteligible, se concibe como ideal, perfecto y eterno, se percibe a través de la razón, de las facultades superiores del pensamiento. En la caverna se halla representado por los seres naturales y los reflejos en el lago del exterior. Este mundo representa la auténtica realidad y no el otro.

A continuación, el Cuadro 2 muestra las variables filosóficas con las que se va a analizar la mirada en “La última aventura de Batman”.

Cuadro 2

La mirada filosófica en “La última aventura de Batman”

Categorías de la mirada según la filosofía	Niños	Adultos
Miradas visibles e inteligibles (relacionado con las sombras del mito de la caverna de Platón)	El protagonista construye y sostiene inicialmente una mirada inteligible sobre el padre, basada en los relatos de los demás. Con el tiempo sospecha de lo que se le ha comunicado -la repetición de la frase sobre el padre- le hace pensar que algo no calza en el relato.	Los adultos pretenden una mirada inteligible sobre los acontecimientos del padre; no obstante, mantiene una imagen ficticia e inalterable del progenitor, pese a que saben que ha muerto. Deciden tener una mirada visible o inteligible de los demás según una serie de convenciones o creencias.
La mirada sartreana como confirmación de la existencia del otro	El niño legitima o reconoce con mayor facilidad a sus pares o héroes televisivos, pese a que los primeros murmuran sobre su padre. El niño parece confiar-conformarse por mucho tiempo en lo que le transmiten los adultos, no obstante, empieza a dudar de sus palabras, de sus silencios e incansables repeticiones.	Los adultos se reconocen entre sí, no obstante, mantienen reglas y (pre)juicios más fehacientes. Eligen cuidadosamente qué se considera veraz de parte de los niños.

Fuente: elaboración propia.

Estas miradas visibles e inteligibles -a modo de sombra en el texto de Platón- se sitúan como un tipo de metáfora del engaño en la cual dicho sentido tiende a ser legitimado sobre otros, sin haber contemplado previamente si el objeto mirado es producto de un efecto óptico, por ende una proyección que podría distorsionar o modificar aquello que se cree se está mirando directamente y tal cual es.

Es perentorio aclarar que los sentidos -tal y como los conocemos por medio de la obra *De ánima* de Aristóteles- (la vista, el olfato, el tacto, el gusto y el oído) no solamente guardan

correspondencia con órganos corporales específicos (los ojos, la nariz, la piel, la lengua y los oídos) que captan sensaciones externas a modo de información, sino que, al operar de manera simultánea, uno de ellos podría incluso predominar a partir de la información que se emita al cerebro.

El niño protagonista de la historia de Cortés desarrolla una mirada inteligible de su padre acorde a la información que ha ido construyendo a partir de los relatos de sus familiares, e incluso compañeros de escuela, durante sus diez primeros años; no obstante, la constante reticencia de su madre y parientes a conversar de su figura paterna, así como algunos rumores dispersos por doquier provocan en él una desconfianza que se acrecentará con el tiempo y que devendrá en desvelar el secreto que los adultos se habrían propuesto alejar a toda costa del chico. En fin, busca hacer visible su sospecha, hallar la fuente detrás de la verdad del padre.

En el texto se hilvana una pérdida de la inocencia, que eufemísticamente se relaciona con el desfloramiento de la credibilidad en los adultos, en el Otro, no es más que un acercamiento, así como también una resistencia a todo lo que la etapa adulta y la maduración connotarán desde ese momento, una donde yacen los secretos y las mentiras.

Una atmósfera de rumores o ruidos llevan al personaje principal a presentarse en la Biblioteca Nacional un día después de haber cumplido su primera década. Es importante que, en este natalicio en particular, deseara como en otras ocasiones que su ser amado regresara, pese a que “lo había hecho muchas veces, pero esa vez lo dije como quien dice un conjuro que se va a cumplir, con todas mis fuerzas” (Cortés, 2010, p. 15). El niño apela a la fe como última medida antes de claudicar.

Crear es una vía para materializar aquello que se considera imposible. A modo de una fe religiosa o espiritual, esta se sostiene en aquello que confronta la razón, eso que aún no es capaz

de divisar, pero que a modo de oración o conjuro -como le dice- podría pasar, tornarse en una mirada visible.

Este deseo rememora el adagio popular de que “lo último que se pierde es la esperanza”. Es plausible que el niño se aferre a la posibilidad de encontrarlo (no reencontrarlo porque nunca se han visto), de materializar un sueño que consiste literalmente en darle vida cual si fuera un demiurgo, pese a que es claro que para ese momento ya se cuenta con un indicador que apunta lo contrario, la fecha de su desaparición.

Los adultos por su parte tienen acceso -visible- a la información del padre; no obstante optan por protegerlo de una verdad que asumen cruenta e indigerible para un niño, de ahí que se inclinen por secundar “el cuento” de abandono forjado por la madre. Habría que cuestionar si realmente esta mentira revestida de piedad ha surtido el efecto esperado -acallar lo acontecido- o, si por el contrario, ha incrementado el deseo por el retorno del padre ausente, tanto en su aspecto físico como en el enunciativo -escuchar de él, revivir su nombre, su historia-, la cual también forma parte suya por herencia y nombre.

En cuanto a la legitimación de la existencia del otro en la obra sartreana, es claro que entre niños y adultos hay distancias indisolubles. Pese a que el niño al igual que el adulto tamiza su realidad a partir de sus sentidos, experiencias y creencias; para el protagonista, el mundo que le rodea guarda una estrecha relación con el mundo ficticio de los súper héroes en cuanto a la certeza y credibilidad que ostentan personajes/seres como el de Batman o su tío Corazón de León. De ahí que el descubrimiento sobre la muerte del padre coincide simbólicamente con el fallecimiento de su figura de acción, un doble duelo que provocará en él un despertar abrupto a la edad adulta.

Esta transición o despertar a “la madurez” implica para el niño y la voz narrativa (alguien mayor que rememora su infancia) una complicidad con la falta de verdad que, si bien no se

generaliza o afirma como característica endógena de la etapa adulta, sí la altera y cuestiona con dureza en el despliegue del relato.

La mirada entre los adultos reviste una relevancia o legitimación en cuanto a lo que son, opinan o dicen, en fin mantiene un estatus diferente al de la niñez, ya que poseen una credibilidad distinta...de ahí que se les presta mayor atención e interés porque se considera que su mensaje es veraz, en parte por esa apariencia de “presunta seriedad” (léase *veritas*), en contraste con el discurso infantil -todavía puesto en entredicho socialmente en la actualidad.

Hay que precisar que incluso entre los adultos existe o media una serie de convenciones, reglas o estatus sociales que también generan diferencias o contrastes entre sí, por ejemplo en la fiesta decembrina en la que la madre invita a un pretendiente negro, el resto de los adultos parece escandalizado, y hasta cierto punto insultado por “tal atrevimiento”; no obstante el niño ignora el porqué de esta riña, basada en la diferenciación y discriminación étnica, de igual forma desconoce la razón -científica- por la cual esta persona no podría ser su padre biológico, o simplemente un invitado más en la mesa familiar.

La necesidad de ocultar hechos, detalles e historias queda plasmada también en las respuestas de la madre, de los familiares y del resto de los adultos, quienes se encuentran confabulados para silenciar lo que se creía era un sempiterno secreto, de esos que suelen llevarse a la tumba. La respuesta de la madre ante la réplica de una explicación es al parecer la misma, aunque expresada de distintas formas: “mamá me había dicho siempre que simplemente se había ido” (Cortés, 2010, p. 16), en otra ocasión a través de un diálogo directo “su papá se fue” (ídem).

Incluso su tío Ricardo Corazón de León, a quien considera su allegado más confiable, le explica lo mismo. De ahí que el niño descarte a los adultos como fuentes fidedignas para su pesquisa. En tales circunstancias, el niño no puede más que desoír e ignorar los rumores que entre

sus pares pululan, en particular porque “en la escuela los compañeros no tenían por qué guardar las apariencias y si bien no tenían detalles hablaban más bien de su muerte” (p. 16). Acá los niños se muestran como seres no atávicos, capaces de conversar de temas considerados tabú, así como menos propensos a las apariencias. De igual forma, se parte que ellos reproducen lo que han escuchado decir a otros, probablemente a sus padres.

En contraste, el resto de los niños es mencionado de forma colectiva, es decir sin mayor precisión o detalle, probablemente para no restar protagonismo, individualidad, y sobre todo intimidad, al niño de la historia -uno que se escinde entre “el recordador-narrador” y el recuerdo-. La legitimación entre los niños se despliega desde el reconocimiento de la voces, de lo que se dice entre ellos, no directamente a él, lo que se habla, aunque en esta ocasión se trate de murmullos (hablar en voz baja, susurrar) entre el grupo de chicos; no obstante de forma divergente en relación con la murmuración entre adultos...en el primer caso se menciona que “no hay razón para mentir o aparentar”, mientras que en el discurso de los mayores se pone en juego la imagen o construcción de lo que se supone -debe ser “alguien grande”-, detalle que propicia identificar a los niños como seres anormales, ergo fuera de la norma o ley de los adultos en cuanto a obligaciones sociales, las mismas que en parte van a invalidar la veracidad ante sus antagonistas.

4.1.3. Representaciones de las miradas según los estudios visuales en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “La última aventura de Batman”

La variable visual seleccionada proviene de Mirzoeff (2011). Esta defiende la mirada como una conjugación de la subjetividad, un campo fértil para crear y reconocernos como sujetos sociopolíticos. De igual forma retoma el concepto de la descolonización, usualmente aplicado a la sociología, historia e historiografía literarias, como una forma de emanciparse epistemológicamente de las estructuras de poder e influencia de quienes han colonizado territorios

o bien influido en la cosmovisión de un grupo o población. Esto último pretende singularizar las miradas, sin omitir que la descolonización misma guarda rastros o marcas externas, muy arraigadas, que vale la pena dimensionar.

A continuación, el Cuadro 3 muestra la variable de los estudios visuales con la que se va a analizar la mirada en “La última aventura de Batman”.

Cuadro 3

La mirada según los estudios visuales en “La última aventura de Batman”

Categorías de la mirada según los estudios visuales	Niños	Adultos
El derecho a mirar (la conjugación de subjetividades y su descolonización).	<p>La subjetividad del niño protagonista desvela un ansia de conocimiento por descubrir ciertas verdades en las que se funda su historia familiar.</p> <p>Tales subjetividades infantiles están relacionadas principalmente con un transitar entre la confianza-desconfianza, el engaño-desengaño amoroso.</p> <p>Se procura descolonizar o deconstruir ciertas subjetividades que van desde los roles de género hasta los estereotipos étnicos.</p>	<p>La subjetividad de los adultos se forja a partir de una serie de convenciones sociales relacionadas principalmente con ciertos roles (madre, viuda, profesora, esposa, loca, etcétera).</p> <p>Los adultos suelen colonizar la mirada del niño en cuanto a las dicotomías en las que suele ser clasificado: bueno-malo, ingenuo-malicioso, tranquilo-travieso, confiado-desconfiado.</p>

Fuente: elaboración propia.

La subjetividad del protagonista se construye progresivamente, transita entre el deslumbramiento heroico, cierta apacibilidad familiar que le brinda comodidad y apoyo, así como la curiosidad que lo insta a recorrer una búsqueda del tesoro, en este caso relacionada con el paradero de su padre. Si bien, los adultos a su alrededor, le han dicho en repetidas ocasiones que

se ha marchado, él quiere indagar más allá del porqué, ¿dónde se encuentra?, ¿cómo es?, ¿va a regresar?, etcétera, preguntas que al parecer los adultos no saben ni quieren contestar, de ahí que el niño elabore una serie de elucubraciones -a modo detectivesco- a partir de cada hecho o información emergente.

La revelación de la muerte del padre, a través de un periódico encontrado en la biblioteca pública, impactará tanto su vida y visión de mundo que evolucionará a una imagen más acorde a su imaginario de adulto/oculto, esa donde a veces la mentira funciona como un neutralizador del dolor, un artificio más a su disposición y que reemplazará a sus héroes quizás por otros placebos como la religión, los medicamentos o el placer sexual.

Por otro lado, los adultos amparan las subjetividades en estructuras de orden sociocultural en las que la religión y la opinión pública tienen un papel importante en su actuación. Este grupo etario se halla más ataviado al qué dirán; no obstante, la madre presenta una actitud rebelde -medianamente tolerable por su viudez y depresión- que la inmuniza o exime del aislamiento o juicio familiar.

4.1.4. Representaciones de las miradas según el psicoanálisis en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “La última aventura de Batman”

Esta variable está basada en la fase del espejo de Lacan que sitúa entre los seis y dieciocho meses de edad una etapa crucial del desarrollo psicológico infantil. Consiste en la época en la que los niños se autoperciben más conscientemente, la misma suele coincidir con la ayuda del espejo o de una base reflejante en la que, en determinado momento se percatan de que es su reflejo y no el de otra persona el que está frente a ellos. La importancia de este acto radica en la constitución del yo como instancia psíquica independiente.

A continuación, el Cuadro 4 muestra la variable psicoanalítica con la que se va a analizar la mirada en “La última aventura de Batman”.

Cuadro 4

La mirada psicoanalítica en “La última aventura de Batman”

Categorías de la mirada según el psicoanálisis	Niños	Adultos
¿Qué soy para el otro? La mirada como un espejo	<p>Para el niño protagonista el mundo y los adultos son inicialmente confiables, luego se tornan sospechosos.</p> <p>El mundo de los adultos se reviste según su mirada de complicidades y complicaciones (reglas, acuerdos sociales) ajenas a su cosmovisión infantil.</p>	<p>Los familiares miran al niño con cariño, la madre se decanta en un sinfín de emociones, producto de su estado depresivo y de una posible enfermedad mental.</p> <p>En general los adultos miran al protagonista con lástima, preocupación y un fuerte sentimiento de protección que surge en parte por la desconfianza (etaria) de asimilar noticias impactantes, presuntamente comprensibles solo en el ámbito y discurso adultos.</p>

Fuente: elaboración propia.

El niño nace en un ambiente familiar en el que habita con su madre y la memoria de su padre. Esta convivencia se asemeja a la de una pareja presuntamente idílica en la que gozan de “un beso largo” (Cortés, 2010, p. 18), así como de caminatas en las que “nos fuimos de la mano hasta La Punta comiendo granizados para contemplar el atardecer, como si fuéramos novios” (ídem); no obstante, en esta también emergen momentos difíciles en los que la mujer amada “pasaba los días encerrada en el baño, sin salir de casa. Algunas veces ni siquiera iba a sus clases a trabajar” (Cortés, 2010, p. 21). En fin, el niño se cría en una dinámica incierta, cambiante en relación con la madre, pero más estable a nivel de la familia extendida.

El pequeño siente un tipo de vacío que no logra superar incluso con la compañía imaginaria (mental y televisiva) de su héroe televisivo favorito. Al igual que en la serie vespertina, su vida parece estar fragmentada por capítulos inconclusos que “como siempre, en el último minuto, en el peor momento se congeló la escena, como cuando jugábamos quedó paralizado...” (Cortés, 2010, p. 19). Él muestra que la euforia suele confundirse fácilmente con la decepción.

Es tanto su anhelo por ver a su familiar regresar que proyecta en los pretendientes de la madre a un posible candidato para padre; excepto quizás por el tercero, en donde “algo ocurrió. De pronto supe que el muchacho tampoco podía ser. Algo lo hacía imposible” (2010, p. 23). Había en este encuentro un elemento que lo desfamiliarizaba (más allá del color de su piel) al notar la actitud seria y callada de sus familiares al abrazarlo y rodearlo de forma protectora, como no lo habían hecho previamente.

En el relato, el niño no es el único que requiere del padre, la madre cuenta con un impulso de búsqueda similar que la atrae-atrapa hacia sus pretendientes. Ella transita su deseo y soledad por medio de estas conquistas, que al final terminan por (de)mostrarle lo sola y vacía que está su vida.

Un ejemplo de ello es la forma en la que procura compensar el tiempo que no ve a su hijo a través de regalos o vacaciones; sin embargo, es incapaz de verbalizar o confrontar su duelo. Sigue en un estado de negación en el que ha incluido a su entorno familiar mediante la mentira del abandono del padre, lo cual hace suponer que prefiere la huida, en lugar de la muerte...al menos en la primera hay un amago de restitución, mientras que en la segunda solamente cabe resignación, la renuncia, un precio que no está dispuesta a pagar, porque ello implicaría confrontar, dar explicaciones y remover recuerdos que están más allá de su umbral de dolor.

No es casual, que su salud física y mental empiezan a deteriorarse...el dolor requiere de una válvula de escape que se visibiliza a través de sus crisis nerviosas y depresivas, el cuerpo habla en su lugar, comienza a desplegarse comunicativamente, a dar pistas y llamados de atención de que algo no está bien.

Tanto en el niño como en la madre hay un espejo de ausencia, de pérdida por algo insustituible (el padre/el esposo), la diferencia radica en que el niño decide re-conocerla y sobrellevarla...él asume la muerte de su padre como un hecho innegable, de ahí que coincida el asesinato (psicoemocional) del héroe como símbolo de la pérdida.

4.2.1. Representaciones de las miradas sociológicas en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “El vestido azul”

A continuación, el Cuadro 5 muestra las variables sociológicas con las que se va a analizar la mirada en “El vestido azul”.

Cuadro 5

La mirada sociológica en “El vestido azul”

Categorías de la mirada según la sociología	Niños	Adultos
Ubicación	<p>La descripción conlleva a pensar que la historia se desarrolla en un ambiente rural.</p> <p>La narradora describe su casa de forma precaria, se detalla que suelen trasladarse al río para bañarse.</p>	<p>La descripción conlleva a pensar que la historia se desarrolla en un ambiente rural.</p> <p>La localización de la casa de los trabajadores se halla dentro de la finca del gamonal.</p> <p>Se infiere que dicha propiedad no les pertenece a los padres de Araceli y Chonita debido a su situación socioeconómica.</p>
Núcleo familiar	<p>Las niñas Araceli y Chonita viven con su padre y madre.</p>	<p>El padre y la madre conforman un núcleo familiar independiente al del gamonal.</p> <p>Se desconoce con quién vive el conductor de Marcial.</p> <p>Marcial parece vivir solo en la casa de la hacienda.</p>

<p>Identidad (nombre, edad, aficiones, rasgos de personalidad)</p>	<p>2 niñas. Nombre de la niña mayor: Araceli, quien asume el rol de narradora y protagonista. Edad: entre 5 y 6 años. Descripción: luce sumamente delgada, al igual que su hermana. Personalidad: asume un rol de hermana mayor en el cual acoge y ayuda a su hermana menor. Su forma de describir muestra ingenuidad, temor, sospecha. Aficiones: jugar con su hermana, escuchar a su padre silbar, comer.</p> <p>Nombre de la niña menor: Chonita. Edad: entre 2 y 4 años. Descripción: es muy delgada, parece tener pocos años, ya que requiere ser lanzada al mercado debido a su paso lento. Se muestra próxima a su hermana. Se muestra más callada, no cuenta con diálogos directos en el relato. Personalidad: apacible, muestra temor ante las manifestaciones de violencia, confiada, ingenua. Aficiones: jugar con su hermana mayor, comer.</p>	<p>Madre. Nombre: desconocido. Edad: desconocida. Profesión u oficio: ama de casa. Estado civil: se infiere que está casada, aunque el relato no lo confirma. Personalidad: nerviosa, reservada, callada, opacada por la figura de la pareja.</p> <p>Padre. Nombre: le dicen “Chon”. Edad: desconocida. Profesión u oficio: peón en la hacienda. Descripción: un tipo alegre, aunque violento. Maltrata física y verbalmente a su pareja. El texto sugiere que explota sexualmente a sus hijas a cambio de dinero. Aficiones: fumar, silbar. Personalidad: en ocasiones se muestra alegre y en otras muy nervioso (cuando fuma mucho) o iracundo. Gamonal o hacendado. Nombre: Marcial. Edad: no se menciona. Descripción: viejo, usa bastón, se mueve con lentitud. Aficiones: abusar de niñas. Personalidad: soberbio, abusivo, explotador. Conductor. Nombre: no se menciona. Edad: no se menciona. Profesión u oficio: conductor del gamonal. Descripción: es el chofer de la hacienda, transporta a las niñas de su casa a la del patrón, lleva comida rápida para las menores, es el intermediario del pago entre el gamonal y Chon, compara el vestido de Araceli con el de la bandera.</p>
--	---	--

--	--	--

<p>Forma de relacionarse con los otros.</p>	<p>Araceli muestra ternura y afecto físico hacia su madre. Con su padre es más reservada, le teme en ocasiones, por ejemplo cuando se emborracha se torna agresivo. Desvela la violencia en la que se encuentran inmersos todos sus familiares.</p> <p>Chonita: es descrita a través de la mirada de su hermana. Muestra timidez y una comprensión diferida del entorno en cuanto a Araceli.</p>	<p>La madre se muestra hosca con sus hijas, aunque preocupada por ellas. Suele llorar con frecuencia, está sometida a la voluntad de Chon. Se halla inmersa en un círculo de violencia, el cual es plausible mediante los golpes y gritos recibidos, así como la brusquedad con la que trata a sus hijas, así como la complicidad en la explotación sexual de las niñas.</p> <p>Chon: es el proveedor económico de su entorno familiar, en él recae las decisiones del hogar, presenta problemas con la bebida, el dinero y la agresividad.</p>
---	--	---

Fuente: elaboración propia.

El argumento es simple, no así lo que encierra. Trata sobre una familia rural pobre y su cotidianidad, hasta ahí nada particular -desde la óptica de los relatos nacionalistas de inicios del siglo XX-, de no ser porque es precisamente en los silencios narrativos donde reside lo inefable y grotesco de la historia.

La narradora y protagonista es una niña de nombre y edad desconocidos (hasta el final del relato), igual que su hermana y padres; la diferencia radica en que la historia es contada por la mayor de la progenie, de ahí que el hilo narrativo esté conducido por la voz y la mirada de esta pequeña, elemento fundamental en la intencionalidad y percepción y de la palabra.

La historia, o lo que se cuenta de ella, destaca precisamente por todos los vacíos que están entretejidos y que poco a poco van proporcionando e hilando lo que no se atreve a decir, por ejemplo, al inicio la narradora comenta que las han llevado al mercado a comprarse ropa “Fuimos a comprar un vestido y unos zapatos nuevos. También nos compraron calzones con vuelitos, calcetas con orillas y colas para el cabello” (Lam, 2011, p. 167).

Si bien la compra pareciera un evento intrascendente más allá de la inversión económica que implica para la familia, esta empieza a generar sospecha cuando la niña describe que “Mi mamá y mi papá estaban muy serios cuando nos probaron la ropa” (Lam, 2011, p. 167). La salida familiar atípica no genera la alegría ni el orgullo que se esperaría, es decir aquel que deviene del esfuerzo y satisfacción propias del trabajo.

Incluso detalles como el mundo sensorial son capaces de comunicar o vaticinar emociones, pensamientos o eventos. El lector sumido en un ambiente perceptual y disonante, en el que el olor de las flores y el eucalipto se mezclan con el de las carnes y la basura descompuesta, es un tipo de antesala donde los sentidos más heterogéneos se combinan.

En cuanto a su estrato social, basta con exponer el estado casi famélico de las niñas en uno de los comedores en los que deciden detenerse -luego de una mirada suplicante de la madre- como indicador de su desnutrición “La señora que cocinaba se portó amable y nos sirvió bastante. Dijo que estábamos muy delgadas y me acarició la cabeza” (Lam, 2011, p. 167).

Las miradas sociológicas ponen en perspectiva a los personajes niños y adultos, revelan quiénes son, cómo se llaman en caso de ostentar o conocer sus nombres, su edad, gustos, personalidad, nos aproximan a su entorno, tanto el lugar donde viven como las personas que los acompañan en su ámbito público y privado, desnudan algún dato curioso o clave para el análisis tal como la personificación y símbolo del vestido, así como el papel o rol que mantiene cada uno.

4.2.2. Representaciones de las miradas filosóficas en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “El vestido azul”

A continuación, el Cuadro 6 muestra las variables filosóficas con las que se va a analizar la mirada en “El vestido azul”.

Cuadro 6

La mirada filosófica en “El vestido azul”.

Categorías de la mirada según la filosofía	Niños	Adultos
<p>Miradas visibles e inteligibles (relacionado con las sombras del mito de la caverna de Platón)</p>	<p>Tanto Araceli como Chonita sostienen miradas inteligibles en cuanto a las intenciones de explotación sexual de parte de los adultos de la historia.</p> <p>Si bien sus miradas tienden a ser más visibles en cuanto a la agresión física y verbal, es decir están conscientes de su existencia, especialmente por medio de la figura paterna al golpear o gritar a la madre, no logran dilucidar los alcances o consecuencias que esta puede tener en sus vidas.</p>	<p>La mirada de la madre se decanta por lo inteligible, en cuanto a que forma parte de un círculo de violencia, que le impide ver con claridad de qué manera ella forma parte de su perpetuación en el linaje familiar por medio de la complicidad. Los guiños de visibilidad están presentes en marcas físicas e intangibles como golpes o gritos, también a través de la complicidad de la explotación sexual de sus hijas.</p> <p>Chon, gamonal y chofer: la violencia está instaurada no solamente de forma visible e inteligible, sino como aceptable en el rol masculino. Es inteligible en cuanto a la sistematización social (modos de crianza, convenciones en cuanto a roles de género) y visible en los espectros en los que se muestra (física, verbal, psicológica, patrimonial, etc.).</p>

Categorías de la mirada según la filosofía	Niños	Adultos
La mirada sartreana como confirmación de la existencia del otro.	<p>Las niñas de la historia miran con interés lo que pasa a su alrededor, confían en quienes las rodean, pese a que en ocasiones los demás se tornen agresivos, hoscos, sorprendidos, amables o extraños.</p> <p>La mirada infantil está mediada principalmente por insinuaciones o guiños, que a través de la voz narrativa interpela la manera en la que los lectores (adultos) reciben o interpretan lo dicho por la narradora, esto quiere decir si su relato se va a asumir o no como ejercicio sistemático de violencia.</p>	Los adultos del relato sospechan entre sí, probablemente porque conocen sus intenciones. Sus miradas desautorizan o restan legitimidad a la niñez. No se les pregunta lo que piensan o sienten, no tienen valor ante los adultos.

Fuente: elaboración propia.

La lectura de un relato tan corto y de estructura simple se vuelve agotador e intolerable, en parte porque logra transmitir esa sensación de impotencia alimentada por la violencia que, como bien aclara Arendt (2006), difiere en gran medida del poder. “La violencia aparece donde el poder está en peligro, pero, confiada a su propio impulso, acaba por hacer desaparecer al poder” (p. 77).

En el cuento el poder es ejercido primordialmente por el gamonal de la hacienda, quien claramente se aprovecha de su posición socioeconómica para tener acceso a las niñas de los trabajadores. De sí proviene tanto el poder simbólico como el estructural. El primero por la figura que representa, la de jefe y máxima autoridad en el sitio. La segunda, consolidada por las perpetraciones a lo largo del tiempo, las cuales son vistas como una ley propiamente.

En este caso para la niña es claro que no se debe preguntar sobre lo que acontece a su alrededor, -extraño e inexplicable para ella- debido al carácter irascible y violento del padre, mismo

que atemoriza a la madre también. Con ello queda expuesto el pensar de Arendt en cuanto a que “la violencia -a diferencia del poder o de la fuerza- siempre necesita herramientas” (Arendt, 2006, p. 10), medios que le ayuden a ejercer y potenciar:

No preguntamos nada, estábamos acostumbradas a obedecer. Mi mamá también, porque mi papá era muy bravo y si le contradecíamos en algo, agarraba un leño del montón que manteníamos apilados cerca de la cocina y nos pegaba. A ella le pegaba seguido. Por cualquier cosa. Por nada. Porque estaba bolo o porque no tenía dinero para beber. Porque estaba muy cansado. O aburrido (Lam, 2011, p. 169).

Esta confesión naturaliza la violencia en sí. En ningún momento se ve como cuestionable dicho abuso de poder. En parte porque se infiere que las mujeres de esta finca han crecido y sido educadas dentro de este paradigma. Cualquier estímulo o necesidad es concebido como razón legítima para agredir. Si bien la niña no parece dimensionar la situación en la que vive -es su hábitat natural- con solo señalarla denota cuán absurda y grave es.

El título del cuento “El vestido azul” ratifica la instrumentalización simbólica de esta violencia, ya que la vestimenta se convierte en un elemento (d)enunciante de lo que pronto ocurrirá en el cuento. La autora busca otorgarles un rol importante a las prendas mediante la sencilla dialéctica descriptiva de una niña. “Me pusieron un vestido azul, con bordados blancos en la pechera. Tenía un fustán muy tieso y todo el cuerpo me picaba en cuanto me lo puse. El de mi hermana era igualito, solo que amarillo” (Lam, 2011, p. 167).

A las niñas no se les consulta sobre sus gustos o preferencias. Estos, al igual que todo lo demás, les es (im)puesto. Incluso si ello les provoca alguna molestia o daño. Tampoco parece haber mayor diferenciación en la vestimenta. A ambas se les provee la misma indumentaria -a modo de uniforme- cuya única distinción será el color.

En cuanto al vestido de la narradora, el chofer de la hacienda propone una comparación particular: “¡qué bonito vestido azul! Igualito al color de la bandera (Lam, 2011, p. 169). Otro modo sutil de ejercer violencia será mediante la omisión del nombre -un elemento constitutivo y fundamental en la mayoría de las culturas- de las niñas, el cual se da a conocer hasta la presentación que el conductor hace de ellas ante don Marcial (el hacendado). La mayor se llama Araceli y la menor Chonita.

4.2.3. Representaciones de las miradas según los estudios visuales en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “El vestido azul”

A continuación, el Cuadro 7 muestra la variable correspondiente a los estudios visuales con la que se va a analizar la mirada en “El vestido azul”.

Cuadro 7

La mirada según los estudios visuales en “El vestido azul”

Categorías de la mirada según los estudios visuales	Niños	Adultos
--	--------------	----------------

El derecho a mirar (la conjugación de subjetividades y su descolonización).	Las subjetividades infantiles refuerzan una idea estereotipada sobre los roles de género en la niñez. Las niñas, al igual que la madre, están a cargo de ciertas funciones del hogar. Carecen de importancia, credibilidad y sobre todo del derecho a expresarse libremente ante los adultos. Su valor radica en el sustento económico que pueden aportar a cambio de la explotación sexual consentida por sus padres.	La subjetividad de las mujeres y de los hombres adultos se basa en roles de género y en convenciones históricas, sociales y económicas que tienden a justificar o naturalizar su comportamiento, por ejemplo que los hombres sean los proveedores económicos del hogar y que las mujeres se encarguen de la crianza de los hijos, no trabajen fuera de casa ni cuestionen el (mal)trato o decisiones tomadas por ellos. Tales subjetividades tienden a reforzarse en la construcción de los personajes (cargada de estereotipos de género), por ende no se procura deconstruir ni descolonizarlas.
---	---	--

Fuente: elaboración propia.

Las subjetividades infantiles y adultas están mediadas por estereotipos relacionados con los roles de género, por ende no intentan deconstruir o descolonizar preceptos históricos o sociales, sino reforzarlos con la finalidad de tomar o no partido al respecto.

El relato opera a modo de un juicio silencioso en el que la niña brinda su relato, con una serie de vacíos narrativos (debido a las posibilidades comunicativas propias de su etapa de maduración) que comprometen la veracidad del relato infantil, uno que procura alertar y denunciar a los adultos, sean estos responsables directos o no.

Si bien en algunas ocasiones tales recursos comunicativos permiten ser leídos de forma polisémica -como hechos o insinuaciones que conducen a una hipótesis determinada-, es decir, abiertos a interpretaciones, agregan información valiosa que debe ser atendida, disertada y valorada por quienes acuden a su lectura, es decir quienes presencian sus palabras y se atreven a llenar sus vacíos.

La construcción de las subjetividades adultas está a cargo de la niña (d)enunciante, ella parte de una serie de descripciones que contribuyen a tener una imagen más clara -desde su punto de vista- de las personas que forman parte de su historia, por ejemplo la de Marcial, el dueño de la hacienda, de quien se comparte un retrato fenotípico “Era un hombre canoso, ya viejo. Tenía su bastón colocado al lado de la mecedora” (Lam, 2011, p. 170), así como de la conversación que este sostiene con el conductor.

- ¿Quién les puso esos vestidos tan feos? ¿te aseguraste de que las bañaran?

- Sí patrón, están bien aseadas y la ropa es nueva.

- ¿Le diste dinero al Chon?

- Sí patrón, quedó muy agradecido.

- Bueno, ándate pues, vení por ellas a las cinco de la tarde” (Lam, 2011, p. 170).

De esta conversación se deduce el nivel de proximidad y complicidad entre los dos hombres, la edad y el poder que el primero ejerce entre los trabajadores -impedidos a denunciarlo- así como la perversión, el delito y la transacción económica a cambio de las niñas.

El cuento termina con una personificación de la prenda azul y lo que esta inviste y sabe “El hombre se fue y don Marcial nos tomó de la mano para entrar a la gran casa blanca. Mi vestido azul tronaba cada vez que daba un paso” (Lam, 2011, p. 170). Acá su traje habla por ella y procura advertirla de la tan temida y perversa emboscada, de la misma forma que lo hace con los lectores, quienes a su vez, no solo son testigos, sino también perpetradores, de alguna manera.

Las subjetividades infantiles también corresponden a valoraciones que giran en torno a ser una niña, a suposiciones sobre el ser y hacer según determinadas cosmovisiones.

En este caso, se parte de que Araceli y Chonita son seres dóciles y subordinados a la Ley (psicoanalíticamente hablando), ergo al padre, a Marcial y a cualquier persona que ejerza el nivel

de autoridad suficiente -poder- o, en su defecto, una cuota de violencia que atemorice o domine, tal cual ocurre con sus padres (entre sí y en relación con ellas).

4.2.4. Representaciones de las miradas según el psicoanálisis en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “El vestido azul”

"Lo siniestro es aquello que debiendo permanecer oculto se ha revelado".
Schelling

A continuación, el Cuadro 8 muestra la variable correspondiente al psicoanálisis con la que se va a analizar la mirada en “El vestido azul”.

Cuadro 8

La mirada psicoanalítica en “El vestido azul”

Categorías de la mirada según el psicoanálisis	Niños	Adultos
--	-------	---------

<p>¿Qué soy para el otro? La mirada como un espejo</p>	<p>Para Araceli y Chonita el otro es confiable, sin importar si su comportamiento cambia abruptamente. Ellas no perciben maldad o extrañeza a su alrededor. Pese a que han crecido en un ambiente altamente agresivo, no se muestran violentas; al contrario, son sumisas, diligentes. Procuran hacer lo que se les solicita, porque ello forma parte de su código de conducta, de lo que se espera de ellas.</p>	<p>La madre mira con cierta lástima a las niñas, se visualiza en ellas; no obstante, tampoco interviene o impide la agresión sexual. El padre es esquivo, nervioso, exaltado; prefiere no mirar lo que está por acontecer. Accede a comprarles ropa nueva y comida a sus hijas como un tipo de placebo a la consciencia. El conductor: normaliza el comportamiento de su patrón, lo secunda, se muestra muy tranquilo ante sus preguntas, no interviene a favor de las niñas. No las mira con respeto o estimación, ya que no procura su bienestar, les habla con “cierta” cortesía, las presenta ante el patrón. El gamonal: mira a los trabajadores con desdén, se aprovecha de sus carencias. Mira a las niñas como objetos de placer, lo único que parece importarle es si están limpias. Don Marcial: le realiza una serie de preguntas al chofer como si ellas no estuvieran presentes o escucharan.</p>
--	---	--

Fuente: elaboración propia.

“El vestido azul” de Kim Lam es un cuento de horror dosificado, donde la preceptiva va muy de la mano con aquella aseveración lacaniana según la cual la función del lenguaje no es informar, sino evocar.

Lo que busco en la palabra es la respuesta del otro. Lo que me constituye como sujeto es mi pregunta. Para hacerme reconocer del otro, no profiero lo que fue sino con vistas a lo que será. Para encontrarlo, lo llamo con un nombre que él debe asumir o rechazar para responderme (Lacan, 2002, p. 288).

En este juego interpretativo, el lector se formula una serie de preguntas, donde las aseveraciones o hipótesis dependen de aceptar o rechazar lo que se encuentra sugerido en el texto, es decir tomar partida desde la información brindada, así como de la faltante.

Lam transita en el ámbito de lo familiar, uno próximo a lo siniestro desde el punto de vista etimológico (familia, del latín *famulus*: relacionado a sirviente, esclavo, equivalente a patrimonio), donde los miembros que la conforman están supeditados al jefe de hogar. El cual depende a su vez del patrono de la hacienda. En el cuento subyacen luchas de poder y de clase, las cuales llevan al padre a ceder ante las demandas de su jefe a cambio de dinero.

Un acto cargado de extrañeza es el atípico silencio de los padres: “Nadie hablaba. Hasta mi papá, que siempre silbaba, ahora estaba mudo” (Lam, 2011, p. 168); así como la ansiedad de este al fumar: “Fumaba un cigarrillo tras otro, a pesar de que siempre los andaba cuidando para que le duraran” (ídem).

Esta extrañeza plasmada en el ambiente guarda relación con el concepto de "lo extraño inquietante" que Freud (1856-1939) desarrolla en su artículo titulado *Lo Siniestro* de 1919 (tema que ya había sido abordado por Friedrich Schelling (1775-1854), el filósofo romántico alemán, que definió esta noción de “extrañeza” a partir de la voz alemana *unheimlich*).

En alemán la palabra *unheimlich* es antónima de *heimlich*. Pero la segunda no tiene un sentido único, sino que tiene dos grandes connotaciones. Un primer sentido designa algo que es familiar, íntimo, amable; un segundo sentido, sin embargo, designa lo que se refiere a lo secreto, lo oculto, lo impenetrable. Este último significado, llevado más lejos, designa también algo más allá de lo oculto, se refiere a lo desconocido, lo inquietante y lo peligroso.

El sentido evoluciona de este modo hacia su antónimo y casi se confunde con él. Pero *unheimlich* o lo siniestro es una voz más compleja, porque designa con sutileza un conjunto de antónimos que se unen en una sola representación. Esto es, lo familiar, lo íntimo y lo amable transformado en su contrario, lo inquietante que es -a su vez- lo secreto o escondido, que deja de ser tal, al ser desvelado.

En lo extraño inquietante hay un juego dialéctico entre lo familiar y lo extraño, ya que ambos términos están correlacionados a nivel semántico con lo escondido y lo expuesto, respectivamente. Lo paradójico consiste en que la fuente de temor no radica en lo extraño sino en lo familiar. Este último entendido como aquello que pese a ser conocido emerge bajo un aspecto amenazante, peligroso, siniestro y que a su vez se refiere a algo que desde siempre ha estado en la sombra "Todo lo que debería permanecer secreto, pero que se manifiesta" (Schelling, citado por Freud, s.f., p. 287).

En "El vestido azul" solo hay retazos de trama, no obstante, son lo suficientemente esclarecedores para darle cohesión a lo que, en palabras de Schelling, se termina descubriendo pese al deseo de ocultarlo. Un ejemplo de ello es la tristeza de la madre, la cual es sofocada de golpe "Se puso a llorar y miraba a mi papá con ojos de perro triste. Él le quitaba la mirada y hasta le dio un empujón" (Schelling, citado por Freud, s.f., p. 287).

La omisión característica del texto, más que emular esa imposibilidad de hablar o de contar aquello que al lector se le devela como funesto, surte un efecto siniestro precisamente porque en él recae el papel de cómplice. Se está ante una escena de posible pederastia, sin la posibilidad de advertir o intervenir de ninguna forma.

4.3.1. Representaciones de las miradas en los personajes niños en los personajes adultos presentes en el cuento "La soledad de la batalla"

A continuación, el Cuadro 9 muestra las variables sociológicas con las que se va a evaluar la mirada en el cuento "La soledad de la batalla".

Cuadro 9

La mirada sociológica en "La soledad de la batalla"

Categorías de la mirada según la sociología	Niños	Adultos
Ubicación	Ciudad. El cuento se desarrolla entre la casa de los tíos del niño y el balneario donde salen a vacacionar.	Ciudad. El cuento se desarrolla entre la casa de los tíos del niño y el balneario donde salen a vacacionar.
Núcleo familiar	El niño vive con sus padres; no obstante pasa temporadas en la casa de sus tíos, rodeado de 2 primos. Tiene una fuerte aprehensión y atracción hacia su prima.	Sus tíos viven junto a sus dos hijos, un niño y una niña. Los padres del protagonista viven con su hijo.

<p>Identidad (nombre, edad, aficiones, rasgos de personalidad)</p>	<p>Niño. Nombre: se desconoce. Edad: oscila entre los 5 y 7 años aproximadamente. Aficiones: pasar tiempo con sus primos, jugar, depositar miel de maple en los waffles que prepara su tía, imaginar, cantar, ver cómo el azúcar se transforma en caramelo. Personalidad: tímido, creativo, curioso, reflexivo, espontáneo, sumido en sus pensamientos.</p>	<p>Madre. Nombre: se desconoce. Edad: se desconoce. Profesión: se desconoce. Aficiones: se desconoce. Personalidad: se desconoce.</p> <p>Padre. Nombre: se desconoce. Edad: se desconoce. Profesión: se desconoce. Aficiones: se desconoce. Personalidad: se desconoce.</p> <p>Tío Nombre: se desconoce. Edad: se desconoce. Profesión: se desconoce. Aficiones: hacer fogatas, salir a la piscina con su familia y amigos. Personalidad: amable, conversador, interactúa con los niños.</p> <p>Tía. Nombre: se desconoce. Edad: se desconoce. Profesión: se desconoce. Aficiones: preparar el desayuno a los chicos, salir a la piscina con su familia y amigos. Personalidad: amable, acogedora.</p>
--	---	--

Forma de relacionarse con los otros	<p>El niño protagonista es el menor de sus primos.</p> <p>Está atravesando por un cambio de dentición en el que está reemplazando sus piezas de leche por otras de mayor permanencia.</p> <p>Si bien se muestra contento y cómodo en la casa de sus tíos, le preocupa quedarse allí de forma permanente (ser abandonado).</p> <p>Se encuentra enamorado de su prima, razón por la que procura dar una buena impresión.</p> <p>Lo caracteriza su manera de asimilar el mundo, de correlacionar sus experiencias para darles un mayor sentido a la existencia.</p>	<p>Los padres no intervienen directamente en la historia.</p> <p>Se presume que están pasando por una etapa de separación o divorcio, de ahí que envíen a su hijo con sus tíos frecuentemente.</p> <p>En ningún momento se menciona una llamada telefónica o algún mensaje que haga constar proximidad y preocupación.</p> <p>Los tíos están hospedando a su sobrino, se muestran amables con él y con sus hijos; lo hacen copartícipe de la dinámica familiar como salir al parque a realizar una fogata, desayunar juntos o ir a una piscina a distenderse.</p>
Clase socioeconómica	Clase media.	Clase media.

Fuente: elaboración propia.

De forma prematura, el cuento se puede resumir como la estadía de un niño entre 5 y 7 años -se deduce por su etapa de dentición- en la casa de sus tíos, quien visita un balneario junto a sus primos, pero con la particularidad de que nada está más lejos de lo que se percibe a primera vista.

El narrador protagonista se sumerge en la historia a cuentagotas, alargando y procrastinando datos y eventos por medio de una extensa narración, nos comparte no solo los eventos vividos, sino lo que piensa sobre ellos. Es importante resaltar que al leer este cuento da la sensación de estar ante una narrativa cinematográfica donde se juega con la acción y la emoción.

El resplandor ilumina mis párpados cerrados y enroscado dentro de ese tiempo lento dormito, mientras las yemas de mis dedos frotan suavemente los bosques de vellos diminutos de la cobija de terciopelo azul (Murillo, 2011, p.11).

Pese a que el lenguaje empleado no refleja las palabras propias de un niño pequeño, logran transportar al lector a un mundo poético y sensorial donde la mirada recae en la niña que le gusta (su prima), en las charlas con su tío o en sus apreciaciones sobre los waffles y los vestidos, todos elementos propios de su cotidianidad y realidad.

Muchas de estas observaciones ordinarias del pequeño se vuelven extraordinarias al estar dispuestas en esa red de asociaciones constantes del personaje niño, que a través del narrador siempre adquirirán notoriedad y significado únicos en la disposición de lo dicho. Ninguna de esas frases “triviales” está exenta de conexión en el relato. Ejemplo de ello es la narración de los waffles de la tía.

Los *waffles* son muy diferentes a los prestiños, son diferentes a los panqueques también. No se parecen en nada al pan con margarina. Son crujientes por fuera y suaves por dentro y tienen hoyuelos cuadrados en los que se empoza la miel, como una piscina diminuta para lenguas (Murillo, 2011, p. 13).

Este apartado de los waffles conlleva en sí mismo intimidad y anécdotas familiares. En él se puede notar incluso aspectos socioeconómicos (este platillo no es común en su casa) y culturales que le son ajenos: “pero ellos los comen todas las mañanas, con una miel especial que dicen que sale de un árbol. Cómo un árbol puede hacer miel es algo que yo no entiendo” (Murillo, 2011, p. 13). Al carecer de un conocimiento tan específico, el niño recurre a la asociación, método que le permite acceder y ampliar su mundo intelectual y sensorial “Puede ser algo como el caramelo, algo que tiene que ver con el azúcar y el sol y el frío y mi prima” (ídem).

En torno a las creencias del niño destaca el apartado de los dientes, en el cual vuelve a prevalecer una notoria diferenciación entre la óptica infantil y la adulta. La expedita preocupación del niño por la pérdida de su primer diente da paso a una serie de cuestionamientos existenciales y coyunturales

Quando se caiga ¿qué va a pasar con él? Ya no estaremos juntos. Tío dice que se lo lleva el conejo de los dientes. Mi prima se ríe del conejo, dice que no existe. Pero si no existe ¿a dónde van los dientes cuando se caen? ¿Se sienten solos? No lo sé, seguro que sí (Murillo, 2011, p. 13).

El niño se muestra ansioso y triste ante la inminente pérdida y se cuestiona sobre el futuro paradero de su preciada posesión. Los adultos, en este caso su tío, le brindan una salida fantasiosa y halagüeña para la ocasión, un tipo de calmante panegírico que atenuará su inquietud; no obstante, su prima, una niña también, recurre a espetar algo que podríamos considerar más razonable y veraz, una clara negación a una entidad fantástica muy empleada por los adultos.

4.3.2. Representaciones de las miradas según la filosofía en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “La soledad de la batalla”

A continuación, el Cuadro 10 muestra las variables filosóficas con las que se va a analizar la mirada en “La soledad de la batalla”.

Cuadro 10

La mirada filosófica en “La soledad de la batalla”

Categorías de la mirada según la filosofía	Niños	Adultos
--	-------	---------

<p>Miradas visibles e inteligibles (relacionado con las sombras del mito de la caverna de Platón)</p>	<p>El protagonista comparte su vivencia de la muerte -antes, durante y después-, detalle que lo lleva a transitar de una mirada inteligible a una mirada visible, al menos en relación con este tema existencial en particular. Contempla la muerte como una soledad apacible, como un conocimiento personal e intransferible, por medio del que nos damos cuenta de quiénes somos y qué es importante.</p> <p>En otros ámbitos, su mirada parece más inteligible, más naif, por ejemplo en relación con sus dientes y el personaje de fantasía que se supone está a cargo de ellos.</p> <p>La prima y el primo descartan abstraccionismos y metáforas, prefieren en su lugar transitar por lo que consideran visible, tangible, probable. Ven a su primo morir, no saben cómo reaccionar, no cuentan con nadie que los asista en ese preciso instante. Simplemente tienen miedo.</p>	<p>Los padres se encuentran abstraídos y alejados del niño, están lidiando con sus propios problemas, de ahí que le encargan el cuidado de su hijo a otros familiares. Al no proveer mayores detalles, el narrador juega entre lo visible e inteligible con ellos. Por un lado es visible su distancia y falta de comunicación con el menor, por otro lado no se comparten o revelan las verdaderas intenciones o motivos de su decisión. Los tíos miran de manera más visible a los niños en cuanto a sus vivencias y responsabilidades como adultos, salen con ellos, les dan de comer (son proveedores), conversan, conviven, los escuchan.</p>
---	---	--

La mirada sartreana como confirmación de la existencia del otro	El protagonista existe ante sí (se reconoce como entidad individual, alguien solo), sus pares y los demás. Sus primos son reconocidos tanto en su grupo etario como familiar.	Los adultos reconocen tanto la existencia y legitimidad de su grupo etario como la de los niños. No los tratan con desdén o desinterés.
---	--	---

Fuente: elaboración propia.

En Murillo nada es casual y ello se denota desde el título mismo “La soledad de la batalla”, y es que luego de echarle un vistazo al relato, se intuye que la soledad no será acá un elemento adjetivante más, precisamente por ser el meollo del asunto. Y si bien hay muchos matices en el texto tales como el enamoramiento, la cotidianeidad y las vivencias de un niño, al final tal vorágine retornará siempre a su punto medular.

“Despierto” como inicia el cuento, emula el pensamiento de Segismundo en *La vida es un sueño*, “aquel donde se sueña lo que cada uno es, donde la vida no es más que ficción” (De la Barca, pp.132-133). Si bien el personaje principal no se percibe aislado de los demás o se proyecta triste, sí es clara la manera introspectiva en la que fluyen sus pensamientos sobre su entorno, uno donde el nivel apreciativo dice mucho de él y del otro.

El cuento de Murillo no oscila entre trilladas dicotomías bueno-malo, infantil-adulto como suele suceder en los cuentos escritos para niños, donde los personajes tienden a estar caracterizados de manera hiperbólica. Por otro lado, en los cuentos de adultos se recurre a caracterizaciones matizadas o estereotipos sumamente difundidos.

Este juego de permanencia-impermanencia deviene a raíz de una dulce receta, la cual va a ser una constante en la trama, particularmente en la última parte, en la que describe a modo de odisea la caída del niño a la piscina “¿dónde queda el frío que cargaba ese aire? dentro de mí, ahí

está el frío. Pero tener el frío adentro, ¿me hace otra cosa? ¿Diferente de lo que fui? No, no lo soy, dice mi tío desde mi memoria (Murillo, 2011, p. 15) y “... el agua me retiene en su abrazo helado y pienso que no me dejará ir, que no me dejará salir, que pretende reordenar mis moléculas y hacerme suyo” (p. 17).

En la cita de la página quince, el niño realiza una operación lógico-verbal que se basa en la experiencia previa de la cocción del caramelo, deduciendo por consecuencia que esa temperatura interna no modificará qué es el frío ni quién es él -luego de entrar en contacto-. Por otro lado, en la página diecisiete este remite al poder del agua y a la reordenación de las moléculas, de la cual se infiere también un énfasis en relación con la permanencia del ser (quién es), el cual, claro está, puede cambiar en forma (vida-muerte).

El niño conduce al lector a un recorrido de la historia de su tragedia personal, una en la que median imágenes y recuerdos de un antes, un durante e incluso un después de haberse ahogado. Quiere o pretende que se mire y se escuche lo que él está sintiendo y pensando en cada una de estas etapas. En fin, lleva al lector a una inmersión conjunta de su existencia e intimidad.

4.3.3. Representaciones de las miradas según los estudios visuales en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “La soledad de la batalla”

A continuación, el Cuadro 11 muestra la variable de los estudios sociales con la que se va a analizar la mirada en “La soledad de la batalla”.

Cuadro 11

La mirada según los estudios visuales en “La soledad de la batalla”

Categorías de la mirada según los estudios visuales	Niños	Adultos
El derecho a mirar (la conjugación de subjetividades y su descolonización)	<p>La subjetividad del protagonista se transmite en el ser y estar en el mundo.</p> <p>En su manera de concebir la existencia convive simultáneamente y sin problema alguno lo real y lo fantástico; no obstante está abierto a escuchar, aprender, asimilar y explicar lo que le sucede por medio de una adaptación de conocimientos y experiencias.</p> <p>Se podría decir que su subjetividad es muy empírica, e inspirada en lo sensorial.</p>	<p>La subjetividad de los adultos se conforma en su diario vivir, a través de sus faenas, roles, deberes, conocimientos y demás.</p> <p>Los tíos se asumen como padres, tíos y cuidadores.</p>

Fuente: elaboración propia.

Los sentidos están muy presentes en toda la historia. Ellos son el medio de percepción del cuerpo y del mundo circundante “inhalo el frío aire acondicionado que tiene ese olor especial, el olor de mis primos” (Murillo, 2011, p. 11) o “escucho su respiración bajo el soplido más amplio del aire acondicionado” (p. 11), también “parpadeo varias veces y mi vista se aclara y el sueño se levanta y me libera y flota sobre mí como un vapor invisible que mi cuerpo ha emanado” (ídem).

Muchas de las descripciones de Murillo están dispuestas de manera cinestésica, que en palabras de Acevedo (2016) hacen referencia a “la percepción simultánea de diferentes sensaciones: sonidos que despiertan en el oyente la visión de colores, colores que evocan resonancias sonoras, palabras en las que más allá de su significado resuenan sonidos o luces, imágenes con vibraciones cinéticas o texturas táctiles” (p. 2).

Algunos ejemplos de sinestesias presentes en el texto son: “escucho el sonido del frío, su amplia respiración” (Murillo, 2011, p. 13), “flotamos sobre el frío y bajo el frío, protegidos y dormimos” (p. 11). En sendos casos, el eje del elemento perceptual es el frío, ya sea dispuesto por medio de la vista, el oído o el olfato.

El frío en este cuento en particular no va a fungir simplemente en disposición de tropo o figura literaria más, sino que adquiere un rol importante; tanto que se podría decir que compite contra el personaje protagonista. Todas las páginas hacen referencia directa o indirecta a él, atravesando la narrativa y dejando que se permee en la historia.

Cuando el tío les enseña a los niños sobre la preparación del caramelo. De ella destaca el proceso metamórfico del azúcar y la reacción química que producirán todos los elementos dispuestos al entrar en un cambio de temperatura, haciendo creer al niño protagonista que los ingredientes no pueden ser los mismos y que estos no han variado más que en forma y textura.

Miro el azúcar suavizarse y oscurecerse, café, líquido y lento, brillando con el resplandor del sol por dentro, lánguido, caer en una gota perezosa al agua y encogerse con el frío y quedar encarcelada en la posición en la que había entrado al agua. De pronto otra cosa, ya no la gota lenta y sonriente. ¿Cómo puede pasar de ser una gota a otra cosa, una cosa dura que ya no se mueve?, pregunto. El frío cambia la forma de las moléculas, me responde. O sea, que ahora es otra cosa. Es la misma cosa, me dice mi tío (Murillo, 2011, pp. 12-13).

Todo este acervo sensorial en la historia-trama incita a la construcción de una serie de imágenes que procura no solo ambientar sino recrear ese mundo de la infancia visto desde la óptica de un niño.

El narrador (nos) hace testigos y por ende cómplices de su muerte -la de su niño y personaje, es como si la figura del lector adquiriera para él una postura de impotencia ante lo que

se considera un presagio inminente en el relato. Esta idea cobra mayor sentido al verse confrontada con la reacción de su prima ante el accidente. “No se ha acercado a ayudarme, solo quiere mirar, mirarme y de pronto comprendo, mientras descendo lentísimo por última vez, que no me ayuda porque nadie me puede ayudar” (Murillo, 2011, p. 18).

En este cuento pervive un sentido trágico más allá de “algo dado inevitable e irremediamente” (Baker, 1993, p. 213), sino comprendido como “la situación en la que no todos los que habitamos una tierra en apariencia común lo hacemos con las misma amplitud, validez y placer” (ídem). De allí deviene precisamente ese sentido fatalista en Murillo, en el cual se evidencian todas las pequeñas diferencias que construyen (nuestras) tragedias personales.

4.3.4. Representaciones de las miradas según el psicoanálisis en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “La soledad de la batalla”

A continuación, el Cuadro 12 muestra la variable psicoanalítica con la que se va a analizar la mirada en “La soledad de la batalla”.

Cuadro 12

La mirada psicoanalítica en “La soledad de la batalla”

Categorías de la mirada según el psicoanálisis	Niños	Adultos
--	-------	---------

<p>¿Qué soy para el otro? La mirada como un espejo</p>	<p>Para sus primos el protagonista es un tanto ingenuo, probablemente por la edad, pese a ello no lo aíslan o evaden. Comparten su tiempo y cuarto con él. Se expresan con naturalidad y sin denuedo entre sí, por ejemplo cuando la prima le exclama que no cree en personajes como el hada de los dientes y otros similares. Ambos interactúan con él. Para el protagonista sus primos son admirables, le agradan, son graciosos y atrevidos. Muestra particular interés por su prima, de quien asegura estar enamorado; no obstante, ella desconoce su sentir. Mira en sus tíos a personas afectuosas, atentas, cercanas, seres de quienes se puede aprender, ya sea por medio de un desayuno o una fogata.</p>	<p>Para los tíos los niños son sujetos de cuidado, de responsabilidad, comparten con ellos en diversos espacios; no obstante no parece haber complicidad o verdadera intimidad. Durante la estadía en el balneario están ajenos a su cuidado, entretenidos con amigos, despreocupados.</p>
--	--	--

Fuente: elaboración propia.

En cuanto a la familia se sabe de ella por algunos referentes, especialmente de la familia extendida como los tíos y los primos. El niño mantiene una buena relación con ellos. Además, comparte con sus primos una edad similar. Esto se deduce por un dato curioso: “Mi prima ya tiene cuatro dientes de adulto. A mi primo le faltan los dos de abajo. A mí no se me ha caído ningún diente aún” (Murillo, 2011, p. 13).

Vivencias como la caída dental contribuyen a que el niño espere que los “... adultos, a los que ya se les cayeron todos sus dientes... no les importa nada” (Murillo, 2011, p. 15). Esta generalización, si bien podría ser cuestionada como falaz, está impregnada de un profundo sentido

de observación y deducción que lo llevan a formular este tipo de crítica aguda en donde los adultos quedan expuestos y señalados como seres apáticos y despreocupados, no así los niños.

Una vivencia familiar reveladora es la frecuencia con la que el niño visita a sus primos “Antes venía de vez en cuando, ahora me quedo más a menudo, a veces sin previo aviso. Me preocupa que un día me tenga que quedar para siempre” (Murillo, 2011, p. 14). Es por medio de estos comentarios “suelos” que se vislumbra una buena parte de las inquietudes del personaje, en este caso un temor que deviene de la deducción que este realiza al hallarse tanto tiempo en la casa de sus tíos.

Si bien el cuento parece orientarse a una tragedia al mejor estilo de los textos clásicos y los avatares que se conlleva en la conformación de un héroe, -lo cual no es falso del todo-, se prioriza en aspectos sensoriales, así como en comentarios suelos -aparentemente triviales-, que a fin de cuentas van a ser los que contribuyen a construir esa cosmovisión del relato en sí, uno promulgado por un niño (o al menos esa voz que simula serlo).

En las últimas páginas hay un juego dicotómico entre lo exterior y lo interior, el primero entendido como las apreciaciones del niño sobre el agua, la piscina y la gente alrededor, el segundo en relación con los momentos en los que el personaje está dentro del agua y lo que este piensa y percibe.

Dicho juego se efectúa a modo de un fort-da freudiano (se muestra y oculta) donde aparecen interpuestas aleatoriamente las descripciones de las visiones del exterior y del interior que el personaje hace desde la piscina como lugar de referencia. “Corremos por el cemento caliente, anticipando que el agua fría aliviará cualquier quemadura leve en las plantas de los pies, y nos dejará de pronto atrapados en el frío salvaje de su azul celeste” (Murillo, 2011, p. 14), inmediatamente brinca a una escena desde el interior del agua -como si se tratase de un filme-

“Respiro con los ojos cerrados, el aire frío entra en mi nariz y lo puedo sentir bajando por mi cuello y levantándose el pecho que levanta la cobija” (ídem).

Nuevamente en el exterior, el niño enuncia “Corremos riendo a ver quién llega primero...Mientras corro empujo suavemente el diente con la lengua, está muy flojo, muy flojo, puedo sentir el hueco que tiene en la parte que siempre está cubierta y el sabor de una gota de sangre que se disuelve en mi boca” (Murillo, 2011, p. 15) luego dice:

Puedo ver el agua en la piscina, un azul celeste entretejido de hojas plateadas que cabecean como locas y se resbalan por las caras de las olas diminutas. Siento la superficie del concreto en el suelo bajo la planta descalza de mi pie, caliente, áspera (ídem).

Estas apreciaciones del exterior guardan relación con sus experiencias directas y perceptivas en el momento presente, en este caso se mira feliz y en medio de una competencia de carreras, en las que el narrador haya tiempo y pertinencia para aclarar lo que le está sucediendo con el diente mientras -su dueño- se mueve velozmente. También describe el tono del agua y sus reflejos, así como la temperatura y superficie del concreto.

Todo este derroche de adjetivaciones y epítetos no solo coadyuvan en la ambientación y precisión de la información intratextual, sino que sirven a su vez de antesala y contraste de lo que le está sucediendo al personaje cuando está inmerso en el agua y en sus pensamientos.

Inmediatamente antes de la caída “El borde está cerca, el último paso lo doy en el borde y mi risa se convierte en un grito de alegría ...”, luego de “... una inmensa bocanada de aire tibio me llena los pulmones con la luz del sol” (Murillo, 2011, pp. 15-16) le secundan imágenes como:

Mis ojos están cerrados, pero rodeando mi cuerpo sube la explosión transparente en la que se atomiza la luz de miles de estrellas líquidas y bajas. Bajo mis pies no tocan el suelo. Se hundien, no se detienen y el agua sube y me abraza el pecho y el frío salvaje me arranca la

respiración y sigue en su viaje hacia arriba, envolviéndome los brazos flacos, inundando mi boca y proyectándose hacia adentro por mi nariz, invadiéndome (2011, p. 16).

El agua y el frío se proyectan como elementos poderosos y perdurables durante el texto, especialmente el segundo, al que se le adjudican cualidades como salvaje y de un olor especial.

4.4.1. Representaciones de las miradas en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “Rueda”

A continuación, el Cuadro 13 muestra las variables sociológicas con las que se va a evaluar la mirada en el cuento “Rueda”.

Cuadro 13

La mirada sociológica en “Rueda”

Categorías de la mirada según la sociología	Niños	Adultos
Ubicación	Ciudad.	Ciudad.
Núcleo familiar	El niño protagonista vive inicialmente con sus padres, luego solo con su madre.	La madre vive con su hijo. La vecina tiene un núcleo familiar independiente al de la madre y el niño. No se mencionan otros familiares.

<p>Identidad (nombre, edad, aficiones, rasgos de personalidad)</p>	<p>Niño. Nombre: no se menciona. Edad: entre 4 y 30. Aficiones: jugar con lo que tenga a mano, le gusta el agua. Personalidad: inicialmente alegre, luego retraído, triste, deprimido.</p>	<p>Madre. Nombre: se desconoce. Edad: se desconoce. Profesión u oficio: ama de casa, explotadora infantil. Aficiones: se desconoce. Personalidad: al principio dulce, tierna y comprensiva, luego irritable, inestable, agresiva, iracunda, avariciosa.</p> <p>Padre. Nombre: se desconoce. Edad: se desconoce. Profesión u oficio: se desconoce. Aficiones: se desconoce. Personalidad: se desconoce.</p> <p>Vecina. Nombre: se desconoce. Edad: se desconoce. Profesión u oficio: vendedora de servicios. Aficiones: estafar. Personalidad: persuasiva, elocuente, subyugante, vil, avariciosa.</p>
--	--	--

Forma de relacionarse con los otros	<p>El niño protagonista es inicialmente alegre, seguro, comunicativo y cariñoso, luego se torna indeciso, reservado, temeroso.</p> <p>Las agresiones le producen un estado de invalidez que le imposibilitan hablar y moverse con agilidad, de ahí que su interacción sea mínima.</p> <p>No se menciona ningún tipo de relación con amigos, incluso el vínculo con la madre se anula, prácticamente se convierte en su cuidadora y chantajista.</p>	<p>La madre pasa de relacionarse amorosamente con el hijo a un estado de violencia física, emocional, psicológica y verbal. Proyecta enojo, vulnerabilidad y temor a ser abandonada en el niño.</p> <p>Muestra inicialmente confianza y camaradería con la vecina, luego se comporta tensa, distante y belicosa.</p>
Nivel socioeconómico	El niño protagonista pertenece a un estrato social bajo, vive inmerso en la pobreza.	Tanto la madre como la vecina tienen una economía precaria.

Fuente: elaboración propia.

El cuento “Rueda” (2011), de Denise Phé-Funchal, retrata la historia de un niño de clase baja cuya madre, ante la paupérrima situación del hogar, decide alquilar una silla de ruedas a su vecina con el objetivo de fingir una discapacidad física en su primogénito para así poder llevar sustento al hogar.

El cuento procura exacerbar el retrato de los personajes madre e hijo mediante una drástica evolución en sus respectivos comportamientos. Dicha fórmula rememora a *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson, en cuanto a que los personajes de Phé-Funchal se muestran tan distintos que parecen haber sido desdoblados o usurpados por otros. Al principio esta madre es retratada como cariñosa; no obstante, el vínculo madre-hijo pasa de ser una relación de cuidado y afecto a una de castigo y explotación que devendrá en prácticas de extorsión y esclavitud.

En dicha evolución la madre pasa de besarlo a enojarse y acusar a su hijo de una hipotética situación de abandono como aconteciera previamente con la figura paterna “De madrugada me levantaba y me paraba junto a mamá, ella al principio me cargaba, besaba mi cabeza, mis cachetes, pero luego comenzó a enojarse, comenzó a decirme que me parezco a papá, que seguramente la iba a dejar en cuanto creciera, que ella quedaría sola” (Phé-Funchal, 2011, p. 9).

Tal cambio de comportamiento, expresado de manera un tanto sutil en la frase anterior, empieza a darse a partir del reconocimiento del padre en el hijo. Si bien no se aclara si la semejanza (fenotípica, gestual o de personalidad) es tal entre el niño y su progenitor, queda evidenciado a través de la mirada de la madre que sí existe, y le atemoriza desde el instante en que “comenzó a decirme que me parezco a papá, que seguramente la iba a dejar en cuanto creciera [...]” (Phé-Funchal, 2011, p. 9).

Esta escena tipifica un terror latente de la mujer a quedar sola y es el preámbulo o entrada de una silla en la vida de ambos, aunque más directamente en la del hijo, quien se verá sujeto a ella cada vez más. El miedo de la madre a ser abandonada nuevamente le hace establecer una semejanza entre el niño y el padre, no precisamente en relación con su apariencia física, sino más bien en cuanto a sus aptitudes. Es claro que el pequeño le recuerda a él y, por tanto, es objeto de sospecha y aversión.

En la historia, el personaje niño carente de nombre y de palabras es lesionado física, psicológica y verbalmente. Se convierte en una figura tan impresionante por sus marcas y carencias que acaba diluyendo su identidad con el paso de los años y de los golpes que terminan invisibilizando incluso ante el mismo público que otrora le otorgaba dinero a cambio de su miseria.

Una ironía macabra presente en la historia es que el niño pasa de impostar a sufrir muchos de los padecimientos que según la madre les permitiría algún día recaudar el suficiente dinero para ser independientes económicamente.

Este juego de usurpación y engaño tiene secuelas éticas y materiales para los personajes implicados. Con la muerte del ahora adulto (el cuento dice que ha pasado más de treinta años en ese estado) la vecina pierde la silla que ha alquilado por tanto tiempo, la madre pierde al hijo, por ende, la fuente de sustento; y el hijo pierde la existencia tal cual la conoce, una carente de placer, pero sobre todo la de un cuerpo y un habla ágiles.

4.4.2. Representaciones de las miradas según la filosofía en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “Rueda”

A continuación, el Cuadro 14 muestra las variables filosóficas con las que se va a analizar la mirada en “Rueda”.

Cuadro 14

La mirada filosófica en “Rueda”

Categorías de la mirada según la filosofía	Niños	Adultos
--	-------	---------

<p>Miradas visibles e inteligibles (relacionado con las sombras del mito de la caverna de Platón)</p>	<p>Inicialmente el niño posee una mirada inteligible en la cual proyecta confianza y un apego seguro hacia los padres. La visibilidad implica un despertar o cambio drástico en el vínculo madre-hijo. Se siente agredido e incapaz de defenderse.</p>	<p>La madre cambia su mirada inteligible a una visible. En la primera cree genuinamente que está haciendo lo correcto y que será por un tiempo corto, luego la presión psicológica y económica la llevan a agredir, explotar y ser cada vez más exigente e irascible con su hijo. La vecina muestra una mirada inteligible inicialmente, parece querer ayudar a su vecina; no obstante luego se desvelan sus intenciones, se visibilizan.</p>
---	--	---

La mirada sartreana como confirmación de la existencia del otro	El niño mira inicialmente a su madre de manera afectuosa, confiable; luego entenderá que es agredido por ella y le teme. Desconfía del entorno.	El protagonista es reconocido inicialmente por sus padres, de quienes recibe afecto y protección. Su vecina lo mira como un objeto, que al igual que la silla le proporcionará un rédito económico a cambio. No lo mira como un sujeto de derecho. Los transeúntes lo contemplan a veces con piedad, en otras ocasiones lo ignoran o simplemente compadecen.
---	---	--

Fuente: elaboración propia.

El cuento “Rueda” inicia con una frase perturbadora: “Apenas recuerdo cómo es caminar” (p. 9). La frase impacta por la violencia contenida en ella, además denota la corta edad en que aconteció esta serie de vejaciones que dejan al niño en un estado de invalidez. El recuerdo es siquiera posible no por la fragilidad de la memoria, sino por la temprana edad en la que este hecho transcurre.

Tanto el abandono del padre como la situación económica van a servir como una excusa perfecta para lucrar con el niño y la silla. Si bien tal embuste inicialmente se plantea como una situación circunstancial, con ello se cimentará una de las primeras obligaciones del niño. La madre sostiene que este ocupa el lugar del padre, por ende, debe contribuir económicamente al hogar.

Las mujeres se acercaron a mí, mamá me explicó que como papá no estaba debía ser yo quien saliera a trabajar. Me dijo que no importaba que fuera chico, que era mejor, a la gente no le gustaría verme trabajar y que pronto haríamos una pequeña fortuna, unos ahorros para poner una tienda en la ventana del cuarto (Phé-Funchal, 2011, p. 9).

Un momento clave en el que la madre comienza a ser sistemáticamente violenta con su hijo es cuando este se levanta de la silla por instinto y frío. Ello dará un viraje en la dirección del relato y en el trato, lo cual devendrá en un detrimento físico, moral y psicológico.

Fue tal la golpiza que le propinara al niño que este no volvería a ver las palomas en mucho tiempo, ni volvería a ver la fuente. El piso de tierra del cuarto absorbió esa noche mi sangre, tragó mis gritos, se robó mis palabras. Mamá descargó su furia sobre mí, gritaba mientras me pegaba con una silla desvencijada, que mi trabajo era estar sentado, que no entendía, por qué yo no entendía que ése, únicamente ése, era mi trabajo (Phé-Funchal, 2011, p. 10).

Para Arendt, si bien la violencia puede ser justificable, nunca será legítima. La madre justifica su acto agresivo bajo la consigna de que su hijo lo único que debe hacer es estar sentado, hecho que asume como innato al rol de proveedor y al de cómplice de la estratagema. No obstante, incapaz de legitimar.

La madre procura dominar con extrema violencia porque desconfía de su poder. De ahí que recurra al doblegamiento corporal de su hijo. Para Arent, si bien la violencia puede destruir al poder, es incapaz de crearlo. Es decir, que de esta manera de actuar solo generará fuerza y más violencia, pero nunca un poder auténtico.

Phé- Funchal se encarga de establecer bajo esta descripción de la paliza un tipo de triada que interrelaciona la silla, las marcas en el suelo y la sangre como símbolos de violencia. En la página inicial se dice que “El trazo de las llantas marcó la tierra de la habitación” (2011, p. 9). La tierra se revestirá como un tipo de contenedor de esta agresión, la cual será imposible ocultar debido a los surcos que han sido trazados.

Esta además ha sido testigo ocular del maltrato al absorber la sangre, tragar los gritos y robarse las palabras.

Si bien al inicio el embuste podría aparentar estar moralmente justificado por situarse en un ámbito de pobreza familiar, o simplemente generar compasión y benevolencia en el lector tal cual Robin Hood (arquetipo de héroe). El relato procura desmitificar tal falacia, haciendo ver que la explotación y la violencia devienen de cualquier estrato social y que se encuentra extendida a los niños incluso en la intratextualidad.

Tras la primera golpiza, el niño queda postrado en cama, incapaz de moverse por un periodo prolongado, aunque no se aclara exactamente por cuánto tiempo. Si bien es el personaje niño el encargado de narrar en primera persona, no se acude mucho al estilo directo, así que, si bien se da a conocer lo acontecido durante la agresión, no siempre se narra en el momento del ataque, sino que se acude a cultivar la imagen, para que el lector le imprima sus propios detalles.

Muestra de lo dicho es cuando la madre lo golpea con la propia silla, objeto que emplea a su vez como herramienta de trabajo y violencia, situación que queda expuesta mediante la mención que se hace a la sangre absorbida en el suelo de tierra y a través de la ausencia de las palabras del niño.

El propio relato crea una vinculación narrativa y etimológica con el término infante, el cual, en lengua latina, significa sin palabras. Una característica que suelen tener los cuentos analizados en la presente investigación es precisamente la invisibilización o mutismo de los personajes niños ante los adultos.

Este cuento centroamericano expone esa violencia física y política que es plasmada con frecuencia en la literatura de la región. Haas (2010) indica que las representaciones de los diversos tipos de violencia siguen vigentes en el imaginario literario, en parte debido al fracaso de los acuerdos de paz en la región a finales de los ochenta.

El fin de las ideologías y la desilusión que llevaron consigo los acuerdos de “paz” hacen que el foco se haya dirigido ahora a la esfera familiar y privada. El nivel estatal ya no tiene un papel central porque ya no se puede contar con el apoyo del Estado. Lo que se prioriza es el nivel de lo individual, del sujeto, es decir, un plano que no puede ser abarcado con las tradicionales propuestas de las ciencias sociales que se han ocupado de la problemática de la delincuencia violenta en la región (p. 23).

Haas (2010) señala que este pesar histórico se ha trasladado al ámbito familiar en la literatura como una manera de evidenciar la violencia estructurada y sostenida en el paso del tiempo, en lugar de enfocarse en el rol de los gobernantes, directamente. Este cambio de enfoque refleja en parte un desencanto general, una pérdida de credibilidad en el accionar político, donde ya ni siquiera vale la pena señalar responsables.

Un ejemplo de este tipo de representaciones literarias es el cuento “Rueda”, el cual juega además con el anestesiamiento o indiferencia de los personajes y del lector ante las situaciones de extrema violencia como la que deja al personaje principal circunstancialmente sin la capacidad de poder hablar o defenderse verbalmente.

Dicha parafernalia no siempre se manifiesta de una manera ruidosa, a veces transita en el mutismo. Tal mecanismo aparentemente inexpresivo parece ser más fiel ante la vigencia de un recuerdo cargado de brutalismo y de maldad. Žižek recurre al filósofo Adorno para dilucidar de qué manera se puede transferir aquello que afecta a tal punto de tornarse inefable.

No es la poesía lo que es imposible después de Auschwitz, sino más bien la prosa. La prosa realista fracasa donde tiene éxito la evocación poética de la insoportable atmósfera de un campo. Es decir, cuando Adorno declara que la poesía es imposible (o más bien bárbara) después de Auschwitz, esta imposibilidad es habilitadora: la poesía trata siempre, por

definición, acerca de algo que no puede ser nombrado de forma directa, sólo aludido (2009, pp. 13-14).

De ahí que la violencia que han vivido tanto la madre como el hijo no pueda ser “traducida”, comprendida, o siquiera expresada totalmente. Siempre habrá vacíos en cuanto a los golpes o los insultos emitidos.

Esta situación conlleva a un tipo de encrucijada idiomática, en la cual las traducciones nunca podrán ser completamente precisas, por ende, podrían ser percibidas como limitantes o problemáticas, aunque no por ello carentes de verosimilitud o veracidad.

Es en parte por el lenguaje que los humanos se distinguen del resto de las especies del reino animal, de ahí la importancia que este tiene a nivel evolutivo y comunicativo. A través del habla, una de las maneras más comunes en la que se interactúa, se intercambian ideas y opiniones.

Las agresiones a las que el niño se ve sometido repercutirán en su habilidad para hablar y comunicarse con el mundo, tornando esta discapacidad en un claro limitante para expresar a los demás sus necesidades y voluntad. Si bien existen claras restricciones dentro y fuera del ámbito verbal, es notorio que sin las posibilidades de hablar no solo se coartan los niveles de interacción, sino que sugiere una manera simbólica de restarle humanidad.

El niño durante el relato se va deshumanizando en una especie de animal o planta carente de movilidad, expresión, por ende, independencia: se encuentra a merced de una madre, una silla, una mercenaria y de la mirada de quienes le tengan tal lástima que no hallen otra forma de seguir perpetuando la miseria y la explotación.

En esa logosfera del lenguaje se hace referencia al mutismo y sus consecuencias “el cuerpo entero me latía, yo ya no podía hablar” (Phé-Funchal, 2011, p. 10), “no volví a hablar claramente, los golpes me desviaron la boca” (p. 11), “ahora casi mudo” (p. 12), “cuando mis palabras

comenzaban a fluir de nuevo, la gente dejó de depositar dinero en el vaso y mamá comenzó a gritarme de nuevo que no estaba haciendo bien mi trabajo (p. 12)”, “las palabras no volvieron” (p. 13).

Si bien el niño es víctima de una violencia constante y sistémica, donde su situación de vulnerabilidad le impide defenderse, este deja ver que sí tiene algún tipo de salida al poder decidir y provocar su muerte. Para Eagleton (2011) la muerte en una tragedia también es “tranquilizadora, y la razón es que la esperanza, tan engañosa, no forma parte de ella. No hay esperanzas. Estamos atrapados” (p. 147). Esta “falta de esperanza” de retornar al mundo conocido es precisamente la que le otorga tranquilidad y cierta dignidad.

El narrador protagonista pasa de ser un sujeto victimizado, agredido e incapaz de actuar y defenderse, a uno que decide variar su destino y ejercer su voluntad más activa y conscientemente. No obstante, este cambio de rol devendrá en muerte, muerte que se interpreta como un tipo de liberación del entorno opresor al que se encuentra sujeto.

El personaje principal expresa con claridad y vehemencia que su anhelo es alcanzar la libertad, por ende, se da por sentado que carece de ella y que ve en la muerte la única forma de llevarla a cabo. Con esto se pone en discusión la premisa senequiana de ver en el suicidio un acto moral y audaz, al estar cimentado en el honor y la libertad, dos aspectos vitales en el mundo estoico, en oposición a un pensamiento agustino que proclama la condenación del suicidio por estar en contra de la naturaleza, del ámbito sociopolítico y de Dios, a quien considera la única entidad capaz de decidir entre la vida y la muerte.

El desenlace del relato parece guardar mayor relación con otro pensamiento de Séneca, el cual estriba en la importancia del morir bien o mal, ante el morir más tarde o temprano (OCLXX, 495). En el texto el niño arguye que todavía cuenta con movilidad en la parte superior del cuerpo

y describe con cierto gozo el imaginar dejarse ir por la pendiente que promete liberarlo de sí y de su entorno. Ello se evidencia al “dejarme ir en algunas rampas para sentir la emoción de la velocidad, dejarme ir” (Phé-Funchal, 2011, p. 13).

Si bien el personaje requiere de sus brazos aún móviles para llevar a cabo dicha proeza, también enfatiza la voluntad de dejarse ir. Dicha acción implica a la vez un permiso voluntario de parte de alguien para llevar a cabo una acción que no es controlada por quien ha otorgado el beneplácito.

En este caso el dejarse ir podría referirse literalmente a irse del lugar donde se halla, y metafóricamente apunta a desocupar una posición de invalidez, maltrato, abandono y supeditación. Tal libertad, por ende, va a ser llevada a cabo por una acción que implica tanto voluntad como falta de esta.

El personaje se encuentra rodeado de objetos y acciones que simbolizan aspectos disímiles u opuestos a la libertad. Entre estos ejemplares se encuentra la silla y las cuerdas, la discapacidad física causada por abusos y agresiones, así como la tésitura de su piel. Todos ellos evocan un estado de dominación, extorsión y maltrato que problematizan o imposibilitan que el protagonista muestre una nimia autonomía, sea capaz de mostrar malestar o siquiera recurra a buscar ayuda.

De ahí que la búsqueda de la libertad se plantee por medio de la muerte como vía de negación o revelación ante la coerción que representa para él la vida. Dicho mundo está acaparado por la figura materna, que a la vez encarna a un ser monstruoso y represivo que funge aquí como figura materna, quien a la vez encarna a un ser monstruoso y represivo que pretende ser una extensión o sombra del hijo.

La muerte del personaje es una manera de mostrar, evidenciar y denunciar la violencia a través no solo de un repentino y circunstancial arrebató de rol de poder (cambio de posición) en el

que el niño, ahora con dominio, se conducirá con la misma brutalidad que ha sido ejercida sobre él por su madre hacia una que le garantice finalmente excluirse de la existencia (des-existir), al menos de esa que le ha sido provista, y por tanto, conoce, teme y rechaza.

Ejemplo de ello son los tonos del celaje que se mimetizan con los de su cuerpo tras haber sido sometido a tanto maltrato físico. Luego de que la madre y la vecina salgan a discutir a la calle en torno al alquiler de la silla, el personaje, otrora niño espeta “las veo alejarse y el cielo está morado, azul, casi verde (Phé-Funchal, 2011, p. 13). Un par de líneas luego habla de dejarse ir hacia un cielo que se parece a él policromáticamente hablando.

Esos tonos con los que se reconoce son percibidos muy distintamente a aquel celaje que ahora es una persona. Si fuera el primero se pensaría en un atardecer, mientras que en la piel humana connota vejación, extrañeza, agresión. Son marcas de dolor e indicadores de brutalidad las que devela el texto. También sea quizás la forma de establecer una comparación con aquellos elementos que le son todavía familiares, por tanto, siniestros, como dijera Freud en torno a lo conocido o familiar.

Al final del relato, la imagen del niño se yuxtapone con la del celaje, ambas cargadas de color y tonalidades, aunque por obvias razones distintas. El cielo y los moretones se mezclan en una misma paleta de color, en conocidos paisajes urbanos que recuerdan la vida de miles de niños que viven en la calle.

4.4.3. Representaciones de las miradas según los estudios visuales en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “Rueda”

A continuación, el Cuadro 15 muestra la variable de los estudios visuales con la que se va a analizar la mirada en “Rueda”.

Cuadro 15*La mirada según los estudios visuales en “Rueda”*

Categorías de la mirada según los estudios visuales	Niños	Adultos
El derecho a mirar (la conjugación de subjetividades y su descolonización)	<p>La subjetividad del protagonista cambia drásticamente, así como su relación familiar y emocional. La seguridad, dulzura, afecto y proximidad que lo caracterizan inicialmente se convierte en desconfianza, miedo, indefensión, tristeza y depresión.</p> <p>En lugar de descolonizarse, se coloniza la imagen de un niño sin valor, por ende tratado como mercancía.</p>	<p>La subjetividad de los adultos al igual que la de los niños parece preestablecida en cuanto a roles y poder. Cuando el padre abandona la casa, la madre queda a cargo como proveedora y “cuidadora” del menor.</p> <p>La vecina, por su parte, cumple un papel de “socia explotadora” que aparenta socorrerla, aunque simplemente está sacando provecho de las ganancias provenientes del discurso mendicante que aporta la imagen de un niño desvalido. Se asume que los adultos tienen derechos ilimitados sobre el cuerpo y la vida de los niños.</p>

Fuente: elaboración propia.

El niño se ve forzado a asumir roles que no le corresponden por la edad (el de un niño a quien se le obliga actuar como el padre que huyó) debido a que, sin importar cuánto lo intente, nunca llegará a ser su padre, aunque así lo pretendiese. Tanto la vecina como la madre procuran que este usurpe una identidad y una serie de obligaciones ajenas.

Este proceso de persuasión se da de manera escalada. Inicia con la vecina, luego la madre, el hijo y por último la sociedad. Con todos hay que mentir, pretender, pero sobre todo convencer,

ser tan convincentes que al final no solo se terminará creyendo la ficción, sino que esta se tornará en algo real, por tanto, macabro.

La vecina si bien es un personaje secundario y de menor trascendencia, en apariencia, es astuta y sigilosa. Siempre está azuzando a la madre y convenciéndola de llevar a cabo ciertos planes que la favorezcan directamente a ella a través de la retribución económica. Su único objetivo es generar ganancias a costa de las desventuras de los demás. Razón por la que constantemente procura aconsejar a la madre sobre los lugares a donde tiene que ir con su hijo en silla de ruedas o cómo aprovechar mejor su apariencia de conmiseración.

La silla, un objeto común, ordinario, parte de la cotidianidad, del descanso y la comodidad adquirirán en la narración una connotación de minusvalía, dolor, violencia y opresión. Si bien no se trata de cualquier tipo de silla, sino de una silla de ruedas, es decir, una cuya finalidad es servir de apoyo y transporte a aquellas personas que por nacimiento o condiciones de salud dependen de ellas para moverse.

Este objeto pensado como un personaje más, incluso humanizado, cambiará, como lo hacen la madre y el hijo, la forma en la que es percibida por los demás. Pasará de verse como un mecanismo de juego y diversión, a uno utilitario para el embuste, luego un estilo de vida y por último, una manera de liberarse de la existencia conocida y del objeto mismo.

Este artefacto va a ser junto al niño un instrumento laboral para llevar a cabo la consigna de trabajar y ganar dinero. Este aporta una imagen lastimera y de inmovilidad que formará parte del discurso mendicante, uno que se cimienta en la lástima, la culpa y la compasión para lucrar. De ahí que este objeto sea de gran importancia debido al aporte connotativo.

Los roles que asumen los personajes adultos en el cuento están relacionados con la explotación, el proxenetismo (en la acepción de beneficiarse económicamente del cuerpo), la

violación (no sexual pero sí en otros ámbitos), la degradación y el abuso, mientras que los roles del niño apuntan básicamente hacia la denigración y mercantilización de su cuerpo y persona.

4.4.4. Representaciones de las miradas según el psicoanálisis en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “Rueda”

A continuación, el Cuadro 16 muestra la variable psicoanalítica con la que se va a analizar la mirada en “Rueda”.

Cuadro 16

La mirada psicoanalítica en “Rueda”

Categorías de la mirada según el psicoanálisis	Niños	Adultos
¿Qué soy para el otro? La mirada como un espejo	Inicialmente el niño es para los otros un ser valioso, amado, protegido; no obstante se le demandará actuar como un adulto, como un esposo proveedor que debe ajustarse a las demandas de los otros, pero sin derecho alguno ya que en este contexto los niños ni las personas con minusvalías parecen contar con derechos, de ahí que sean oprimidas y asumidas como un objeto utilitario y carente de voz, de necesidades.	Los adultos son vistos por el niño en su primera etapa de crecimiento como apoyo y entorno seguro, luego devendrá en monstruos: explotadores, agresores, gente ruin y sin escrúpulos, incapaces de defender o proteger su integridad. Los espectadores miran al niño con lástima o indiferencia. No preguntan o intervienen.

Fuente: elaboración propia.

A nivel etimológico, el monstruo puede verse como algo que se muestra o se ve, así como una advertencia. En este cuento, los adultos parecen encarnar la monstruosidad y ser presagios de

una mala época, mientras que los niños, por su lado, emulan la advertencia de un mal aparentemente incontenible.

Aristóteles concibe al monstruo de forma general como un fracaso de la naturaleza en cuanto a su fin. Sobre este punto Albornoz (2016) comenta al respecto:

He aquí entonces que podemos afirmar que Aristóteles concibe al monstruo principalmente en tanto que un error o desviación de la forma, porque, además, “dado que (la forma) es el fin, y todo lo demás debe ser en vistas a un fin, la forma debe ser causa final”. Dicho en otros términos, la imposición de la naturaleza de la forma sobre la naturaleza de la materia es requisito *sine qua non* para que los seres sean criaturas monstruosas (p. 7).

La madre será la encargada de tirar de la silla y recibir el dinero. Ella asume un rol de proxeneta en cuanto utiliza al niño para devengar ganancias. Este tipo de madre-monstruo (del latín *mostrare*) presenta un lado violento y disímil a la imagen de maternidad occidental a la que se está acostumbrado, una usualmente cimentada en figuras judeocristianas como María, la madre de Jesús, una mujer a quien se le adjudican virtudes tales como mansedumbre, bondad, amor, paciencia, etc.

Al inicio, el título “Rueda” parece señalar únicamente un sustantivo común que alude a las ruedas de la silla que ocupa el niño de la historia; no obstante, con el desenlace, está también denota la acción imperativa del verbo rodar en la que dicho personaje se deja ir por una pendiente, rumbo al barranco, hasta desaparecer.

La persona a quien va dirigido dicho mandato recae en el personaje-niño que protagoniza el relato. Dicha evocación se manifiesta como una forma de exhortarse a sí valor para dejarse rodar por la pendiente más próxima.

Si bien el cuento no guarda una relación directa con el subgénero testimonio, el narrador expresa lo que le ha sucedido en la niñez en un tipo de semblanza en primera persona que evoca al testimonio en cuanto declaración que procura demostrar la veracidad de lo ocurrido. En este caso, devela su vida de niño y la decisión de suicidarse en la etapa adulta. Para Žižek (2009) lo que le da veracidad al testimonio -en este caso un tipo de cuento testimonial- es precisamente “su incoherencia factual, su confusión, su informalidad. Si la víctima fuese capaz de describir su dolorosa y humillante experiencia de manera clara, con todos los datos situados en un orden consistente, su claridad nos haría sospechar de su veracidad” (p. 12).

La forma de narrar luce veraz precisamente porque es imperfecta y carente de meticulosidad; además cuenta lo sucedido décadas después, aspecto que es crucial para abordar el texto, ya que, en este caso, el narrador es un adulto que reconstruye los recuerdos de sus memorias de infancia.

4.5.1. Representaciones de las miradas en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “El secreto del ángel”

El cuento de Ávalos “El secreto del ángel” (2012) se caracteriza a nivel de forma por ser complejo, narrado en tercera, segunda y primera persona, donde si bien prevalece un narrador autodiegético, bastante confuso desde el punto de vista de la voz narratológica, se encuentra investido por el alter ego de la niña, un ángel.

Más adelante se verá que este es un tipo de artificio o estratagema para ocultar una voz que en realidad está escindida, aunque a nivel de forma luzca como una sola. Además, está escrito primordialmente en estilo indirecto, con un mínimo de intervenciones directas.

Otra característica es que la narración es perturbada, es decir que inserta hechos del pasado en la narración presente o alterna ambos tiempos. A veces estos tiempos están simplemente

aludidos, ya que, si bien en ciertas ocasiones hay claras reminiscencias al pasado, con frecuencia se opta por resolverlas con el presente histórico. Un ejemplo de este último caso es “y el dulce encanto de esos años de infancia no sucumbe a los saqueos del olvido porque cada momento importante tiene su imagen y está aquí.” (Ávalos, 2012, p. 78).

La forma de narrar busca hacer dudar al lector sobre si lo dicho en el texto es un hecho del presente o del pasado, provocando incertidumbre en la manera de aproximarse al texto y a su historia. Todas las divisiones del cuento están provistas de una característica peculiar -que será analizada más adelante- y es iniciar con una frase en pretérito perfecto simple de modo indicativo “Hubo un tiempo cuando ...” que juega con el tradicional pretérito imperfecto de indicativo de los cuentos tradicionales “había una vez”.

Esta frase y este uso verbal en todos los segmentos narrativos pasa de ser casual e involuntario a ser leído como una clara intención por enfatizar un evento del pasado que se considera perfectivo, es decir, totalmente concluso. El texto inicia de la siguiente manera “Hubo un tiempo cuando creías, cuando creer era posible porque los misterios del mundo eran todavía incalculables, y sin embargo estaban todos al alcance de la mano” (Ávalos, 2012, p. 78). No obstante, esa perfectibilidad se diluye con las marcas de otro pasado, uno literalmente “imperfecto” no solo por su nombre lingüístico, sino porque se encarga entre otros usos de restarle precisión y sumarle una intención más narrativa, la cual además aparenta ser muy lejana o distante de ese tiempo presente donde se sitúan los personajes.

A continuación, el Cuadro 17 muestra las variables sociológicas con las que se va a evaluar la mirada en el cuento “El secreto del ángel”.

Cuadro 17*La mirada sociológica en “El secreto del ángel”*

Categorías de la mirada según la sociología	Niños	Adultos
Ubicación	Ciudad.	Ciudad.
Núcleo familiar	Familia nuclear: padre y madre. Familia extendida: ángel.	Familia nuclear de los padres: hija.

<p>Identidad (nombre, edad, aficiones, rasgos de personalidad).</p>	<p>Niña. Nombre: Angélica. Edad: en el transcurso del relato oscila entre los 4 y 13 años. aproximadamente Aficiones: jugar con sus muñecas, hablar con su ángel. Personalidad: ingenua, introspectiva, tímida, analítica, consentida, fantasiosa, afable, risueña, ilusa.</p>	<p>Madre. Nombre: se desconoce. Edad: se desconoce. Profesión u oficio: se infiere que es ama de casa. Aficiones: se desconoce. Personalidad: poco expresiva, cariñosa y desconfiada.</p> <p>Padre. Nombre: se desconoce. Edad: se desconoce. Profesión u oficio: exsoldado. Aficiones: tomar fotografía, beber. Personalidad: cariñoso, ingenioso, creativo, locuaz.</p> <p>Ángel. Nombre: se desconoce. Edad: se desconoce. Profesión u oficio: ángel. Aficiones: conversar con Angélica, cuidarla. Personalidad: persuasivo, confiable, expresivo, temperamental, polémico.</p>
---	--	---

<p>Forma de relacionarse con los otros</p>	<p>La niña se relaciona más con su mundo interior e imaginario que con el real; mantiene una relación profunda con sus muñecas, peluches y con su ángel. Profesa admiración, prácticamente devoción por su padre, sostiene un tipo de amor platónico hacia él, ya que es una figura admirable para ella, a quien quiere y respeta. Con su madre mantiene una relación más distante, menos amigable e íntima, se siente cuestionada y juzgada por ella. No le confía sus sentimientos o pensamientos.</p>	<p>La madre se relaciona con la hija desde una posición de poder, no tan afectuosa ni confidencial. Con el padre también parece haber un abismo, evidencian problemas maritales. El padre es una figura más presente en el relato y en relación con la hija, desde pequeña la acompaña en sus oraciones, contesta sus dudas, mantiene conversaciones más íntimas, le confía el lugar donde guarda el arma, en fin destaca la camaradería y complicidad entre ambos. En cuanto a la esposa, se evidencian fuertes discusiones.</p>
<p>Nivel socioeconómico</p>	<p>Clase media.</p>	<p>Clase media.</p>

Fuente: elaboración propia.

Grosso modo, el cuento trata de Angélica y un alter ego, su ángel de la guarda, el cual aparece por primera vez cuando esta tiene cuatro años. Este ser angelical va a fungir como un compañero, un cómplice y un tipo de conciencia. También va a asumir un rol preponderante en la narración. Hecho que devendrá en un tipo de juego por embrollar o complicar la voz, focalización e intención de quien realmente habla en el relato, si una chica o un ser fantástico.

En la segunda página del texto se halla uno de los mínimos indicadores que sitúan el perfil del personaje principal. En este caso una chica llamada Angélica, cuya edad oscila entre los cuatro

y los trece años. Si bien, este podría ser considerado un motivo para obstaculizar la pretendida caracterización del personaje niño debido a la ambigüedad en la que transita su transcurrir cronológico en el relato, el texto mismo se encarga de enfatizar su niñez. Este texto a diferencia del resto de la selección cuentística regional permite ahondar y cuestionar por medio de la difusa edad cronológica del personaje, la categorización biológica a la que está supeditada la niñez.

4.5.2. Representaciones de las miradas según la filosofía en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “El secreto del ángel”

A continuación, el Cuadro 18 muestra las variables filosóficas con las que se va a analizar la mirada en “El secreto del ángel”.

Cuadro 18

La mirada filosófica en “El secreto del ángel”

Categorías de la mirada según la filosofía	Niños	Adultos
---	--------------	----------------

<p>Miradas visibles e inteligibles (relacionado con las sombras del mito de la caverna de Platón)</p>	<p>Inicialmente la niña posee una mirada inteligible, en la cual proyecta un alto nivel de confianza en su mundo introspectivo y extrospectivo.</p> <p>La visibilidad acontece con la salida del padre del hogar, la relación incestuosa a la que es sometida, así como la desaparición/muerte del ángel.</p>	<p>La madre como la niña pasan de idealizar a cuestionar la figura del padre.</p> <p>Esta etapa se puede considerar inteligible, la misma se tornará visible con el abandono del marido y la lectura del diario de su hija.</p> <p>El padre parece vivir a través de una mirada inteligible que le permite evadir su realidad (la religión, el licor, su hija, la violencia), una en la que afloran deseos de separarse de su esposa, de silenciar asesinatos o acallar deseos y actos incestuosos.</p>
<p>La mirada sartreana como confirmación de la existencia del otro</p>	<p>La niña reconoce y legitima la existencia de sus juguetes, tanto como la del ángel o el padre; no obstante tiene problemas en asumirse como una persona única/individual que transita entre la infancia y la adolescencia, en aceptar su nueva identidad. De igual forma observa a su madre con cierto denuedo, compasión y duda.</p> <p>Con el padre transita de una devoción exacerbada a un amago de cuestionamientos.</p>	<p>El padre pasa de mirar a su hija como tal (con cariño e instinto protector) a transgredir tanto vínculos y límites sanguíneos como etarios.</p> <p>La madre mira a Angélica como una niña pequeña durante toda su vida, de ahí que no perciba peligro alguno en el amor platónico que profesa por su padre en el diario.</p>

Fuente: elaboración propia.

Una semejanza que se puede establecer entre el ángel y los muñecos de juguete es que en ambos casos existe una relación de creer-aceptar en la que se pacta implícitamente su respectiva existencia. Llama la atención el hecho de que son “ellos” los otros, quienes deciden no visitarla o dejarle de hablar. Estos objetos de naturaleza inanimada, vistos así por el resto de la familia y de las personas, se comportan en forma contraria a lo que se espera de ellos, de una manera muy

singular y volitiva, haciendo parecer que fuese la niña quien ocupa su lugar ahora, es decir, el de total pasividad, donde esta no parece tener la capacidad de traerlos a la vida nuevamente, ya que son ellos quienes parecen decidir cuándo relacionarse.

Estos muñecos, al igual que el ángel, ostentan personalidad y una clara cosmovisión. Discuten no solamente sobre temas de la cotidianidad, sino también de aquellos relacionados con la ciencia o la existencia humana. En el segundo apartado se halla una de sus pintorescas conversaciones:

¿Sabías que la tierra es redonda?, preguntó Lola, una lluviosa tarde de mayo. Lola era una muñeca de largo pelo negro. Ridículo, dijo Clarisa, la de los rizos rubios, porque entonces algunas de nosotras estaríamos al revés y nos caeríamos del estante. Escuchabas en silencio (Angélica). El señor Oso de Peluche, levantó entonces tu cuaderno. El sol es una bola de fuego, observó, señalando el dibujo de un atardecer en el lago. Absurdo dijo la señora Osa, porque ni echa humo ni se apaga (Ávalos, 2012, p. 83).

Esta curiosa e intrincada conversación entre juguetes muestra no solo la vastedad lúdica e intelectual de la niñez, sino asimismo la capacidad mimética del mundo alrededor y de elucubraciones que despiertan múltiples respuestas y puntos de vista. Cada uno de ellos tiene una distinta personalidad y mirada sobre las cosas. Todos los personajes inmersos allí -sean tomados como ficticios o reales por el lector- proyectan autenticidad y sagacidad, entre otros.

Esa misma conversación se extiende y deviene a una más oscura y perturbadora, en la cual Angélica les muestra fotografías de su padre en uniforme militar portando un arma, ante tal azoramiento la señora Osa consulta “¿Por qué tiene una?, preguntó. Para matar hombres malos, respondiste” (Ávalos, 2012, p. 84). La plática continúa y la niña le pregunta a su público “¿Saben cómo se usa? se agarra con fuerza, se apunta al blanco y se jala un cosito que hace clic. Miraste

uno a uno, los rostros de tus invitados. Te escuchaban perplejos. Sé dónde la esconde, confesaste al fin, pero es nuestro secreto” (ídem).

Luego de una breve súplica, la niña les confiesa que la pistola está “en el cuarto donde guarda la Biblia y el whiskey, detrás de sus retratos y medallas, hay una caja fuerte. Yo sé la combinación; es el día, el mes y el año en que nací” (Ávalos, 2012, p.84). Es evidente la naturalidad con que la niña devela ser poseedora de una información tan sensible y trascendente. No obstante, más aún es lo que se infiere a partir de esto, es decir, todo lo que se oculta tras las palabras.

De manera indistinta a cómo se analice el hecho de que un padre le confíe a su hija la ubicación de un arma, destaca el código de confidencialidad y complicidad imperante entre ambos, también lo es el que la niña no se cuestione el asesinato si está dirigido a “hombres malos”. Por último, destaca como un tipo de sarcasmo que se enfatice que el arma se halla dónde están ubicados la Biblia y el whiskey -a modo de sorna- denotando que ambos son igual de trascendentes para el papá. Detrás de los recuerdos, del reconocimiento, del ego, finalmente se encuentra la pistola que será salvaguardada simbólicamente por la propia hija.

Después de esta confesión la conversación entre los muñecos y ella concluye con otra revelación, esta vez dirigida a un secreto relacionado con el nacimiento de los niños, de dónde provienen. La niña dará su punto de vista -con la misma liviandad e indiferencia previas- y concluirá que los bebés son un asunto del Ministerio de Familia y que suelen ser distribuidos a modo de rifa.

¿Sabían que los niños vienen de la barriga de mamá? ¿Cómo?, preguntó Lola, ¿acaso tu papá también nació de tu mamá? ¡No!, dijiste entre risas, a cada bebé le toca su propia mamá. Pero ¿quién la escoge?, preguntó Clarisa. El Ministerio de Familia. ¿Y cómo sabes eso? Lo vi en televisión. El país está en crisis y hay muchos bebés sin mamá, así que la

ministra los rifa... Algunas niñas tienen mala suerte y les toca una mamá que les pega muy fuerte en la cabeza... ¡ayayayay! Bueno, Angélica, dijo el señor Oso, me alegro de que contigo el ministerio no se haya equivocado. Sí, dijo Lola. Bonita mamá te tocó (Ávalos, 2012, p. 85).

En cuanto a la relación con los padres, estos carecen de nombre en el texto. La madre aparece muy rara vez y el padre, aunque no es protagónico como Angélica o el ángel, es trascendente en la trama. Está presente en el relato a modo de sombra ya que, si bien no suele hablar directamente, representa una gran influencia en las acciones y en la forma de pensar de su única hija. En el segundo apartado del cuento Angélica le comparte a sus juguetes cierta información sobre su progenitor.

Fue bebé antes de ser niño; después metió un gol y se hizo campeón de fútbol. ¿Todo eso antes de ser un héroe de guerra? Todo eso antes de ser mi papá. Página tras página se unían, con idénticos trazos, el mismo rostro de rasgos cincelados y ojos grises. En un dibujo de cuerpo entero, él se erguía con la cabeza en alto, con el uniforme verde... una mano, en su guante blanco, empuñaba una espada (Ávalos, 2012, p. 83).

Destaca más allá de la perplejidad que les provoca a sus amigos de juego, el saber que su padre otrora había sido un niño, o que las personas crecen y cambian como toda entidad viva. Un detalle previo a esta cita, uno que devela que la niña no les está mostrando un álbum fotográfico cualquiera, sino uno retratado a color de las fotografías pertenecientes a sus abuelos. Así que este es la captura triplicada de una imagen, su propia versión de los suyos, en este caso específico de su papá, el ser más importante en su vida.

Sontag (2010) *En la caverna de Platón*, propone en relación con la fotografía que “fotografiar es apropiarse de lo fotografiado” (p. 14). Así también, que estas son “una

interpretación del mundo, tanto como las pinturas y los dibujos” (p. 15). Por ende, si se parte de este pensamiento, se podría deducir que la niña se está apropiando no solo de las imágenes, sino del valor que estas tienen para ella, mira lo que le es posible ver, selecciona su interés, su enfoque; además interpreta lo que la rodea a través de un medio que le es factible, personal y fidedigno: sus dibujos. Artículos que ella misma construye como su realidad y que le sirven de referencia para aquellos que avalan y asumen esta cosmovisión de una manera natural.

En ese mismo apartado, la madre apenas se vislumbra a partir de una discusión generada en torno a cómo llegan los niños al mundo y a la crisis generada por todos aquellos que carecen de una madre. Luego de debatir y escuchar que los menores están a cargo de un respectivo ministerio y que este es el encargado de asignarlos a las familias, el señor Oso opina que Angélica ha sido afortunada al no tener “una mamá que les pega muy fuerte en la cabeza” (Ávalos, 2012, p. 85) y muestra estar alegre de que “contigo el ministerio no se haya equivocado (ídem). De estas frases se infiere que su madre no es una agresora física, razón por la que la niña se halla viviendo con ella.

En el quinto apartado, se comenta la ocasión en la que el padre se marchó de casa por tiempo indefinido y donde solo la niña sabía lo que habría de ocurrir porque él se lo había confiado; no obstante, si bien él le asegura que no es por causa suya, esta lo duda: “Te vas por mi culpa, papá” (Ávalos, 2012, p. 93). Para ella es difícil no culparse, no comprende cómo, si es tan importante para él, debe irse. Él le promete que regresará en alguna ocasión.

Ante el dolor, la madre confesaría que “un hogar es frágil” (Ávalos, 2012, p. 93) mientras lloraba y “su mano temblaba al cubrir su boca, abierta por el pavor” (ídem). Se dice que este había llenado una maleta “y se había largado, sin que ella lo supiera, porque él había huido como suele

huir un hombre: sin decir una palabra” (p. 93). La madre se muestra abatida y consternada ante la desaparición de su marido, hecho que el narrador procura enfatizar que ha sido un escape.

El cuento de Ávalos refleja los problemas de comunicación por los que atraviesa una familia, en el caso de los padres existe una crisis matrimonial que deriva en la salida del padre de casa, por otro lado Angélica no es próxima a su madre, ni muestra tener amigas de confianza con quienes pueda departir sus sueños, preocupaciones y problemas.

4.5.3. Representaciones de las miradas según los estudios visuales en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “El secreto del ángel”

A continuación, el Cuadro 19 muestra la variable de los estudios visuales con la que se va a analizar la mirada en “El secreto del ángel”.

Cuadro 19

La mirada según los estudios visuales en “El secreto del ángel”

Categorías de la mirada según los estudios visuales	Niños	Adultos
--	--------------	----------------

<p>El derecho a mirar (la conjugación de subjetividades y su descolonización).</p>	<p>La subjetividad de la protagonista oscila entre dudas permanentes sobre su cuerpo, gustos, forma de ser y pensar, así como entretenimientos; en fin, no sabe con exactitud quién es... ¿todavía una niña? ni cómo debe actuar al respecto.</p>	<p>La madre pone en entredicho a su hija, tanto en insistir en que es -permanentemente- una niña como en legitimar sus respectivos cambios y sentimientos.</p> <p>Pese a que cree que es inmadura, la reconoce como mujer, de ahí que le advierta sobre los sufrimientos y peligros a los que ellas están sometidas (insinuaciones que procuran dudar de los hombres).</p> <p>El padre se construye discursivamente como un padre de familia proveedor, cariñoso con su hija, no obstante; su imagen no parece calzar con su ser, de ahí que forje una entidad oculta alternativa en la que se permite beber, recordar e incluso intimar sexualmente con su hija.</p>
--	---	---

Fuente: elaboración propia.

Desde el inicio el cuento disertó sobre esta identificación de niña y revela un detalle que parece desencajar y alarmar en la historia “¿Cómo si aún eres una niña? Pero odias esa palabra. No cabes en ella, no se ajusta a la imagen que poco a poco se posesiona de ti. Tu sexo sangra, pero eres una niña. Nada de lo que digas o hagas tiene el poder de negarlo” (Ávalos, 2012, pp. 78-79). En la cita anterior, el personaje femenino no se percibe identificado, de ninguna forma, con esta imagen de niña que el narrador insiste en recalcar. El texto posterior apunta a que no se refiere a una situación de orden cronológico, sino a lo que esta palabra denota en cuanto a “ingenuidad, virginidad, dependencia, carencia, debilidad” y muchas otras más relacionadas con estos apelativos.

Respecto a la sangre, esta ha ocupado un lugar muy especial en la historia de la humanidad. Desde tiempos antiguos se le ha otorgado una gran importancia y un místico significado. Para varias culturas y religiones la sangre adquiere un valor distinto. Por ejemplo, el Génesis, el Levítico y el Talmud insisten en la similitud entre el alma y la sangre. En relación con el cuento, no parece haber signos de extrañeza de que una chica de su edad sangre debido a que se da por sentado que ya puede iniciar el ciclo menstrual. No obstante, la frase “tu sexo sangra” le da una connotación muy distinta. Una en la que no hay lugar para este fluido y que el texto dilucidará posteriormente.

Angélica es apreciada según esta cita como una niña. Todo y todos parecen tenerlo tan claro, que se enfatiza que nada de lo que ella diga o haga tiene el poder de negarlo. A su pensamiento, habla y acciones los antecede un orden discursivo y ontológico: uno externo y tan poderoso que deslegitima la manera en la que esta se asume.

Dicha confusión procede en parte no solo por todas las alteraciones que implica la pubertad y el crecimiento físico, ese en el que empiezan a notarse cambios en el cuerpo como el crecimiento del vello, el pecho y la estatura, así como variaciones en la voz o a nivel de comportamiento, tanto por aspectos sociales, culturales y discursivos que, en el transcurso de la Historia y como se ha visto en la introducción de la investigación, ha cambiado la forma en la que se mira, nombra, percibe y asume la niñez.

Angélica no esconde muchos de los gustos que tiene, motivo que es nuevamente cuestionado por este ángel narrador.

Pero esos primores de niña consentida ya no son permisibles... Y sin embargo están aquí, en tu tocador, en tus estantes, en tu ropero, elevados a la condición de homenajes a las más íntimas formas de la felicidad, aunque no sean más que botín de cada uno de tus caprichos (Ávalos, 2012, p. 79).

El narrador parte de que ella no debería tener por qué tener gustos “de niña” siendo adolescente. Esto implicaría de entrada dos presunciones: la primera que no es más una niña, la segunda que hay gustos propios y adquiridos para esa etapa en particular. “Cómo se reirían tus amigas si lo llegasen a saber, si se enterasen de que esta muñequita de largo cabello dorado o que aquella brillante calcomanía de un unicornio azul te desbordó de emoción hace apenas unos días” (Ávalos, 2012, p. 79).

Este ángel ocupa entre otros lugares el de “conciencia”, una que la apoya, cuestiona o procura racionalizar los momentos por los que atraviesa esta joven. En ocasiones parece confundirse quién es el que habla, debido a que el primero se convierte en la proyección del otro.

4.5.4. Representaciones de las miradas según el psicoanálisis en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “Rueda”

A continuación, el Cuadro 20 muestra la variable psicoanalítica con la que se va a analizar la mirada en “El secreto del ángel”.

Cuadro 20

La mirada psicoanalítica en “El secreto del ángel”

Categorías de la mirada según el psicoanálisis	Niños	Adultos
---	--------------	----------------

<p>¿Qué soy para el otro? La mirada como un espejo</p>	<p>Los adultos, en general, son apreciados por Angélica como referentes un tanto ajenos a su existencia. Su madre es vista como una mujer en extremo preocupada, que duda del padre y del entorno. Su padre es visto como un héroe, como un dios que nombra la vida, como el hombre de sus sueños, un amigo, el único que la ha mirado con “suficiente” amor.</p>	<p>Inicialmente, Angélica es una niña alegre, divertida, creativa, fantasiosa, inmersa en su mundo interior. Para su padre es-bella-, cualidad que no reconoce en sí misma y que aprecia como exclusiva de su forma de querer y mirar(la). Para su madre es una niñita pequeña, ilusa, llena de fantasías y falta de preocupaciones.</p>
--	---	--

Fuente: elaboración propia.

El relato se ve enriquecido al cuestionar de manera introspectiva y extrínseca qué es ser niño, en este caso específico qué hace a Angélica ser o no una niña, no en relación con su género, sino a nivel etario, psicológico, físico y semántico. Aspecto que hace discurrir al personaje y su entorno social en la disputa o disyuntiva de ¿a qué o a quiénes llamamos niños? ¿qué o quiénes son los niños?

Un intento por abrir esa discusión es “De vez en cuando, tú misma te confundes con la ingenua niña que sobrevive en ti, que habita en tu interior como si tú misma fueses un refugio. Ella está ahí, oculta y tú lo sabes” (Ávalos, 2012, p. 79). Esta impronta ejemplifica esa dificultad, tal vez incluso imposibilidad de saber con exactitud qué es ser niña en este caso.

Quizás esa necesidad o inquietud de nombrarlo todo provenga, como afirma el psicoanálisis, de una existencia a través del lenguaje, de una manera de identificarse con la propia especie y al mismo tiempo diferenciarse de otras. Y es que las genealogías de múltiples culturas, tiempos y latitudes están llenas de esa capacidad, e incluso deleite en proveer un nombre a lo que se percibe por los sentidos, lo que se cree existe o no.

Hay que tomar en cuenta que nombrar implica además depositar un significado en el otro, atribuirle una carga significativa, simbólica. Por ello nombrar no es aleatorio como se explica a continuación:

Pasando del psicoanálisis clásico de Freud, al psicoanálisis lacaniano, Mazzuca (2007) establece que la identificación va a permitir al sujeto llegar a ser lo que no es. En este sentido, cuando la persona recibe un nombre, recibe también una carga simbólica de lo que se espera que sea, así que puede identificarse con estas depositaciones para así llegar a ser eso que en realidad no es ciertamente. No solo existe un ordenamiento de lo que se espera que sea la persona cuando se nombra, sino que también recibe un lineamiento o una normativa que expresa lo que puede y no puede hacer, es decir con el nombre propio la persona recibe también lo que Lacan llama La Ley, o lo que es igual a las normas que se instalarán en el inconsciente del infante (Ledezma, 2016, p. 35).

Angélica lo nota con su padre cuando “No había más que bajar al jardín y señalar al extraño pájaro amarillo que saltaba y cantaba cucuhí para que papá lo nombrara por primera vez, como si fuese un privilegio nombrarlo todo por primera vez” (Ávalos, 2012, p. 78). De esta cita destaca no solo ese anhelo por atribuirle a todo un nombre, sino también esa capacidad de nombrar del hombre como si fuese un dios. Atributo que la niña no creía poseer.

En relación con los ángeles, es importante aclarar que, en la Edad Media, los bestiarios buscaban recopilar más allá de elementos teogónicos, una gama “entre literaria y empírica, de criaturas, muy asociadas a la escultura medieval y de fuente bíblica, donde los monstruos tienen el fin de representar, por ejemplo, los vicios” (cfr. Sobre los orígenes del Bestiario 2004, citado en Mora 2007, p. 38).

Este tipo de criaturas suele ser incluida en esta categoría tanto por su singularidad como por su dualidad maligna, la cual deviene de la caída del ángel Gabriel -quien fuera el ángel favorito en la teogonía judeocristiana- y en su conversión a Satanás, el personaje antagónico de Dios.

El monstruo, como mito, “es el doble de nosotros mismos” (Monge, 1997, p. 69). Es un imaginario escindido donde el otro no es reconocido ni reconocible, aunque participe en la fundación de la subjetividad, ya que siempre será por medio de una alteridad que se reconoce y establece el “yo”.

En relación con el cuento, la aparición de esta figura angelical se da por tres elementos claves: el nombramiento, la imaginación y el deseo. “Es por ello que yo existo. Es por ello que yo puedo esperarte aquí, en tu habitación, tal y como tú me imaginas. Tal como tú me deseas... Al principio fue tu voz la que me dio forma” (Ávalos, 2012, p. 80).

Este ser espiritual es producto del deseo de una niña que procura su resguardo mediante un ángel de la guarda, con la particularidad de que este último no perderá protagonismo, más bien se incrementará con el paso de los años. Su imagen al igual que la imaginación de ella se consolidarán y pasará de un simple deslumbramiento a una íntima y estrecha relación.

Angélica tiene tal deseo de ver a su protector alado, que le cuestiona al padre cuando tiene cuatro años por qué no puede divisarlo. Este le contesta que es más rápido que un colibrí (elemento conocido por ella) así como tímido, razón por la cual le sugiere que esta tome la iniciativa y se presente ante él. “Y tú te arrodillaste junto a la cama. No sabías que yo me había ocultado allí, debajo entre tus dos pantuflas” (Ávalos, 2012, p. 81).

La primera manifestación del ángel será de noche, aspecto que conforme transcurre la lectura no parece ser un dato insignificante, ya que será en la penumbra cuando sucede gran parte de los eventos más significativos de su vida (la creación de su alter ego angelical, su violación y

muerte). “En la oscuridad, entre los ojos amarillos de los conejos, se abrieron los míos, curiosos” (Ávalos, 2012, p. 81). Este ángel se oculta y es velado como muchos de su historia personal. Esta figura ominosa guarda relación con la descripción que Herra (1999) hace sobre el diablo y los monstruos

El dios caído se transforma en demonio. Y cuando un diablo cae, o desciende su credibilidad, se eleva otro para reemplazarlo. Aquí no hay espacios vacíos. Las culturas rentabilizan altamente sus obsesiones. Cuando lleva su inmensa polisemia a cuestras -ya es impulso emocional, componente estético, descarga social, proceso de fabulación simbólica de la conciencia moral, etc. (p. 27).

Los ángeles están muy presentes en el inconsciente colectivo occidental, ya sea por derivación de una práctica católica o similar o, simplemente por estar rodeados de ellos a través de la pintura, la escultura, las estampillas, las series de televisión, las películas, los anuncios, las ilustraciones e incluso las decoraciones o nombres que buscan recordarlos.

En el cuento, el ángel le permite verlo (imaginarlo) cuando ella “con las manos juntas y los ojos cerrados, me viste ante ti con la mirada profunda de tu exaltado corazón” (Ávalos, 2012, p. 82). Si bien ella no divisa ninguna forma concreta, asumirá que es él por un centelleo o luz. Será a partir de esa experiencia sensorial que probará su existencia. Esta creación no se diferencia mucho de otras genealogías (maya, cabécar, cristiana), donde la palabra o invocación es el primer paso para proveer vida y dar forma a las cosas.

El texto evidencia que sus personajes están inmersos en un discurso teogónico, debido a que es en el momento del rezo y las plegarias cuando este ser no terrenal se manifiesta ante la niña. Al principio este luce más abstracto: “Yo no tenía forma entonces. Era como una estrellita -esa

bengala para niños- que quemabas en navidad desperdigando chispas con cada círculo de tus brazos” (Ávalos, 2012, p. 82).

Esta imagen guarda relación con la descripción que se hace en el libro bíblico de Mateo 28:3, donde se describe al ángel de la siguiente manera: “su rostro brillaba como un relámpago y su ropa era blanca como la nieve” (2010, p. 648). Si bien la niña no percibe en él corporeidad, lo asocia inmediatamente con luz, con brillo, con destellos que se asemejan a los vistos en las bengalas durante la época navideña. Ante un encuentro tan particular, busca ordenar su realidad con objetos o ideas que le sean familiares para así poder adoptar una nueva.

Braunstein (1987) afirma:

Sí, la praxis del hombre está animada por fantasmas, por formaciones imaginarias con las que se organiza un mundo consensualmente compartido. Esa realidad (Wirklichkeit) tiene una función: la de proteger de lo Real, lo Real de la expulsión del paraíso y de los paraísos, lo Real de la Incompletitud, lo Real de una verdad que no puede decirse toda porque las palabras faltan para ello, lo Real que resulta de la muerte de Dios (citado en Herra, 1999, p. 14).

Sumado a esta teoría braunsteiniana, el ángel pareciera ser más que una invención de la imaginación -supeditada a cierta etapa de la infancia-, un fantasma o ser imaginario que la resguarda de una realidad que le es difícil de comprender y tolerar. Por ende, un intermediario a una realidad paralela en la que busca ser comprendida y cimentar su existencia más allá de lo que su mundo exterior pueda creer o validarle.

Este ser áureo es un acto de aceptación y de abstracción de la realidad exterior. El texto lo explica mejor en su tercer apartado, cuando el narrador apunta que “Crear era aceptar, y aceptar era consumir tu conciencia del mundo” (Ávalos, 2012, p. 87). El ángel existe debido a que acepta

vivir mediante códigos y normas ajenas a lo que el exterior considera realidad. Es una realidad donde ella lo crea, lo acepta y lo asume como real.

¿El ángel es visto por ella? “A veces me veías, a veces no. No importaba. Sabías que de una forma u otra yo estaba contigo. Una sola señal era suficiente, por pequeña y leve que fuera: un tenue rayo de luz de luna, un hálito de fresca brisa, el súbito aullido de un perro” (Ávalos, 2012, p. 87).

Él se presenta mediante signos; no obstante, estos signos son tan aleatorios que todo podría ser interpretado de alguna manera como manifestación de su presencia, especialmente si no se lee dentro del paradigma de creencia y aceptación de ella, uno en el que la existencia es sinónimo de fe.

Él alega como motivo para no manifestarse ante ella tal cual que “No sabía cuánto de mi presencia podías tolerar. Mirarme cara a cara por primera vez fue como presenciar el nacimiento de una estrella” (Ávalos, 2012, p. 88). Ello remite a la incapacidad humana de presenciar lo divino.

Esta imposibilidad de presenciar y entender el plano espiritual está presente en el libro de Éxodo 3: 2-3, donde un pastor llamado Moisés mira a la distancia un fuego que no merma. Ante este fenómeno decide aproximarse para enterarse de lo que ocurre allí: “Y se le apareció el Ángel de Jehová en una llama de fuego en medio de una zarza; y él miró, y vio que la zarza ardía en fuego, y la zarza no se consumía. (párr. 3) Entonces Moisés dijo: Iré yo ahora y veré esta gran visión, por qué causa la zarza no se quema” (Reina Valera, 1960).

Al igual que en el cuento analizado, en el relato bíblico los ángeles no se revelan tal cuales. En el primero lo hace mediante luces o señales ordinarias y en el segundo mediante manifestaciones de fuego. Cuando el ángel de la guarda procura aparecerse ante Angélica “la luz se hizo más intensa, cada vez más y más intensa, hasta que un destello la cegó. Abriste los ojos,

deslumbrada” (Ávalos, 2012, p. 89). Es importante aclarar que este fenómeno paranormal solo es apreciado por la niña, mientras que la madre que aguarda afuera con la puerta entreabierto no hace alusión alguna a tal irradiación de luz.

Luego de que la madre se marcha, estas pequeñas y ordinarias señales reaparecen como presunta muestra de la presencia angelical: “Un perro aulló, la brisa sacudió las cortinas y la luz de la luna iluminó tus manos que se alzaron y abrieron. Viste tus dedos rodeados de un aura azul y sin cerrar los ojos dijiste: No me dejes sola” (Ávalos, 2012, p. 89). Esta aura podría ser simplemente el reflejo de la luz de la luna incursionando por la ventana o un fenómeno extraordinario, como se declara.

Esta figura celestial tiene la capacidad de escuchar “Yo te escucho, Angélica” (Ávalos, 2012, p. 89), de hablar “Duerme, cierra los párpados y duerme” (ídem) e incluso estar presente en el aliento de la niña “Yo giraba en tu aliento como una pequeña pluma” (Ávalos, 2012, p. 89). También tiene criterios muy enraizados sobre el mundo y la gente: “Eres tan bella” (p. 90). Cuenta con todas las características sensoriales y parece ser omnipresente, estar siempre allí. Todo ello guarda mucho sentido si se parte de que son parte de la misma naturaleza, que son uno mismo.

El ángel no parece el único ser de naturaleza fantástica, a este se suman las muñecas y los osos de peluche: “En un estante se sentaban aún tus muñecas, Clarisa y Lola, pero hacía varios años que no te visitaban” (Ávalos, 2012, p. 92), “El señor Oso dejó de hablarte desde el día que perdiste a la señora Osa en un viaje al lago. No sabías si con su silencio te protegía de su vergüenza o de la tuya” (p. 93).

4.6.1. Representaciones de las miradas en los personajes niños y en los personajes adultos

presentes en el cuento “Los niños eternos”

A continuación, el Cuadro 21 muestra las variables sociológicas con las que se va a evaluar la mirada en el cuento “Los niños eternos”.

Cuadro 21

La mirada sociológica en “Los niños eternos”

Categorías de la mirada según la sociología	Niños	Adultos
Ubicación	Ciudad.	Ciudad.
Núcleo familiar	Familia nuclear: madre, padre y hermano (muerto).	Familia nuclear: hijo mayor (muerto) e hijo menor.

<p>Identidad (nombre, edad, aficiones, rasgos de personalidad)</p>	<p>Niño protagonista (hermano menor). Nombre: se desconoce. Edad: aproximadamente 5 años. Aficiones: jugar, dañar la fotografía del hermano mayor. Personalidad: travieso, temperamental, explosivo.</p> <p>El hermano mayor. Edad: se desconoce. Aficiones: molestar a su hermano. Personalidad: provocador, persuasivo.</p>	<p>Madre. Nombre: se desconoce. Edad: se desconoce. Profesión u oficio: se infiere que es ama de casa. Aficiones: conversar sobre su hijo mayor. Reproducir su imagen cuantas veces sea necesario. Personalidad: poco expresiva y cariñosa, manifiesta preferencias por el hijo mayor.</p> <p>Padre. Nombre: se desconoce. Edad: se desconoce. Profesión u oficio: se desconoce. Aficiones: comparar a los hijos.</p>
--	--	--

Forma de relacionarse con los otros	El hermano menor (protagonista y narrador) se relaciona de forma conflictiva con su hermano mayor, detesta que sea el centro de atención en el hogar, pese a que está muerto. El hermano mayor parece mofarse y competir con el otro niño.	La madre se relaciona de forma desinteresada con el hijo menor, parece no percatarse de que sus constantes referencias al mayor provocan molestia y desplazamiento en el otro. El padre se relaciona con su hijo a partir de comparaciones.
Nivel socioeconómico	Clase media	Clase media.

Fuente: elaboración propia.

El breve cuento de Hernández titulado “Los niños eternos” (2013) requiere solo de tres páginas y media para asombrar y aterrar. En él se muestra la historia de un par de hermanos que sostienen una serie de rencillas, pese a que el hermano mayor está muerto. El hijo menor reclama afecto y reconocimiento.

Lo primero que llama la atención al abordar la lectura es la impersonalidad y denudedo que manifiesta el menor al decir que el otro “era la fotografía amarillenta de un niño moreno que se burlaba de mí desde lo alto de la pared principal de la sala. En silencio” (Hernández, 2013, p. 19). La idea que el niño tiene de su hermano mayor se reduce a la de un papel fotográfico viejo que tiene la capacidad de mofarse de él a la distancia.

Son escenas como estas las que permiten inferir o al menos elucubrar la probabilidad de que estos dos personajes no se hubieran conocido o, de haber sido así, que hubiese sido por un corto tiempo y a una edad tan temprana que no quedara registro en sus recuerdos.

El hermano menor nunca se expresa del otro con aprehensión o siquiera familiaridad, aunque sí acude a ese vínculo consanguíneo y social para enfatizar su parentesco. El hermano mayor, ya muerto, mantiene un lugar de privilegio en la familia, el cual es notorio debido al sitio

que ocupa su retrato en la casa, la pared principal de la sala, un sitio que usualmente se encuentra a la entrada de la casa y que funge como un lugar de recibimiento de visitas y de conversación familiar.

Si bien no hay registros que lo describan más allá de su tez morena o de su extraordinario comportamiento, es evidente que hay un sesgo entre lo dicho y lo omitido. Todo apunta a que la construcción de un mito no requiere necesariamente de más información ni veracidad. Parece que son los progenitores y el retrato los únicos testigos de sus proezas y hazañas.

4.6.2. Representaciones de las miradas según la filosofía en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “Los niños eternos”

A continuación, el Cuadro 22 muestra las variables filosóficas con las que se va a analizar la mirada en “Los niños eternos”.

Cuadro 22

La mirada filosófica en “Los niños eternos”

Categorías de la mirada según la filosofía	Niños	Adultos
--	-------	---------

Miradas visibles e inteligibles (relacionado con las sombras del mito de la caverna de Platón)	Las miradas de ambos niños juegan entre lo inteligible y lo visible. El cuento permite analizar lo relatado por el hermano menor como una fantasía o realidad.	Es difícil evaluar objetivamente las miradas de los adultos debido a que sus acciones son filtradas por el niño (vemos una sola perspectiva), de ahí que se desconozca si estas realmente son inteligibles o visibles. Se podría asumir que al igual que en los niños, los adultos se mueven entre lo visible e inteligible (según la credibilidad que le demos al narrador).
La mirada sartreana como confirmación de la existencia del otro	El protagonista mira a su hermano como alguien real (pese a la muerte), un ser que lo azuza y provoca con frecuencia; un hermano mayor que lo molesta y es competitivo.	Los adultos miran al hijo mayor como un tipo de santo al cual hay que venerar. Está omnipresente en la casa. Los adultos miran al hijo menor (desde la perspectiva o campo de enfoque del narrador) de manera intrascendente, inferior al otro, incapaz de emularlo, menos todavía de superarlo. Sus miradas pasan de él, lo ignoran.

Fuente: elaboración propia.

Simbólicamente, la fotografía del hermano mayor se halla a una altura considerable en la sala (desde la perspectiva del niño), aspecto que evoca la noción de cielo según las creencias judeocristianas, tan presentes en el imaginario de América Latina. Dichos credos sostienen grosso modo que las personas luego de morir se dirigen al cielo (arriba) o al infierno (abajo), según haya sido su respectivo comportamiento.

Conforme el argumento avanza, el niño se muestra cada vez más molesto con su familiar, arguye que incluso ha procurado ignorarlo, pero que le es imposible debido a las estratagemas de su némesis “Él sabía arreglárselas para hacerme caer en sus trampas y seguir provocándome. Tanto

que un día consiguió que, en lugar de tierra, trajera del jardín una piedra con la que logré bajarlo a tierra firme. De bruces” (Hernández, 2013, p. 19).

Explícitamente el niño le atañe la responsabilidad de las acciones al otro, sumándole mayor poder al que, per se, ya muestra tener. Este reacciona a modo Ley del Talión (ojo por ojo...), antigua norma reguladora de justicia, la cual partía de una compensación a través de una pérdida equivalente al daño propinado, logrando compensar o al menos atenuar dicha falta.

Cuando finalmente toma el valor para romper el retrato del hermano, por ende, liquidarlo simbólicamente, se sorprende al ver que el ruido de la fractura del marco provoca que la madre se movilice con prontitud “a levantarlo como si estuviera socorriéndolo [...]” (Hernández, 2013, p. 20) y todavía pudiera salvarle la vida mediante la aglutinación de los fragmentos de aquel caos.

Uno de los rasgos que más le disgustaba de su hermano era verlo pulcro luego de cada uno de sus embates “Lo que más me molestó al verlo por la mañana fue que estuviera impecable” (Hernández, 2013, p. 20). Quizás la razón de su enojo radica en parte en la asociación que se atribuye a todo lo impoluto como bueno. Un ejemplo de esto serían los santos, personajes que ostentan esa imagen lumínica, beata, de bondad. Es claro que su hermano no es un simple (in)mortal.

Esta beatificación simbólica del hermano mayor, producida quizás debido a su trágica muerte y primogenitura, así como a una clara idealización y preservación de su imagen es mantenida durante todo el relato por el resto de los integrantes de la familia. Es entendible que los padres procuren conservar la memoria de su hijo; no obstante, parece ser que el recuerdo no puede mantenerse si no es mediante la hiperbolización del deseo.

El cuento podría ser entendido desde el abordaje de los celos irracionales que conducen al niño a imaginar que su hermano lo reta, hostiga y sabotea; no obstante, el narrador le da un giro

interesante al plantear indirectamente al lector: ¿qué sería si fuese real?, ¿qué es cierto o creíble para los adultos? y ¿tendrá ello alguna inferencia en cómo se mira al niño?

Dichas respuestas no dejan de ser enigmáticas y claras al mismo tiempo, debido a la prevalencia de una brecha gigante entre el mundo del logos y el de la fantasía, históricamente atribuidos a la adultez y a la niñez respectivamente. Leer el cuento implica, por ende, tomar una posición, leerlo desde el avistamiento del adulto o del niño. Revestir lo contado desde una supuesta posición de lógica y superioridad o interpretarlo desde lo desconocido, asumido usualmente como ficticio o falso. He ahí parte de la disyuntiva latente.

Si bien estas posturas son claramente maniqueas y no necesariamente se manifiestan de manera tan asimétrica en las realidades extra e intratextuales, ponen de manifiesto esa incapacidad de ver y posicionarse desde el lugar del niño y sus complejidades; las cuales, al igual que las del adulto, no son homogéneas ni predictivas.

La muerte no logra el resultado esperado por el niño. Si bien creía que esta fungiría de justiciera para balancear los respectivos egos, amainar los celos, exponer las individualidades y equiparar los niveles afectivos, termina reforzando los sesgos entre ambos hermanos y perpetuando la insatisfacción del menor, quien incluso luego de la muerte lamenta haberse dado cuenta de que nada ha cambiado en relación con sus padres ni consigo mismo.

Más allá de lo ocurrido entre la tensión familiar expuesta, el personaje niño parece reclamar una cosa, existir sin tener que evidenciarlo, o siquiera luchar para ser visto, escuchado, atendido o querido; reclama la oportunidad de tener su propia vida, de equivocarse, asirse a sus propios gustos, elegir. Esta indiferencia de los otros, particularmente la de los adultos, absortos a la evidente apatía y a las constantes travesuras, es lo que atiza su malestar.

4.6.3. Representaciones de las miradas según los estudios visuales en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “Los niños eternos”

A continuación, el Cuadro 23 muestra la variable de los estudios visuales con la que se va a analizar la mirada en “Los niños eternos”.

Cuadro 23

La mirada según los estudios visuales en “Los niños eternos”

Categorías de la mirada según los estudios visuales	Niños	Adultos
El derecho a mirar (la conjugación de subjetividades y su descolonización)	La subjetividad del protagonista se ve diluida (difusa) a partir de las constantes referencias o comparaciones -directas o indirectas- con su hermano difunto, de ahí que él busque reafirmarse constantemente, a tal punto que se inclinará por inmolarsse (suicidarse) con el propósito de ser finalmente reconocido y amado por sus padres.	Los adultos se presentan como seres egoístas e incapaces de mirar/olvidar -superar el duelo- al primogénito, parecen tener ojos solo para él.

Fuente: elaboración propia.

Si bien la narración no recurre a la memoria ni a los detalles de la cotidianidad para reflejar el vínculo fraternal, queda claro que este se sostiene mediante roces, bromas, burlas y comparaciones -algo no muy lejano a la realidad de muchos- asumidos y afirmados a través de la voz de un hermano menor que no deja de prestarle atención al otro. Un ejemplo es “En silencio. Siempre sin que los demás se percataran. Se mofaba de mis pies planos, de que mi madre me

vistiera siempre con la ropa y los zapatos que le habían pertenecido [...]” (Hernández, 2013, p. 19).

A estas burlas se le añan constantes comparaciones y expectativas tales como “que mi padre me repitiera sin cesar que debía aprender a comportarme como él lo hacía [...]” (Hernández, 2013, p. 19). Durante toda la narración queda claro que el pequeño de la casa carga con el pesado fardo de la idealización del hermano, aspecto que lo hace sufrir y que confronta a través de múltiples bromas.

Esta aptitud aparentemente trivial deviene en un tipo de vendetta que es asumida con mucha tenacidad “En venganza, yo le arrojaba bolitas de tierra del jardín a su cristal o le encendía velas debajo para que su visión se nublara” (Hernández, 2013, p. 9). Dicha revancha debe ser analizada desde una óptica contestaria, ya que acorde al niño su hermano lo hostiga y provoca. Aspecto que no resulta insignificante, debido a que con ello estaría deconstruyendo una figura idealizada.

Estas constantes provocaciones generan en el niño rechazo, odio y hartazgo. Si bien denota una dinámica fraternal particular, una basada en la tensión y la venganza, particularmente, en dicha relación resalta, además del sinfín de fricciones el nivel de rechazo, la falta de identidad y aceptación que siente y profesa el menor de la casa, condición que se acentúa con el tiempo.

En el relato, los personajes infantiles a modo de juego se muestran y ocultan para corroborar si son notados. En el caso del hermano mayor, su imagen suele estar inalterable e impoluta -al igual que el recuerdo- aunque en ocasiones puede verse afectada temporalmente por algún inconveniente (como ser derribado por una piedra); por otro lado, el hermano menor hace todo lo posible para ser visto (las constantes travesuras) y reconocido igualmente.

El cambio del tiempo verbal sugiere también un giro narrativo a través del cual el hermano mayor propone un tipo de solución implacable para remediar la tan precaria hermandad. Si bien la(s) voz(ces) continúa(n) siendo la(s) misma(s) -el hermano reflejado en el otro-, el tono se vuelve maquiavélico en el plano connotativo, y las palabras guardan otra implicación cuando “Mi hermano dijo que, aunque yo me moviera por donde quisiera, para ella nunca sería más que otra fotografía suya a menos que hiciera que me pasara algo como lo que le había sucedido a él cuando salió con nuestras tías” (Hernández, 2013, p. 21), es decir, ser como él.

La voz del hermano mayor sugiere que para acceder a su omnipresencia este debe procurar un tipo de accidente que finalmente lo inmole y le prodigue el estatus tan anhelado por él, el del reconocimiento individual. De esa manera ambos serían eternos y podrían convivir finalmente sin rivalizar entre sí, ya que sendas consanguineidades estarían en la misma pared, una junta a la otra, en calidad de iguales.

4.6.4. Representaciones de las miradas según el psicoanálisis en los personajes niños y en los personajes adultos presentes en el cuento “Los niños eternos”

A continuación, el Cuadro 24 muestra la variable psicoanalítica con la que se va a analizar la mirada en “Los niños eternos”.

Cuadro 24

La mirada psicoanalítica en “Los niños eternos”

Categorías de la mirada según el psicoanálisis	Niños	Adultos
--	-------	---------

<p>¿Qué soy para el otro? La mirada como un espejo</p>	<p>Para el protagonista el hermano difunto es un estafador, un santo a quien hay que desacralizar o destituir... busca a toda costa desenmascararlo frente a los otros; sin embargo, no logra variar un ápice su imagen angelical. Para el difunto el hermano menor es una copia caricaturizada de él - siempre supeditada a comparaciones-que pese a guardar múltiples semejanzas físicas no puede ser reconocido por sí mismo ni por sus padres como único o especial. No obstante, mira en su doble a un rival que busca aniquilar por medio de múltiples provocaciones. El protagonista se ve a sí mismo como alguien eclipsado por la sombra fraterna, al no lograr acallar la voz/imagen de su hermano muerto, le resta individualidad.</p>	<p>Los adultos son ciegos (indiferentes) ante el hijo vivo y están enceguecidos (deslumbrados) ante el hijo difunto. Se podría considerar incluso que son seres ilusos, estafados.</p>
--	---	--

Fuente: elaboración propia.

Es común la idea popular de que los hermanos mayores sean objeto de veneración y admiración, debido a la presunta relación de complicidad, juego y protección que atribuyen a los hermanos menores, aspecto omiso en el relato que podría suponer la poca o nula relación que mantuvieron debido a la diferencia de edad, así como a la época en la que se empieza a forjar el recuerdo en la memoria de los niños, la cual oscila entre los cuatro y seis años.

Este sesgo de edad queda evidenciado en “Mi hermano, que era más viejo que yo, sabía todo lo que pasaría y también todo lo que ya había sucedido” (Hernández, 2013, p. 21). Esta frase conlleva en sí una interpretación problemática debido a que puede ser leída en relación con la edad, elemento que le permitiría conocer todo aquello concerniente a su grupo etario o a su propia

historia, aunque también podría analizarse como un tipo de capacidad clarividente que le permitiera acceder a conocimientos que solo a los muertos les son revelados.

El hermano mayor recobra vida no solo por medio de la fotografía (imagen latente empotrada en la sala, corazón de la casa) y de las comparaciones parentales sino a través de las palabras depositadas y emitidas por el hermano menor. Del mayor este afirma que: “se burlaba de mí”, “sabía arreglárselas para caer en sus trampas”, “Él se reía. Decía haberme ganado” y “Decía que cuando yo nací, mi madre lloró porque me parecía a él” (Hernández, 2013, pp. 19 y 21). Este uso del modo imperfecto manifiesta en el texto frecuencia, es decir, sugiere una acción repetida constantemente.

Para Freud lo siniestro nace en la familiaridad, inmerso en un ambiente tan conocido donde emerge precisamente una extrañeza, un malestar inexplicable. En este cuento de Hernández hay un cúmulo de acciones que por sí mismas parecen inofensivas, pero que al entroncarse se tornan oscuras. Ejemplo de ello es la reproducción de la imagen del hermano en las copias fotográficas, así como en el sorprendente parecido físico que guarda con su pariente.

En el primer caso, el niño descubre que sin importar lo que le haga a la fotografía de su rival esta siempre retorna impecable, ello debido a que la madre guarda gran cantidad de copias (a modo de las estampas de los santos) de su retrato, razón por la que “Mi hermano era muchos niños, todos eternos. No se podía competir contra eso” (Hernández, 2013, p. 20). Todas estas reproducciones le recuerdan al pequeño el carácter sempiterno de esta otredad, por ende, su incapacidad de vencerlo radica en parte en la imposibilidad por superar su imagen, sin dejar de ser él mismo.

En el segundo caso, la semejanza fenotípica es tal, que la mirada materna se precisa cálida cuando no escinde las identidades de sus hijos, cuando ve reflejado el uno en el otro, cuando

parecen ser el mismo “Por eso era que a veces, cuando me miraba, yo sentía siempre como si estuviera viéndome a mí y a él al mismo tiempo. Sonreía entonces con una ternura distinta a la que usaba cuando regresaba de la escuela pareciéndome más a mí que a él” (Hernández, 2013, p. 21). Es comprensible que el niño busque destruir a su hermano para recuperar su identidad, ser único, sin sombra alguna que le recuerde a alguien más. Antes de perpetuarse, quiere poder existir.

El cuento finaliza con la aniquilación del niño. Se relata que su hermano por fin logra convencerlo de seguir su plan. Lo que este no se imagina es que el mismo no resulte tal cual lo esperaba, ya que la madre incluso en la muerte no dejará de compararlo con su primogénito, tampoco de llorarlo con más fervor.

Él ideó el plan y me enseñó a usar la llave para salir a la calle transitada. Dijo que caminara de espaldas y nunca abriera los ojos. Jamás dijo que, al recogerme, mi madre se preguntaría si acaso eso le habría pasado también a su niño al llegar a mi edad, ni que se entristecería más por lo que le habría pasado a mi hermano (Hernández, 2013, p. 22).

La premura para parecerse a su hermano (en cuanto a la manera de morir) no es otra cosa que la artimaña sugerida en el argumento para poder ser finalmente él. Tal ironía no deja de tener veracidad, ya que conceptos como la sociedad, la identidad nacional, la pertenencia, los grupos etarios, los clubes, la clase social, la religión, entre otros, siguen idealizando la uniformidad como un mecanismo de éxito y de convivencia social. El niño por tanto apuesta su vida con tal de adquirir la presea de ser notado como su hermano, pero se decepcionará al enterarse de que la muerte no los habrá de igualar en el espectro de las emociones.

CAPÍTULO V. ANÁLISIS LITERARIO COMPARATIVO DE LAS MIRADAS DEL PERSONAJE NIÑO

5.1 Análisis literario comparativo de las miradas de los personajes niños en relación con los enfoques vinculados con la mirada y la sociología

El análisis de esta sección pretende dilucidar, luego de leer y analizar los textos, aspectos que asemejan y distinguen a dichos personajes. Los niños presentes en los relatos no solo guardan en común su pertenencia a un grupo etario, cuyas edades oscilan entre los 4 y los 13 años, aproximadamente, sino también aspectos como la influencia parental, la clase socioeconómica o el tipo de lugar donde habitan.

5.1.1. *El locus: entre lo rural y lo urbano*

Para iniciar, hay que destacar que todos los cuentos se desarrollan en la ciudad, exceptuando “Vestido azul” que se sitúa en un ambiente posiblemente rural. Esta característica no es banal ni casual, ya que destaca cómo el enfoque de la literatura centroamericana ha cambiado drásticamente desde mediados del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX, periodo en el que se conforman las llamadas literaturas nacionales, una que había destacado por el empleo de regionalismos, la implementación de personajes locales, la caracterización del campesino y sus costumbres, entre otros.

Hay que aclarar que, si bien prevaleció por mucho tiempo la identificación con el campo entre escritores como Magón, Aquileo, Gagini, Monge y Salazar Herrera, también hubo partidarios de imitar estilos extranjeros como Jiménez y Guardia (Quesada, 2011, pp. 3-5).

Calderón (2009) considera que la inclusión de la temática urbana está estrechamente relacionada con la implementación un tanto tardía del capitalismo en la región (1880-1890), en fin, con el desarrollo e industrialización de las ciudades. Es a partir de la creación de estas urbes y de su paulatina habitación, que las personas empiezan a interesarse más por ella y por su desarrollo, y en consecuencia también a incluirse en las distintas literaturas.

Por ello no ha de sorprender tanto que muchos de los argumentos en la literatura contemporánea regional estén enfocando su atención en las diversas problemáticas que supone la vida en la ciudad, sobre todo aquellas relacionadas con las polarizaciones socioeconómicas o de sobrepoblación. Es en este contexto tan particular donde los narradores han decidido situar a la mayoría de sus personajes; mundos urbanos complejos que han venido a sustituir la otrora lid del campo.

5.1.2. El ámbito socioeconómico que rodea a la niñez

Los personajes niños que habitan estas localidades citadinas suelen verse enfrentados a problemáticas más allá de los lindes geográficos, por ejemplo, la pobreza. En el cuento “La última aventura de Batman” si bien no se enfoca en retratar ampliamente este aspecto, queda inferido cuando el niño comenta “yo dormía aún en la cuna azul, de la que se me salían los pies, porque no teníamos plata para comprar una cama ...” (pp. 21-22). Allí queda evidenciada la precaria situación de la madre que siendo profesora debe faltar a clases por una temporada debido a un episodio depresivo (se infiere que por un aborto).

En este caso, si bien el niño del relato está consciente de ciertas limitaciones económicas en su hogar, no parece ser algo crucial en su vida. Por el contrario, esta va a ser la única ocasión

en la que él hace una referencia explícita al ámbito monetario y cuando se pronuncia al respecto, es porque el señalamiento es visible y notorio -como el detalle de los pies que salen de la cuna-. Por otro lado, él muestra gozo por detalles sencillos como lo son su camiseta y capa de Batman.

En “Vestido Azul”, luego de la suplicante mirada de la madre, el padre accede llevar a comer a la familia a un sencillo puesto del mercado, en el que se entremezclan el olor de los platillos con el de la basura. La cocinera al ver la apariencia de las niñas -probablemente desnutridas- “... nos sirvió bastante. Dijo que estábamos muy delgadas y nos acarició la cabeza” (p.167), otros indicadores de esta precariedad son el dormir en petates y solo en ocasiones especiales se les bañaba “... con agua que había calentado. Nosotras estábamos muy extrañadas porque siempre nos obligaba a bañarnos en el río después de medio día. Hasta usó jabón de olor en lugar de jabón de lavar ropa que nos daba para bañarnos” (p.168). Estos indicadores son claras señales de la escasez con la que viven este par de hermanas.

Las niñas del relato parecen estar más al tanto de su precariedad y ello es plausible en el tipo de comentarios que realizan en torno al agua caliente y al oloroso jabón con que las bañan. Si bien su lenguaje corporal manifiesta inquietud y hambre, no parecieran atreverse a preguntar o cuestionar ninguna de las circunstancias a las que se ven sumidas, incluso las poco comunes.

Los personajes niños que se enfrentan a situaciones de mayor precariedad en estos relatos, también son los que viven un mayor nivel de violencia física, como ocurre en “Vestido azul” y en “Rueda”, donde los personajes se ven expuestos a situaciones límite en relación con sus cuerpos, mentes y emociones.

En “Rueda” la madre desesperada por la paupérrima situación económica en la que está sumida, recurre a su vecina, la cual le recomienda alquilar una silla de ruedas para poder pagar sus deudas e incluso ahorrar para el futuro. El relato deja entrever cómo la pobreza se acentúa en lugar

de atenuarse. La autora parodia la triste crónica de una ficcionalización, en la cual todo aquello que había sido fingido se vuelve un tipo de hiperrealidad, ello debido a que incluso la realidad misma supera la teatralidad del argumento.

Aunque en “Niños eternos” la situación económica no muestra ser tan crítica ni explícita, se puede inferir la dinámica interna del hogar con una frase como “... que mi madre me vistiera siempre con la ropa y los zapatos que le habían pertenecido...” (p. 19), además el final del cuento devela que la casa se encuentra justo frente a una calle muy transitada, donde no existe división o protección alguna entre las viviendas y la carretera, punto que parece esclarecer que no habitan en un condominio o en un vecindario resguardado donde figure la imagen de un vigilante.

A diferencia de los cuatro cuentos anteriores “La soledad de la batalla” y “El secreto del ángel” ubican a sus personajes en un tipo de clase media, ello debido a que en ambos casos los niños tienen acceso a cortos viajes, juguetes, entretenimiento, comida y creencias que denotan ciertos privilegios. En el relato de Murillo se incluye otra característica y es la manera tan poética en la que el niño (personaje y narrador) cavila y se expresa -siempre empleando figuras literarias vez tras vez; a ello se aúna las descripciones de los interiores y exteriores -tanto del hogar como del balneario- a donde sus tíos llevan a sus hijos y sobrino; no obstante, las referencias a extranjeras y copiosas comidas -*waffles* y miel de maple canadiense- causan cierta curiosidad en el personaje, el cual pone de manifiesto la gran diferencia que hay entre un prestiño y el *pancake* que le sirve su tía.

Por otro lado, en el segundo relato Angélica cuenta con un cuarto repleto de juguetes, historias de viajes y una educación privilegiada que salta a relucir en sus conversaciones con los muñecos de felpa. La alusión a las fotografías refleja ciertos privilegios de los cuales goza: “No olvides el brillante sol de las vacaciones ni la cumbre del Atitlán” (p. 15). Además de las memorias

de tiempos de esparcimiento, Angélica cuenta con un aposento privado y con juguetes que continúan siendo parte de su divertimento en tiempos de crecimiento, aspecto que no suele causar extrañeza ni preocupación, excepto al ángel.

5.1.3. Identidades

Un aspecto de gran relevancia es la identidad, la cual inicia con la designación y apropiación de un nombre. Ello debido a que la primera señal de identidad en gran parte de las culturas suele ser el asignamiento de un nombre propio, el cual funge para identificar y brindar entidad a su vez. Si bien los apellidos son una invención más contemporánea y están sujetos a un tipo de herencia rara vez modificable, no lo es así el nombre, el cual goza de mayor libertad al crearse y asignar.

Con las genealogías todo pareciera ser que la existencia misma encalla en un reducto semántico en el cual no es posible ser sin un nombre que acompañe. De ahí la importancia de portar un nombre, aspecto que revela un lugar en la familia y el mundo, y que a su vez permita ser diferenciado de los demás, no ser el otro.

La mayoría de los personajes niños de los relatos seleccionados irrumpen en la narrativa textual en anonimato. La renuncia por identificarse conlleva una serie de cuestionamientos y elucubraciones tales como: ¿quiénes son estos personajes?, ¿están sujetos al olvido? entre otras. Ante la primera interrogante, vale la pena plantearse más que la validez de su ontología (su existencia en el texto), su potencial reconocimiento ante otros personajes, es decir lo que representan para quienes los rodean. Como ya se ha mencionado, el nombre provee no solo una forma de identificarse, sino de manifestar quién se es en el plano sensorial y en este caso, en el textual.

Cuatro de los personajes infantiles de los seis cuentos carecen de un nombre propio o mote, es decir que perviven dentro de cierto ambiente enigmático. Cabe señalar que tampoco ostentan nombres alternos o “cariñativos” para referirse a ellos. Entre estos están: “La última aventura de Batman”, “La soledad de la batalla”, “Rueda” y “Los niños eternos”. Otro aspecto vinculante a la identidad es la edad, la cual suele ser parca o inferida. Al eludir los nombres, las historias desarrollan otros mecanismos identitarios para que los lectores puedan acercarse y reconocerlos.

Si bien estas características no buscan ser un sustituto del nombre, permiten aproximarse a quiénes son o pretenden ser. En resumen, las variables de identificación de los personajes niños son: 1-Ubicación, 2- Núcleo familiar, 3- Identidad, 4- Formas de relacionarse y 5- Clase socioeconómica.

Un aspecto que se infiere a partir de la vinculación familiar o tutelar es que los niños, tanto a nivel histórico como ficticio, requieren de los adultos como un intermediario para figurar, es decir, ser representativos de manera autónoma. La subordinación a la que se está haciendo referencia, no se relaciona con el suministro de alimentos, medicamentos u otras necesidades de primera mano contempladas en tratados internacionales o en marcos legales regionales, sino a señalamientos más abstractos como la libertad de expresión, entre otros.

Si se hace referencia al entorno familiar no solamente es debido a que este es crucial en el devenir social, educativo, intelectual, espiritual y demás, como señalan los informes de la UNICEF, sino porque crea un parangón con esa imagen de naturaleza incompleta e imperfecta presentes en la etimología de infante -ya explicada en el primer capítulo- la cual continúa vigente en la literatura de cierta manera, en parte debido a que socialmente el niño sigue siendo percibido como un ser lleno de limitaciones, poco fiable, en fin...un NO ADULTO.

Aunado a la clase social o a las condiciones socioeconómicas, se halla la composición de los diversos núcleos familiares, de los cuales son parte los personajes niños. En ellos, se perciben ciertos patrones de composición, por ejemplo, tanto en “Rueda” como “En la última aventura de Batman” falta la figura paterna, en el primer caso debido a un asesinato y en el segundo porque se marcha de casa; por otro lado, en “Vestido azul”, “El secreto del ángel”, “Los niños eternos” y “Contra los aviones” se menciona al padre y a la madre como figuras tutelares; no obstante, en el cuento de Murillo como en el de Hernández, los adultos son figuras referenciales, mientras que en el de Lam y Ávalos guardan mayor presencia en la narración; no obstante, esta presencia no implica una mejor relación paterno-filial.

Cabe destacar que en todos los cuentos seleccionados se entrevé relaciones familiares tensas, las cuales no guardan relación *per se* con la composición del núcleo familiar, debido a que no se está realizando una lectura adscrita a ningún modelo específico de familia; sin embargo, es notorio que, en cada uno de estos, subyacen diferentes problemáticas, entre ellas: violencia, abandono, rechazo, orfandad, descuido, abuso de poder, violación, mala o nula comunicación, entre otras.

La primera anotación que valdría la pena señalar en el caso del cuento de Cortés es que el personaje niño vislumbra su protagonismo mediante el uso de la primera persona singular. Esto lo hace parecer más cercano y creíble, debido a que la voz que emerge en el texto le permite al lector identificarse con alguien que puede visualizar como próximo o siquiera conocido.

Si bien el relato no está dispuesto como un diario, en él hay dejos de anotaciones y secuencias que dan la idea de estar leyendo la libreta íntima de un niño que asegura haber perdido la esperanza de que su padre regrese a casa. A nivel temporal, se juega constantemente con regresiones, ello es claro debido a que el cuento inicia narrando que fue a la biblioteca y luego

describe esta actividad como una acción futura “Conservé la esperanza de que mi padre volviera hasta los diez años cuando fui por primera vez a la Biblioteca Nacional...Al día siguiente fui a la biblioteca. Llevaba en un papelito arrugado la fecha cuidadosamente apuntada ...” (p. 15).

Uno de sus grandes pasatiempos, casi una obsesión es mirar la serie de su héroe favorito, Batman, programa que transmiten a las siete de la noche y del cual es fiel seguidor. Tanta es su devoción por ella que su familia y allegados saben que si le obligan a salir a esa hora les espera una pataleta extraordinaria. Cuando él mira su programa todo lo demás parece diluirse y perder relevancia “Viendo Batman mamá llegó a despedirse. Yo no le di mucha pelota, pero me dio un beso y yo sentí que se había pintado y perfumado y que era una mujer bellísima. Pero no le presté atención porque Batman y Robin hervían en una gran taza donde los amarró el Guasón” (p. 19).

El punto de inflexión que marca la despedida de la infancia es el descubrimiento de la noticia de la muerte de su padre, la cual si bien ya vislumbraba, guardaba la esperanza de que alguno de los amigos o compañeros de su madre fuera él. Es notorio la magnificación del anhelo, ya que en este priva la necesidad del niño por ver hecho realidad un sueño, por continuar alimentando su mundo de fantasía. Leer la noticia solo era un tipo de corroboración que necesitaba para sí, además uno que evidenciaba más allá del engaño de los adultos, una necesidad imperiosa de modificar las historias para que estas sean aparentemente más digeribles y menos crueles.

La obsesión por proteger al pequeño pone en entredicho el discurso adulto céntrico de creer que los niños son incapaces de adaptarse al dolor, la decepción o la muerte, entre otros. Estos deciden por ellos y avalan su propio saber, determinan qué les será tolerable, qué no deberían conocer. Más allá del auténtico temor de infligir daño, pervive la soberbia que imanta y capacita al adulto para pensar que realmente habita más allá del entendimiento.

La renuncia simbólica a la infancia se manifiesta cuando el niño guarda por siempre su camiseta de superhéroe y deja atrás cualquier rastro que lo identifique con ella, ya que quiere alejarse tácitamente de lo que parece encubrirla realmente...una mentira sostenida

Todo es mentira, pura mentira, pensé mientras me imaginé volando encima de la ciudad, escapándome de ahí, a cualquier parte, y desplomándome de pronto. Años después hice una fotocopia de la noticia y me la metí en la billetera como cuando uno lleva el retrato como recuerdo (p. 25).

En este punto es imposible no crear un paralelismo entre infancia y adultez más allá de un mero esencialismo, es decir de edades o características que presuntamente determinan o justifican lo que son. Para este niño la adultez significa el desvelamiento de eso que parecía oculto, pero que en realidad estaba ante la mirada de todos. Por ende, se infiere que los adultos no solo cuentan con la capacidad de mentir, sino que les es perentorio hacerlo, encubrir el dolor y la realidad como un tipo de remedio contra el virus de la inmadurez. En contraste, a los niños les es permitido imaginar, soñar, creer en superhéroes y otros personajes, siempre y cuando desconozcan lo suficiente para no convertirse irremediabilmente en un embuste o en su defecto, en un adulto.

En “La soledad de la batalla” el personaje niño de la historia ronda entre los cinco y los siete años aproximadamente, ello se infiere a través del proceso dental por el que está atravesando, uno en donde todavía hay un cambio en la dentición decidua, mejor conocida como “dientes de leche”. El malestar provocado por un inminente desprendimiento de la pieza bucal va a impregnar el aura narrativa. Esa desazón inofensiva allana el terreno para un relato de horror.

La construcción narrativa de Murillo no es en lo más mínimo *naif* o ingenua, por el contrario, evidencia distintos tipos de unidad en cada texto, en este caso se está ante uno temático,

la manifestación de lo sensorial en el caos. Es un relato primordialmente lineal en el cual el lector termina siendo copartícipe de un simulacro de tragedia, al mejor estilo de Sófocles o Eurípides.

Si bien el texto no pareciera emular la seriedad o heroicidad propias de este antiguo género literario, al menos no a través de los ojos de un adulto, mantiene el objetivo de provocar en los espectadores tanto compasión como temor. Este efecto deviene en parte por la manera tan íntima y natural en la que el personaje principal comparte su saga o travesía en la casa de sus tíos, el parque y por último, el balneario. Desde el inicio se abre un acceso a una íntima cotidianidad, un habitáculo donde los aromas y el aliento de los otros convergen en proximidad y dulzura.

La compasión está muy presente en la historia, tanto que es razonable confundirla incluso con ternura. Aproximarse a un niño se facilita cuando este comparte sin temor o preocupación su vida, por ejemplo, el dolor que siente a causa de su diente flojo, el anhelo y la ansiedad porque el hada de los dientes reciba el botín o el gesto risible de la prima al escucharlo imitar el acento en inglés de una canción, pese a que las gesticulaciones parezcan más una divertida jerigonza.

En cuanto al temor, este queda impregnado en una serie de gestos o acciones tales como la sangre en la encía o imaginarlo mientras corre junto a la piscina, justo luego de haber(nos) confesado que no sabe nadar. Muchos elementos del cuento emulan un lenguaje cinematográfico en donde las escenas son claramente reproducibles, imaginables y por ende, impactantes.

El niño sí encaja con cierto prototipo de héroe clásico; no obstante, hay que desvestirlo de muchos imaginarios asignados a dichas figuras. En primer lugar, emprende un viaje lejos de casa y de sus padres, en su camino le es revelado conocimientos importantes como el cambio molecular de las partículas o los ingeniosos hoyos en los *waffles*, saber que empleará en otras ocasiones; además está profundamente enamorado de su prima (amor cortés). Por último, muere trágicamente, aunque expresa gratitud por haber sido parte de este extraño mundo.

Luego de múltiples lecturas, quizás porque las tragedias tienen ese poder de permanecer en la (re)evocación, vale la pena cuestionarse si el meollo de dicha tragedia radica precisamente en la muerte del niño. Si bien todas las muertes gozan de cierta aura fatídica per se, en este caso el infortunio se hunde en la sutileza de la obviedad. Mientras el niño se ahoga, la descripción se extiende a tal punto que parece ingresar en una eternidad desesperante.

Esta dilatación en el tiempo y espacio, casi como si ambas se hubieran detenido, le posibilitan a él reflexionar sobre las batallas perdidas, la mutación de las moléculas, pero sobre todo en la gran pérdida que le representa no haberle podido expresar su cariño a quien amaba "... y antes que el agua cubra por fin mi boca con su inmensa mano y me arrastre a la soledad de sus entrañas intento gritarle que la quiero, pero que mi garganta está paralizada ..." (p. 18).

Aunque el infortunio claramente dirige el curso de los hechos, existe una notable resistencia a la conmiseración y al placer por el sufrimiento -como ocurre por ejemplo en la obra de Shakespeare o Goethe-, arista que no solo le brinda una mayor credibilidad, sino que termina por sumir(nos) en una tristeza más profunda, quizás por ser menos histriónica. El relato concluye con "... el mundo fue un poco más cálido porque yo respiré en él" (ídem). Sin importar las desventuras, habrá bastado con un mínimo estímulo o memoria para validar la existencia humana.

Acá la niñez se mira como un viaje épico, lleno de aventuras y obstáculos por sortear (la separación de los padres, el enamoramiento), de aprendizajes, de risas y llantos; de creencias heredadas (el hada de los dientes), de música indescifrable y en lenguas ajenas; de apetitosos platillos distintos a los de casa, pero sobre todo de sentidos exorbitados como si del olfato de un perro se tratara. El niño siente y siente demasiado. Es un imán y esclavo de los sentidos.

En la narrativa de Juan el niño no se diluye en el descubrimiento como en el cuento de Cortés. En "La soledad de la batalla" el niño se sabe solo, en parte derrotado, pero no le importa

porque ha vivido, porque siente y recuerda y esto le es suficiente. No parece buscar la fama de los héroes, en parte porque conoce cuál ha sido su camino y este le satisface pese a sus equívocos.

En “Rueda” se da un fenómeno particular que contrasta con el resto de los cuentos (aunque guarda cierta relación con “El secreto del ángel”), si bien se relata la historia de un niño entre los cuatro y los cinco años, quien narra es un adulto que rememora y evoca esta etapa y el final de sus días. El texto es corto, directo y sórdido, a veces da la apariencia de ser una crónica, debido a que narra los hechos de su vida mediante juicios y valoraciones, en los cuales emplea descripciones y detalles para intensificar los eventos y así aproximar(nos) a su historia.

Hay un tipo de fijación en el uso del lenguaje como portador de las cicatrices físicas y psicológicas del niño. Leer el cuento de Phé-Funchal da la impresión de estar frente a un noticiero amarillista en donde se procura inocular en la retina del espectador todo tipo de imágenes *gore* (género cinematográfico que recrea escenas sangrientas) pese a cierta resistencia.

Un buen ejemplo de esta apreciación es el cambio de la connotación de tierra al inicio y mitad del cuento “Esa noche mamá y yo reímos, dimos vueltas por el cuarto con la silla. El trazo de las llantas marcó la tierra de la habitación” (Phé-Funchal, 2009, p. 1) y “El piso de tierra del cuarto absorbió esa noche mi sangre, tragó mis gritos, se robó mis palabras” (ídem). En el albor del relato, la tierra es un elemento que evoca la clase socioeconómica, la sencillez del hogar; no obstante, *in medias res* se convierte en un catalizador y testigo de la violencia intrafamiliar. La primera imagen prepara al lector-espectador para lo que vendrá, esos trazos de las llantas dejan de ser simples zanjas y se convierten en testigos silentes de un pozo de sangre.

La memoria se convierte en un caro atavío, en algo que debe tolerarse. El niño ya adulto no olvida ni da muestras de querer olvidar lo que le ha ocurrido, quizás simplemente no puede debido a que su cuerpo es un ejemplo vivo de monstrificación (del latín *mostrare* = mostrarse),

uno que ya no puede ocultar que “Mamá me cuidaba, intentaba que mis heridas desaparecieran, pero mi piel no cedía, seguía morada y verde. No volví a hablar claramente, los golpes me desviaron la boca” (Phé-Funchal, 2009, p. 2).

La paleta cromática en la piel del niño evoca las tonalidades del atardecer “... y el cielo está morado, azul, casi verde” (Phé-Funchal, 2009, p. 3), colores tan comunes en la naturaleza se mimetizan en su piel -el órgano más extenso del cuerpo- y registran circunstancialmente, al igual que la tierra, lo que en realidad le ha ocurrido, su madre.

El cuento de Phé-Funchal es un registro de memorias violentas, de heridas epidérmicas y almáticas, de adultos postrados en el pasado que evocan una y otra vez las únicas tonadas conocidas. Al recorrer las palabras y la historia personal de un niño mendicante, se cae en cuenta de que tal ficcionalización esconde una de tantas realidades centroamericanas, aquellas en donde los cuerpos violentados se asemejan cromáticamente a dichos paisajes.

El niño en el cuento de Phé-Funchal subyace en la miseria y subordinación, no se le permite opinar, reír o jugar con libertad porque es digno de sospecha y provocador de furia. De ahí que su cuerpo tenga que ser domeñado mediante el castigo físico, primordialmente. Además, es vigilado y constreñido para obedecer y complacer los deseos de los mayores; es herramienta y materia bruta de explotación laboral, en fin, una marioneta para el uso y diversión de los adultos.

“Los niños eternos” es un cuento retador en cuanto a la propuesta que realiza, plantearle al lector-adulto leer como un lector-niño, es decir, desvincularse de una serie de convenciones racionalistas que le va a impedir realmente empatizar y creer lo que el personaje niño desvela. En fin, invita a asumir la información y los hechos brindados como certeros, ya que más allá de la veracidad que puedan ostentar, va a facilitar la comprensión del personaje y la historia desde una

óptica distinta. En conclusión, deja abierta la posibilidad de leer desde la incredulidad, así como desde la complicidad.

Dicho ejercicio se asemeja al compromiso tácito que impera cuando hay que enfrentarse a una lectura fantástica o fantasiosa -como en muchos de los relatos dirigidos a niños-, en donde si bien se halla ante convenciones ficticias, estas terminan por ser asumidas en la lectura, creando un tipo de pacto entre el lector y el texto. Por ejemplo, al leer cuentos de hadas se sabe que, aunque estas son personajes irreales según las convenciones de la física y la lógica, a su vez, son totalmente creíbles dentro de ese mundo imaginario o -logosfera lingüística-.

El inicio del cuento es revelador “Mi hermano era la fotografía amarillenta de un niño moreno que se burlaba de mí desde lo alto de la pared principal de la sala. En silencio. Siempre sin que los demás se percataran” (Hernández, 2013, p. 19). Al releer el texto, se precisa que el uso de este pretérito -imperfecto- no hace alusión a un contraste con el presente sino a una manera descriptiva que impera en el pasado y parece trasladarse a la actualidad. Su hermano deja de ser el viejo retrato que figura en la historia para convertirse en “muchos niños, todos eternos” (p. 20).

El cuento va más allá de narrar las rencillas de un par de hermanos para enfocarse en la reacción del hermano sobreviviente ante “la santificación” simbólica del familiar difunto, de un inmortal.

Otra clave textual radica en la primera cita ya mencionada, la presunta burla del hermano mayor se da en silencio, de hecho, no existe ningún diálogo directo en donde el primero pronuncie palabra alguna. El menor es quien asume la afrenta, quien la verbaliza; no obstante, la prevalencia del discurso indirecto pone en duda si el hermano difunto realmente dialoga con el sucesor. Un ejemplo de estas constantes referencias es “Él sabía arreglárselas para hacerme caer en sus trampas y seguir provocándome” (Hernández, 2013, p. 19).

A nivel sintáctico destaca el excesivo empleo del dativo, como una marca gramatical para identificar a la persona o cosa que recibe la acción verbal como una alternativa para nombrar a los receptores de la acción, usualmente identificables mediante las preguntas: ¿a quién?, ¿con quién? o ¿de quién? En oraciones como “Se mofaba de mis pies planos, de que mi madre me vistiera siempre con la ropa y los zapatos que le habían pertenecido ...” (Hernández, 2013, p. 19). La acción de burla recae en el pronombre -me- que hace referencia a mí, es decir al hermano menor.

Si bien la oración anterior es activa, el uso del dativo brinda una percepción de pasividad en relación con quien recibe la acción. Todo parece indicar que el hermano menor es un simple receptor o depositario de las ofensas del otro hermano, un tipo de víctima humana y lingüística.

El hermano menor reacciona ante la santificación simbólica del difunto con furia y revancha “En venganza, yo le arrojaba bolitas de tierra del jardín a su cristal o le encendía velas debajo para que su visión se nublara ... Mientras más limpio estaba, más molesto resultaba” (Hernández, 2013, p. 19). La iconicidad del retrato es claramente una manera de perpetuar el imaginario del primogénito. Si bien se dice que este trata de ignorarlo, sus provocaciones terminan por sumirlo en un tipo de afrenta en la cual este ansía exponer quién es realmente el objeto de la devoción familiar, manchar su reputación tanto como su imagen.

La premisa de ensuciar la imagen “inmaculada” del hermano -tanto a nivel físico como simbólico- se convierte en una obsesión tal que finaliza en lo opuesto al cometido, mancillar su propia imagen. En sus constantes intentos por dañar el retrato de su hermano -objetivo que logra a cabalidad- se percata de que, sin importar cuánto se esmere por apedrear, rayar, recortar o destruirlo, este regresará impoluto al mismo lugar de culto donde se le venera diariamente.

El texto matiza la opción de acabar con el doble especular, ese que se refleja permanentemente en el retrato -como si fuera un espejo- y que remite al texto de Freud *Das*

Unheimliche (1919), el cual suele ser traducido al español respectivamente como “lo ominoso o lo siniestro”. En el texto, el doctor se refiere a siniestro como todo aquello que estando destinado a permanecer oculto, en secreto, se devela o da a conocer (p. 2). Para el hermano menor es insoportable la convivencia con el recuerdo de una imagen que debería estar velada.

La noción del doble se torna problemática cuando el yo se cree localizado en el otro. En “Los niños eternos”, el hermano menor está consciente del parecido físico que tiene con su hermano mayor. La semejanza es tal que se crea un ambiente incómodo y perturbable en la descripción: “Yo tenía el color de los ojos suyos, el color de su piel y muy parecido el poco cabello que traía. Tenía la forma de su rostro, una nariz idéntica y las manos semejantes” (Freud, 1919, p. 21). La presencia del retrato del hermano en la sala de la casa implica sostener una mirada especular, la fotografía se convierte en un tipo de espejo en donde la imagen del hermano se confunde con la suya, y le espeta que el primogénito seguirá allí; por otro lado, le recuerda su inevitable muerte.

Los ataques de enojo del personaje niño apelan a su sobrevivencia, a permanecer en el imaginario del hogar; no obstante, la omnipresencia del hermano -su doble- le recuerda tal impedimento. De allí que se confabula un tipo de cruzada o guerra, cuyo objetivo primordial es derrocar el retrato del hermano con la esperanza de aniquilarlo simbólicamente. Tal hazaña buscaría usurpar el lugar que el otro tiene, el que en principio le fue arrebatado al morir.

Lacan señala respecto a los celos que “... Lo que el sujeto saluda en ella es la unidad mental que le es inherente. Lo que reconoce es el ideal de imago del doble” (1938, p. 55). En relación con el cuento de Hernández, esta revancha fraternal estaría operando como un distractor o stratagema para encubrir una usurpación: el hermano muerto ocupa el lugar que el hermano vivo cree merecer.

En el fondo la pugna y los celos simplemente esconden aquello que el doble posee y que el otro cree carecer.

Hay un término alemán: *Doppelgänger* que se podría adicionar al concepto de doble para comprender de mejor manera la situación por la que atraviesa el personaje niño en el cuento. Este término aparece en múltiples relatos tales como *William Wilson* de Edgar Allan Poe, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson, o *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, etc. Todos ellos incluyen en sus argumentos a un doble o clon, que al ser visto augura la muerte. La palabra proviene de *doppel*, que significa “doble” y *gänger* que significa “andante”; es decir, el *doppelgänger* es un tipo de copia humana andante, a la cual se le adjudica el poder de pregonar la muerte. En miras al cuento, el hermano mayor simbolizaría ese tipo de *doppelgänger* que angustia no solamente por su parecido fisonómico, sino también porque implica el reflejo de una desdicha, el anuncio de su fin, el cual en efecto terminará por conducirlo a su muerte (Zuloaga, 2018).

En el cuento “Los niños eternos” hay una perpetua rivalidad por destacar entre los personajes, de hecho, sería aventurado determinar el protagonismo de uno de los hermanos sobre el otro, debido a que simbólicamente funcionan como si fueran un tipo de siameses. Ambos requieren de sí para existir. Tanto su parecido como su vínculo consanguíneo los une, excepto por el lugar que ocupan desde la perspectiva del menor, sitio que buscará obtener a través de la muerte.

Si bien el hermano menor se asume minimizado, casi nulificado en relación con su par fraterno, es el postrero quien está obsesionado con tales comparaciones. Él requiere a su hermano mayor para justificar su derogado papel en la familia, para sentirse en un eterno anonimato, actúa como la sombra de un muerto en vida.

El hermano menor se justifica en el otro para realizar sus travesuras, incluso para quitarse la vida. Es el propio personaje narrador quien da una clave sobre el difunto “se burlaba de mí desde lo alto de la pared principal de la sala. En silencio. Siempre sin que los demás se percataran. Se mofaba de mis pies planos ...” (Hernández, 2013, p. 19). El silencio no es un detalle menor, todo lo contrario, revela que dice mucho, que es capaz de comunicarse, aunque no sea de una forma audible; de la misma manera que en una conversación a veces se propician silencios ante la introducción de un tema incómodo, mutismos que funcionan como indicios, mudez expresiva.

Leer el cuento implica entrar en una disyuntiva, navegarlo como se supone lo haría un adulto

-justificando y partiendo de ciertas convenciones que apelan a saberes tildados como racionales o científicos...similares a una perspectiva cartesiana-, en donde los muertos no se comunican con los vivos o leerlo desde otra suposición, la perspectiva fantasiosa del niño -asumiendo que el hermano muerto es un burlista, un provocador- en la cual él se asume como un competidor fallido, para él su hermano es un sujeto que lo molesta constantemente, alguien que le inflige angustia y dolor, quien le sugiere que la vida es mejor al convertirse en recuerdo y veneración de otros.

Más allá de la ficción dentro de la ficción, de determinar si el hermano muerto le habla o no al otro hermano dentro del mundo textual, es importante señalar que sendos personajes están eminentemente presentes, que se evocan entre sí, que correlatan y comparten información y perspectivas que permiten crearlos y acreditarlos, indistintamente de si el lector los asume como personajes individuales o como la proyección del uno en el otro. Para aproximarse a ellos hay que hacerlo como si fueran un espejo, mirar sendas proyecciones, ver cómo se refractan narrativamente.

El personaje niño y hermano menor de “Los niños eternos” cuenta aproximadamente entre los seis y los siete años, se encuentra en etapa escolar. De él se sabe, primordialmente, a través de su relato y de lo que su hermano dice de él, por ejemplo que es moreno, que sus ojos y poco cabello se asemejan a él, que lo visten con la ropa y los zapatos que le habían heredado, que su padre le solicita comportarse como lo hacía el hermano; que cuando su madre lo miraba a veces “yo sentía siempre como si estuviera viéndome a mí y a él al mismo tiempo” (Hernández, 2013, p. 21).

En fin, no cuenta con una imagen o una vida propias. Todas las referencias, físicas o aptitudinales están sujetas al otro, tanto así que su hermano le dice (él se expresa a modo de eco) “que, aunque él se [Sic] moviera por donde quisiera, para ella nunca sería más que otra fotografía suya a menos que hiciera que le [Sic] pasara algo como lo que le había sucedido a él...entonces seríamos eternos los dos” (Hernández, 2013, p. 21). Él comprende que, para escindir-se de su hermano/doble, para gozar de cierta autonomía, para tener una personalidad e identidad, solo puede hacerlo a través de la muerte, en su caso mediante la inmolación. Tal sacrificio le permitirá quizás, ser alguien distinto en el espejo, que su imagen finalmente se distinga de la él, ya no ser más una copia.

Incluso después del suicidio el niño se muestra insatisfecho. Recurrir a la muerte era la única esperanza para que los demás, en este caso su madre ya no los viera “idénticos ni ... mal que no lo fuéramos” (Hernández, 2013, p. 22), pero contrario a las expectativas, no sabía que esta “se entristecerá más por lo que le habría pasado a mi hermano” (ídem).

El cuento “Vestido azul” es narrado en primera persona singular y primera persona plural. La encargada de relatar la historia es Araceli, la niña mayor de un par de hermanas que viven en un sitio rural. Al menos esto es lo que se infiere en el texto a partir de elementos como los caminos de tierra, el río cerca de casa y el paisaje rodeado de flores. En fin, la ambientación simula ser más

agreste; además no se hace alusión a caseríos alrededor. Al cierre del relato, se realiza un viaje a la casa del patrón, otro elemento que deja entrever que se podría ubicar en el campo, lugar donde los empleados o peones suelen vivir en el terreno de sus capataces.

A nivel de forma, un elemento que destaca en esta narrativa prosística tan corta es el uso simultáneo del pretérito perfecto y del pretérito imperfecto para contar un evento puntual del pasado en el que, si bien, predominan las acciones perfectivas, es decir las acabadas, también es relevante el empleo del imperfecto tanto para describir como para enfatizar algunas acciones reiterativas o habituales que, van a terminar revelando mucho de los personajes.

Ejemplos de lo mencionado son: “El domingo nos llevaron al mercado” (Lam, 2011, p. 167) y “mi papá que siempre silbaba, ahora estaba mudo” (p. 168). En el primer caso, así como en la mayoría de las anotaciones del relato, Araceli introduce al lector en un tipo de crónica muy íntima de eventos que transcurren en dos días y que, como se anota arriba, inician con la salida dominical. Por otro lado, el tiempo empleado en la segunda oración remite al hábito del padre de silbar, el cual se ve interrumpido y, por ende, provoca desconcierto y extrañeza.

Dicha crónica es narrada desde la óptica de una niña, de quien se desconoce la edad; no obstante, a la salida del mercado se comparte cierta información que permite estimarla: “Mi mamá me tomó con fuerza de la mano y caminó más rápido. Casi me arrastraba. Detrás venía mi papá cargando a mi hermanita” (Lam, 2011, p. 168). De tal evento, se deduce que Chonita es demasiado joven para pasearla de la mano en el mercado (entre 3 y 4 años) y que Araceli, si bien no debe ser mucho mayor que ella, tampoco le lleva el paso a su madre (entre 5 y 7 años). Aunado a ello, se halla la vestimenta que les compran, así como el hecho de que todos los días se bañan luego del mediodía, razón por la que tal vez no estén en etapa de escolarización.

Si bien la narración pareciera estar incompleta por la omisión de algunas acciones, es perentorio recalcar que la misma está determinada por los eventos o detalles que la niña considera trascendentales, aquellos que están a su alcance (cognitiva, emocional y lingüísticamente hablando). El relato juega con las múltiples inferencias que se pueden realizar a partir de marcas lingüísticas como el constante uso del dativo, es decir, la manera indirecta en la que las acciones de los adultos recaen sobre las niñas, por ejemplo: "... mi mamá nos mandó a dormir...nos bañó con agua que había calentado...nos pusieron los vestidos nuevos...nos pegaba (el padre)" (Lam, 2011, pp. 168-169).

Para el lingüista Émile Benveniste estas marcas del lenguaje le aportan significado y protagonismo a la enunciación. Ellas van a expresar el rol del sujeto manifiesto en el discurso, el cual además va a adquirir sentido a partir de los interlocutores -en este caso los lectores-. En su libro *Problemas de lingüística general* (1979), dilucida que existe un grupo de elementos que funcionan como marcadores de persona, tiempo y lugar. Grupos de palabras como los demostrativos, los adverbios de espacio y tiempo, aluden al sujeto hablante y a su realidad, primordialmente.

Es a partir de estas huellas o rastros lingüísticos que el lector puede terminar de construir la crónica. Lo que se presumía elidido en el lenguaje se tendrá que inferir e incluir en el habla.

La psicoanalista Melanie Klein va a ser una de las primeras en su campo de trabajo en enfocarse en la niñez, para ello tiene que hablar y teorizar desde otros principios diferentes para dar entidad a su propuesta. Incursionar más allá de lo decible supone un nivel de conceptualización distinto que el freudiano. Su palabra se configura como un discurso del no discurso, en este caso de la emocionalidad (o el llamado mundo interno) del infante. Su teorización abarca con nitidez

aspectos de lo excluido del lenguaje que queda del lado inaprehensible, delimitado por el discurso que atraviesa y divide en tanto estructura al sujeto (Levín, 2004, pp. 343-344).

El lenguaje, ente configurador del sujeto, también es castrante e insuficiente cuando no forma parte -completamente- del mundo discursivo, cuando se es niño y faltan palabras para nombrar, cuando los otros presuponen o imponen lo que este piensa, siente, teme o expresa. Cuando son las palabras del otro -las de los adultos- y no las suyas las que aparentan tener sentido, el necesario para crear, nombrar, obviar y juzgar el mundo alrededor.

La problemática enunciativa va más allá de un aspecto etario, es decir de esa capacidad lingüística acorde a las expectativas relacionadas con la edad para formular de manera más ordenada y clara -según los adultos- los enunciados, es decir, con mayor precisión. En el mundo del lenguaje existen convenciones pragmáticas, sintácticas y semánticas, entre otras que permiten la comunicación. No obstante, existen otras maneras de expresarse más allá de la verbalización; entre ellas, la comunicación no verbal, en la cual el cuerpo es capaz de transmitir lo que se pretende mediante movimientos, gestos o ademanes.

Aunado a estas capacidades comunicacionales propias de la edad se encuentran aquellas indecibles para cualquier persona, esas que ocultan miedos, inseguridades, agresiones y traumas, entre otros. Ante la incapacidad de verbalizar aquello que se desconoce, o simplemente es intolerable se buscan otras palabras o formas para aproximarse.

La narración registra todo tipo de datos, aquellos que podrían ser interpretados como cruciales o irrelevantes, evidentes y solapados, ingenuos y maliciosos; en fin, un espectro de avistamientos, comportamientos e intenciones que ante los ojos de Araceli se asemejan más a la recreación de escenas poco comunes -como la salida a comprar ropa o el viaje a la casa del hacendado- en su cotidianidad, las cuales ameritan compartirse.

La vestimenta, elemento fundamental y revelador, es la encargada de manifestar aquello que ya no se puede gesticular. Al inicio la niña describe el vestido recientemente adquirido de manera inexpresiva, no parece emocionada por las nuevas prendas, pero sí enuncia-recuerda lo que el vestido le hace sentir al probárselo “Me pusieron un vestido azul, con bordados blancos en la pechera. Tenía un fustán muy tieso y todo el cuerpo me picaba en cuanto me lo puse” (Lam, 2011, p.167). La sensación de incomodidad es plausible y por lo visto, ajena. Esta pieza textil alude a un evento especial, no es algo ordinario en su guardarropa, los materiales le son extraños, molestos, pero no (se) cuestiona tal fastidio.

Son exactamente tres las ocasiones en las que se menciona el vestido, la primera al comprárselo, luego al ponérselo por segunda vez para salir de casa, evento que correlaciona muy atinadamente con el atavío y pomposidad del traje de una novia en la boda “Nos pusieron los vestidos nuevos y los zapatos, como si fuéramos a misa de casamiento” (Lam, 2011, p. 169). La niña crea una conexión entre su traje y el evento de una boda, no obstante, no se atreve a preguntar a dónde van, se infiere que la razón es porque “estábamos acostumbradas a obedecer” (idem).

La tercera y última ocasión es cuando finaliza el cuento, justo al entrar a la casa de Marcial, momento en el que este les toma de la mano y en el cual “... su [Sic] vestido azul tronaba cada vez que daba un paso” (Lam, 2011, p. 170). Acá la prenda se transforma en una herramienta que anuncia-denuncia lo que a Araceli ya no le es posible transmitir, lo que no tiene nombre.

Ese vacío en el lenguaje parece cobrar sentido en la conversación que Marcial entabla con el conductor y que, si bien Araceli no cuenta, permite el acceso a la información entre Marcial y el empleado. Es importante anotar que esta es la única charla que no está atravesada narrativamente por la niña. Es un tipo de irrupción en cuanto a quién enuncia, una licencia en el relato que permite que sea el lector quien se entere de lo que les sucedió a las niñas:

¿Cómo se llaman las niñas? -La grande se llama Araceli y la pequeña, Chonita, patrón.

- ¿Quién les puso esos vestidos tan feos? ¿Te aseguraste de que las bañaran? -Sí patrón, están bien aseadas, y la ropa es nueva. - ¿Le diste el dinero al Chon? -Sí patrón, quedó muy agradecido (Lam, 2011, p. 170).

La conversación anterior es un tipo de repliegue narrativo, a nivel de focalización, en el cual la niña, en su papel de narradora, se distancia. Para llevarlo a cabo, programa su voz en *Off* por un momento, se silencia con el propósito de darle la palabra a los “sospechosos”. Al hacerse de lado en la enunciación les endilga a los lectores el rol de testigos de lo que habrá de acontecerles a ella y a su hermanita, en fin, acolita a que actúen según su juicio, a que decidan si están o no ante un caso de abuso sexual de menores, y a continuar leyendo si pueden.

Araceli al retrotraerse en la enunciación deja abierta una serie de posibilidades interpretativas. En primer lugar, cuestionar lo que ha representado ser una niña histórica y socialmente, es decir una que se sabe poco fiable, carente de voz e incapaz de poner en duda a los adultos, alguien vulnerable. Al ceder la palabra, deja que el lector-adulto valide lo que ella no puede, lo que le ha sido negado. El cuento menciona que ha sido educada para obedecer, no así para disputar, exigir, negociar, diferir, preguntar, anhelar, y menos decidir o defenderse.

Otras posibilidades interpretativas en el cambio de enunciación es solicitar ayuda y mostrar evidencia. Ante el evento traumático, Araceli no puede verbalizar lo que le ha ocurrido, pero en su papel de narradora posibilita acceder (escuchar-leer) a la charla entre Marcial y su chofer. Registrar y compartir el contenido de dicha conversación es una manera de incriminar a los adultos que han consentido su abuso, tanto los padres como el trabajador y el hacendado; también una remota posibilidad de ser auxiliada, de detener tal violencia.

Todo el texto es una interpelación de la niña hacia los adultos, un dedo en la llaga para asegurarse una voz, para ser visibilizada y acreditada. El cuento denuncia el abuso sexual, verbal, económico, parental y de poder del cual son parte este par de hermanas.

En la crónica, la mirada de la niña narradora es detallista al incluir elementos como los adornos y el color del vestido, el lugar donde los compraron, los olores del mercado, el ambiente silencioso que impera en su hogar, la falta de apetito de la madre, el vicio desmedido del padre en un día, la hora y el jabón que emplearon para bañarlas; notar el comportamiento frecuentemente violento del padre, la apariencia de la cajita repleta de comida en el auto y el juguete como sorpresa; el reconocimiento de la casa del hacendado, así como del aspecto viejo de Marcial y por último, el sonido del vestido al entrar a una casa ajena sin saber lo que esta les aguarda al otro lado de la puerta.

La mirada de Araceli gira en torno a lo cognoscible, a su mundo sensorial y lingüístico, a sus experiencias. Su conocimiento está dispuesto a través de sus sentidos, son estos quienes la guían, los encargados de registrar sus memorias. Además, este parte de un reconocimiento externo-interno, en donde tanto los otros y su alrededor, así como su percepción de estos y de sí misma, le permiten nombrar y aprehender su entorno.

“El secreto del ángel” procura ir más allá de contar un evento crucial en la vida de sus personajes, en particular la de Angélica, una niña-adolescente que es abusada por su padre biológico. No obstante, el punto nodal, parece radicar en la manera en la que esta recurre a un amigo-imago que visualiza como un ángel para darle sentido a su vida. Este personaje angelical opera como un tipo de alter ego narrador que se comporta como un ser omnisciente, el cual sabe lo que ella piensa y dice, por ende, habla por ella y ocupa su lugar. Estos se funden de tal manera

que a veces es difícil distinguir cuál de ellos es el personaje que habla y narra en el transcurso del relato.

Este ocupante existencial podría ser asumido por el lector perfectamente como un tipo de amigo imaginario forjado durante la primera infancia, el cual puede ser visto y escuchado exclusivamente por la niña. En este sentido guarda una estrecha relación con el hermano menor de “Los niños eternos”, cuya veracidad parece sobrepasar los lindes de la lógica ficcional en la narración, la cual parte de crear personajes que sean considerados veraces, a expensas de que media un pacto implícito con el lector en cuanto a que estos simplemente son artificios. No obstante, la situación se torna compleja cuando dentro de la misma propuesta narrativa hay fisuras o aspectos que ponen a prueba su propia lógica discursiva. En este caso, la verdad de la niña está entredicho.

Tanto el cuento de Hernández como en el de Ávalos presentan la posibilidad de adherirse a la verdad de sus personajes niños o de asumirlos como una ficción dentro de una ficción, en la cual de ser invalidados sus discursos podrían interpretarse también como una fantasía, un trastorno mental, una crisis personal, una mitomanía, etc., es decir como algo que puede ser explicado y validado por una lógica más compatible con el discurso de los adultos. Los cuales en primera instancia desestiman posibilidades tales como: hablar con los muertos o ver ángeles.

En ambos relatos, el habla de los niños parece ocupar ese espacio que fisura la lógica narrativa. Sus palabras lucen incrédulas por las situaciones y los personajes que los rodean. Habrá que cuestionarse, por tanto, si la posición del lector es semejante a la de los personajes adultos. Más allá de caer en maniqueísmos tales como: los adultos son más racionales e incrédulos y en contraste, los niños son más irracionales, fantasiosos y crédulos (aspectos que claramente evidencian estereotipos), la propuesta de lectura debería transitar por acercarse a tales argumentos

también desde la óptica de sus personajes niños, indistintamente de si esta concuerda con las opiniones, gustos, cosmovisiones o valores de quienes la lean. Tal ejercicio permitiría no solo romper con ciertos estereotipos etarios, sociales e históricos, sino también posibilitar nuevas lecturas.

El cuento de Ávalos cuestiona la visión reduccionista de la niñez como una serie de convencionalismos que atañen exclusivamente a la edad, y abre una gama de posibilidades tales como un fuero íntimo, al cual denomina «refugio interno»: “De vez en cuando, tú misma te confundes con la ingenua niña que sobrevive en ti, que habita en tu interior como si tú misma fueses un refugio. Ella está ahí, oculta, y tú lo sabes” (Ávalos, 2011, p. 79). Estas palabras emitidas por el ángel dejan abierta la posibilidad de ser niños por medio de un tipo de preservación que se perpetúa con el ser, el pensar y el hacer.

En este caso ella se siente como una niña, pese a que no le gusta el término, incluso a veces puede llegar a mostrar vergüenza por sentirse fuertemente atraída por objetos o juegos que suelen estar más relacionados con niños pequeños tales como calcomanías, muñecas o estampitas. Al ser increpada, ella (se) cuestiona a dicho modelo de pensamiento.

Según el narrador, la niñez es posible como una presunción personal e introspectiva, la cual además es plausible mediante simples acciones

Que nadie lo dude: Ese mundo interior existe. Se hace real en ese libro que has creado para ti misma, para tu propio solaz y regocijo, y en donde aparecen, como por arte de magia, tus dibujos y tus versos, tus canciones y tus cuentos, tus recuerdos y tus sueños, tus locas, locas fantasías, y también tus héroes y heroínas. Es por ello que yo existo (Ávalos, 2011, p. 80).

En esta última frase se infiere que la existencia del ángel se debe precisamente gracias a ese mundo interior en el que sobrevive la niñez. Para que la niñez perviva debe haber además de

un deseo, un consentimiento, convencimiento y reconocimiento de esta. La niñez se asume personalmente, pero se valora socialmente. Además, queda sugerido que esta conlleva a creer en sueños, fantasías, héroes (el padre) y personajes fantásticos como su ángel.

A nivel sensorial, el ángel es divisado por primera vez de una manera incorpórea, a modo de luz “Era como una estrellita —esa bengala para niños que quemabas en navidad desperdigando chispas con cada círculo de tus brazos” (Ávalos, 2011, p. 82); pese a tal abstracción, no parece haber duda de la naturaleza de esta criatura “... nada te habría hecho dudar de que me habías visto” (idem). Hay un cierto tipo de certeza, como la que se encuentra en el texto de Cortés, la cual minimiza o invalida otras posibilidades. No obstante, Angélica, a diferencia del personaje niño de la “La última aventura de Batman” forja sus creencias en hechos distintos. En el caso de la niña existe una certeza más allá de los sentidos y de las circunstancias -muy parecida a la fe religiosa-, mientras que, en el caso del niño se fundamenta en las sospechas ocasionadas por la contradicción en la información que le han brindado su madre, tíos y compañeros.

5.1.4. Jugar: entre lo lúdico y lo ominoso

Respecto a los juguetes, Zorrilla (2008) opina que estos potencian y desarrollan la fantasía, la creatividad, la exploración y el descubrimiento, la imaginación, la abstracción y el planeamiento. Además, desencadenan aprendizajes en el área cognitiva, las destrezas, actitudes y afectos y, muy en especial, en adquirir y aplicar valores. Sin duda, son fundamentales en la adquisición de competencias (párr. 40).

Todos los cuentos seleccionados muestran un interés por plasmar el juego como una dinámica primordial en la niñez, si bien esta actividad no es exclusiva de una etapa de la vida, sí

es fundamental para su desarrollo. Jugar es innato a la especie humana, acción que comparte con otras criaturas del reino animal, en particular los mamíferos.

Para Solís (2019):

... el juego tiene un importante papel en el desarrollo de la afectividad e identidad en las etapas iniciales permitiendo la libre expresión de emociones y el uso de la imaginación. Asimismo, no cabe duda tampoco de la importancia de esta actividad para el adecuado desarrollo psicomotor del niño ayudando a la integración sensoriomotora y contribuyendo por ello también al progreso de las estructuras cognitivas. En cuanto al desarrollo de la creatividad y la flexibilidad el juego cobra un protagonismo especial, de igual modo mediante el juego se adquieren pautas de comunicación y socialización (p. 47).

Más allá de los beneficios físicos o cognitivos del juego, Ruiz (2017) rescata lo creativo y placentero que este puede llegar a ser cuando “Los niños juegan por placer y ellos mismos son quienes marcan sus reglas y sus metas para superarlos” (p. 6).

Jugar parece ser un término asociado a la infancia. Si bien los adultos no están exentos de poder jugar, este término no suele aplicarse a ellos más allá de usos relacionados al deporte o los juegos de mesa; no obstante, este concepto no siempre cuenta con una connotación recreativa o de aprendizaje, a veces puede ser empleado con desdén, como se ve en el octavo punto de la RAE “Tratar algo o a alguien sin la consideración o el respeto que merece”, en el cual resalta una connotación negativa. Un ejemplo de ello es la posición de los padres de Angélica respecto al ángel “De alguna manera, para tus padres, yo no era nada más que un juego” (Ávalos, 2017, p.88). Este tipo de comentario arroja un tono displicente, ya que se deduce que el juego es un asunto menor, trivial, sin mayor importancia.

Entre los relatos donde el juego y sus respectivos espacios son más prominentes están: “La última aventura de Batman”, “El secreto del ángel”, “La soledad de la batalla” y “Los niños eternos”. En el texto de Cortés, el niño cuenta con un espacio lúdico nutrido en el que nos deja otear cuál es su programa de televisión predilecto, sus carritos y demás artilugios que acompañan al mundo del superhéroe por antonomasia. Algo que destaca es que dichos espacios suelen darse en parcial o total soledad.

Por otro lado, en el texto de Ávalos, Angélica es sin lugar a dudas el personaje que mayor participación, alcance y deseo muestra por jugar. Desde su primera infancia interactúa con osos de felpa y muñecas con los que mantiene largas conversaciones, debates e intercambios de secretos que revelarán su mundo personal y familiar. Para ella jugar no es solo parte de su normalidad, también es una manera de potenciar y compartir intereses, dudas y creencias, así como posicionarse en el mundo y ser parte de él. Un ejemplo de su cercana interacción con el juego se da cuando su ángel espeta que “Nadie podía saber hasta qué punto sólo en el juego eras tú más real y definitiva”. Este comentario es crucial para el análisis del texto, ya que se convierte en un tipo de guía para comprender de una mejor manera la mirada de Angélica respecto a sí misma y a su entorno. Ella se manifiesta más cómoda y segura en un ambiente lúdico y fantástico, en el cual se desenvuelve con soltura y cierto desenfado. Es ante la presencia de su ángel y sus juguetes que ella se siente plena y capaz de compartir su cosmovisión y secretos.

En el relato de Murillo, el juego está marcado por la curiosidad y los descubrimientos que poco a poco este va forjando en su andar. Para él cualquier acontecimiento es una causa genuina de emoción, alegría, curiosidad e interacción. Ya sea desde la pérdida de una pieza bucal y su vínculo con el ratón de los dientes, los seres fantásticos o míticos en los que cimienta la existencia o bien, aquellas pequeñas interacciones en las que están presentes sus primos al despertar, correr,

realizar fogatas, cantar o simplemente desayunar juntos. Todo en él es un divertimento, un ahora con excepción de los últimos minutos de vida en los que realiza un recuento detallado de aquello que ha merecido ser amado y dicho.

Cabe destacar que el cuento de Murillo es el único donde el juego se realiza de forma grupal y no individual, donde hay espacio para interactuar y reír con otros, donde se participa de él con la única intención de pasarla bien.

En el relato de Hernández el juego se fusiona con las fechorías y travesuras infantiles. Si bien el hermano menor juega lo hace en función de molestar a su hermano mayor (muerto) y a sus padres. Este no muestra gozo en sí mismo. No obstante, tampoco parece haber reprimendas o correcciones al respecto. Por ejemplo, cuando revienta a pedradas el retrato fotográfico puesto en la pared, simplemente se opta por colocar uno nuevo en su lugar, razón que lo hace enfurecer aún más. El juego aquí es peligroso y tiene consecuencias mortales ya que la supuesta interacción entre ellos termina en un tipo de “fratricidio” – si se parte de que en realidad el hermano interactúa con él desde la muerte...llamándolo-.

En “Rueda” y “Vestido azul” el juego se escurre, se escapa de las tramas con alguna excepción. En el relato de Phé-Funchal los vestigios del juego lo son también de una vida mejor y pasada, una semejante a la alegría, al movimiento, a la ternura del padre y de la madre antes de irse el primero y verse obligado el hijo a ocupar su lugar. Si bien la silla de ruedas al principio funciona como un artilugio de ficciones e incluso se juega con ella, luego devendrá en un tipo de cárcel del cuerpo y del espíritu infantil por parte de la madre y su vecina.

El cuento de Lam carece de marcas de juego, el único momento en el que se insinúa tal probabilidad es cuando la madre las exhorta bruscamente a salir a jugar ya que no desea que la vean llorar. No obstante, no se menciona dicha acción, ellas simplemente se encuentran un tanto

sorprendidas, pero obedecen. Del relato se deduce que tanto ellas como su madre siempre están a la expectativa de las reacciones violentas del padre, de ahí la falta de un espacio u objetos para divertirse y distender.

5.1.5. Las voces de la niñez

Los personajes niños de la presente selección de cuentos confluyen en ciertos rasgos, descripciones, apreciaciones y vivencias. La mayoría muestra un elevado grado de curiosidad, a excepción de “El vestido azul”, no obstante, todos comparten la presencia de una voz narrativa sumamente reflexiva y perceptiva, la cual manifiesta y escudriña las miradas y las cosmovisiones de estos niños a través del relato, el tiempo y la caracterización de los personajes.

“Rueda” destaca, entre otros aspectos, por ser el único cuento narrado claramente a través de la voz de un adulto, es decir que en él media la memoria y los recuerdos seleccionados y recopilados en un periodo aproximado de treinta años. No obstante, la voz narrativa adulta se traviste de niño para contar lo que le ha ocurrido, creando un efecto de cercanía en el tiempo que se dilucida al final con una serie de datos que modifican la manera de situar la lectura.

Los niños de todos estos cuentos anhelan contar con un universo afectivo en el cual puedan sentir libertad de expresión, imaginación, creatividad y juego. No manifiestan queja o preocupación por el ámbito socioeconómico en el que se sitúan, como sí lo expresan a veces los adultos; no obstante, sí pronuncian deseos por moverse libremente y esparcirse. En todos los relatos hay una necesidad latente o expresa por sentirse queridos, apreciados y respetados por sus familiares y cercanos.

El análisis de esta sección pretende dilucidar, luego de leer y analizar los textos, aspectos que asemejan y distinguen a dichos personajes. Los niños presentes en los relatos no solo guardan

en común su pertenencia a un grupo etario, cuyas edades oscilan entre los 4 y los 13 años, sino también aspectos como la influencia parental, la clase socioeconómica o el tipo de lugar donde habitan, aspectos que se retomarán a continuación.

5.2.1. El locus: entre lo rural y lo urbano

Para iniciar, hay que destacar que todos los cuentos se desarrollan en la ciudad, exceptuando “Vestido azul” que se sitúa en un ambiente posiblemente rural. Esta característica no es banal ni casual, ya que destaca cómo el enfoque de la literatura centroamericana ha cambiado drásticamente desde mediados del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX, periodo en el que se conforman las llamadas literaturas nacionales, una que había destacado por el empleo de regionalismos, la implementación de personajes locales, la caracterización del campesino y sus costumbres, entre otros.

Hay que aclarar que, si bien prevaleció por mucho tiempo la identificación con el campo entre escritores como Magón, Aquileo, Gagini, Monge y Salazar Herrera, también hubo partidarios de imitar estilos extranjeros como Jesús Jiménez y Fernández Guardia (Quesada, 2011, pp. 3-5).

Calderón Salas (2009, pp. 11-12) considera que la inclusión de la temática urbana está estrechamente relacionada con la implementación un tanto tardía del capitalismo en la región (1880-1890), en fin, con el desarrollo e industrialización de las ciudades. Es a partir de la creación de estas urbes y de su paulatina habitación, que las personas empiezan a interesarse más por ella y por su desarrollo, y en consecuencia también a incluirse en las distintas literaturas.

Por ello no ha de sorprender tanto que muchos de los argumentos en la literatura contemporánea regional estén enfocando su atención en las diversas problemáticas que supone la vida en la ciudad, sobre todo aquellas relacionadas con las polarizaciones socioeconómicas o de

sobrepoblación. Es en este contexto tan particular donde los narradores han decidido situar a la mayoría de sus personajes; mundos urbanos complejos que han venido a sustituir la otrora lid del campo.

5.2.2. El ámbito socioeconómico que rodea a la niñez

Los personajes niños que habitan estas localidades citadinas suelen verse enfrentados a problemáticas más allá de los lindes geográficos, por ejemplo, la pobreza. En el cuento “La última aventura de Batman” si bien no se enfoca en retratar ampliamente este aspecto, queda inferido cuando el niño comenta “yo dormía aún en la cuna azul, de la que se me salían los pies, porque no teníamos plata para comprar una cama ...” (pp. 21-22). Allí queda evidenciada la precaria situación de la madre que siendo profesora debe faltar a clases por una temporada debido a un episodio depresivo (se infiere que por un aborto).

En este caso, si bien el niño del relato está consciente de ciertas limitaciones económicas en su hogar, no parece ser algo crucial en su vida. Por el contrario, esta va a ser la única ocasión en la que él hace una referencia explícita al ámbito monetario y cuando se pronuncia al respecto, es porque el señalamiento es visible y notorio -como el detalle de los pies que salen de la cuna. Por otro lado, él muestra gozo por detalles sencillos como lo son su camiseta y capa de Batman.

En “Vestido Azul”, luego de la suplicante mirada de la madre, el padre accede a llevar a comer a la familia a un sencillo puesto del mercado, en el que se entremezclan el olor de los platillos con el de la basura. La cocinera al ver la apariencia de las niñas -probablemente desnutridas- “... nos sirvió bastante. Dijo que estábamos muy delgadas y nos acarició la cabeza” (p.167), otros indicadores de esta precariedad son el dormir en petates y solo en ocasiones especiales se les bañaba “[...] con agua que había calentado. Nosotras estábamos muy extrañadas

porque siempre nos obligaba a bañarnos en el río después de medio día. Hasta usó jabón de olor en lugar de jabón de lavar ropa que nos daba para bañarnos” (p.168). Estos indicadores son claras señales de la escasez con la que viven este par de hermanas.

Las niñas del relato parecen estar más al tanto de su precariedad y ello es plausible en el tipo de comentarios que realizan en torno al agua caliente y al oloroso jabón con que las bañan. Si bien su lenguaje corporal manifiesta inquietud y hambre, no parecieran atreverse a preguntar o cuestionar ninguna de las circunstancias a las que se ven sumidas, incluso las poco comunes.

Los personajes niños que se enfrentan a situaciones de mayor precariedad en estos relatos, también son los que viven un mayor nivel de violencia física, como ocurre en “Vestido azul” y en “Rueda”, donde los personajes se ven expuestos a situaciones límite en relación con sus cuerpos, mentes y emociones.

En “Rueda” la madre desesperada por la paupérrima situación económica en la que está sumida, recurre a su vecina, la cual le recomienda alquilar una silla de ruedas para poder pagar sus deudas e incluso ahorrar para el futuro. El relato deja entrever cómo la pobreza se acentúa en lugar de atenuarse. La autora parodia la triste crónica de una ficcionalización, en la cual todo aquello que había sido fingido se vuelve un tipo de hiperrealidad, ello debido a que incluso la realidad misma supera la teatralidad del argumento.

Aunque en “Niños eternos” la situación económica no muestra ser tan crítica ni explícita, se puede inferir la dinámica interna del hogar con una frase como “[...] que mi madre me vistiera siempre con la ropa y los zapatos que le habían pertenecido[...]" (p. 19), además el final del cuento devela que la casa se encuentra justo frente a una calle muy transitada, donde no existe división o protección alguna entre las viviendas y la carretera, punto que parece esclarecer que no habitan en un condominio o en un vecindario resguardado donde figure la imagen de un vigilante.

A diferencia de los cuatro cuentos anteriores “La soledad de la batalla” y “El secreto del ángel” ubican a sus personajes en un tipo de clase media, ello debido a que en ambos casos los niños tienen acceso a cortos viajes, juguetes, entretenimiento, comida y creencias que denotan ciertos privilegios. En el relato de Murillo se incluye otra característica y es la manera tan poética en la que el niño (personaje y narrador) cavila y se expresa -siempre empleando figuras literarias vez tras vez; a ello se aúna las descripciones de los interiores y exteriores -tanto del hogar como del balneario- a donde sus tíos llevan a sus hijos y sobrino; no obstante, las referencias a extranjeras y copiosas comidas -*waffles* y miel de maple canadiense- causan cierta curiosidad en el personaje, el cual pone de manifiesto la gran diferencia que hay entre un *prestíño* y el *pancake* que le sirve su tía.

Por otro lado, en el segundo relato Angélica cuenta con un cuarto repleto de juguetes, historias de viajes y una educación privilegiada que salta a relucir en sus conversaciones con los muñecos de felpa. La alusión a las fotografías refleja ciertos privilegios de los cuales goza: “No olvides el brillante sol de las vacaciones ni la cumbre del Atitlán” (p. 15). Además de las memorias de tiempos de esparcimiento, Angélica cuenta con un aposento privado y con juguetes que continúan siendo parte de su divertimento en tiempos de crecimiento, aspecto que no suele causar extrañeza ni preocupación, excepto al ángel.

5.2.3. Identidades

Un aspecto de gran relevancia, la identidad, la cual inicia con la designación y apropiación de un nombre. Ello debido a que la primera señal de identidad en gran parte de las culturas suele ser el asignamiento de un nombre propio, el cual funge para identificar y brindar entidad a su vez. Si bien los apellidos son una invención más contemporánea y están sujetos a un tipo de

herencia rara vez modificable, no lo es así el nombre, el cual goza de mayor libertad al crearse y asignar.

Con las genealogías todo pareciera ser que la existencia misma encalla en un reducto semántico en el cual no es posible ser sin un nombre que acompañe. De ahí la importancia de portar un nombre, aspecto que revela un lugar en la familia y el mundo, y que a su vez permite ser diferenciado de los demás, no ser el otro.

La mayoría de los personajes niños de los relatos seleccionados irrumpen en la narrativa textual en anonimato. La renuncia por identificarse conlleva una serie de cuestionamientos y elucubraciones tales como: ¿quiénes son estos personajes?, ¿están sujetos al olvido? entre otras. Ante la primera interrogante, vale la pena plantearse más que la validez de su ontología (su existencia en el texto), su potencial reconocimiento ante otros personajes, es decir lo que representan para quienes los rodean. Como ya se ha mencionado, el nombre provee no solo una forma de identificarse, sino de manifestar quién se es en el plano sensorial y en este caso, en el textual.

Cuatro de los personajes infantiles de los seis cuentos carecen de un nombre propio o mote, es decir que perviven dentro de cierto ambiente enigmático. Cabe señalar que tampoco ostentan nombres alternos o “cariñativos” para referirse a ellos. Entre estos están: “La última aventura de Batman”, “La soledad de la batalla”, “Rueda” y “Los niños eternos”. Otro aspecto vinculante a la identidad es la edad, la cual suele ser parca o inferida. Al eludir los nombres, las historias desarrollan otros mecanismos identitarios para que los lectores puedan acercarse y reconocerlos.

Entre estos mecanismos se observan tres grandes modos de identificación: el primero, la pertenencia o filiación a un núcleo familiar específico, se es hijo(a) de alguien, el segundo, los rasgos físicos y de personalidad, así como la edad, marcas claramente reconocibles y, por último,

las actitudinales, cómo se comportan, qué hacen y obvian en el devenir del relato. Si bien estas características no buscan ser un sustituto del nombre, permiten aproximarse a quiénes son o pretenden ser. En resumen, las tres variables de identificación de los personajes niños son: 1- Núcleo familiar, 2- Edad, físico y personalidad y 3- Actitudes.

Un aspecto que se infiere a partir de la vinculación familiar o tutelar es que los niños, tanto a nivel histórico como ficticio requieren de los adultos como un intermediario para figurar, es decir, ser representativos de manera autónoma. La subordinación a la que se está haciendo referencia, no se relaciona con el suministro de alimentos, medicamentos u otras necesidades de primera mano contempladas en tratados internacionales o en marcos legales regionales, sino a señalamientos más abstractos como la libertad de expresión, entre otros.

Si se hace referencia al entorno familiar no solamente es debido a que este es crucial en el devenir social, educativo, intelectual, espiritual y demás, como señalan los informes de UNICEF, sino porque crea un parangón con esa imagen de naturaleza incompleta e imperfecta presentes en la etimología de infante -ya explicada en el primer capítulo- la cual continúa vigente en la literatura de cierta manera, en parte debido a que socialmente el niño sigue siendo percibido como un ser lleno de limitaciones, poco fiable, en fin...un NO ADULTO.

Aunado a la clase social o a las condiciones socioeconómicas, se halla la composición de los diversos núcleos familiares, de los cuales son parte los personajes niños. En ellos, se perciben ciertos patrones de composición, por ejemplo, tanto en “Rueda” como “En la última aventura de Batman” falta la figura paterna, en el primer caso debido a un asesinato y en el segundo porque se marcha de casa; por otro lado, en “Vestido azul”, “El secreto del ángel”, “Los niños eternos” y “Contra los aviones” se menciona al padre y a la madre como figuras tutelares; no obstante, en el cuento de Murillo como en el de Hernández, los adultos son figuras referenciales, mientras que en

el de Lam y Ávalos guardan mayor presencia en la narración; no obstante, esta presencia no implica una mejor relación paterno-filial.

Cabe destacar que en todos los cuentos seleccionados se entrevé relaciones familiares tensas, las cuales no guardan relación *per se* con la composición del núcleo familiar, debido a que no se está realizando una lectura adscrita a ningún modelo específico de familia; sin embargo, es notorio que, en cada uno de estos, subyace diferentes problemáticas, entre ellas: violencia, abandono, rechazo, orfandad, descuido, abuso de poder, violación, mala o nula comunicación, entre otras.

CAPÍTULO VI. ANÁLISIS LITERARIO COMPARATIVO DE LAS MIRADAS DEL PERSONAJE ADULTO

6.1. Comparación de las miradas de los personajes adultos presentes en los seis cuentos seleccionados

En este apartado se procurará dilucidar las miradas predominantes de los personajes adultos hacia los niños por medio de lo que expresan directa e indirectamente, por ejemplo, comportamientos o palabras elididas, descripciones de sus opiniones y gestos hacia ellos. Para llevarlo a cabo se confeccionará en primer lugar un perfil de los personajes adultos presentes en cada cuento. Este ejercicio contribuirá a esclarecer semejanzas y diferencias entre sí, también determinará aspectos que destacan en su relación con cada uno de ellos.

En todos los cuentos hay presencia de adultos, ya sea en menor o mayor grado, por ejemplo, en “La última aventura de Batman”, “El vestido azul”, “Rueda” y “El secreto del ángel”, estos personajes muestran una mayor participación en la vida y narración de los personajes niños, mientras que en “La soledad de la batalla” y “Los niños eternos” su aparición es mínima o secundaria. En estos últimos casos, el análisis se dificulta debido a su ausencia o referencialidad insustancial. No obstante, se puede recurrir a lo que manifiesta el narrador o los personajes alrededor, así como la omisión y elisión en algunos fragmentos que también pueden ser reveladores por lo que omiten o callan.

6.1.1. Análisis literario comparativo de las miradas de los personajes adultos en relación con

los enfoques vinculados con la mirada y la sociología

Si bien predominan los personajes consanguíneos, también participan personajes con menor o nula familiaridad como acontece en “La última aventura de Batman”, la cual hace uso de múltiples personajes secundarios o terciarios para llevar a cabo la construcción del argumento. Un caso opuesto es el de “Los niños eternos”, el cual se caracteriza entre otros elementos por la escasa y referencial participación de los personajes adultos en el relato.

Los personajes adultos presentes en los cuentos seleccionados tienen algunos aspectos en común como:

- Expresar con dificultad los sentimientos que tienen hacia los niños.
- Falta de claridad en cuanto a lo que piensan sobre los niños.
- Problemas de comunicación.
- Muestras de violencia directas o indirectas hacia los niños.
- Manifiestan superioridad sobre el niño.

Los personajes adultos de los cuentos seleccionados en la presente investigación yacen en un ambiente de intimidad, de familiaridad y están sujetos a las memorias de un pasado -cercano o lejano- que es expuesto mediante la narración ficcionalizada. Tanto “Rueda” como “vestido azul” presentan una voz adulta en la narración para evocar sus recuerdos y vivencias de infancia. En el resto de los cuentos es una voz infantil la encargada de narrar las historias.

Un elemento que distingue a estos cuentos de tantos otros es que los personajes adultos son secundarios o terciarios. Si bien pueden participar a través de elementos narratológicos como la voz, incluso en esos casos, predomina la personificación infantil y lo que a esta le acontece. En estos relatos, los personajes adultos suelen ser familiares o personas cercanas al hogar. Su

participación suele ser limitada y carecer de diálogos directos que manifiesten por sí mismos cuáles son sus intenciones, pensamientos y sentimientos.

Una parte de los personajes adultos del cuento “La última aventura de Batman” son familiares del personaje niño. Si bien su familia nuclear está compuesta por su madre y padre, este último falleció poco tiempo antes de que él naciera. El resto corresponde a la familia extendida que está compuesta por varios tíos y una abuela. En ocasiones se precisan nombres y en otras se habla de manera general sobre los tíos o tías que comparten la estela familiar. El relato brinda la imagen de una familia unida, particularmente cuando se trata de los secretos que esta entraña.

Tanto la madre como el resto de la parentela le han afirmado sistemática y sostenidamente al primogénito que su padre se marchó de casa, razón por la que busca indagar al respecto. Un detalle que llama la atención es que nunca se le explica -ni él lo demanda- el porqué de tal partida. Por esta razón el niño ha crecido con la imagen de un padre abandonado que, sin embargo, presume habrá de volver alguna vez. El niño cimienta su fe en una fantasía del retorno, semejante en gran manera a la de Telémaco con Ulises.

El relato de Cortés es un vívido testimonio de la angustia del hijo ante la ausencia del padre. Pensar en un reencuentro no solo posibilitará su ingreso a la madurez, también diluiría cualquier duda respecto a su origen, al tiempo que se afianzaría los vínculos paternofiliales. Hallar al padre es reencontrarse con un mito fundacional de la psique en donde el padre:

no designa simplemente al individuo padre, sino que concierne a su función paterna, es decir, al papel simbólico con el que va asociada la persona del padre. Cuando un padre asume la función paterna ejerce la labor de la separación del hijo con la madre. Así el padre permite y alienta la individualización, la personalización tal como él la ha realizado previamente. Al situar al hijo como hijo, el padre muestra el camino exogámico de la maduración y de la realización

sexual. Lo introduce en el lenguaje y en la cultura, indispensables para que el niño pueda conquistar su autonomía y pueda ser capaz de iniciativas libres (Riva, 2014, p. 16).

Históricamente la palabra padre ha poseído una carga simbólica importante, de ahí se han derivado términos como patria, patrimonio, patriarca, todos relacionados con una figura de fuerza, autoridad y liderazgo. El niño se sujeta a la idea de padre como si este fuese un pedazo de tierra al cual asirse, él representa un terreno seguro, una heredad.

Pese a que el niño desconoce el paradero del padre, este funge como un personaje trascendental en la vida familiar, en particular en la del hijo, quien pretende encontrarlo en cada hombre con quien sale su madre. Estas parejas temporales, a diferencia de la saga de Ulises, no buscan suplantar el papel del padre ni colonizar riquezas -no existen-, ellos simplemente se marchan sin que el relato brinde detalles al respecto; no obstante, se evidencia la tristeza y el deterioro que ello provoca en la vida de esta mujer. La madre al igual que su propio hijo se ven abandonados, pero ello no impide que sigan buscando un marido y padre, respectivamente.

Respecto a la construcción del personaje de los pretendientes, el primero aparece como un tipo de “Don Juan” adinerado que llega a recoger a la madre y al niño en un carro Impala. Este lleva a la mujer a bailar y a tomar a salones mientras se besan en la oscuridad. Las tías asumen que esta acción representa un tipo de cortejo y que es una buena señal. Este hombre le obsequia una camiseta de Batman al niño. No se vuelve a saber nada de él luego del periodo vacacional y la estancia en Puntarenas.

El segundo periodo de citas se da con un hombre mexicano que llega de vez en vez a la casa. En esta segunda oportunidad el niño se propone comportarse apropiadamente -no llorar- con el objetivo de que esta relación permanezca, teme que quizás el anterior se haya marchado por su

causa. De nuevo, el tipo se marcha un día de regreso a su país y no responde a ninguna de las cartas que la mujer le ha escrito desde la separación.

Por último, el tercer hombre provoca una fuerte impresión entre los familiares. Los tíos no parecen estar complacidos con el hombre que la mujer ha traído a casa. Se infiere que dicha disconformidad es debido a su color de piel, el hombre que ha llegado a celebrar las festividades de fin de año es un negro proveniente de Panamá. El texto alude a un ambiente de mucha tensión, que lleva a provocar discusiones entre los hermanos. El tío Rodrigo al notar la incomodidad en el niño decide minimizar la tensión mediante una plática con el visitante y un trago de alcohol. El racismo y la xenofobia evidencian la resistencia a continuar con una relación que los demás juzgan como impensable.

Chávez (2018) se refiere a las representaciones maternas en la literatura como “una temática de interés que encierra no solamente problemáticas de género sino también políticas y culturales, como lo demuestran las representaciones de la maternidad elaboradas por las tradiciones literarias españolas y latinoamericanas desde finales del siglo XIX” (p. 118), las cuales tienden a vincularla con tradiciones, prácticas y estereotipos que devienen en imaginarios de fecundidad, sacrificio y devoción usualmente maniqueístas y adscritos a un discurso religioso como el de la virgen María -madre de Jesucristo-, la cual ha trascendido como un ideal del modelo materno en Occidente.

Este cuento trastoca de cierta manera la deconstrucción del ideal de madre que debe permanecer ajena al ámbito de la sexualidad y que la inscribe como un sujeto de deseo, incluso cuando las normas sociales, culturales o familiares estén en desacuerdo o lo impidan. La actividad sexual de la mujer se disimula y acepta por las personas de mayor cercanía a cambio de la posibilidad de encontrar un sustituto paterno. En ninguna ocasión los familiares se refieren a los

hombres como pareja o compañero de la mujer, desacreditando implícitamente el deleite sexual como prioridad; no obstante, esta es acolitada y promovida con el único fin de hallar una figura que tutele como padre de su hijo.

Esta apremiante necesidad por encontrar un padre se debe en cierta manera al establecimiento de dinámicas sociales y culturales que han prevalecido en la historia y que a su vez evidencian la molestia de que una mujer se haga a cargo de la familia, que provea económica y emocionalmente a los suyos, que no dependa de una figura masculina para prevalecer.

Conscientes de estas dinámicas sociales, los familiares (tíos, tías, abuela) se sienten próximos en el relato, están presentes en la cotidianeidad del niño como lo muestran las visitas a la playa, a la casa de la abuela y los cumpleaños. Ellos comparten activamente con el niño y demuestran lo importante que este es a través de la cercanía (acompañarlo de noche cuando su madre no está, pasar las vacaciones juntos) los gestos (abrazos de la abuela) las risas, las visitas a la casa y los obsequios que le brindan, los cuales revelan que sí conocen los gustos y preferencias del pequeño.

Si bien el secreto de la muerte del padre es compartido e impuesto en el círculo familiar y local no busca herir de forma adrede al niño, más bien parece ser una alternativa para salvaguardarlo de la vergüenza de no haber sido concebido dentro de un matrimonio, y tener que explicar por qué razón su progenitor fue asesinado, en fin de responder a preguntas cuya respuesta no es clara ni fácil de aceptar; en su lugar se prefiere recurrir a artificios que se repiten de manera mecanizada con la intención de que estos pierdan algún día el interés.

El mundo adulto latente en “La última aventura de Batman” mira por un lado con cariño e incluso pena a la niñez, la cual se sume en la orfandad y reclama la presencia de un padre que le ha sido oculto y negado. Dicho deseo proyecta más allá de la necesidad de una presencia física y

simbólica, la revelación de la verdad que yace tras el cuerpo y el imaginario del padre. Los adultos no creen que el niño pueda tolerar la verdad, por ende, se esmeran para que este asuma la mentira como una realidad incuestionable, como una fe disoluta, incluso, pese a que están conscientes de que la reiteración en la pregunta indica incredulidad en lo que expresan.

Los adultos saben que el niño ha dejado de creer en tal premisa, por ello insiste en que alguien le conteste satisfactoriamente. Ni siquiera su tío favorito, Corazón de León se atreve a desacreditar o desmentir las palabras que le han sido expresadas con reiteración y vehemencia. De allí que él decida hacerse cargo y confrontar lo que parece ya saber desde hace mucho tiempo, una verdad que ha eludido y transformado en fantasía para no tener que lidiar con ella -tal cual lo han hecho los otros-.

Constatar la verdad a través de una vetusta noticia impresa va a significar para el niño la despedida de la infancia, la cual ha sido cimentada en la heroicidad de su personaje televisivo favorito y a su vez en la credibilidad de las hazañas que parecen imposibles. Aceptar que su padre está muerto deviene en una muerte simbólica del personaje y del mundo fantástico. Tal parece ser que el ingreso a la adultez representa entre otras cosas un imposible retorno a la infancia, así como una bienvenida al mundo de las imposturas y la falsificación.

Dos cuentos que marcan la nimia presencia o ausencia de los adultos y en particular la de los personajes que envisten un rol parental son “La soledad de la batalla” y “Los niños eternos”. Sendos relatos se caracterizan por minimizar o velar su huella y darle paso a las voces que protagonizan la infancia. No obstante, esta mínima participación de los roles adultos deja entrever algunos aspectos como las relaciones paterno o maternofiliales existentes, así como algunos de sus intereses, fijaciones, vicios, despreocupaciones y comportamientos.

En el cuento de Murillo, la familia nuclear queda a un lado, para cederle paso a la familia extendida, en este caso los encargados del cuidado del niño son un par de tíos que lo reciben con frecuencia en su casa. El niño se siente familiarizado con esta dinámica al punto que llega a confesar, pese al agrado que le provoca su estancia allí, que teme llegar a quedarse por un tiempo indefinido. El argumento deja entrever que los padres están atravesando por problemas en su relación de pareja, razón por la que lo envían con sus familiares.

En este caso subyace una preocupación del menor a ser abandonado por sus padres, situación que se vincula con la de los progenitores de “Rueda” y de “La última aventura de Batman”. Estos tres cuentos sugieren primordialmente que la figura paterna está ausente, que es incapaz de amparar, asistir o cuidar. El hombre no es percibido como una figura madura, estable y protectora, copartícipe o encargada de la provisión, menos aún como alguien presente en la crianza de los hijos, a excepción del “Secreto del ángel”, único cuento que vislumbra una cercanía en la relación socioafectiva de los menores, aunque esté cargada de otras problemáticas.

En relación con el rol de la paternidad Fernández (2019) explica que:

El fenómeno del padre biológico ausente parece muy vigente y comúnmente es estudiado desde la perspectiva de la mujer y los hijos, pero debido a esta aparente continuidad en la historia de las familias, parece necesario conocer la perspectiva de este hombre ausente en la crianza de sus hijos (p. 7).

En “Rueda” la ausencia nunca se justifica o se da a conocer, razón que crea un temor latente en la madre en relación con el hijo. Aquí la mujer proyecta la ausencia de la pareja en la hostilidad con el primogénito, con quien descarga su enojo, miedo y frustración a través de acciones violentas. En “La última aventura de Batman” la madre y los familiares aseguran que el padre se

ha ido, pero nunca ahondan o propinan más información al respecto. En el discurso de la madre queda implícito que la huida es una mejor opción ante la muerte.

Estos espacios de enunciación van a encargarse de asociar los roles masculinos con figuras ausentes, problemáticas, poco fiables o agresivas. Respecto a estas figuras masculinas violentas destacan “Vestido azul” y “El secreto del ángel”. La primera va a detallar un tipo de violencia tanto subjetiva como objetiva simbólica y sistémica en la cual se despliega la agresión física, verbal, psicológica y sexual sobre las niñas del argumento. En el segundo relato, también se manifiestan ambos tipos de violencia, aunque se llevan a cabo a través del lenguaje y la sexualidad.

Para aclarar estos modelos de violencia se recurre a los planteamientos del sociólogo y filósofo esloveno Žižek (2009). Este sostiene que existen dos grandes modelos de violencia que son la subjetiva y la objetiva.

La primera supone el acto violento en sí mismo, es la forma de violencia más evidente porque es aquella que se experimenta como tal. Se define en oposición al nivel cero de violencia, donde no existe alteración alguna, donde todo es “normal”. La segunda es la violencia inherente al estado normal de las cosas, es invisible. Su existencia se sustenta en la naturalidad y la predeterminación.

Este tipo de violencia puede ser: simbólica (imposición de cierto universo de sentido a partir del lenguaje) y sistémica (estructura del orden político, económico, social): la violencia estructural es una violencia indirecta que consiste, a grandes rasgos, en agredir a una agrupación colectiva desde una estructura, ya sea política o económica [...] ejemplo de ello son: la pobreza, la marginación, la exclusión, la discriminación, la represión e incluso el hambre, el analfabetismo ... (Rodríguez, 2013, p. 340).

En torno a “El secreto del ángel” con la violación, el padre pierde su nombre, su lugar como tal, de ahí que se diga “lo más amado no tenía nombre y la vergüenza pregonaba el tuyo”. El padre si bien puede seguir fungiendo legalmente como tal, ya no será visto de la misma manera por la joven. Simbólicamente ha sido desplazado y desterrado como aquel imago idealizado, convertido en héroe y en amor platónico. Su imagen ha devenido en vergüenza.

Mayorga y Sánchez (2018) le atañen un tipo de perfil a estos personajes que en el cine o en la literatura se configuran como transgresores sexuales de niños o jóvenes. Mencionan que estos suelen ser retratados como hombres de buen nivel económico, en algunos casos con desempeño en el campo intelectual, frustrado con múltiples conflictos psicológicos, fracturas con la masculinidad hegemónica, inapetencia sexual durante el matrimonio, tendencia a cuidar niñas y mujeres desvalidas, entre otros. Las niñas se caracterizan por la ausencia de un rol paterno, desestructuración de la composición familiar, relaciones conflictivas con la madre y la autoridad, pretensiones de ser adulta, poca relación con pares del sexo opuesto, entre otros (p. 9).

El hombre adulto, quien rompe con lo establecido por la norma (enamorarse de una niña), resulta ser cómplice de la misma, pues a pesar de que rompe con la norma, legitima su accionar bajo el concepto de amor romántico, la protección, el cuidado y transita dentro de los parámetros establecidos culturalmente, tan así que su comportamiento poco inusual ante la sociedad, termina en palabra Lacanianas castrado (castigado), el sujeto pierde su objeto de deseo, desvía el goce absoluto de sus necesidades y termina en la castración, un ser frustrado, abandonado y reprimido (Mayorga y Sánchez, 2018, p. 135).

Arias (2016) procura explicar el manejo de la pérdida que implica el deseo, visto desde la perspectiva psicoanalítica se presume que se desea lo que no se tiene; por ende, implicaría desear lo que se cree como carencia, por ejemplo, juventud o libertad; no obstante, la pérdida de control

podría derivar en la muerte, la locura u otra consecuencia (p. 143). El final del cuento si bien no menciona lo que habrá de acontecer al padre, es claro que este se muestra como un héroe derrotado y muerto (figuradamente) ante la madre y la joven; por otro lado, la niña presencia cómo el ángel al levantar su espada de luz busca derruir el velo de la inocencia y la credibilidad presentes en la niñez.

Es necesario aclarar que las figuras masculinas no son las únicas en ejercer y diseminar modelos de violencia. En “Rueda” y “El vestido azul” las mujeres y madres personificadas están vinculadas con la violencia en menor o mayor grado. En sendos casos se manifiesta primordialmente en el ámbito físico y verbal. En el primer cuento, incluso se podría plantear una tipología de madre monstruo, palabra cuya etimología alude a un signo, portento o advertencia y que acorde a Aristóteles “... consiste en la carencia o exceso de algo. Y es que la monstruosidad entra dentro de las cosas que van contra la naturaleza, pero no contra la naturaleza en su totalidad, sino contra lo que es norma” (Álvarez, 2016, p. 32).

La madre de “Rueda” no es descrita físicamente como un monstruo, en ella no existe característica física alguna que atemorice a los demás; no obstante, en ella se manifiesta un exceso de brutalidad y maldad, tal cual ocurre con el padre de “El vestido azul”, ambos personajes son temidos por quienes los rodean. Una manera en la que manifiesta su accionar ominoso es propinándole a su hijo una discapacidad física y verbal que le imposibilita caminar y hablar de por vida. Un ser tan cercano es justamente quien le propina tanto daño.

La madre monstruosa es un tema recurrente a lo largo de la tradición occidental. Esta se ha manifestado desde los mitos orales, como las leyendas, hasta realizaciones artísticas actuales, como el cine. Sin embargo, analizar en conjunto dichas manifestaciones sobre este tema no es

frecuente (Conejo, García, Iraheta, Masis, y Sibaja, 2019, p. 292). Un concepto que se relaciona a este es el de la madre tóxica.

Carmona (2016) define a la madre tóxica como una mujer que ha llegado a la maternidad por caminos poco deseables, por convencionalismos, porque así estaba diseñado su guion de vida, porque eso es lo que de ellas se esperaba. Renegar de la maternidad o simplemente ejercer el derecho a no serlo, no era, ni es, algo aprobado por la sociedad. Aquellas mujeres que han decidido libre y abiertamente no ser madres han sido miradas con recelo y suspicacia por la mayoría de su entorno. Siempre. Incluso ahora. Hablamos de una minoría valiente y coherente que decidió por sí misma cuál era su voluntad y su camino. Muchas otras, sin embargo, aceptaron gestar, parir y criar como algo inevitable. No es tan extraño entender, que algunas de aquellas hijas, no solo no fueran amadas incondicionalmente, sino percibidas como una molestia, un obstáculo, una rival e incluso una proyección de aquello que ellas hubieran querido ser (párr. 2).

La madre ideada en el cuento de Phé-Funchal emana culpa, crueldad y manipulación, entre otros rasgos. Ella es una madre castrante debido a que concibe al hijo como una pertenencia u objeto que debe emplear según su beneficio. Si bien al principio logra su propósito mediante el ruego, la promesa y la manipulación, luego recurrirá a la opresión del cuerpo como un mecanismo más eficaz para asegurar su dominio. Ella no se imagina que en su hijo prevalece un férreo propósito de liberación que no puede ser del todo domeñado.

La madre de “El vestido azul” calca parte del modelo de violencia que (re)conoce, uno en el que se entiende sujeta a una figura masculina, la cual suele ejercer autoridad mediante la supremacía económica y la vejación del cuerpo. Este tipo de modelo suele practicarse y reproducirse generacionalmente. En el relato la madre sujeta con fuerza a una de sus hijas e incluso las empuja cuando estas corren a reconfortarla. Si bien ella no tiende a imponer su fuerza física

sobre ellas, acolita una violencia extrema al encubrir que el marido acepte dinero a cambio de que sus hijas sean abusadas por el patrono de la hacienda donde habita.

Para Mackenbach y Ortiz (2008) la violencia se ha normalizado a tal punto en la literatura centroamericana que en las escenas cotidianas se muestra con naturalidad, ironía e incluso indiferencia a través de las voces narrativas (pp. 81-82). Si bien en los años noventa se da una eclosión en las representaciones e imaginarios en torno a las guerrillas y los sistemas dictatoriales acaecidos en las décadas del 50 y 80 en toda América Latina, estas nuevas narrativas parecen instalarse y señalar ya no exclusivamente aspectos vinculantes a la política y la armamentística, sino que se va a enfocar en una gama de vivencias personales e íntimas.

Estos investigadores sostienen que luego de los noventa, la violencia se va a dinamizar, desplazar y representar en múltiples maneras, una de ellas la disolución de conceptos como público y privado.

La representación literaria de la violencia ya no se limita pues a la esfera de la denuncia, sino que es producida y trabajada estética y literariamente como múltiples narraciones y ficcionalizaciones de los cambios fundamentales que están viviendo las sociedades centroamericanas, en los espacios “públicos” y “privados” y hasta en aquellos más íntimos e interiores. Más aún, en esta narrativa se evidencia una ruptura de la lógica de lo “público” y lo “privado” en tanto que las violencias se movilizan y atraviesan dinámicamente estos ámbitos, llegando a plantear incluso una confusión entre ambos (Mackenbach y Ortiz, 2008, p. 93).

Sobre las constantes en la literatura centroamericana de los últimos cuarenta años Cuevas (2017) manifiesta que estas convergen en ciertos entramados temáticos relacionados en particular con la violencia, la emigración y la pobreza.

Estas narraciones manifiestan, por un lado, las diferencias sociales internas entre habitantes de un mismo territorio (raciales, culturales, económicas, religiosas, etc.) y, por otro, estas mismas diferencias representadas a través de la literatura son las que aproximan y homogenizan la condición centroamericana y la vuelven una (Cuevas, 2017, párr. 53).

... las obras están inmersas en el clima hostil de la represión y atienden, en muchos casos, a direcciones específicas de un momento histórico en los países que constituyen la geografía representada en ellas. La violencia, la pobreza y los movimientos armados son los hilos que tejen las tramas. Con estilos que van desde la narración en tercera persona o la primera persona, el género epistolar, el monólogo interior, la crónica, ya sea con perspectiva masculina o femenina, adulta o infantil, los cuentos y novelas van configurando metáforas y símbolos de la sociedad moderna de una complejidad tal que la tornan incomprensible, inalcanzable e inabarcable (párr. 10).

Un ejemplo de este ambiente hostil es el generado por los padres de “Los niños eternos” y “El secreto del ángel”. El primero se vuelve intolerable para el niño debido a las constantes comparaciones con el hermano fallecido, quien convive en el ámbito familiar más allá de la memoria. Como ya se ha señalado, en el primer cuento los personajes adultos son reconstruidos por las referencias y apreciaciones de la voz narrativa, así que su visión está atravesada por lo que se dice de ellos y no por lo que ellos expresan a través de diálogos o referencias directas.

Sobre el padre de “Los niños eternos” se expresa que le insiste al hijo para que se guíe por el modelo de comportamiento del hermano difunto, es decir que este último se ha instaurado como ley, como modelo de autoridad, en lugar de ser los padres quienes asuman tal modelo de valores. En ninguna oportunidad se menciona una relación afectiva entre padre e hijo, tampoco alguna actividad lúdica compartida. El padre solamente es mencionado en dos ocasiones, basta decir que

ambas están relacionadas con tareas que históricamente han sido atribuidas al género masculino: la disciplina y reparaciones en el hogar.

En cuanto a la madre se dice que mira al niño con cariño, pero la voz narrativa asevera que esto ocurre cuando el parecido físico le evoca a su otro hijo. Este personaje no logra escindir la peculiaridad de ambos, de ahí que se subraye la misma vestimenta y calzado -como si fuesen gemelos-. La madre de este cuento se mira ensimismada en un eterno duelo. Se obstina en lucir el retrato de su primer hijo como el objeto-sujeto máspreciado del hogar. Más allá de que este forme parte de una memoria, da la impresión de que es lo único que debe ser recordado.

Sendos padres parecen tener menor presencia y voz que la del niño muerto, de ahí que su protagonismo sea fantasmagórico. El retrato a diferencia de ellos cobra vida en el mundo del niño. A medida que el hermano mayor incrementa su protagonismo en el ámbito familiar, el de los padres se ve mermado y se debilita a tal punto de convertirse en un eco. De igual forma acontece con su voz, la cual solamente es percibida por su homólogo fraterno y que, a diferencia de la de los adultos sí le presta toda su atención.

El modo y la diégesis narrativas critican a través de la sobrenaturalidad la poca atención e incredulidad de los adultos, incluso, ante las manifestaciones más realistas e íntimas de su entorno. Estos fieles devotos de la santidad de un hijo muerto se muestran incapaces de darse cuenta sobre lo que está ocurriendo frente a sus ojos. En este cuento la niñez se presenta como antonomasia de la ceguera adulta, de ahí que la primera, a través de extrapolaciones literarias, sea sensorial y emocionalmente más aguda y apta.

En “Los niños eternos” también se expone el abandono, aunque de una manera distinta a como se plantea en “Rueda” y “En la última aventura de Batman”. Este relato no alude a una acción física, sino simbólica y emocional. Los padres del niño no dan señales de estar presentes

en la vida del niño, de compartir tiempo e impresiones que lleguen a ser plasmadas en la memoria narrativa, de allí que las voces de los personajes estén atravesadas por el recuerdo de un fantasma que habita en lenguaje e imagen/imaginario de todos los miembros de la familia.

Este abandono afectivo remite a una aseveración presente en la novela de Kundera *La insoportable levedad del ser*, la cual esgrime “que todos necesitamos que alguien nos mire” (2002, p. 117), y no ser vistos como mero ejercicio contemplativo, sino de manera significativa y singular tal cual lo hace el personaje, de Saint-Exupéry, El Principito al ver su rosa. Si bien el pequeño monarca adquirirá posteriormente consciencia de que existen muchas de su especie, terminará por aceptar que su relación con ella es única, por tanto, incomparable con el resto.

El cuento “Los niños eternos” denuncia la mirada ausente de los padres, la cual se enfoca en hechos dolorosos y fallidos. Por un lado, ellos veneran las normas y los recuerdos del pasado, por otro lado, no pueden confrontarlo y seguir adelante. En su lugar invisibilizan el presente como un antídoto ante el azar de la vida y lo que esta pueda traer, perdiendo de vista que esta ocurre inexorablemente, aunque ellos se resistan.

Por otro lado, “El secreto del ángel” se sume en un ambiente velado de incomodidad y falta de proximidad materna que coadyuva a proyectar esta carencia a través de la voz del ángel y la parcialidad con la que se construye el imaginario de padre. Tal figura paterna es construida sobre el mito de la heroicidad y el amor platónico y romántico de los personajes literarios de la Edad Media, los cuales responden a una serie de normas de comportamiento usualmente asociadas a la nobleza y el amor cortés (el cortejo, combatir por el cariño de la amada, etc.).

Respecto a la relación con sus padres esta parece ser dispar, por un lado el padre es mencionado en múltiples ocasiones, al inicio de la narración, este se configura como un tipo de deidad que cuenta con la capacidad de nombrar las cosas -crear realidades-; además, se menciona

cierta complicidad entre ellos como la de compartir el secreto de donde guarda el arma y el amor que esta le prodiga y queda evidenciado en su diario, por otro lado, la madre es aludida en pocas ocasiones, se infiere por una conversación que tiene con los muñecos que esta no le pega, no obstante, no parece haber entre ellas un fuerte vínculo.

De ella se menciona que ha leído su diario, que sospeche del abuso de la hija y que, al encontrar una mancha de sangre en la cama de esta, expresa con desdén “Tan bella y tan sucia. Me das asco” (Ávalos, 2011, p. 99).

Respecto a la construcción idílica del padre hay que mencionar que este es un exsoldado, que es apreciado como un héroe para ella, pese a que la madre opina y comparte una apreciación distinta “¿Sabes qué es un héroe?, te preguntó, sin levantar los ojos de tu diario. Es un soldado que ya no tiene batallas que pelear. ¿Y sabes qué es una mujer en la vida de un soldado sin batallas? Es la memoria de su última derrota; el recuerdo cotidiano de que ya no hay guerras por ganar” (Ávalos, 2011, p. 94). Con su respuesta la madre procura deconstruir la imagen del héroe y declarar que las mujeres que los acompañan son una memoria apoteósica de la derrota, un recordatorio de que todo ha terminado para ellos.

Pese a las palabras severas de su madre, Angélica mantiene una concepción idílica y romántica del amor (común en la adolescencia), que recuerda a la del amor cortés, la cual es alimentada por la idea de un hombre valiente y noble, quien está dispuesto a morir si fuese necesario por el amor y el bienestar de su amada. Esta idea de heroicidad medieval está vinculada con un amor idealizado en el cual “El caballero y su dama, el héroe por amor, este es el eterno y principal motivo romántico que aparece en el siglo XII y resurge siempre de nuevo unido a la figura heroica” (En Romero, 2008, p. 3). Este ideal ha perpetuado su popularidad por siglos proclamando que no existen amores imposibles.

En su padre, Angélica visualiza más allá de un padre amoroso a un hombre que puede amarla, que la mira hermosa como ninguna otra persona “Eres tan bella. Nunca habías oído esa palabra pronunciada de esa manera, dicha sólo para ti” (Ávalos, 2011, p. 91). Si bien estos halagos son pronunciados por ella y por su madre, no parecieran tener el mismo significado que al ser pronunciados por su progenitor.

Más adelante, el episodio de su violación se describe de la siguiente manera:

Supiste de inmediato lo que ocurría cuando la violencia de su sexo invadió tu cuerpo y te despertó. Sabías que era papá quien estaba a tu lado. Sabías que sólo él podría estar a tu lado. Habías despertado a un mundo inconcebible, donde lo más amado no tenía nombre y la vergüenza pregonaba el tuyo. Quisiste reprimir tu espanto, ¿pero cómo soportar el dolor que ahora te arrancaba de la infancia para siempre? Él cubrió tu boca y contuvo tus gritos mientras decía: Eres tan bella. Eres tan bella. Eres tan bella. Bajo su mano, los lamentos se ahogaban. Cuando tu pecho dejó de estremecerse, volteó tu cuerpo y separó tus piernas. Él ya no cubría tu boca; ya no era necesario. De espaldas sobre la cama, cerraste los ojos. No podías reprimir las lágrimas (Ávalos, 2011, p. 99).

La escena erótico-amorosa que Angélica se había imaginado termina siendo muy distinta a lo ocurrido, incluso la frase tantas veces pronunciada por el padre “eres tan bella” adquiere otra connotación. Antes del acto sexual, expresarla representaba una manera cariñosa y agradable, una forma de brindarle confianza en sí misma, de consolidar el vínculo padre-hija y que esta riera en las fotografías; no obstante, al ser pronunciada mientras su cuerpo está siendo agredido se torna en una justificación de sus acciones, ya que le hace entender que la belleza debe ser sometida y constreñida con fuerza. El cuerpo de la joven-niña se convierte en un campo de batalla, el cual es explotado y minado por la figura de un excombatiente que no se reconoce perdido en la derrota.

Luego del ataque sexual Angélica conversa con su ángel al respecto y este le solicita mostrarle la casa, petición a la cual accede. Salir de su cuarto conlleva una salida del Edén o paraíso personal, sitio que antes la resguardaba física y emocionalmente. Salir desnuda se lee un acto de rebeldía implícito, como si fuese Eva, pero a diferencia de esta, la joven se somete al autoexilio. Marcharse remite a dejar la niñez atrás, a confrontar sus dudas, a permitirse contar con una voz que los infantes (etimológicamente) no tienen.

En el recorrido se da cuenta que tiene la capacidad de nombrar las cosas, como recuerda lo hacía su padre desde que ella era niña, cualidad que le parecía extraordinaria y exclusiva, la cual además lo vinculaba con una deidad u hombre adánico (Adán), capaz y responsable de crear un mundo a través de las palabras. Al señalar los objetos y nombrarlos se percata de su don cocreador, del poder de la enunciación en su boca, de saberse facultada y meritoria de una voz (ex)clamadora.

Los adultos que comparten la presente selección de cuentos se caracterizan por conformar dos tipos de modelos, principalmente:

1. Figuras amorosas y empáticas: próximas o no a los niños.
2. Figuras violentas: por omisión o porque ejercen de forma activa distintos tipos de violencia ya sea ocasional o frecuentemente.

En el primer modelo se ubican los cuentos “La última aventura de Batman” y “La soledad de la batalla” y en el segundo modelo se sitúan el resto de los relatos, es decir “Rueda”, “Los niños eternos”, “El vestido azul” y “El secreto del ángel”. Si bien tales divisiones esgrimidas a partir de comparaciones y de criterios cualitativos y descriptivos no se cumplen al cien por ciento, es decir que en algunas ocasiones puede confluír atisbos de rasgos pertenecientes a la clasificación restante, es notorio que tales narrativas no suelen jugar con una multiplicidad de matices en la construcción de sus personajes, aspecto que facilita en cierta manera la percepción de estos. Una excepción a

esta última afirmación es la figura del padre presente en “El secreto del ángel”, la cual cuenta con una serie de variantes y con un desarrollo del personaje que va evolucionando en el transcurrir de la trama de una manera compleja.

6.2. Análisis literario comparativo de las miradas de los personajes adultos en relación con los enfoques vinculados con la mirada y la filosofía

Tanto la mirada sartreana como la correspondiente al mundo visible e inteligible se complica en cuanto a la escasa aparición adulta. Si bien en ella no se centra la investigación, no deja de ser importante en cuanto a la información que dispara sobre los menores, incluso si ella está provista -parcial o totalmente- por los menores y pueda ser considerada un sesgo narrativo.

En el ámbito adulto prevalece el mundo inteligible, el de las ideas -indiferentemente de si podemos considerarlo válido o no- ya que las voces adultas tienden a emitir aseveraciones más allá de los sentidos, al menos lo sensorial se torna sutil en la lectura.

Los cuentos -a través de las voces y miradas de los niños- dejan entrever que los adultos ostentan las responsabilidades afectivas y de crianza, incluidas la económica, patrimonial, y moral. En “Rueda” y “La última aventura de Batman” las madres son claramente quienes están a cargo del hogar, por ende quienes emiten las directrices o normativas de comportamiento. Ambas son retratadas como impositivas, la segunda en menor grado; en “Rueda” la mujer recarga en el menor la responsabilidad económica, mientras que en el cuento costarricense la mujer trabaja como docente y de manera provisional trae mercadería de Panamá para vender, no obstante, en algún momento se ve imposibilitada de trabajar.

En “El secreto del ángel” y “Vestido azul” los hombres son los encargados de la provisión económica, del primero se indica que es un exmilitar que bebe y se halla en casa, del segundo que

trabaja en una finca y se alcoholiza con regularidad. Ambos guardan secretos, el padre de Angélica oculta un arma y el de Araceli un acuerdo que lo delataría como cómplice de proxenetismo infantil.

En “Los niños eternos” y en “La soledad de la batalla” padre y madre comparten el núcleo familiar pero de una manera más lejana o ausente. En el primero son descritos como distantes, desapegados y altamente demandantes, así como comparativos; en el segundo tan distantes que pasan a un tercer plano ya que son sus tíos quienes se encargan con regularidad de sus visitas, necesidades y divertimentos.

En fin, los adultos no miran directa e intencionalmente a los niños, lo hacen de soslayo o se adscriben a la ausencia de sus espacios más importantes, de ahí su escasa o nula aparición en las voces y focalizaciones narrativas.

6.3. Análisis literario comparativo de las miradas de los personajes adultos en relación con los enfoques vinculados con la mirada y los estudios visuales

La subjetividad adulta oscila entre la presencia y la ausencia, entre el cariño y la antipatía, la protección y la dejadez. Son descritos e imaginados como distantes a sus afectos e intereses, poco o nada implicados en la vida de los niños, sin mayor protagonismo según sus palabras.

El rol de padres y adultos en general no encaja tan bien, luce complejo, apático, severo e incluso ruin, con excepción de “La última aventura de Batman” y “La soledad de la batalla” en las cuales las aristas y caracterizaciones son matizables y variadas.

Estos cuentos centroamericanos no exaltan de manera positiva la etapa adulta, todo parece indicar que crecer es un detrimento del ser, que nada tan bueno se oculta tras la infancia como le ocurre al personaje de Cortés.

Lo que se dice o insinúa sobre los adultos indica un pensamiento más inteligible, lo cual no los exime de impresión o error, simplemente no hay referencias suficientes para señalar que actúan conforme al logos sensible o visible.

6.4. Análisis literario comparativo de las miradas de los personajes adultos en relación con los enfoques vinculados con la mirada y el psicoanálisis

Qué representan los niños para los adultos y viceversa, qué reflejan sus deseos y comportamientos son algunos de los enigmas que se han venido desentrañando en los capítulos de análisis debido a que la mirada siempre depende de un otro que la haga retornar -a modo de espejo- y que la inscriba mediante imaginarios.

¿Quién soy para el otro? Es el cuestionamiento que rige el eje psicoanalítico para dilucidar la percepción que está en juego a nivel de significantes y a la cual se tiene acceso por medio de las palabras e incluso de los silencios -en este caso particular- latentes en la pluralidad de estos textos.

Por qué preguntar o inmiscuirse en el mundo narrativo adulto si se supone que el énfasis de esta investigación es precisamente el opuesto, el mundo infantil, bueno... debido a que tanto lo expreso como lo omiso para el psicoanálisis es información que marca o configura -a nivel más inconsciente o subconsciente- lo que se piensa de sí y del otro. Ello implica que, si bien su posición es secundaria, no deja de ser valiosa en cuanto a lo que esta pueda aportar.

Un aspecto trascendental de estos relatos centroamericanos es que la niñez es la protagonista y testigo de su historia, ello deja en segundo plano el intento omnisciente por acaparar, desplazar o cubrir las palabras de los niños, las cuales queda claro son las que se desean resaltar. A continuación algunas citas sobre los adultos y su vínculo con los niños:

“¿Es muy importante, me dijo con suficiencia, quizás para medir mi determinación. Yo le contesté sin aliento: ¡Sí!, sí es muy importante. Y tragué sangre” (Cortés, 2010, p.15). En esta circunstancia el niño es mirado con “molestia” (ídem), con denuedo por la bibliotecaria. Debe convencerla de que la solicitud que le hace es realmente importante para obtener su atención y beneplácito.

“El sonido de su marco al quebrarse fue como un llanto para mi madre...” (Hernández, 2013, p. 20). Este cuento repleto de comparaciones alude a cómo estas repercuten en el niño. Lo que se indica o resalta de sus padres es de qué forma estos aluden constantemente a la memoria del hermano fallecido, al duelo infinito, al dolor que obstaculiza que el niño sea/se perciba mirado y escuchado por sus parientes.

“... estábamos acostumbradas a obedecer. Mi mamá también , porque mi papá era muy bravo, y si le contradecíamos en algo, agarraba un leño del montón que mantenía apilados cerca de la cocina y nos pegaba” (Lam, 2011, p. 169). El ambiente de las niñas está cargado de violencia explícita e implícita. Se sabe que son agredidas físicamente y se insinúa por el eco de sus voces en un giro temporal abrupto que van a ser y han sido violadas.

“Los tíos se quedan en las mesas allá lejos, tomando algo, hablando con los otros adultos, a los que ya se les cayeron todos sus dientes y no les importa nada” (Murillo, 2011, p. 15). Los adultos acá son descritos como personas diferentes y distantes de los niños. La alusión a la caída dental explícita que ellos ya han superado procesos complejos y dolorosos -según los niños del relato- que aluden a su vez a seres mítico-fantásticos como el ratón de los dientes, los cuales al parecer ya no recuerdan o legitiman los mayores. El personaje de Murillo da una estocada afilada al asegurar que a ellos no les importa nada, al menos se presupone que NO lo mismo que a los niños, de ahí tal aseveración.

“Caminaba y papá me cargaba, creo que era papá. Luego dejé de verlo. Papá desapareció” (Phé-Funchal, 2009, p. 1). El protagonista de este escrito apenas recuerda la imagen de su padre y la que hay está nada más y nada menos que asociada a un abandono que es medido por el niño conforme a la distancia que hay entre ellos, primero la física y luego la moral, social y parental.

En fin, todos estos cuentos presentan y representan el tipo de parentalidades y familias con las que conviven. En su mayoría los adultos parecen estar abstraídos del mundo de los menores, con excepción del caso de “La última aventura de Batman” y “La soledad de la batalla”, en donde los mayores no solo están más presentes sino más atentos en relación con sus otros textos regionales.

La ausencia del padre se resalta en los cuentos de Phé-Funchal, Cortés y Ávalos. El primero por abandono, el segundo por muerte y el tercero por una ausencia temporal del hogar y la vida de su hija.

En cuanto a las madres destacan los relatos de Phé-Funchal, Lam, Hernández y Cortés, ya sea por provocar-evocar agresión a su alrededor, por recibirla de un par adulto -maltrato de parte de la pareja-, por replegarse y callarse pese a sospechas o, simplemente, por proteger(se) de estigmas sociales.

De los mayores se infieren soledades y violencias cruzadas que provocan a su vez malestar, insatisfacción, vergüenza, enojo, impotencia, depresión y ausencia de los núcleos que conforman. Son historias que pueden anclarse y leerse a la luz de otras claves narrativas regionales como son las novelas, los microrrelatos y las crónicas contemporáneas, por ejemplo.

CONCLUSIONES

*“La vida comienza allí donde comienza la mirada”
Amélie Nothomb³*

*“Un ciego en Buenos Aires es ciego en Madrid o en Calcuta”
Roberto Arlt⁴*

Es imposible pensar el mundo tal cual se conoce sin la existencia de algún tipo de lenguaje que permita la comunicación e interacción entre sí. Incluso gran parte de las principales genealogías de Occidente recurren a la palabra para dar paso a la materialización y sentido de los objetos. Los seres como entidades sensoriales no solo perciben la realidad mediante los sentidos que los acompañan, sino que son una poderosa guía en la existencia humana. Uno de los sentidos que ha sido clave en la evolución de las especies, en particular de la nuestra, ha sido la vista. Gracias a ella se permite el movimiento y el desplazamiento con mayor seguridad, además es un signo de alerta ante amenazas y provisiones, una manera de contemplación y de comprensión de la vida.

A continuación, se explaya una serie de conclusiones que se titulan acorde a los ejes de estudio empleados durante todos los capítulos de análisis, además de otros dos referentes, el primero, a la niñez, la mirada y Centroamérica; y el segundo, al análisis literario del cuento en sí.

- El locus de los cuentos suele ser mayormente urbano, una tendencia cada vez más común en la cuentística regional. Cinco de los seis cuentos se ubican en la ciudad, un fenómeno que ha incrementado en la literatura regional a partir de la segunda mitad del siglo XX.
- Los vínculos familiares primordiales están compuestos originalmente de manera nuclear, es decir por un hombre y una mujer, en este caso con al menos un hijo. En “La última

³Amélie Nothomb. *Metafísica de los tubos* (2000, p. 6).

⁴ Roberto Arlt. *Aguafuertes porteñas* (1976, p. 94).

aventura de Batman” y “Rueda” las familias son homoparentales, allí las madres son las encargadas de la crianza, aunque en el primero la ausencia del padre se debe a su deceso temprano, mientras que en el segundo corresponde a un caso de abandono. En el cuento de Cortés la dinámica familiar es tan estrecha que a veces da una apariencia de familia nuclear extendida, pese a que la casa no sea habitada más que por ellos dos.

- Las edades de los protagonistas rondan entre los 3 y los 13 años aproximadamente.
- Si bien los tiempos narrativos guardan cierta linealidad en cuanto la secuencia de los acontecimientos, también puede haber desfases o juegos temporales como los de “Rueda”, “El secreto del ángel” y “La última aventura de Batman”. En el cuento de Phé-Funchal se recurre a la analepsis, mientras que “En los niños eternos” se dan prolepsis.
- La clase económica de estos personajes niños oscila entre la pobreza y la clase media alta. Las clases económicas ricas no son retratadas directa ni indirectamente. “Rueda” y “Vestido azul” presentan realidades más precarias; “La última aventura de Batman” y “Los niños eternos” son un atisbo a la clase media; por último, “La soledad de la batalla” o “El secreto del ángel” denotan una mejor economía familiar.
- El juego es una práctica placentera y común para las voces narrativas infantiles, no obstante, algunos tienen mayor acceso, espacio, diversidad y libertad en cuanto a su elección. El aspecto lúdico está muy expuesto -casi omnipresente- en “La última aventura de Batman”, “El secreto del ángel” “Los niños eternos” y “La soledad de la batalla” a través de juegos espontáneos, accesorios de superhéroes, programas televisivos, muñecos, peluches, canciones, salidas e interacciones con pares y, asimismo la inclusión de seres mágicos o fantasmagóricos -no según la visión de los menores-. Los juegos tienen un

menor protagonismo en “Rueda” y “Vestido azul”, ya que en el primero el movimiento se restringe explícitamente

-inicialmente por simulación y luego por discapacidad física- y en el segundo únicamente se hace alusión cuando luego de ser empujadas por la madre a causa de un abrazo, esta las envía a buscar fuera de casa con quién jugar.

- Los juegos se llevan a cabo en espacios internos, usualmente en los cuartos de habitación. Estos suelen ser los preferidos por los niños para expandir su imaginación. Se muestran más cómodos al jugar en solitario, con excepción del relato de Murillo, donde el juego se practica de forma grupal.
- Los personajes protagonistas de estos textos son percibidos como seres distintos a los adultos, por ende, su trato también es diferido. Tanto los primeros como los segundos se asumen como tales, exceptuando a Angélica, el personaje principal de “El secreto del ángel”, quien atraviesa por una crisis de identidad asociada a su etapa de maduración psico-biológica, la cual le dificulta situarse en el parangón etario estimado por los adultos. A ella todos la llaman niña, pero a la vez le exigen comportarse como una joven, las expectativas versus la realidad no coinciden con lo que el mundo -los otros- le dicta ser y parecer.
- Los personajes adultos asumen sus diferencias en función de una serie de responsabilidades ligadas con la crianza, los cuidados familiares o bien, a partir de los roles de género. En mayor grado las familias nucleares -en particular las mujeres- están a cargo de la crianza, educación, divertimento y hábitos, entre otros.
- Los adultos del relato regulan además el movimiento de los personajes niños, sus salidas y deberes; son proveedores de las necesidades básicas tales como comida, educación, techo y vestimenta.

- Todos los cuentos yacen en un entorno familiar, cuyos vínculos en algunos casos son más estrechos que en otros, así como la convivencia y el trato. En “La última aventura de Batman”, la relación parentofilial luce más agradable y empática, en ella tanto la familia nuclear como la extendida se muestran atentas a la mayoría de las necesidades, personalidad y gustos de los niños. Este esquema continúa en “El secreto del ángel” y “La soledad de la batalla” en donde los personajes son provistos de varios incentivos, atención y cariño. Por otro lado, en “Vestido azul” y “Rueda” se muestra el caso opuesto, ya que, si bien en el primero se suple el techo, el abrigo y la comida, conlleva un costo moral, físico y sexual elevados. En el segundo, el niño es agredido física, psicológica y patrimonialmente por su madre y a través de su vecina. Por último, en “Los niños eternos” parece haber abuso por omisión, ya que los padres depositan su atención y afecto en el hijo muerto, suscitando que el hermano menor busque llamar su atención a toda costa, con el fin de ser mirado por ellos.
- Gran parte de las representaciones adultas emplean el control y el poder como formas legítimas y de superioridad ante los menores. Los mayores ejemplos son “El secreto del ángel”, “Vestido azul”, “Rueda” y “Los niños eternos” en los cuales se ejerce la fuerza física o bruta sobre los niños, tal pareciera que la coacción y el dominio de los cuerpos presupone un sometimiento y temor extremos en los menores, con el fin de que estos no puedan solicitar ayuda o defenderse. Además, se busca minimizar su voluntad, domeñar su espíritu; hacerles creer que la violencia es su culpa, que su comportamiento amerita una corrección iracunda en donde el castigo o el flagelo son métodos viables para reivindicar los supuestos errores. Si bien en “Los niños eternos” no se presenta el castigo físico de parte de los adultos, su obsesión por la pérdida del hermano conduce a un claro

desplazamiento y descuido que terminará en la búsqueda de la muerte, tal como sucede con el niño de “Rueda”, aunque por razones distintas.

- En todos estos cuentos las representaciones adultas están presentes tanto en el imaginario como en la voz narrativa, si bien su aparición suele ser mediada por el discurso interno, es notable que en cada uno de los relatos demuestran notoriedad en los acontecimientos. Por ejemplo, en “La última aventura de Batman” los tíos permean el entorno físico y afectivo del niño, además están pendientes de lo que le acontece, de igual manera, la narración devela algunos detalles sobre ellos debido a la cercanía. Tanto en “Rueda” como en “El vestido azul” los roles parentales están presentes, pero de una manera distinta. En el primer caso, la madre y la vecina son las personas más próximas, mientras que en el segundo lo son la madre y el padre. En sendos cuentos las figuras adultas son amenazantes para la niñez como ocurre también en “El secreto del ángel”, y en “La soledad de la batalla” aunque con perfiles y grados de violencia distintos.
- Las relaciones con los hijos, familiares u otro parentesco con la niñez no parece del todo afianzadas, lucen tensas en la mayoría de los casos, exceptuando el entorno familiar de “La soledad de la batalla” y “La última aventura de Batman” donde persisten vínculos afectivos significativos, incluso si estos no provienen de la familia nuclear, así como un ambiente más cálido y seguro para jugar, desarrollarse, ser ellos y si quieren manifestar sus ideas o emociones con mayor libertad.
- Todas las representaciones adultas de los relatos atraviesan por problemas maritales, económicos, de violencia intrafamiliar o salud. Incluso los espacios que los circunscriben reflejan tensión, hostilidad y desconfianza.

- En la mitad de estos relatos las vidas y cuerpos de los niños personificados se muestran como posesiones mercantilizadas, de las cuales se debe disponer y apropiarse. En Lam y Ávalos los cuerpos se explotan sexualmente, en el primero los padres fungen como mediadores, mientras que en el segundo es el papá quien lo agrede directamente. En Phé-Funchal el cuerpo es dañado, instrumentalizado y sometido a objeto de trabajo.
- La sujeción y la violencia del cuerpo -por parte de los personajes adultos- se refleja por ejemplo cuando al personaje niño de “La última aventura de Batman” se le tira de las orejas o se le nalguea como mecanismo disciplinar, en “Vestido azul” cuando las niñas son tomadas con fuerza de la mano para que caminen a un ritmo en el cual no pueden llevarle el paso a los padres, también al ser empujadas por la madre, golpeadas por el padre o, al inferirse la realización de una transacción basada en sus cuerpos; en “Rueda”, al explotar laboralmente al niño y agredirlo de tal manera que termina por convertirse en una discapacidad real y, en “El secreto del ángel” cuando la púber es asaltada sexualmente, de igual forma, cuando la madre espeta palabras de descalificación sobre la mancha de sangre en la cama de su hija, -haciendo ver que su sangre y fertilidad son una afrenta intolerables.
- En el mundo infantil las miradas oscilan entre lo inteligible (relacionado a ideas, racionalidad y realidad) y lo visible (relativo a los sentidos, apariencias y engaños); no obstante, impera lo visible o sensible. Ello no limita, minimiza ni sesga la capacidad cognitiva o de dilucidación, simplemente implica una fuerte inclinación por comprender la realidad a partir de las capacidades sensoriales y de lo que estas les indican, ya que son las herramientas más inmediatas con las que cuentan para comprender su realidad.
- La diferencia de las subjetividades infantiles y adultas radica en que sus verdades y razonamientos se establecen predominante por lo que les dictan sus sentidos; de ahí que

los afectos se conjugan en acciones que son medibles en cuanto a la capacidad del sentir, por ejemplo los niños de “Rueda” y “La última aventura de Batman” conocen y entienden el amor materno mediante los mimos que ambos perciben de ellas, ya sea a través de un abrazo, un beso o un mimo.

- Lo inteligible se avista en los relatos en cuanto a la capacidad de insinuar o afirmar acuerdos o desacuerdos, de opinar sobre lo que consideran justo, bueno, malo, amigable, etc., e incluso en la manera en la que construyen preguntas para sí o los demás.
- Las miradas infantiles varían según la etapa etaria en la que transitan y sus correspondientes habilidades de comprender el entorno de una manera más concreta o abstracta, también penden de los estímulos a los que son expuestos, así como a las posibilidades de expresión con las que cuentan. Por ejemplo, si bien la protagonista de “El vestido azul” se aproxima en edad a la de “El secreto del ángel” no son comparables en cuanto a la capacidad, saber e intención por comunicarse.
- En relación con la mirada sartreana, los personajes niños de estas historias resaltan por su entorno familiar de relativa soledad, ya sea porque son únicos y no cuentan con hermanos como acontece en “Rueda”, “El secreto del ángel”, “La última aventura de Batman” o “La soledad de la batalla” o bien porque se sienten aislados; de ahí que recurran al juego individual o con seres aparentemente imaginarios.
- Las miradas o representaciones adultas se muestran colonizadas en tanto a la incapacidad para encontrarse más próxima y equitativamente con la niñez. Ello se evidencia en la falta de diálogos o referencias por parte de los niños. Las miradas infantiles no los posicionan como algo relevante de ser mencionado.

- Las subjetividades infantiles -simuladas- se conocen a través de las voces narrativas de los textos. Estas desvelan un profundo mundo interior en donde destaca una fuerte introspección en cada una de ellas.
- Los personajes niños se muestran más abiertos -en general- al encuentro con los demás. Los adultos son los que se perciben distantes, abstraídos a ausentes.
- La mayor descolonización infantil es la conquista a través del juego, ya que esta le permite abrirse a lo establecido o impuesto por el estatus quo adulto. Es mediante lo lúdico que amplían su mundo de posibilidades, deseos y convicciones.
- En “Rueda” y “Vestido azul” las subjetividades están marcadas por el elevado nivel de consciencia en el que la violencia participa, en ambos hay golpes, amenazas, desnutrición, insultos, desdén y naturalización de los escasos recursos económicos; en “Rueda” al niño se le endilga el rol marital y paternal en cuanto a la economía hogareña; la diferencia entre ambos radica en que la primera historia exagera el brutalismo físico y verbal por un tiempo mucho más prolongado, mientras que en la segunda, Araceli sabe que incluso el entorno violento en el que pervive se muestra extraño en cuanto a lo que ella reconoce, de ahí que sea el interlocutor el encargado de “apalabrarlo”.
- En “El secreto del ángel” y “Los niños eternos” las subjetividades se diluyen u opacan en menor o mayor medida debido a los personajes mágicos con los que conviven. En el primer caso es un ángel, quien se confunde o yuxtapone con la identidad de Angélica, mientras que en el segundo tal refracción identitaria la usurpa el hermano mayor, difunto años atrás. “En la última aventura de Batman” y en “La soledad de la batalla” la subjetividad del niño se complica debido a que el personaje de Cortés lleva el mismo nombre del padre, igual que en “Rueda”, empero el fanático del superhéroe desconoce que su padre ha fallecido y

lo encuentra en las aventuras televisivas, así como en los pretendientes de la madre. En “La soledad de la batalla” la subjetividad se construye en forma aparentemente heroica, a base de aprendizajes fuera del hogar, de los incipientes y eternos enamoramientos, de la noción de finitud y sapiencia que parecen alcanzar solo aquellos que están conscientes de la muerte.

- Todos los personajes infantiles podrían leerse en clave “descolonizante” no solo por asumir un rol protagónico en las narrativas regionales – pese a que tales voces infantiles son simplemente la simulación o plagio de quienes anuncian un ser/parecer- sino por aproximarse a aquello que no debería ser visto o dicho, por generar “contrahistorias”.
- Leer estos textos implica pactar abiertamente un engaño o ilusión de que quienes narran no son niños; ¿qué hacer ante tal falsedad? nada en particular que no se haría con otros pactos textuales, así que asumir que estas voces simulan una infancia no denigra su propósito.
- Los protagonistas infantiles de los relatos buscan ser aprehendidos por los demás, si bien se auto perciben como individuos reconocen tácitamente su dependencia de otros en relación con su cuidado, protección, sustento, cariño y acompañamiento.
- En el psicoanálisis, la mirada puede ocupar muchos sitios, tener muchos nombres, responder a preguntas tales como: ¿de qué manera me siento amado?, ¿puedo ser otro en el juego?, ¿soy lo más importante en la vida de papá o mamá? Parte de las respuestas que arrojan los textos derivan que estos no se sienten tan amados, resguardados o contenidos por sus familiares, más bien prefieren refugiarse en la imaginación y el juego.
- El “sensorium” infantil se da a conocer a través de la focalización de las voces narrativas. Este espectro sensorial muestra lo que escuchan, miran, sienten y ocupa su atención. Los niños muestran un especial interés por lo inmediato u ocurrido ahora, no se ocupan por lo

acontecido el día anterior o lo que devendrá en un par de años. A estos personajes les interesan sus juegos, sus afectos inmediatos, lo que comen, etc.

- La mirada psicoanalítica ocupa un lugar importante en el reconocimiento social, aquí las niñas y niños personificados anhelan la atención, valoración y cariño de quienes aman y acompañan. Los adultos no cumplen con sus expectativas, no forman una parte significativa de su mundo real o discursivo.
- Los niños presentes en el relato comprenden que hay otros semejantes, pero que son distintos pese a cualquier similitud entre sí. Todos estos personajes se encuentran en una edad en la que ya habrían atravesado la teoría del espejo, en la que se reconocen como individuos.
- Los niños intratextuales actúan y suelen fiarse por sus instintos. Si bien comparten sus razonamientos, no se detienen a cuestionar si estos son racionales o fiables. Confían en sí mismos.
- Los avistamientos adultos dicen mucho sobre el estatus que le designan a la niñez, así como el trato que le dan. Sus miradas sostienen que los niños deberían guardar relación con su pensamiento, a modo de proyección y refracción-. De ahí que contemplar ambas miradas es muy importante, ya que la mirada se constituye gracias al otro que mira y crea consciencia de que el otro está siendo contemplado.
- Las figuras paternas, maternas y de crianza o acompañamiento no (de)muestran ser lo suficientemente fiables, amorosas, dignificantes, protectoras como ameritan.
- El término infancia histórica y etimológicamente no ha contribuido a situar esta etapa de la vida y de la psique como algo halagüeño o incluso más neutral y abierto. Si bien el concepto ha sido resemantizado en el último siglo, no deja de imperar un aura de

subestimación, infravalor, condescendencia o pormenorización en el uso cotidiano, e incluso académico.

- El siglo XX ha sido determinante en Centroamérica la inclusión, visibilización y legitimación de los derechos de muchos grupos sociales, entre ellos los negros, las mujeres y los niños; no obstante, estos últimos siguen ocupando un espacio muy reducido en los estudios literarios, de ahí que la presente investigación se enfoque en el rol que estos ocupan en la literatura centroamericana dirigida a adultos, debido a que, considera importante determinar cuál es su panorama en cuanto a la participación y construcción de los imaginarios de tales personajes.
- La literatura centroamericana se escribe e inscribe a lo largo del tiempo, reflejando por ende cambios sociales, temáticos y estéticos, razón por la que requiere de un constante revisionismo y lectura sesuda. Si bien ha estado muy ligada a la política e historia, en particular durante los años setenta, ochenta y noventa, esta ha demostrado en la actualidad no estar sujeta o anclada necesariamente a corrientes o tendencias específicas del área como lo demuestra el festival Centroamérica Cuenta. En las décadas de los ochenta y noventa, por ejemplo, tuvo un auge narrativo en relación con el interés por el cuento, el testimonio y la incursión en el relato corto, mientras que en las últimas décadas el espectro se ha amplificado en cuanto a géneros -o difusión de ellos-; en temáticas, idiomas o lenguas, representaciones de distintos sectores de la sociedad, recursos estilísticos o el locus donde se desarrollan o escriben tradicionalmente las tramas. Ejemplo de esta variedad es la obra del guatemalteco Eduardo Halfon, uno de los escritores regionales más populares en el mundo junto a Sergio Ramírez, también María del Carmen Pérez, la actual ganadora del premio centroamericano de literatura Rogelio Sinán.

- El caso de Costa Rica es muy interesante en la región debido a una consolidada e histórica estructura institucional y académica que ha promovido la gestión literaria mediante carreras universitarias, premios nacionales, imprentas, editoriales, revistas, periódicos, sitios Web y más recientemente el auge de librerías independientes como Perro Azul -una de las primeras hace 20 años-, Uruk, Arboleda, Lanzallamas, Guayaba, Clubdelibros o el proyecto disruptivo de Abecedarias, una editorial enfocada en las voces femeninas de la zona. En la actualidad hay antologías, programas de radio, plataformas o aplicaciones sobre temas variopintos como la comunidad LGTBQ, la niñez, las personas mayores, la comunidad afrodescendiente y aborigen, por ejemplo.

- El recorrido histórico, educativo, psicológico, mítico y literario efectuado sobre la niñez en la presente investigación muestra una polarización en la que, o bien la pormenoriza o exalta.

- En el discurso de los personajes adultos prevalece la idea de los mayores como “representantes de los intereses de los menores” (Stapich, 2016, p.83). De esta sección del artículo se infiere que abundan las representaciones de los niños precisamente porque ellos carecen de una activa y permanente participación. Señala que los niños “reales” o empíricos -como los denomina- “están ausentes de los procesos de escritura, ilustración, edición, crítica, selección, censura, venta, circulación de los libros para la infancia” (ídem) como se ha indicado recientemente.

- Los estudios sobre la literatura centroamericana como una región particular y llena de especificidades, más allá de su conexión y pertenencia a Latinoamérica, se dan a partir de las últimas décadas del siglo XX por iniciativas personales como las de Ligia Bolaños y

Magda Zavala, cuyo trabajo devendrá tanto en especialidades de campo de estudio como en proyectos institucionales tales como el CICLA (Centro de Investigaciones en Identidad y Cultura) en 1994, la revista *Ístmica* a partir de 1994, la revista *Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe* desde el 2002, el CIDICER (Centro de Investigación sobre Diversidad Cultural y Estudios Regionales) en 2013, y recientemente la Cátedra Centroamericana de la Universidad de Costa Rica (2020).

- Algunos de los investigadores que se han sumado al estudio y difusión de la literatura centroamericana son: Ligia Bolaños, Magda Zavala, Werner Mackenbach, Albino Chacón, Ethel García Buchard, Eugenia Zavaleta Ochoa, entre otros.
- Zavala y Araya (2002) proponen enfatizar la importancia y necesidad de estudiar la literatura centroamericana de una manera más cohesionada y de ser posible desde la región misma debido a que critican que muchas de las teorías y líneas de investigación aplicadas a estos trabajos responden -en su mayoría- a cosmovisiones e intereses que no guardan relación con las improntas por analizar. Para llevar a cabo dicha proeza propone entre otros, contemplar los contextos, así como las diferencias sociales y étnicas, visibilizar los trabajos producidos en la región, procurando un diálogo y rigurosidad crítica que dejen de lado las diferencias personales y de criterio entre académicos, escritores e historiadores.
- Leer, escribir y pensar son también formas de mirar, de aprehender lo que se observa. Hay que reconocer que las miradas están atravesadas por la cultura, la psique y las creencias facilita la comprensión de que en los conocimientos no hay absolutos, pero sobre todo, que estas se encuentran sesgadas y están cercadas por la subjetividad, pese a que en ocasiones puedan aparentar lo contrario. Ello no implica, claro está que no puedan ser analizadas o

problematizadas, menos aún que no existan convenciones o teorías que apoyen o deslegitiman hipótesis y hechos al respecto.

- La investigación defiende la inclusión de estudios literarios centroamericanos relacionados con la niñez, tanto los que se dirigen a este grupo como los que son escritos por niños, así como los que versan sobre ellos a nivel de personaje, de tema de estudio o, también los que incluyan su papel como escritores, lectores (desde la teoría de la recepción) en las academias, el canon y otros posibles espacios de difusión.
- Los protagonistas de los cuentos seleccionados no son descritos ni enunciados de una forma polarizada, rasgo que no los hace ver sospechosos o poco veraces, no requieren situarse en los extremos de un espectro, ya que se les facilita la posibilidad de ser.
- En cuanto a aspectos de forma, los cuentos oscilan entre las 3 y las 20 páginas –“Rueda” y “El secreto del ángel” respectivamente-; no obstante, la mayoría se mantiene entre 4 y 6 páginas, el tiempo suele ser lineal y en pocas ocasiones se presentan anacronías como la analepsis o la prolepsis. Las escenas no tienden al diálogo, los relatos suelen ser “singulativos” (se relata una vez lo que ha ocurrido una vez en el nivel de la historia); no obstante, puede haber excepciones como “Rueda” donde el relato es singulativo anafórico (se relata múltiples veces lo que ha ocurrido en múltiples ocasiones) o “El secreto del ángel” donde el relato es repetitivo (se relata varias veces lo que ha ocurrido una vez).
- Hay una nimia presencia adulta que está caracterizada por la elisión de la voz narradora, la cual suele coincidir con la del personaje infantil o la de un adulto que evoca sus memorias de infancia –por ejemplo “Rueda”; por ende los personajes adultos no solo guardan un rol secundario o terciario en el relato, sino que tienden a estar supeditados a un discurso indirecto en el cual sus acciones o pensamientos están atravesados por el juicio del

personaje, la voz narradora, ya sea la que está desgranando sus memorias en la narrativa o el que cuenta sobre ellas como eventos del pasado.

- Se resalta que en todos los cuentos seleccionados los personajes niños mencionan a los adultos con quienes conviven, de ahí que las voces entrañadas en el relato brindan un perfil de ellos a través de las opiniones y los puntos de vista que estos dictan, por ende, las apreciaciones que se forjen de las respectivas personificaciones penden en parte de lo que se narra sobre ellos (lo escrito), pero también del carácter dialógico en el habla.
- No pululan marcas deícticas que sugieran o afirmen que los personajes adultos sostengan una comunicación abierta, directa y de respeto con los niños; tampoco parece haber referencias a juegos o tiempo compartido como es el caso de “La última aventura de Batman” y “La soledad de la batalla” en cuyos relatos los personajes adultos intercambian conocimientos de manera más horizontal, así como sumarse al tiempo de juegos o pasatiempos. En el primer relato las tías y la madre ven junto al niño su programa favorito y en el cuento de Murillo, el tío les enseña a preparar caramelo en un parque -entorno lúdico y recreativo-. A diferencia de los dos relatos recientemente nombrados, en el resto de los cuentos no pareciera que los adultos se impliquen en el mundo lúdico o de entretenimiento con ellos. Así lo muestran las narrativas de “El vestido azul”, “Rueda”, “Los niños eternos” y “El secreto del ángel”, cuyos relatos carecen de tales demostraciones. No obstante, en “Rueda” y “El secreto del ángel” hay atisbos ocasionales. Por ejemplo, en el cuento de Phé-Funchal la voz narrativa pronuncia un hálito afectivo durante la primera infancia, así también se menciona cuando la madre juega con el niño el primer día que lleva la silla de ruedas a casa; no obstante, se presume que tal evento responde más a disuadirlo de trabajar

con el artefacto que a una actividad cotidiana. En cuanto al relato de Ávalos, el padre reza con la niña, nombra objetos y comparte secretos que afianzan su vínculo afectivo.

- Los personajes adultos de los cuentos no se relacionan con los personajes niños en clave de igualdad, no se les suele preguntar sobre lo que piensan o sienten, tampoco parece haber mayor interés en lo que estos tengan que decir al respecto. A partir de la narrativa dialógica interna se infiere que ellos no son “tan listos, maduros, interesantes o capaces” de dialogar u opinar en temas que se supone, confieren al mundo adulto, el cual prácticamente abarca todo.
- La construcción de las miradas de los personajes adultos dirigidas a los personajes niños en la literatura centroamericana devela mucho en cuanto a la posición y capacidad empática de los mayores. Ellos suelen ver a los menores como apéndices suyos, por ende, parten de que estos se encuentran orientados a obedecer y sujetarse a sus reglas. Los primeros tienden a subordinar y decidir sobre los espacios físicos que la niñez debe ocupar, así como las dinámicas de juego, incentivos (educación, placer, etc.) movilización y especialmente, las posibilidades reales de asentir, diferir, negociar o exigir algo.
- El conocimiento del mundo, además de ser captado por el lenguaje y los sentidos, es modelado por el entorno social, en el cual los familiares y cercanos tienen una cuota importante, ya que van a ser ellos quienes introduzcan y transmitan sus marcos de referencia ética, afectiva y cognitiva, entre otros. Es decir, que los adultos con quienes crecen los niños y las personas con quienes departen influyen en las apreciaciones, comportamiento y percepciones.
- Prevalen las representaciones del mundo infantil. Estas permean claramente las concepciones sobre lo que son los niños, sus escalas actitudinales, demandas, concesiones,

derechos, prioridades, alcances, limitaciones, entre otros. Es como si a partir de muchos de los descubrimientos que se han obtenido al respecto, ello permitiese una profusa y certera catalogación, definición y comprensión sobre ellos.

- En el ámbito literario también hay contradicciones en la construcción de los personajes, sin importar el nivel de ficcionalidad que posean. En la literatura las representaciones de la niñez se ven igualmente fragmentadas y problematizadas, en parte porque no existen conocimientos absolutos y definitivos sobre su naturaleza. De ahí que hablar de la niñez sea más fácil a través de hipótesis, aproximaciones, preconcepciones, estereotipos, conocimientos o discursos que se erigen sobre ella. Saberlo conlleva tener en cuenta que tales cimientos son movedizos, inciertos, cuya única certeza son las distorsiones propias de la subjetividad puesta allí.
- Los personajes cuentan con una capacidad inteligible del habla acorde a su edad; no obstante, las voces narrativas en ocasiones trasladan esa incapacidad de nombrar cosas, ya sea porque desconocen el término o porque es difícil de expresarlas, tal cual ocurre en “El vestido azul”, cuya voz procura guardar correspondencia con la edad, los acontecimientos y el saber que tiene a su disposición, propiciando con ello no solo tensión por los vacíos de información sino una provocación y demanda por comprender lo que se está queriendo decir.
- La capacidad de evocar las voces de los niños, de asignarles un lugar, una caracterización, no garantiza tampoco la comprensión que demandan tales representaciones de los personajes, “puesto que el lenguaje no siempre cuenta con recursos adecuados para expresar pensamientos y emociones vagos e inarticulados (Nikolajeva, 2014, p. 405).

- Las familias centroamericanas de los personajes protagonistas suelen ser de corte más tradicional, es decir que están conformadas por padre, madre y hermanos. En “La última aventura de Batman” y en “Rueda” la figura paterna está ausente, en el primer caso debido a su deceso y en el segundo porque ha huido del hogar. Llama la atención que en ninguno de los cuentos se presentan otras estructuras comunes de convivencia tales como cohabitar con abuelos o vivir exclusivamente con ellos; tampoco se presentan padrastros, madrastras u otras figuras ajenas a la consanguinidad tales como conocidos, amigos, inquilinos o parejas.
- En la mayoría de los cuentos, los personajes protagonistas son hijos únicos como acontece en “La soledad de la batalla”, “La última aventura de Batman”, “Rueda” y “El secreto del ángel”, por otra parte, en “El vestido azul” y en “Los niños eternos” se encuentra la presencia de hermanos, aunque en el cuento de Hernández el hermano mayor ya está muerto desde el inicio del relato; no obstante, su presencia es latente en todo el argumento.
- La trama de los relatos se desarrolla primordialmente en la ciudad, a excepción de “El vestido azul” donde el paisaje parece situarse en la ruralidad.
- En cuanto a las condiciones socioeconómicas, por las referencias textuales, la mayoría se sitúa en la clase media, excepto el “El vestido azul” y “Rueda”, cuya descripción del hábitat, así como las condiciones austeras en las que se desarrollan, propone que estos forman parte de una clase baja. En estos dos últimos cuentos, en los que existen señales de precariedad, hay mayor presencia de violencia física también; no obstante, ello no aporta un patronazgo que pueda aplicarse de manera general a las narrativas centroamericanas.

- Los protagonistas se refieren a sus padres, adultos y personajes imaginarios alrededor; no obstante, no suelen incluir sus diálogos directos para corroborar lo dicho, les basta con sus palabras para expresarse y legitimar lo que piensan y sienten sobre ellos mismos.
- Es destacable el cuento “El secreto del ángel” donde la focalización radica en el alter ego de Angélica, cuya voz es representada por un ángel de la guarda adulto. Esta perspectiva angelical, no solo torna más compleja la lectura del relato, sino que asume el rol de cuestionar el mundo interior y exterior de la niña, haciéndole ver al final que ella cuenta con una voz y es capaz de emplearla. Esta revelación presupone la liberación del ser alado, por ende, una emancipación personal a nivel de acciones, pensamiento y habla.
- Se muestra un panorama no tan alentador para la niñez literaria, uno en el que persiste la violencia y el abuso físico, psicológico, verbal, patrimonial y sexual, en el que los niños esporádica o sistemáticamente son expuestos y sometidos a vejaciones o indiferencia. Tales niveles de violencia no tienden a ser cuestionados por medio de los personajes, pero sí a través del propio relato.
- Hay diferencias en el tratamiento de la violencia según el rol de género. En los relatos estudiados, las niñas de “El vestido azul” y “El secreto del ángel” son abusadas sexualmente, mientras que los niños de “Rueda” y “Los niños eternos” terminan por quitarse la vida. Los tipos de violencia que sufren los hombres y las mujeres se diferencian acá no solo en la sujeción corporal sino en la autoagresión que provoca en los últimos, donde al parecer, la muerte es la única salida a tales vejaciones.
- Se expone la escasez como constante en estas narrativas, las cuales en menor o mayor grado retratan el entorno en el cual crecen y se desenvuelven los personajes niños. Estos no muestran tener mayor consciencia de las posibilidades económicas de su entorno, tampoco

le designan interés al respecto; no obstante, terminan por compartir dicha información gracias a detalles de la cotidianeidad.

- Las voces infantiles tienen preceptos morales, es decir que cuentan con nociones sobre lo que es bueno y malo. Son creativos e imaginativos a tal punto que en ocasiones recurren a alter egos, amigos imaginarios o juguetes, ya sea para construir o escapar de realidades. Tienden a regirse por el presente y no muestran mayor interés o preocupación por las responsabilidades y problemas de los adultos tales como el dinero, los bienes materiales o el tipo de casa en donde habitan.
- Las representaciones infantiles muestran también otras aristas como son el deseo, la ira, la venganza, los celos, la mentira, la desolación, la resignación, la vulnerabilidad, la intuición, y la fuerza, entre tantos otros atributos que le confieren mayor complejidad, veracidad y variedad a la construcción de sus miradas.
- Las voces empleadas en estos relatos suelen ser auto diegéticas, es decir que el narrador no solo forma parte de la historia, sino que es quien la protagoniza. Para autores como Genette, la voz es tanto la encargada del acto narrativo como de quien cuenta. Los narradores de estos cuentos centroamericanos son personajes niños que participan activamente de este acto ilusorio de apropiaciones infantiles, donde son ellos quienes cuentan en presente o pasad aquello que han experimentado, sentido, pensado e imaginado en relación consigo mismos o con los demás. Si bien en estas focalizaciones no son auténticas sí se construyen de manera veraz, promoviendo repensar los respectivos discursos referenciales. No se puede olvidar que tal simulacro discursivo está llevado por seres adultos que juegan a ser niños de una u otra forma. En un mundo donde predominan las voces masculinas y adultas,

es el menos reconfortante buscar reconciliarnos con voces que hemos habitado alguna vez o con las que tal vez departamos en la vida real.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Ávalos, J. (2017). “El secreto del ángel”. En *El secreto del ángel*. Edición privada.

Cortés, C. (2010). “La última aventura de Batman”. En *La última aventura de Batman*. Uruk Editores.

Hernández, C. (2013). “Los niños eternos”. En *Causas naturales*. Punto de lectura.

Lam, K. (2011). “El vestido azul”. En *Así que esta es la vida*. F&G Editores.

Murillo, J. (2011). “La soledad de la batalla”. En *Contra los aviones*. Editorial de Costa Rica.

Phé Funchal, D. (2009). “Rueda”. En *Ni chicha ni limonada*. F&G Editores.

Fuentes secundarias

Acevedo, M. (2003, diciembre). La percepción sinestésica, vínculos entre lo auditivo y lo visual.

Música y educación: revista trimestral de pedagogía música, XVI, 4(56), 109-121.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=756507>

Albornoz, V. (2016, diciembre). Los límites de los monstruos. La ontología teratológica aristotélica. *Praesentia* [S.l.], 1-22.

<http://190.168.5.19/index.php/praesentia/article/view/8052/7996>

Álvarez, N. (2016). Lo monstruoso femenino y la violencia simbólica en la Hécabe de Eurípides.

Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica. 42(Especial),31-48.

[10.15517/rfl.v42i0.26463](https://doi.org/10.15517/rfl.v42i0.26463)

Álzate, M. (2004). El descubrimiento de la infancia: modelos de crianza y categoría sociopolítica moderna. *Revista de Ciencias Humanas*, 9, (31), 17.

https://www.researchgate.net/publication/277030979_El_descubrimiento_de_la_infancia_II_modelos_de_crianza_y_categoria_sociopolitica_moderna

Anónimo. (1993). *El libro del consejo (Popol Vuh)*. UNAM.

https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/LHMT1_002.pdf

Arendt, H. (2006). *Sobre violencia*. Alianza Editorial.

Arias, L. (2016). *El pensar, el deseo y el goce: más allá de Hannah Arent. La subjetividad demediada*. Anthropos.

Ariès, P. (1987). *El Niño y la Vida Familiar en el Antiguo Régimen*. (N. García, Trad.)

<https://es.scribd.com/document/199881166/PHILIPPE-ARIES-El-nino-y-la-vida-familiar-en-el-antiguo-regimen>

Arlt, R. (1976). *Aguafuertes porteños*. Editorial Losada.

Ávalos, J. (comunicación personal, 25 de septiembre, 2020).

Badilla, P. (comunicación personal, 15 de enero, 2017).

Bajtín, M. (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*. (T. Bubnova, Trad.) Fondo de Cultura

Económica. <https://filologiaunlp.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/08/la-palabra-en-dostoievski.pdf>

Benveniste, E. (1979). *Problemas de lingüística general*. Siglo XXI.

Berger, J. (1972). *Modos de ver*. <http://comprenderparticipando.com/wp-content/uploads/2017/05/Modos-de-ver-John-Berger.pdf>

Campos, M. (2017). *Métodos de investigación académica. Fundamentos de investigación bibliográfica*.

<https://www.kerwa.ucr.ac.cr/bitstream/handle/10669/76783/Campos%20Ocampo,%20Melvin.%202017.%20M%C3%A9todos%20de%20Investigaci%C3%B3n%20acad%C3%A>

9mica.%20(versi%C3%B3n%201.1).%20Sede%20de%20Occidente,%20UCR.pdf?seque
nce=1

Capasso, V. (2020). Estudios Visuales: aportes y notas para pensar el presente. *Ornitorrinco Tachado Revista de Artes Visuales*. (12).

https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.12383/pr.12383.pdf

Casas, F. (1992). Las representaciones sociales de las necesidades de niños y niñas y su calidad de vida. *Anuario de Psicología*, (53), 27-46.

<https://raco.cat/index.php/AnuarioPsicologia/article/view/61042/88715>

Cataluccio, F. (2006). *La inmadurez: la enfermedad de nuestro tiempo*. Editorial Ciruela.

Cervera, J. (1989). En torno a la literatura infantil. *Revista de Filología y Didáctica*, (12), 157-168. https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce12/cauce_12_007.pdf

Chombart de Lauwe, L. (1971). *Un monde autre: L' enfance*. Payot.

Collins, R. La mirada sociológica y sus anteojeras. *Revista Ensamblés*. 5(9), 140-147.

<https://www.studocu.com/es/document/universidad-de-alicante/sociologia-general-i/la-mirada-sociologica-y-sus-anteojeras-de-randall-collins/12905876>

Cordero, M. (22 de octubre de 2011). “Buenas costumbres” de Denise Phé-Funchal. *Blog Diario paranoico*. <https://diarioparanoico.blogspot.com/2011/10/buenas-costumbres-de-denise-phe-funchal.html>

[phe-funchal.html](https://diarioparanoico.blogspot.com/2011/10/buenas-costumbres-de-denise-phe-funchal.html)

Corominas, J. (1990). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Editorial Gredos.

Cortez, B. (2010). *La estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. F&G Editores.

Cuevas, N. (2017). Narrativa centroamericana: frontera, violencia y exilio. Apuntes para una crónica de la corrupción. *Valenciana*, 10(20), 87-122.

https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382017000200087

Cullen, C. (2011). Algo nos pasa hoy con el conocimiento: pedagogía ¿dónde habitas?. *En La mirada pedagógica para el siglo XXI: teorías, temas y prácticas en cuestión: reflexiones de un encuentro.* (pp. 22-26) Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

<https://abacoenred.org/wp-content/uploads/2015/10/La-mirada-pedagogica-para-el-siglo-XXI-UBA-2011.pdf>

Cuvardic, D. (2016). El niño de la calle en la producción literaria de Julieta Pinto: tradición e innovación de los temas y tópicos de esta figura en *A la vuelta de la esquina* y *Abrir los ojos*. *Káñina*. 40(2), 47-54. <https://doi.org/10.15517/rk.v40i2.26035>

Dada, C. (25 de junio-1 de julio de 2007). El ángel de la Guarda, un montaje muy valiente. *El Faro*. párr. 3.
https://web.archive.org/web/20160304190419/http://archivo.elfaro.net/Secciones/el_agora/20060828/EIAgora4_20060828.asp

Debray, R. (1998). *Vida y muerte de la imagen*. Paidós.

De la Barca, C. (1635). *La vida es un sueño*.
<https://www.suneo.mx/literatura/subidas/Pedro%20Calder%20C3%B3n%20de%20la%20Barca%20La%20vida%20es%20sue%20C3%B1o.pdf>

De Mause, L. (1991). *La evolución de la infancia. Historia de la infancia*. Alianza Universidad.

De Mause, L. (1994). *Historia de la infancia*. Alianza Universidad.

- De Miguel, J. M. (2003). El ojo sociológico. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. (101), 49-88. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=743401>
- Eagleton, T. (2011). *Dulce violencia. La idea de lo trágico*. Editorial Trotta.
- Escolano, B. (1980). Aproximación histórico-pedagógica a las concepciones de la infancia *Revista de Ciencias de la Educación-Universidad de Salamanca*, (6), 5-16.
- Farber, Ana. (1995). *La educación en América Latina*. Universidad Nacional de Lanús. <http://atlaslatinoamericano.unla.edu.ar/assets/pdf/tomo3/06-la-educacion-en-america-latina.pdf>
- Fernández, F. (2019). *La parentalidad desde las voces de los padres ausentes*. [Tesis de Licenciatura de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano]. Repositorio institucional Universidad Academia de Humanismo Cristiano. <https://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/bitstream/handle/123456789/5441/TTRASO%20580.pdf?sequence=1>
- Fidel, M. y Rosero, A. (2012.) La construcción social de la infancia y el reconocimiento de sus competencias. *Itinerario Educativo*. 26(60), 75-96. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6280191>
- Freud, S. (s.f.). *Obras completas*- Biblioteca Digital MinerD-Dominicana Lee. <https://ministeriodeeducacion.gob.do/docs/biblioteca-virtual/edMv-freud-sigmund-obras-completaspdf.pdf>
- Freud, S. (1993). *Obras Completas*, tomo XXI. Amorrortu Editores. <https://www.bibliopsi.org/docs/freud/21%20-%20Tomo%20XXI.pdf>

- Freud, S. (1993). *Obras completas, tomo VII*. Amorrortu Editores.
<https://psicovalero.files.wordpress.com/2014/11/sigmund-freud-tres-ensayos-de-teorc3ada-sexual-ii-la-sexualidad-infantil-t7.pdf>
- Galvis, L. (2009). La convención de los derechos del niño veinte años después. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*. 7(2), 587-619.
http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-715X2009000200002&lng=en&nrm=iso
- Gallego-Henao, A. (2015). Participación infantil...Historia de una relación de invisibilidad. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*. 13(1).
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77338632007>
- Gallego, M. (2015). Sobre la infancia romana. *Blog Arraona Romana. Un projecte de difusió de la cultura clásica romana*. <https://arraonaromana.blogspot.com/2015/03/sobre-la-infancia-romana.html?view=magazine>
- Gutiérrez, J. (2014). Imagen-carne e imagen-gesto. Una propuesta metodológica para corporalizar lo mirado. *Interdisciplina*, 2(3), 135-161.
<https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2014.3.47790>
- Grigoravicius, M., Regueiro, P., Maza, V. y Abalde, M. (2016). El niño en la obra freudiana. *Revista Tesis Psicológica*, 11(2), 74-88.
<https://www.redalyc.org/pdf/1390/139053829005.pdf>
- Heráclito. (s.f.). *El fuego: fragmentos*.
- Herra, R. (1999). *Lo monstruoso y lo bello*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Jiménez, V. (2011, 5 de agosto). *Nueva publicación ahonda sobre la muerte*. Redcultura.com. [h](#)
- Kamly, U. (comunicación personal, 11 de septiembre, 2020).

- Kundera, M. (2002). *La insoportable levedad del ser*. Tusquets Editores.
<https://www.colegiocapellanpascal.cl/ccpnew/educacion/milan-kundera-la-insoportable-levedad-del-ser.pdf>
- Lacan, J. (1981). *El Seminario Libro 1: Los escritos técnicos de Freud (1953-1954)*. R. Cevasco y V. Mira Pascual (Trad.). Paidós.
- Lacan, J. (2002). *Función y Campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis*. Siglo XXI.
- Lacan, J. (2003). *De la mirada como objeto a minúscula*. En el Seminario de Jacques Lacan, libro XI. Paidós.
- Lacan, J. (2010). *El seminario de Jaques Lacan : libro 11 : los cuatro acuerdos fundamentales del psicoanálisis 1964*. Paidós. [Seminario 11 - Fundamentos \(Paidós\).pdf \(dropbox.com\)](#)
- Ledezma, A. (2016). ¿Nombrarse o ser nombrado? El nombre como depositación. *RWimb Lu, UCR*. 11(2), 31-39. <https://doi.org/10.15517/wl.v11i2.26150>
- Levin, D. M. (1993). *Modernity and the Hegemony of Vision*. University of California Press.
- Leyva, H. (2010). Crítica literaria y exploración de las sensibilidades. Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra de Beatriz Cortez. *Revista Istmo*. http://istmo.denison.edu/n21/resenas/2_leyva_hector_form.pdf
- López, Y. (1999). De la inocencia del niño a la sexualidad infantil. *Affectio Societatis, Revistas de la Universidad de Antioquía*. 2(4). <https://doi.org/10.17533/udea.affs.5410>
- Platón. (s.f.). *La República*.
https://posgrado.unam.mx/filosofia/pdfs/Plat%C3%B3n_Rep%C3%ABblica.pdf
- Machado, A. (1912). *Proverbios y cantares*.
- Mackenbach, W. y Ortiz, A. (2008). Deformaciones, violencia y narrativa en Centroamérica. *Iberoamericana*. 8(32), 81-97. <https://doi.org/10.18441/ibam.8.2008.32.81-97>

- Mackenbach, W. (2013). Problemas, desafíos y perspectivas actuales de los estudios literarios y culturales sobre Centroamérica. *Revista pensamiento actual*, Universidad de Costa Rica. 13(21). <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/pensamiento-actual/article/view/15043>
- Martínez, S. (2012). La visualidad en cuestión y el derecho de mirar. *Revista Chilena de Antropología*. (19), 20-36. http://www.rchav.cl/martinez_luna.html#basecon
- Massat, E. y Alvarado, M. (1993). *Incluso los niños. Apuntes para una estética de la infancia*. La Marca.
- Mayorga, J. y Sánchez, M. (2018). *Construcción del deseo masculino en los filmes: Lolita, Las edades de Lulú, El amante, Pretty Baby y Belleza americana*. [Tesis de maestría Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Universidad Pedagógica Nacional. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/10385>
- Mirzoeff, N. (2003). *Una Introducción a la cultura visual*. Paidós.
- Mirzoeff, N. (2011). *The Right to Look*. Duke University.
- Monge, J. (1997). El inconsciente del mestizo en España- Olmedo (Comp.). *Cultura contra cultura en América Latina*. Editorial de la Universidad Nacional.
- Mora, A. (25 de febrero de 2020). Carlos Cortés: la madurez de un escritor. *Semanario Universidad*. <https://semanariouniversidad.com/suplementos/carlos-cortes-la-madurez-de-un-escritor/>
- Mora, M. (2007). *Los monstruos y la alteridad: hacia una interpretación crítica del mito moderno del monstruo*. Universidad Nacional. https://www.academia.edu/8458206/Los_monstruos_y_la_alteridad_Hacia_una_interpretaci%C3%B3n_cr%C3%ADtica_del_mito_moderno_del_monstruo

- Nikolajeva, M. (2014). *Retórica del personaje en la literatura para niños*. Fondo de Cultura Económica.
- Nothomb, A. *Metafísica de los tubos*. Ediciones Albin Michel.
- Obando, A. (9 de septiembre de 2011). Retro Vade, Juan Murillo. *El más violento paraíso*.
<https://elmasviolentoparaiso.blogspot.com/2011/09/retro-vade-juan-murillo.html>
- Palomera, V. (28 de mayo de 2007) *Una voz que sonoriza la mirada. Psicoanálisis lacaniano* [blog]. <https://psicoanalislacaniano.blogspot.com/2007/05/una-voz-que-sonoriza-la-mirada-de.html>
- Partida, X. (2016). De la inocencia al desafío: perspectiva infantil en la cuentística hispanoamericana del siglo XX. [Tesis de Doctorado, Universidad Veracruzana]. Repositorio Institucional Veracruzana. <https://www.uv.mx/dlh/files/2016/08/Xochitl-Partida-tesis-.pdf>
- Peña, M. (1999). La literatura infantil en Centroamérica. *Revista Educación y Biblioteca*. 11(102), 54-64. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=127123>
- Piaget, J. (1991). *Seis estudios de psicología*. Labor.
- Quesada, V. (2011). La oralidad en la literatura infantil costarricense de 1900 a 1950: ¿quién narra y por qué lo hace?. *Espéculo Revista de estudios literarios*, (47).
<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero47/orainfan.html>
- Reina Valera. (1960). *Biblia*. Reina Valera. <https://www.biblia.es/reina-valera-1960.php>
- Riva, A. (2014). La insoportable soledad de la madurez: Telémaco y su camino de maduración. *Revista de la Asociación Médica Argentina*. 127(4), 13-21.
<https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/lil-767308>

- Rodríguez, C. (2013). Cuerpos desgarrados: textualidades desgarradas. Una aproximación a la escritura de Claudia Hernández. *Revista Filología y Lingüística*. 39(1).
<https://studylib.es/doc/7101396/cuerpos-desgarrados--textualidades>
- Rubio, C. (comunicación personal, 12 de septiembre, 2020).
- Ruiz, M. (2017). El juego, una herramienta importante para el desarrollo integral del niño en educación [Tesis de Maestría de la Universidad de Cantabria].
<https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/11780/RuizGutierrezMarta.pdf>
- Sánchez, F. (1990). En torno al “Pinocho” de Collodi. *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, (23), 14-20. <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=1010674>
- Salarrué, S. (1999). *Cuentos de barro*. Consejo Nacional para la Cultura y el Arte.
<https://franciscoj.files.wordpress.com/2010/06/cuentos-de-barro-salarrue.pdf>
- Salazar, S. (s.f.). *Cuentos de Cipotes (1945-1961)*.
http://images2.wikia.nocookie.net/departamentodeletras/es/images/5/53/Salarrue_-_Cuentos_De_Cipotes.pdf
- Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura* (L. Fólica, Trad.) Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 2014). <http://www.scielo.org.co/pdf/laplb/n31/0121-8530-laplb-31-00210.pdf>
- Sartre, J-P. (1954). *El ser y la nada*. Iberoamericana.
<https://elartedepreguntar.files.wordpress.com/2009/06/sartre-jean-paul-el-ser-y-la-nada.pdf>
- Sartre, J-P. (1979). *El Ser y la nada: ensayo de ontología fenomenológica*. Losada.

- Stapich, E. (2016). Representaciones de infancia y literatura para niños. *Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*. 1(2), 81-93.
- Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás; una relectura de Susan Sontag*. Debolsillo.
- Soto, R. (2011, 20 de agosto). Rodrigo Soto sobre En contra de los aviones. *100 palabras por minuto*. <https://depeupleur.blogspot.com/2011/08/rodrigo-soto-sobre-en-contra-de-los.html>
- The United Nations Children's Fund. (2006). *Convención sobre los derechos del niño*. UNICEF. <https://www.un.org/es/events/childrenday/pdf/derechos.pdf>
- Olivieri, S. (1986). Historiadores y sociólogos en busca de la infancia. Apuntes para una bibliografía razonada. *Revista de Educación*. (281), 47-86.
- Vargas, V. (27 de octubre de 2011). Buenas costumbres. *La maleta*. <http://lamaleta.blogspot.com/2011/10/buenas-costumbres-por-vania-vargas.html>
- Varios. (2011). *Así que ésta es la vida*. F&G Editores.
- Varios (2012). Entrevista a María Teresa Andruetto. *Revista Docta*. pp. 27-31. <http://apcweb.com.ar/wp-content/uploads/2014/10/Docta08-WEB.pdf>
- Vázquez, M. (2002). Fundamentos teóricos para una interpretación crítica de la literatura infantil. *Comunicación*. Instituto Tecnológico de Costa Rica. 12(002). <http://www.kerwa.ucr.ac.cr/bitstream/handle/10669/694/Fundamentos%20te%C3%B3ricos.pdf?sequence=1>
- Vielma, E. y Salas, Ma. L. (2000). *Aportes de las teorías de Vygotsky, Piaget, Bandura y Bruner. Paralelismo en sus posiciones en relación con el desarrollo*. Educere. Universidad de los Andes. 3(9), 30-37. <https://www.redalyc.org/pdf/356/35630907.pdf>

Zavala, M. y Araya, S (2007). Estudiar literatura(s) centroamericana(s) desde Centroamérica.

Istmo. <http://istmo.denison.edu/n15/foro/zavela.html>

Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia: seis reflexiones*. Paidós.

Zorrilla, M. (2008). *El juego en la infancia*. *Revista chilena de pediatría*. 79(5), 544-549.

ANEXOS

En relación con la producción literaria de Claudia Hernández

En relación con la obra de Hernández Cortez (2010), en su libro *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, propone analizar los cuerpos presentes en los relatos de la autora salvadoreña a través de la estética del cinismo, los cuales a su vez remiten a la narrativa publicada en el istmo desde el inicio de la posguerra hasta ahora, como una vía de “liberarnos de la censura y la rigidez impuestas por los proyectos revolucionarios sobre la narrativa testimonial y la poesía” (p. 131).

Cortez apunta que esta se convierte en una estética en la medida en que representa una posibilidad de expresión del sujeto desencantado, un tipo de “estrategia de sobrevivencia del individuo en un contexto social minado por el legado de la violencia de la guerra y por la pérdida de una forma concreta de liderazgo” (pp. 27-28).

Leyva (2010) apunta al respecto que esta estética del cinismo “vendría a ser una estrategia del sujeto que se desmarca de la moralidad revolucionaria y de la moralidad convencional para explorar las posibilidades de reinventarse en los márgenes y con otros puntos de referencia” (p. 5).

La autora alude justamente a una reimaginación de los productos culturales en el área, específicamente el paso de la literatura testimonial a la ficción contemporánea. De acuerdo con su propuesta, durante el período de guerrillas, la literatura estuvo ligada a las revoluciones a través de las producciones testimoniales, lo cual le concedió un sitio secundario a la ficción. Sin embargo, el panorama cambia al finalizar las guerras civiles, pues dichos temas, al margen del proyecto revolucionario, adquieren espacio dentro de la nueva textualidad.

Ruiz (2017), vislumbra cómo la violencia permanece a modo de *leitmotiv* en su narrativa, aunque en esta ocasión lo manifiesta de forma menos simbólica y más realista. En el texto, los

personajes si bien podrían encarnar a simples personas, también podrían pertenecer a un ámbito más fantástico o no terrenal como los ángeles, fantasmas o demonios; no obstante, su abordaje y configuración los mantiene en el rol de la opresión, el desarraigo y la marginalidad. Son seres predeterminados a algún tipo de muerte, sea esta física, moral o de otra índole.

Otra manifestación asociada al realismo extraliterario son las expresiones de violencia, las cuales aparecen como parte constitutiva de la cultura de su país y la región. Estas expresiones plasman la cotidianidad moderna y, a diferencia de la ironía y el sarcasmo típicos de los textos antes referidos, los personajes ya no se miran tan plácidos o indiferentes dentro de su degradada condición existencial (Ruiz, 2017).

El artículo “Monstruos que susurran en los relatos de Claudia Hernández” (2016) sostiene que la autora parte de la ambigüedad como mecanismos de construcción de los personajes, tanto los principales como los secundarios.

La crítica ve dos tendencias en la tipología de monstruos presente en la obra de Hernández: una vinculada a la violencia sistémica que emula a aquellos personajes que ejercen poder sobre los que no lo detentan; y aquella vertida en esos “otros” que al retratarse o considerarse como alternos, excluidos o marginales terminan siendo monstrificados y expuestos.

En general, la cuentística de Hernández se caracteriza por incluir temas de la cotidianidad tales como las relaciones familiares e interpersonales, con la diferencia de que suele acompañarlos de elementos que provocan extrañeza, duda o temor.

En relación con la producción literaria de Denise Phé-Funchal

En relación con la obra de Phé-Funchal, específicamente sobre el libro

Buenas costumbres, Vargas (2011) retrata a una Funchal empeñada en observar meticulosamente todo aquello a su alrededor, algo no tan extraño para aquellos que siendo escritores, sociólogos o simplemente estando interesados en tal exotismo requieren de esa particular acción para vivir o sobrevivir en ese espacio llamado sociedad.

Es precisamente en ese entramado social donde se establecen reglas y roles donde Denise se cuestiona la tradición de ciertas costumbres instituidas o dirigidas hacia la mujer, normas que, de ser atendidas o no a cabalidad, conducen al género a ser objeto de adjetivaciones, opiniones, lisonjas o críticas según las directrices de estos respectivos estándares.

La escritura actúa a modo de un gran ojo social que todo lo ve y todo lo juzga, abre relatos que parecen perturbarnos por ser portadores de “tan buenas costumbres”, y que, a modo de metáfora, reescriben esos intentos de perpetuar la forma en la que deben pensar, sentir, actuar y parecer las mujeres.

Para Vargas (2011) es un paso de la observación a la personificación en el que a modo de “... médium, se deja poseer por ellos, es cuando se empiezan a escuchar voces que dictan desde el lado oscuro las coordenadas para develar toda la violencia, todo lo macabro que sirve como base para levantar los cimientos de las buenas costumbres, esos pilares sobre los que se funda la sociedad ideal” (párr. 3).

Entre los temas que retrata este libro destacan la muerte, tanto personal como ajena, la religión, la figura castrante de la madre y el amor que, tras su imagen sacrosanta y pura, es precursora de muchos crímenes. En fin, las buenas costumbres son algo tan frágil e impreciso como la ironía que usa la autora para alertarnos y hasta ahuyentarnos de ellas.

Cordero (2011), en el blog *Diario Paranoico*, postula una diferencia a nivel estilístico entre las novelas *Las flores* y *Las buenas costumbres*, pese a que solo hay cuatro años de diferencia entre

una y otra. En esta última señala como rasgos "... la simpleza y economía de las palabras, pero la fuerte carga simbólica y emotiva que éstas tienen. Su estilo narrativo es muy depurado, de tal forma que es evidente que ha habido mucho trabajo de reescritura de sus cuentos, de leerlos una y otra vez hasta que queden perfectamente pulidos" (párr. 3).

Para él, el rasgo distintivo de la narrativa de Phé-Funchal radica en la crudeza de sus relatos. Una crudeza alimentada por una violencia sistémica que se ve reflejada en espacios más reducidos como son la familia, ya que es allí donde se cimenta precisamente la injusticia.

En relación con la producción literaria de Carlos Cortés

En relación con la obra de Cortés, Mora (2020) se refiere a él como un "autor maduro" en relación con la calidad de sus textos y la minuciosidad de su estilo escritural. A nivel literario sostiene que:

el autor tiene el mérito de buscar la objetividad manteniendo el interés propio de un relato de hechos del cual fue protagonista; sin embargo, no profundiza en las causas de los conflictos de la época, dejando al lector la labor de indagar en torno a las mismas; lo cual es propio de un cronista-periodista y no del análisis de un experto en materia geopolítica. Su tono un tanto irónico provoca en el lector una sonrisa pese a la dramática seriedad de la situación imperante; todo dicho en breves páginas. El autor demuestra de esta manera, su capacidad magistral de combinar literatura y periodismo, conciencia histórica y distancia personal de los acontecimientos, cosa que lo hace no considerarse un protagonista ni un analista, sino más bien un testigo directo y un cronista un poco a la antigua (párr. 9).

La última aventura de Batman (2010) es su tercer libro de cuentos. Su temática narrativa destaca por acoplar temas personales, históricos y ficcionales. El 10 de febrero de 2011, el escritor

Juan Murillo publica en su blog literario “*100 palabras por minuto*” una breve reseña titulada “*La última aventura de Batman, Carlos Cortés*”, en ella advierte que su homólogo escribe en esencia “sobre los hombres de su familia y sobre su propio proceso de convertirse en un hombre...sobre cómo un niño o un joven busca llenar el vacío dejado por un padre asesinado durante su más tierna infancia [...]” (párr. 4).

Para Murillo el libro desarrolla dos temas: por un lado, el proceso de crecimiento y maduración, por el otro, la lucha por aprender a amar y relacionarse con las mujeres en la juventud. En la primera destaca un niño que al llegar a la juventud busca desentrañar la verdad sobre la historia de su padre, así como lidiar con su ausencia y la presencia de figuras masculinas (usualmente tíos o novios de su madre que oscilan entre la aventura y el autoritarismo). Ello deviene en una juventud llena de confusiones, sensibilidades y contingencias para vivir su masculinidad, la cual está marcada por el contraste de generaciones anteriores que parecen todavía tener algún eco en la actual.

Por último, el articulista hace énfasis en el carácter íntimo de las historias y señala la importancia de este por dejar constancia de “hitos emocionales” relacionados con los secretos de la familia; también resalta el ejercicio que elabora Cortés de escribir sobre todo aquello que sería imposible ser hablado, haciendo ver, como dice el personaje de la madre, que “la realidad es la memoria y no los hechos” (Murillo, 2011, párr. 9).

El 13 de junio de 2011 Bill Bones publica en la revista digital independiente de música y cultura alternativas *89decibeles* un comentario titulado “*Carlos Cortés presenta La última aventura de Batman*”. Este comentario se orienta más a la estructura, la temática global y la división de los relatos. Respecto al primero apunta que los cuentos se adhieren a una estructura clásica del relato; en cuanto al segundo punto señala que los temas del libro no son más que las

propias obsesiones literarias del escritor, las cuales van desde “la búsqueda del padre perdido y el misterio de la muerte hasta la biografía individual y la redención de los amores imposibles” (párr. 3).

Por último, se refiere a su división tripartita titulada cada una de la siguiente manera: “*Secretos de familia*”, “*Amores imposibles*” y “*Destinos*”, cuyas partes conforman un total de 11 relatos situados en el siglo XX, principalmente en la urbe. Leer sus cuentos es desplazarse por la cultura popular, la guerra civil de 1948 y el asesinato del expresidente estadounidense John Fitzgerald Kennedy, entre otros tantos sucesos importantes de Occidente.

En relación con la producción literaria de Juan Murillo

En relación con la obra de Murillo, en 1996 el autor costarricense publica *Algunos se hacían dioses*, así como una compilación de cuentos junto a Guillermo Barquero titulada *Historias de nunca acabar*. En el 2011 publica el libro de cuentos *En contra de los aviones*, bajo el sello de la Editorial Costa Rica. Respecto a este texto, Jiménez (2011) publicó un breve comentario en Red Cultura. Del mismo se extrae que la esencia del libro es la relación que se entabla con la muerte, plasmada a través de los ojos de los personajes.

Cuando se le consultó al autor sobre cuál es el tema transversal, confirmó que se trata de la muerte, pero añadió que radica en cómo enfrentarla. Basado en la experiencia de múltiples pérdidas en los últimos años decide conjugar el tema de la muerte con otros, entre ellos: la vida, la política, la maternidad, la marginación y todo aquello que deviene en inevitable (Jiménez, 2011).

En cuanto al título aduce que es “tanto un tipo de apología o conmemoración del vuelo Avianca 011 en 1983, en el que murieron varios pasajeros, entre ellos un grupo de escritores: Manuel Scorza, Ángel Rama, Marta Traba y Jorge Ibarguengoitia, como un experimento simbólico

que buscaba retratar lo que es vivir con miedo a morir y cómo hacer para enfrentarlo” (Jiménez, 2011, párr. 5).

Luego de publicar *Algunos se hacían dioses* acumuló material que llegó a compilar en este libro y que fecha en la segunda década del 2000. De modo tal que hay cuentos escritos entre 1997 y 2009. En esta recopilación prima la cohesión temática, pero no estilística. Ejemplo de ello es el relato “El dragón”, el cual reconoce como un pequeño homenaje a Borges sobre un cuento nunca escrito, aunque sí lleno de fantasía y mitología.

El escritor costarricense Alexander Obando, autor de *Canciones a la muerte de los niños* (2008), *El más violento paraíso* (2001) y *Teoría del caos* (2012) entre otros, escribió en su blog *El más violento paraíso: bitácora del escritor* una crítica titulada “Retro Vade, Juan Murillo” (9 de setiembre de 2011); en la cual devela, además de su característico tono sardónico y barroco, un sentimiento enfermizo y de desagrado, aunque en un sentido para nada peyorativo, sino de cierto asombro y entendido, por supuesto, en un contexto de terror, del cual deviene el título brindado por Obando.

Este tiene la peculiaridad e hilaridad de segmentar las características o propiedades del libro a modo de ingredientes de cocina; no obstante, primero se inclina al detalle. En relación con los efectos que le produjeron los personajes elaborados por Murillo dice textualmente:

Los personajes de la vieja abuela y el Cadejos me produjeron una suerte de náuseas con sus feas deformidades y sus asquerosas dolencias; mientras que el siniestro Dago me transportó otra vez al terror infantil que uno suele abrigar por tipos silenciosos, espeluznantes y desalmados que aparecen en la literatura de lo oscuro (Obando, 2011, párr. 2).

Se concluye a modo de desacierto la fórmula de integrar el factor miedo contextualizado en un imaginario local y tropical, es decir, uno situado en Costa Rica a no ser por haber contemplado otros aspectos que cita y nombra paso a paso como ingredientes culinarios.

El escritor Rodrigo Soto, quien fuera uno de los presentadores del libro junto al crítico literario Gustavo Chávez el 18 de agosto de 2011 en el Instituto México en San José, Costa Rica, indica que estos cuentos se centran en:

la insoportable precariedad de lo humano, de la dicha siempre amenazada, de lo ominoso y oscuro que acecha a las puertas de lo cotidiano y en apariencia banal. Los textos están atravesados por una tensión permanente entre la luz y la oscuridad, entre la dicha entrevista o apenas acariciada y el zarpazo de la desgracia y de la muerte que se ceban con nosotros a la vuelta de un instante o de una esquina cualquiera (en Murillo, 2011, párr. 8).

En esta, la visión de la vida discurre en un juego del destino inexorable donde se vuelve imposible cambiar de acción cual marioneta. Soto sugiere con ello un juego de ideas clásicas del destino y de la libertad como elementos cruciales de la existencia humana. Un aspecto notorio es el tratamiento que le da a los relatos narrados desde la perspectiva de niños o jóvenes, a los cuales tilda de “impresionistas” debido a que el texto:

...recoge y transmite las impresiones sensoriales de los personajes, muchas veces en un lenguaje poético y cargado de tropismos. Este “impresionismo” (o quizás mejor “sensacionismo”, para evitar mayores confusiones) abunda, casualmente, en referencias al sol y a la luz, a la oscuridad y a la noche. Considérense, a modo de muestra, un par de ejemplos: “En la oscuridad húmeda de la tierra negra bajo el suelo de madera de la casa podía fingir que todo era una película...” (El final del día). “Esos violentos polígonos sobre la pared son su luz por tres días concentrada, seccionada por las franjas oscuras de las vigas.

Tras ellas se ve el cielo que a mediodía es blanco hirviente y a medianoche un oleaje negro”
(Desde algún lugar de parajes, párr. 9 y 10).

En relación con la producción literaria de Jorge Ávalos

Respecto a su cuento “*El secreto del ángel*”, este servirá como base para escribir el monólogo *Ángel de la guarda*. En el año 2006, el director Roberto Salomón lo lleva a escena para que sea interpretado por Naara Salomón, una afamada actriz en su país. Respecto al montaje, el crítico Carlos Dada (2007) opina que “*Ángel de la Guarda* no impacta por una desmedida emotividad, no apela al melodrama para movernos de la butaca. Hace todo lo contrario. Suaviza, matiza, nos habla al oído y nos mantiene inmóviles, nos cuenta uno de los grandes secretos de nuestra propia sociedad. Y nos lo cuenta de manera casi lúdica, sin espasmos. Y nos lo cuenta, también, en secreto...” (párr. 3). Esta es la única referencia explícita sobre el cuento seleccionado de este autor.

Pese a que en el 2014 la obra es llevada de gira por varias ciudades de Argentina, incluso llega a ser la obra de apertura de la primera edición del Festival Internacional de Teatro en el Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires, no hay mayor crítica sobre ella o del texto en sí.

En la actualidad Ávalos suma varias decenas de publicaciones entre revistas, periódicos y libros. En esta última destacan:

- *Ángel de la guarda* (teatro, San Salvador, 2005. Estreno: agosto de 2006, Teatro Luis Poma, San Salvador; octubre de 2014, Teatro Cervantes, Buenos Aires).
- *El secreto del ángel* (cuento, San Salvador, 2012. Premio Centroamericano de Cuento Mario Monteforte Toledo, Guatemala, 2012. Edición privada, San Salvador).

- *Historias de dos ciudades*. Cuentistas de Panamá y El Salvador (selección y edición de Jorge Ávalos y Enrique Jaramillo Levi, antología, Panamá, Sagitario Ediciones, 2017).

En relación con Kim Lam y su producción literaria

Respecto a la obra de Lam, en 2011, F&G Editores publica su libro *Así que ésta es la vida*, una recopilación de cuentos centroamericanos cuyo vínculo guarda relación con la figura del renombrado autor de esa nación Arturo Monterroso, quien había estado a cargo de varios talleres de escritura en los que participaron algunos de los miembros de esta selección cuentística tales como Kim Lam, Claudia Ponce, Gloria Duque, Luis Ortiz, Julio Alberto Aguilar, Silvia Pérez Cruz, Ana María Jurado e Inés Vielman. Este grupo va a denominarse “*Los atosigados*” que como explica el tallerista surgió como una ocurrencia; todos sus integrantes habían participado en varios talleres de escritura cuya consigna fue siempre el abandono de las preocupaciones. Nada debía atosigar, digo “atosigarnos” porque, aunque dirigí algunos de esos talleres, siempre me sentí como uno más del grupo. Las penas, las preocupaciones y el cansancio debían quedar fuera (citada en Varios, p. 11).

Comenta que en el proceso de escritura es vital leer a autores universales. Ha escrito y publicado poco. Cuando se le pregunta por su cuento “*Vestido azul*” responde que este surgió de una noticia extraída de un diario local; sin embargo “creo que el haber sido abusada de niña tenía esto bullendo en mi inconsciente. No me fue difícil caracterizar a niñas en estado de violencia por mi experiencia en la niñez”. Destaca que este es el único texto protagonizado por personajes niños (Kamly, 2020).

Lam afirma que escribe “porque me gusta contar historias de la gente que observo, de la gente que conozco y las mías propias”. Opina que la literatura en Guatemala y en Centroamérica

es mejor en la última década debido a los cursos de redacción y proliferación de los grupos literarios; no obstante, considera que no hay mayores incentivos o facilidades para dedicarse por completo a la escritura, tampoco para ser publicada en la región, de ahí que en la actualidad los autores que cuentan con recursos económicos recurren a autopublicarse. A esta disconformidad se suma una serie de preferencias y privilegios de un sector reducido de la élite cultural de su país. En la actualidad trabaja en una auto ficción (Kamly, 2020). Sobre la autora no existe crítica especializada, de ahí que lo dicho sobre el cuento se base en una entrevista a la autora que data del año 2020.

A modo de conclusión del apartado es primordial cuestionar y responder ¿qué vacíos se han encontrado en los estudios analizados?, ¿de qué manera la presente investigación aporta a los estudios existentes? y ¿cuáles aspectos de los estudios mencionados contribuyen a este trabajo y en qué manera?

En primer lugar, hay que aclarar que los vacíos que se han hallado en los estudios forman también parte del interés por el cual se quiere llevar a cabo la investigación. Entre sus carencias se pueden citar:

-La cantidad de estudios especializados disponibles que versan sobre la niñez y los personajes niños en la literatura regional realizados y publicados en las principales fuentes de investigación tales como: revistas académicas, tesis de grado, conferencias, simposios, entre otras.

-La falta de estudios historiográficos y literarios en Latinoamérica y Centroamérica, principalmente, que ahonden en el análisis de los personajes niños -cuyos receptores pueden ser bien niños o adultos- con el fin de problematizar y comprender mejor dichas representaciones.

-La crítica limitada (en cantidad y a veces en profundidad) sobre la obra de múltiples escritores centroamericanos.

-La aún deficiente circulación y visibilización de investigaciones y publicaciones (libros, artículos de revistas y periódicos, entre otros) efectuadas por investigadores, profesores y escritores centroamericanos dentro y fuera de la región.

-La ausencia de proyectos literarios e investigaciones transdisciplinarias y de múltiples recepciones -literatura dirigida a adultos y niños- que compartan y debatan sobre los conocimientos, resultados e hipótesis en torno a la niñez y los personajes niños.

En cuanto a los aportes de la presente investigación se pueden mencionar los siguientes:

-Inclusión de autores menos conocidos en la literatura y el canon centroamericano como son Lam y Murillo.

-Brindar una panorámica de la representación de la niñez a nivel histórico y literario, tanto dentro como fuera de la región.

-Denotar la escasez de estudios y literaturas centroamericanas que traten sobre las representaciones infantiles.

-Visibilizar las representaciones literarias de los personajes niños centroamericanos con el fin de concederles un estatuto de sujetos y un lugar importante en esta área de estudio, primordialmente.

-Dilucidar la manera en la que están dispuestas las miradas de los personajes niños y adultos en la presente selección de cuentos con el fin de saber de qué manera se divisan a sí mismos y cómo son percibidos a nivel intratextual, así también los alcances de dichas representaciones.

-Llevar a cabo un estudio comparativo y dialógico a partir de una selección de cuentos centroamericanos contemporáneos, cuyo fin es desentrañar las miradas y las representaciones de los personajes infantiles inmersos en estas narrativas.

Por último, entre los aspectos mencionados en el Estado de la cuestión que contribuyen directamente a la investigación están:

-La concepción psicoanalítica de la conformación del yo y la mirada a partir del otro y a través del estadio del espejo.

-Un panorama crítico-literario de la obra de los autores que fueron incluidos en la investigación.

-La conformación del sujeto niño a nivel histórico y su vínculo con las representaciones literarias.

-El interés de la Modernidad por incluir al niño como sujeto de derecho, así como objeto de estudio en diversos campos del saber tales como la medicina, la psicología, la educación, la filosofía, la legislación, la historia, la literatura, entre otros.