



La Casa de la Belleza: una lectura en clave de infancia*

House of Beauty: childhood as a key to analysis

Carol Pertuz Bedoya **

Martha Cecilia Herrera ***

* Procedencia del artículo: El artículo presenta reflexiones resultado de investigación del proyecto “Perspectiva infantil en la literatura colombiana: del retorno a la infancia a las infancias figuradas” (DSI-542-21), financiado por el Centro de Investigaciones de la Universidad Pedagógica Nacional (Colombia).

** Magíster en Estudios en Infancias
Investigadora independiente
Utrecht, Países Bajos
carolpertuz@gmail.com

*** Doctora en Filosofía e Historia de la Educación
Universidad Pedagógica Nacional
Bogotá, Colombia
mherrera@pedagogica.edu.co

Recibido: 14 de abril de 2023

Aprobado: 01 de junio de 2023
Artículo de reflexión

¿Cómo citar este artículo en MLA? - *How to quote this article in MLA?*:

Pertuz Bedoya, Carol y Martha Cecilia Herrera. “*La Casa de la Belleza: una lectura en clave de infancia*”.

Poligramas, 57 (2023): e.20612885
Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año).

<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i57.12885>

Resumen

La infancia ha sido leitmotiv en la literatura. A través de la mirada infantil, las obras literarias nos devuelven espejos en los cuales nos confrontamos con el misterio de la existencia; los reflejos nos retan frente a la posibilidad de rehacer nuestras vidas, de volver a tejer lo que en el pasado fue doloroso o se produjo como potencialidad. El artículo ausculta los diferentes acercamientos a la infancia en la novela *La Casa de la Belleza* de Melba Escobar de Nogales. En primer lugar, se encuentra el retorno a la infancia como explicación del personaje adulto. Un segundo acercamiento rastrea la aparición de los niños en el presente de la trama principal y los imaginarios que la sostienen. Una tercera aproximación vislumbra la infancia como modo de nombrar la otredad. Una cuarta alusión plantea un paralelo entre la condición de infantilidad, el ser mujer y sus implicaciones en la sexualidad.

Palabras clave: infancia; literatura; imaginario; otredad.

Abstract

Childhood has been a leitmotif in literature. Through the childhood perspective, literary works provide us mirrors in which we confront the mystery of existence; the reflections challenge us to face the possibility of remaking our lives, of reweaving what in the past was painful or was produced as potentiality. The article examines the different approaches to childhood in the novel *House of Beauty* by Melba Escobar de Nogales. First, we find the return to childhood as an explanation of the adult character. A second approach traces the appearance of children in the present tense of the main plot and the matrices of meaning that sustain it. A third approach glimpses the reference to childhood as a way of naming otherness. A fourth allusion raises a parallel between the condition of childhood, being a woman and its implications in sexuality.

Keywords: childhood; literature; imaginary; otherness.



Introducción

Ir tras las huellas de la infancia en una obra literaria puede significar muchas cosas. Para comenzar, se podría trazar una relación entre dos *ideas primas*, la infancia y la literatura –en tanto forma de arte, idea estética– (Link, párr. 4). Si se asume la infancia en los términos benjaminianos, como una forma posible de la experiencia¹ –una de las pocas disponibles en el mundo contemporáneo, según el autor–, esta se parece mucho a la literatura. El filósofo alemán Walter Benjamin veía en el niño, así como en el paseante, una manera de habitar el mundo animada por el extrañamiento hacia a aquello que se descubre por primera vez (*Infancia en Berlín* 15–18). Asimismo, veía en el niño la capacidad de producir semejanzas allí donde la razón adulta, ya sujeta a las convenciones de la cultura, no alcanza a imaginar; esta capacidad hace parte de la facultad mimética, esa disposición a *jugar a ser otro* y reunir “lo diferente en un espacio común” (Vignale 84). Todos estos elementos, al decir del escritor y catedrático argentino Daniel Link, funcionan como “argumentos primos” respecto de los argumentos de la literatura, si se asume, como proponemos, el parentesco entre las dos ideas (Link, párr. 4).

Que el adulto presenta el mundo al niño es un asunto cierto que, por demás, se ha constituido en la base del vínculo intergeneracional y la transmisión cultural, la tensión entre permanencia y transformación que da vida a la cultura, el gran invento humano. Al mismo tiempo es cierto que el extrañamiento de las criaturas recién llegadas, para las que el mundo establecido es novedad, reverbera en el adulto para quien el mundo ya era paisaje. El lenguaje de la infancia es, además, el lenguaje del non-sequitur, del absurdo y de lo improbable, de la búsqueda y de la interrogación; inútil en apariencia, pero con capacidad de rebordar los contornos del sí mismo, del otro y del mundo. Así lo es también la literatura. Entonces, leer una obra literaria en clave de infancia conlleva reconocer en ella aquello que habilita un modo *otro* de pensar la condición humana, de habitarla.

¿Es la infancia el equivalente de la literatura? Lo es, en cierto sentido; aunque no solamente en la vía hasta ahora planteada. Además de una relación en el plano de lo que estas

¹ En las primeras décadas del siglo XX, un tiempo marcado por la guerra –la pasada y la por venir–, apurado por los grandes avances tecnológicos, entregado a la reproductibilidad técnica y determinado por la posesión de bienes –y la tendencia a convertirlo todo en mercancía adquirible–, una de las preocupaciones que atraviesan la obra de Walter Benjamin es la de la pobreza de la experiencia del sujeto moderno. Ante su inquietud, el autor recurrió a imágenes que permitieran pensar una suerte de redescubrimiento de la experiencia en la que, se presume, habita la condición humana. En la relación entre filogénesis y ontogénesis propuesta por Benjamin, el niño y el bárbaro son imágenes cercanas; el autor despoja la barbarie de su connotación negativa, para decir que frente a este estado la única alternativa para el ser humano (el individuo y la especie) es un nuevo comienzo, del que se desprendería un reencuentro con la experiencia (Benjamin, *Experiencia y pobreza* 169). De este modo, la relación del niño/bárbaro con el mundo es una de descubrimiento; niñez y barbarie albergan, luego, la potencia del nuevo comienzo (Amar Díaz 4–5).

dos ideas primas connotan, la infancia es para la literatura semillero de modos de narrar; de acuerdo con Julio Premat:

si la literatura es la infancia, la equivalencia eventual no se reduce a lo que podemos calificar de una metafísica de la niñez, sino que también ha sido leída como un laboratorio de escritura, es decir como un espacio de definición de estilos, códigos de representación, invención de formas. (párr. 10)

Así, situados ya en el plano de la obra, del estilo, los códigos y las formas, también es posible lanzar la pregunta por aquello que la estrategia del retorno a la infancia, en tanto “tiempo de lo vivido”, permite decir de sí mismos a los personajes que habitan una trama, que es, al mismo tiempo, decir algo de los otros (lectores) que los habitan, aquellos de quienes son continente. ¿Qué posibilita, luego, el artificio de introducir el relato de la experiencia de infancia?, ¿el retorno al mundo de lo conocido?, ¿la búsqueda de una suerte de mito de origen?, ¿la pesquisa de una otredad en sí mismo?, ¿la reconstrucción de un espejo en el que reconocerse?, ¿un intento de restituir el lugar de la imaginación/la experiencia?

La infancia revisitada de los personajes es apenas una de las claves de lectura. También los niños, ya no aquellos que los personajes adultos fueron, sino los que les plantean a estos una otredad más radical –en términos generacionales, si se quiere–, pueblan los paisajes literarios. Así, contemplar a los personajes niños que transitan las obras en búsqueda de las formas de nombrar y de establecer la relación con esta otredad (que sirve de reflejo para la mirada del sí mismo), de los modos como se asume el compromiso ético y político de acogida de los nuevos, de las ideas que vivifican esa relación intergeneracional, constituye otro modo de leer una obra en clave de infancia. Al hacerlo, sin embargo, no es solo a los niños –los que fuimos o a quienes tenemos en frente– a quienes observamos; por el contrario, al reparar en la infancia, reparamos en el devenir de la condición humana. En palabras de Premat, “en contrapunto con el mundo adulto, el niño, como el primitivo, permite, gracias a un reflejo alejado o a una otredad significativa, pensar el ahora de la colectividad y avanzar en cierta metafísica del sujeto” (párr. 1).

Pero la infancia también puede funcionar como figura arquetípica para la literatura; un tipo de imagen “que actúa como matriz de sentido y como operador, conductor que hace pasar de un sentido universal a uno particular, o inversamente” (Wunenburger 37). Ello implica, entonces, reconocer la infancia como “espacio conceptual, terreno de creencias, lugar de determinaciones sociales y de ideales compartidos, [...] recorrida por una atiborrada red de

valores culturales, de presupuestos estéticos, de estereotipos y principios ideológicos, de escenas o peripecias con resabios legendarios” (Premat, párr. 1). Como la vida misma, la literatura se sirve de imaginarios sociales y culturales en torno a la infancia y los niños para apelar a modos de nombrar que aluden a *algo más*, es decir, que sirve como alegoría, como metáfora o como eufemismo: inocencia, barbarie, ignorancia, minoría de edad, inferioridad o superioridad económica, social, cultural, etc., en arreglo a la propia postura ética de los personajes y de la matriz de sentido que la obra ponga en cuestión.

De igual manera, en la imagen matricial de la infancia se ampara aquello que se quiere eludir, lo que no debe ser nombrado porque resulta incompatible con el arquetipo, pero que al sugerirse en la obra literaria se hace patente, verbigracia, el sexo, la muerte o la violencia. En esta realización (en tanto darse cuenta), la literatura da lugar a la ambigüedad y a la ambivalencia; enuncia la complejidad y la contradicción de nuestros ideales sociales en torno a los niños, en nuestra propia configuración subjetiva que no es otra cosa que la síntesis de la manifestación de la condición humana.

En la obra de la autora colombiana Melba Escobar de Nogales² la presencia de la infancia es transversal. Algunas veces los niños son protagonistas, como es el caso del libro *Bogotá sueña, la ciudad por los niños* (2011), en el que se incluyen relatos y fotografías de niños de distintas zonas de la capital; y el libro juvenil *Johnny y el mar* (2014), traducido a dos lenguas y seleccionado por la Biblioteca Juvenil Internacional (International Youth Library – IYL) de Múnich, Alemania, para hacer parte del catálogo White Ravens 2015. Por otra parte, la escritora caleña nos ha mostrado que no es necesario que los niños sean los protagonistas de un relato o que la infancia sea el foco principal de una trama para que su presencia sea relevante en la construcción del universo de la obra literaria; así, una hija ya adulta que busca elaborar la muerte de su padre recorre los recuerdos de la infancia en la obra autobiográfica *Duermevela* (2010). En su tercera novela, *La mujer que hablaba sola* (2019), el tópico de la infancia emerge a la luz de la pregunta por la maternidad. Su más reciente libro *Las Huérfanas*, combina ficción y no ficción con un tinte de novela histórica en torno a la guerra civil española y la Colombia de la década de los años ochenta. Por su parte, *La Casa de la Belleza* (2017), traducida a veinte idiomas y seleccionada como

² Melba Escobar de Nogales nació en Cali; es la menor de cuatro hijas de la pareja de padre colombiano y madre española. Su infancia y juventud se desarrollaron en Bogotá en una época de violencia política y estuvieron marcadas por los cargos políticos que su padre ocupó en ese periodo y que conllevaron la necesidad de tomar fuertes medidas de protección. Estudió literatura en la Universidad de los Andes y paulatinamente fue afirmando su deseo de convertirse en escritora, según dice ella, movida desde su infancia por sus tías paternas amantes de las narraciones, la fantasía y la creatividad. Como periodista, Escobar de Nogales ha escrito columnas para medios como El Tiempo, Cambio, El Malpensante, Pie de Página, El Espectador y El País. En Barcelona llevó a cabo una Maestría en escritura de guion para cine y televisión.

Premio Nacional de Novela en Colombia ofrece un abanico rico en presencias de la infancia, que en su despliegue de imágenes literarias se muestra como mito de origen, espejo, forma de hacer patente la otredad, arquetipo que permite nombrar algo más.

La Casa de la Belleza es un lugar en Bogotá que da cuenta de ciertas formas del *cuidado de sí* llevado a cabo por mujeres de clase media y alta, asociadas a ideales estéticos contemporáneos según los cuales el cuerpo requiere ser depilado, las uñas arregladas, el cabello alisado, así como usar un tipo de vestuario y de accesorios; todo ello para modular cómo quieren verse a sí mismas las mujeres pertenecientes a edades que recorren la adolescencia, la adultez y la madurez, pero con expectativas que incluyen a las niñas que en el futuro serán adultas. Imágenes que funcionan como espejos en los que se miran las élites y, además, quienes les prestan servicios en *La Casa de la Belleza*, en su mayoría provenientes de estratos bajos que, con frecuencia, carecen de recursos económicos que les permitan adquirir lo necesario para parecerse a sus referentes –las mismas élites a las que atienden–. Siempre hay algo que queda faltando a las mujeres que habitan el lugar, una aspiración no satisfecha, pero también algo que se pierde y se añora recuperar proveniente de otros lugares, de otras culturas, de otras estéticas, asociado a olores, colores, sabores y paisajes.

Ubicada en una de las zonas más exclusivas de la capital, *La Casa de la Belleza* es el escenario donde se cruzan mujeres provenientes de distintas clases sociales cuyos encuentros, aunque son pocos, posibilitan un punto de convergencia de varias historias personales en las que “el crimen se vuelve un detonante totalizador de mundos y de realidades que difícilmente se conectan de otro modo” (Escobar, ctd por Peñuela, párr. 13). Así, al tiempo que se despliega la trama en torno al pasado y el presente de los personajes, también se habla de la Bogotá desigual, insegura y hostil, especialmente para los migrantes y los pobres; de la capital con sus particulares expresiones de clasismo; del ser mujer y del país de la estética del narcotráfico y el universo mafioso. La infancia no constituye en esta obra de Melba Escobar de Nogales una perspectiva o una voz desde la que se narra. Tampoco es, en sentido estricto, protagonista; sin embargo, está presente de diversas maneras en las que se ponen en juego elementos que van desde lo biográfico, hasta lo social y lo histórico.

Se tiene, en primera instancia, una referencia, en clave de retorno, a la infancia de los personajes ya adultos, la de Claire y Lucía, la de Eduardo y la de Karen. Con ella, Claire, la narradora principal, ubica las diferencias económicas, sociales y culturales de los contextos en los cuales crecieron los personajes, así como también sitúa la infancia en tanto génesis de la configuración subjetiva de los adultos del presente de la obra; es decir, la infancia se constituiría en recurso para explicar al adulto. Esta referencia le permite a la narradora poner en escena las

maneras como la generación adulta se relacionó con aquellos niños, de modo que con ella se da un vistazo a formas de socialización en diversos contextos culturales; esta escenificación la hace a partir de relaciones encarnadas por personajes, madres, hijos e hijas entre quienes se juegan expectativas tan problemáticas como la de la deuda que, supuestamente, adquieren los hijos hacia los padres.

Una segunda presencia de la infancia apunta a los niños del presente de la trama de la obra literaria. Entre ellos se encuentra Emiliano, el hijo de Karen, quien es, en buena parte de las ocasiones, el motivo y también el pretexto en el que las acciones de este personaje hallan motivación o justificación. Además, hay niños que pueblan el paisaje bogotano, las calles, principalmente, lo que quiere decir que se trata de niños pobres; a esos niños, bien es sabido, el estatuto de infancia les va y les vuelve según quién los mire y con qué propósito. En esta segunda presencia podría ubicarse, además, aunque de manera ambigua, Sabrina, la niña/muchacha, clienta de Karen, que fue asesinada. Las responsabilidades en torno a este crimen intentan esclarecerse a lo largo de la obra.

Una mirada a la infancia más allá de sus implicaciones etarias permite situar una tercera presencia en la obra, esta vez, como mecanismo para establecer y delimitar diferencias; dicho de otro modo, para nombrar una otredad que se pretende situar como radical, desde un recurso lingüístico que se sirve de imaginarios sociales y culturales. Así, se encuentra a lo largo del relato que la expresión “niña” se muestra como la palabra predilecta con la que las clientas de *La Casa de la Belleza* se refieren a las empleadas. Niña, con tono amable o despectivo para marcar la diferencia de clase social; niña, para imponer superioridad, como apelativo con el que su enunciadora pretende revestirse de autoridad frente a otra de la que espera sumisión. Niña, para connotar una supuesta minoría de edad que apelaría fundamentalmente a la procedencia social, por una parte, o a las tensiones entre vejez y juventud que también transitan la novela, por la otra.

Una cuarta presencia de la idea de infancia alude a la relación entre mujer y sexualidad. Este asunto emerge desde los primeros párrafos de la obra en los que se da cuenta de mujeres cuya imagen, al tiempo que se sexualiza, se vincula con referencias asociadas a “lo infantil”. Además, emerge más adelante de la mano de Sabrina, la niña/joven que depila su pubis en una suerte de ritual de preparación para el encuentro sexual con un otro. La potencia de este ritual se encarna en ella con más fuerza por esta condición ambigua a la que ya se ha hecho referencia, pero está presente a lo largo del relato, como parte de los rituales del *ser para otro* que constituyen la razón de ser del lugar que da título a la obra.

El retorno a la infancia como proyección hacia el futuro

La referencia a la infancia de los adultos del presente de la obra le permite a Claire, la narradora principal, ubicar las diferencias sociales y culturales de sus contextos. Este asunto cobra mayor relevancia cuando se descubre, al final de la novela, que el libro pretende ser un testimonio a tres voces, un intento por redimir a ciertos personajes de las culpabilidades que les endilga la justicia y resarcir a su autora –en el plano de la ficción– de una suerte de culpa y vergüenza que la acompañan por dejar traslucir sus prejuicios de clase.

Desde el inicio de la narración, Claire deja en claro que el contexto y la apariencia –como las personas, en particular mujeres, se presentan a la vista, parecen ser y también *las apariencias*, en plural, como suele decirse al hecho de pretender ser lo que no se es– son para ella estructuras que otorgan orden al mundo y le permiten ubicar a los otros en él, “más aún en una ciudad como esta [Bogotá], donde todo el mundo se parece a lo que es y tiene escrito en el atuendo, en el hablado y en el lugar donde vive un código de conducta tan predecible como repetitivo” (Escobar, *La Casa* 14). De ahí que estos elementos sean claves para ubicar a los personajes en la trama y caracterizar sus relaciones en el presente. Esta caracterización se alimenta, a su vez, de una suerte de equipaje –también puede llamársele capital– social y cultural mediado, por supuesto por determinismos de clase, cuyas claves se encuentran en el pasado remoto, en la infancia de cada uno.

Los distintos personajes que son puestos en escena por las narradoras, ellas incluidas, se presentan como sujetos (sujetados) de (por) las circunstancias que les tocó vivir, que influyeron en la formación de su carácter y en los modos como se relacionan con el mundo. De ello dan cuenta pasajes que conducen a pensar la infancia de personajes como Claire, quien toma como referencia sus años de colegiala para presentarse ante el lector con alusiones a la situación social y política del país, a ciertos privilegios con los que pudo haber contado gracias a una suerte de culto a los extranjeros –los provenientes del llamado *primer mundo*–, así como a otros aspectos más íntimos; todas ellas se constituyen en coordenadas que, desde niña, la ubican en el contexto del país y le ayudan, a la adulta que rememora, a ambientar su posición en el entramado de relaciones que se teje alrededor de *La Casa de la Belleza*:

Hemos tenido que cuidar de nuestra seguridad desde que tengo memoria. Soy rubia, de ojos azules, 1.75 de estatura, algo cada vez menos exótico en el país, pero en mi niñez todo un as bajo la manga para conseguir el afecto de las monjas y el trato preferencial de mis compañeras, así como un foco de atención que en el caso de mi padre se convertía en

paranoia de un secuestro que por suerte nunca hubo en la familia, la riqueza y los rasgos anglosajones contribuyeron a mi aislamiento. (Escobar, *La Casa II*)

Lo primero que ubica este pasaje es la posición de riesgo de la familia en relación con el fenómeno del secuestro, una práctica infamemente común en Colombia, especialmente desde la década de los años setenta. La apariencia de Claire y el dinero de su familia son los principales factores de riesgo, su desventaja en el país en el que es una extranjera. Desde allí se ponen en juego dos aspectos en torno a los cuales se teje la trama: la apariencia física y el dinero. En relación con el aislamiento al que Claire hace referencia, se resalta el tono reflexivo del relato en el que hay lugar para cuestionarse por la propia narrativa y que posibilita elaboraciones de sentido a través de las cuales el sujeto comprende su experiencia. Así, lo que inicialmente se muestra como un conjunto de condiciones que dan forma al carácter, luego se constituye en un relato construido para justificarlo.

Con estas referencias, Claire fundamenta los odios, sus odios, con los que da inicio el relato, en los que se reconoce como parte de una sociedad clasista a la que le reprocha tanto la superioridad que intenta marcar a partir del lenguaje (en el caso de las clases altas), como el servilismo con el que las clases bajas pretenden congraciarse. Así, Claire dice odiarse a sí misma por hacer parte de esta a la que ubica como “una realidad inevitable”. La vergüenza que esto último le produce, parece actuar como impulsor del interés en construir el testimonio que sea la carta de salvación de la esteticista, a un punto tal que, aunque Karen llegaría a ser la principal beneficiada, es Claire para quien el relato reviste una mayor urgencia.

Claire mira hacia su infancia en búsqueda de los fundamentos de los prejuicios que aborrece, pero que no logra rehuir. En la escritura del relato de la niña que fue intenta situar una fuente de la que mana un modo de habitar el mundo que le es extraño y a la vez familiar; al narrarse desvela y reconoce sus propias ambivalencias. Sus esfuerzos por redimir a Karen por la vía de la escritura resultan ser, sobre todo, una expiación de sí misma. Hay en la escritura de esta narradora/personaje, en la visita a su infancia, un compromiso ético por inaugurar, para sí y para otros, un modo diferente de relación más allá de la insistencia en distinciones de clase que tan rápido agotan la existencia de sí y del otro.

La infancia se presenta, entonces, como fuente de los modos de configuración subjetiva. A ella se retorna tras las huellas de eventos, extraordinarios o cotidianos que permiten comprender los modos de ser y estar en el mundo de los personajes, o como explicación de sus comportamientos. A ella se regresa para dar sentido al pasado y al presente, y para desplegar los horizontes del tiempo por venir. Así, la infancia en tanto retorno constituye “una creación

de adultos que ven, en esa etapa diferente de la vida humana, una otredad a la vez radical y familiar, una manera de explicar al sujeto” (Premat, párr. 4).

Así, por ejemplo, Lucía, quien aparece como personaje en la mayor parte del libro, se convierte en narradora en uno de los primeros capítulos. En él, intenta comprender la “naturaleza” de su relación con Eduardo, su exesposo, el afamado autor de los libros de autoayuda que ella escribía. Lucía no se expone ante el lector como una víctima; por el contrario, construye un relato en el que “nadie es tan bueno ni tan malo como parece” (Escobar, *La Casa* 40).

En el retorno que Lucía hace hacia su infancia, se leen las tensiones entre la belleza y la fealdad que desde los años de colegio van marcando una posición de sujeto en relación con el mundo:

Mi mamá murió cuando yo tenía once años. Siempre fui más bien feíta. En todo caso, ninguna belleza. Poco conocía de hombres y de relaciones sabía más que todo por los libros. Decidí ser psiquiatra porque había crecido oyendo a mi papá comentar los casos y me parecía lo más natural. (Escobar, *La Casa* 37)

Claire, la amiga de infancia se constituye en el opuesto a la fealdad en la que Lucía se enmarcaba. Además de otra tensión entre opuestos que caracteriza la obra referente a la pobreza y la riqueza, lo ordinario y lo sofisticado: Claire y las demás niñas del colegio poseían la riqueza que Lucía y su padre no, pues este último gozaba principalmente de la prestancia en el campo de la psiquiatría que le permitió a su hija codearse con la élite bogotana.

Este espacio desaventajado desde el que Lucía construye su lugar en el mundo la lleva a sorprenderse por resultarle atractiva a Eduardo: “Me llamó la atención que un tipo así de bien plantado como Eduardo se fijara en mí. Pechugona siempre he sido, a lo mejor fue eso lo que le gustó. Tal vez eso y el manuscrito, o tal vez que siempre fui muy comprensiva y muy maternal con él” (p. 38). Al final de la historia Eduardo ha sido cómplice de un crimen y víctima de otro más; ha muerto y, sin embargo, Lucía se anticipa a cualquier indicio en la trama del lugar que Eduardo ocupará para reivindicarlo desde las primeras páginas. Para ello recurre a dos estrategias: apela a la infantilidad del personaje adulto, por una parte y, por la otra, retorna a hechos de la infancia que justifican el comportamiento de Eduardo. En relación con la primera estrategia, Lucía es la madre:

Todavía recuerdo aquella vez que me llamó «mami». Estaba distraído ojeando el periódico, le pregunté alguna cosa, que si había pedido cita en el urólogo, alguna cosa así, y sin alzar la cabeza del diario me dijo: «No, mami», luego se puso rojo de la vergüenza y a mí lo que me dio fue un ataque de risa. (Escobar, *La Casa* 38)

Respecto de la segunda, apela a la vivencia de una infancia sufrida, atravesada por el maltrato, que remata con el enlace que se produce entre el tiempo de lo vivido por Eduardo – en sus primeros años– y el rol maternal que ella asume en la relación: “el punto es que Eduardito sufrió mucho de niño, tuvo un padre que lo maltrató bastante y él tuvo que aprender a blindarse, a protegerse de la gente [...] Y él acudía a mí por consuelo, por reafirmación. Pobre mi Edu” (Escobar, *La Casa* 40–41).

En las narraciones de Claire y Lucía la infancia es mito de origen, ese tiempo en el que fueron suficientemente distintas de su yo adulto para saberse otras, y sobradamente parecidas a sí mismas para reconocerse en aquella otredad. La infancia se constituye en génesis de la formación del juicio estético de lo bello y lo feo, así como de la identificación de su cuerpo y el de los otros de un lado o del otro; de complejos; de configuración de expectativas basadas en la posición de forma consciente e inconsciente el sujeto decide ocupar en el mundo; de aprehensión de los imaginarios sociales que, para bien y para mal, les ayudan a ubicar las coordenadas de dicha posición; de adquisición de modos de nombrar lo apreciable y lo despreciable. Allí, en el relato de la cuna de la élite bogotana despuntan los hilos del arribismo, el clasismo, el racismo y la reproducción de los roles de género que se ponen en juego en todos los personajes femeninos que recorren la trama de la novela.

De cierto modo, además, en una especie de acrobacia temporal, en la reconstrucción de ese mito de origen la narración del tiempo de infancia se convierte en un regalo para las niñas que fueron, un don de comprensión de lo vivido; como si pudieran por fin, entender todo lo incomprensible de los primeros años. Es también una ofrenda para las adultas que ahora, a partir de la construcción de una interpretación, pueden dilucidar la razón de ser de aquello de sí que les produce conflicto en el mundo que habitan.

Otro fragmento, aunque breve, resulta elocuente para ubicar el tipo de presencia de la infancia al que se está haciendo referencia, como un retorno que, hasta cierto punto, explica al adulto. En un gesto tan cotidiano como el de la sonrisa, pero tan extraño como el de una sonrisa fijada de una vez y para siempre en el rostro, incluso ante las situaciones de tristeza o de horror, el episodio de la infancia de Karen Marcela Ardila, la clienta que guarda rencor a la empleada de *La Casa de la Belleza* por compartir con ella el nombre, es tal vez una metáfora de como circula

en la obra una idea según la cual los elementos socializadores de la infancia son indicadores de una suerte de destino (trágico), un modo de hacerse un lugar en el mundo guiado por determinismos que parecieran no permiten una existencia más allá del molde o, dicho de otra forma, más allá de las expectativas sociales:

La verdad es que a Karen Marcela Ardila, pues ella sí tenía segundo nombre, se le había quedado la sonrisa pegada desde que se ganó el premio de la Niña Colombia a los ocho años. Era tal su persistencia en el gesto, que ya casi no podía controlarlo. Sonreía todo el tiempo, incluso cuando la situación era triste o dramática, otra de las razones por las cuales jamás podría presentar algo distinto al segmento de farándula. (Escobar, *La Casa* 53)

También, el retorno a la infancia permite ubicar los modos como la generación adulta concibe su relación con la generación más joven. Así, es posible observar en los relatos acerca de la mamá de Karen –en la forma como su recuerdo se inscribió en la historia personal de la joven cartagenera– un modo particular de concebir la infancia como promesa de futuro, pues esta representa una posibilidad de movilidad económica. Esa es la expectativa que Yolanda se hace con su hija Karen, que asistía a la universidad antes de quedar preñada. No obstante, en el imaginario de la madre no desapareció lo que para ella era un hecho cierto: Karen debía aprovechar su belleza para captar la atención de un hombre que pudiera cambiar su situación; y el hijo por venir era el sinónimo del fin de esa aspiración para sí misma. Para Yolanda, a su hija solo le quedaba esperar que Emiliano, el varoncito que ella misma había anhelado, torciera para siempre el destino de pobreza que ya las dos habían firmado. Ese mismo relato construyó para sí misma:

Su madre, apenas dieciséis años mayor que ella, fue una vez la reina del barrio, con lo que pensó que saldría de pobre, pero terminó preñada de un rubio que poco hablaba español y del que supuso era un marinero. De esa visita furtiva del amor, nació la mulata que compartía con su madre no solo el apellido, sino también la belleza y la escasez. (Escobar, *La Casa* 16)

A aquella mirada sobre la infancia como futuro se suman los designios que se inscriben en el ser hembra o varón, pues, en atención a esto, las posibilidades cambian. En el imaginario de la madre, ser mujer conlleva que las opciones para salir de la pobreza terminen por supeditarse a la belleza. Así, esta se convierte en la herencia de mayor valor ante la ausencia de mejores condiciones materiales. Sin embargo, en el caso de Karen, cuya suerte ya se conoce, la

herencia de la belleza se acompañó también de la de la escasez. La historia familiar en la que Karen se inscribe se repite de manera cíclica y así como su madre quedó embarazada y sola a los dieciséis, también ella ve esfumarse el amor y al padre de su hijo. Al menos Karen, quien había sido *la desgracia* de su madre por el hecho de ser hembra, tuvo *la fortuna* (en términos de la señora Yolanda) de parir un varón; narrativa en la que se instaura en el imaginario un modo de ser mujer, similar a una condena, y uno de ser hombre, que pareciera ser más cercano a una suerte de libertad:

Karen sabía, su mamá se lo había dicho, que la mayor desgracia de su madre había sido parir una hembra porque «los varones hacen lo que se les da la gana, en cambio las hembras hacemos lo que nos toca». Karen recuerda que tenía trece años cuando la oyó decirlo. Desde entonces se preguntaba, con cada mujer que conocía, si realmente hacía lo que quería o lo que le tocaba. (Escobar, *La Casa* 69)

Vivir la pobreza, pero sobre todo nombrarla de un modo particular, hace parte del relato más presente entre Karen y la madre en los años de infancia. De la mano de ella o bajo su amparo, también emergen otros gestos que la reafirman y que además la asocian con la crueldad y la locura. En suma, en la relación con la madre (y por vía de ella con la cultura de su región y los imperativos de su tiempo) se inscriben huellas profundas que, por esta misma condición, no dejan de estar presentes en la vida adulta de Karen.

Entonces, como in crescendo, avanzan las imágenes de lo que Karen dejó en Cartagena a costa de la transformación a que la obligó *La Casa de la Belleza* bogotana. Imágenes asociadas con lo que se quiere rescatar, con lo que se fue y se pierde cada vez más en su estancia en Bogotá, imágenes referentes a ese mismo imaginario, redundantes, en las que surgen los olores de la tierra y del agua, el cuidado, el alimento y la madre; todas crean, a su vez, imágenes que la llevan a recordar/imaginar su infancia, un lugar en el que estar a salvo del tiempo (Durand 88–92):

Ese olor a tierra de mar, agua de mar [...] echarse una siesta en la mecedora y la mamá preparando bolitas de tamarindo en el portal de la casa, y que diga «niña, no me busques porque me vas a encontrar», porque ya nadie la llama niña, ya nadie la busca y menos la encuentra, ya ni ella se encuentra, ni menos sabe dónde está, cada vez más perdida, cada vez más acá y allá al mismo tiempo y sin embargo en ninguna parte a la misma vez. (Escobar, *La Casa* 99–100)

Karen, perdida de sí misma, primero en una ciudad monstruosa, luego en los vericuetos de *La Casa de la Belleza* –no menos escalofriantes–, se enfrenta siempre a la carencia. En el pasado carecía de dinero y de oportunidades para ofrecerse y ofrecerles a su madre y a su hijo una vida en condiciones menos precarias; en el presente, ha perdido el mundo conocido, la familiaridad con el espacio, con la experiencia sensible de un mundo que ofrecía otra temperatura, distintos olores, sabores, colores y sonidos. La ausencia de estos elementos extraviados en el pasado va dejando a Karen en un mundo sin referentes de los que sujetarse. Sin referentes, Karen afronta la pérdida de sentido y la impotencia; melancólica, se autolesiona, se abandona, cede su voz a otras para que sean ellas las que cuenten su historia y se entrega a la desesperanza.

A pesar de la desesperanza de Karen, Claire persiste en la intención de tejer una narración que pueda torcer el destino de Karen y, al mismo tiempo, producir un giro definitivo en sus propios prejuicios. El retorno al pasado –la construcción de una interpretación de las vidas que se ponen en escena en búsqueda de la génesis, de la justificación, de lo familiar y de sí mismas– es también el anhelo de un futuro diferente, la intención de que algo nuevo surja. Así, si se consideran todos los elementos que estas distintas vueltas a la infancia aportan al universo de la obra, vale la pena enfatizar que no son exclusivamente “un retorno al origen, sino la construcción de un mundo literario posible, una proyección hacia el futuro” (Premat, párr. 36).

La infancia del presente de la obra: niños atravesando el paisaje

Pocos son los niños a los que se hace alusión en la obra en el tiempo presente; en este sentido, son muchas más las imágenes de personajes adultos revisitando su infancia, como lo acabamos de ver. Tal vez la presencia de Emiliano, el hijo de la esteticista, es la más visible y la más importante para la construcción de la trama, pues a través de él se exponen las fuertes tensiones entre madre e hija, las disputas por el lugar del hijo ante Yolanda, la madre de Karen, que se libran entre Emiliano y Karen; la síntesis de una situación compartida por miles de mujeres en el país que se separan de sus hijos y los dejan al cuidado de sus madres con la idea de ofrecerles un futuro mejor. Un hijo por quien quieren trabajar... “todas lo tienen” (Escobar, *La Casa* 20). Eso deja en claro doña Fina en la entrevista que le hace a Karen en la peluquería.

Todos los recuerdos de cuando Karen es una persona con pocos ingresos y Emiliano un niño pequeño, son mostrados por la novelista como experiencias auténticas, con un cierto nivel de verdad en ellas, frente a un nuevo mundo que parece pura vacuidad. Esta polaridad se va urdiendo por cuenta de la distancia, ya no sólo física sino también emocional, que se teje entre

madre e hijo; a medida que Karen va entrando en un proceso de transformación, propiciado por su trabajo en *La Casa de la Belleza*, Emiliano deja de ser accesible para ella:

Sus conversaciones con él eran cada vez más un ritual de domingo y temía que con el paso del tiempo ella se convirtiera en una de esas madres que un día se fueron a trabajar a la capital, con quienes poco a poco se perdía el tema de conversación en llamadas cada vez más cortas y esporádicas [...] «¿Cuándo vienes mamá?», dijo al fin. Hacía tanto tiempo que no la llamaba mamá. Cuando escuchó esa palabra se sintió lejos. (Escobar, *La Casa* 80–156)

Así mismo, la novela deja entrever el imaginario sobre lo qué significa tener un niño y ocuparse de él, de lo que implica esto en materia de cuidados en las sociedades contemporáneas, asunto que está atado, a su vez, a la posibilidad de tener dinero para que el cuidado sea de mayor calidad: pagar la alimentación, comprar comida sana, alguien que se haga cargo de él mientras ella trabaja, matricularlo en la escuela, comprarle los útiles escolares, pensar que pueda jugar y relacionarse en la cuadra con amiguitos que le den seguridad. Amor, protección y cuidado como epítomes del deseo manifiesto de las sociedades contemporáneas en su vuelco hacia los niños, así como su coexistencia con ideales elevados (y casi siempre imposibles) en torno a la maternidad, contrastan con las imágenes de otros niños que aparecen para recordar las complejidades y contradicciones del entramado social.

Entonces, otros niños transitan la obra. Lo hacen como parte del grisáceo paisaje bogotano. Sus historias, o apenas su mención, aparecen para reafirmar uno de los motivos que quiere resaltar la obra: la insalvable desigualdad social. Un “jefe de hogar” de apenas 11 años en el transporte público da cuenta de esta condición:

Entre los pitos de los carros avanzó brincando charcos hasta llegar a la carrera 11, donde abordó una buseta destartada [...] Un niño de unos once años se subió a vender mentas. Dijo ser desplazado del Tolima. Dijo tener cuatro hermanos. Dijo ser «jefe de hogar». Karen escarbó en su monedero y le alargó quinientos pesos antes de timbrar la parada. (Escobar, *La Casa* 25–26)

La presencia de estos niños “desinfantilizados” se enmarca en circunstancias que le permiten a Escobar de Nogales mencionar el contexto en el cual se inscribe el universo de la obra literaria, que dialoga con las condiciones de tiempo, modo y lugar de la autora del libro, con su plano de realidad como habitante de Bogotá. Así, la referencia constante al desplazamiento, aunque no se aluda a sus causas más que de manera genérica –desaparición de

pueblos, masacres–, sí permite, al menos, un extrañamiento respecto a una situación común en la ciudad. Cada ola migratoria se sustenta en unas condiciones estructurales particulares, aunque lo que se hace visible pueda copiarse a calco en cada semáforo, al punto de convertirse en paisaje:

Al cruzar la cien, la aturdieron los pitos de bocina, el humo de exosto, las busetas verdes y viejas como el hambre de los que piden limosna [...] Algunas mujeres, casi siempre negras o indígenas, con los hijos colgándoles del pecho o la espalda, sostenían a la criatura en una mano, la cartulina en la otra, el tarro para recibir monedas debajo del brazo, en un equilibrismo lastimero siempre atento al cambio de luz. Al ponerse en rojo, mendigos, desplazados, forajidos, drogadictos, tullidos, saltimbanquis, desempleados, analfabetos, maltratados, mutilados, niños y mujeres preñadas asaltan los vehículos en un performance diario tan repetitivo y predecible que ya a nadie sorprende. (Escobar, *La Casa* 31–32)

Estas menciones a los niños, para nada inocentes, beben de los discursos y las prácticas contemporáneas alrededor de la infancia: los niños como objetos de protección y cuidado; los niños como movilizados de la conciencia, de la acción social y del interés político. Para bien y para mal, todo lo condenable se hace más condenable aún, cuando está de por medio la imagen de un niño; toda acción loable se enaltece cuando se beneficia un niño. Y, sin embargo, las imágenes que ofrece la novela revelan el doble rasero de una sociedad que puede pasar de la compasión a la indiferencia entre un semáforo y el otro o entre un niño y otro en arreglo a su etnia, su origen social, su apariencia física o su género. Así, la presencia de estos niños funge como catalizador de ideas y sentimientos en torno a ellos mismos y al nivel de profundidad de las desigualdades sociales (uno de los grandes temas de la novela).

Los niños también transitan las pantallas en su fugaz aparición. Y con este transitar se dilucida un uso político de la infancia recurrente en el contexto actual: “Susana encendió el televisor. Ya no aparecían los Protagonistas de novela. Una voz decía: «Guerrillero, desmovilízate, tu familia te espera», y se veía un campo verde con girasoles con un cielo azul de fondo y unos niños corriendo por el prado” (Escobar, *La Casa* 171).

Abandonar la opción de la guerra para propiciar el encuentro con los niños (los propios, los de la familia); decir no a la guerra en beneficio del conjunto de los niños del país, quienes, por demás, son la imagen del futuro. En nuestro pasado reciente, en la última década, para ser más precisos, se defendió en Colombia la paz abogando por el presente y el futuro de los niños; así mismo, se promovió el voto en contra de la paz so pena de afectar el desarrollo integral de los niños con la apertura a discursos como el de la “ideología de género” (Quintero 9–10). Se

apela a la infancia –a ciertos imaginarios que hay en torno a ella que se eligen de acuerdo con su conveniencia– con el fin de obtener réditos políticos, se busca conmover a la ciudadanía, embelesarla con ideales superiores a los colores políticos, motivar acciones que por lo general aparecen urgentes; pero, pocas veces hay un interés genuino por los niños y las niñas de carne y hueso, como aquellos que Escobar retrata en la ciudad o en la guerra.

Veamos otra expresión de los niños (las niñas, en este caso particular) en el paisaje de la obra literaria, la más ambigua, quizás. Para guardar las justas proporciones en relación con su relevancia en el relato puede decirse que la primera está en el paisaje, mientras que la segunda es el detonante de la historia que articula la vida de los personajes. Veamos la primera: una muchacha/niña de dieciséis años que viaja en el mismo bus en el que va Karen. La ambigüedad es notoria, por supuesto, en las formas de nombrarla y muestra las tensiones respecto de la infancia que denota un rango etario que varía según la situación y el marco bajo el que se rija la institución a la que le interese determinar la minoría de edad. Para el caso, una mujer de dieciséis años es considerada tan joven para estar embarazada que es apreciada como una *muchachita*, una *niña embarazada*: “Se acomodaba a su lado una muchacha embarazada de unos dieciséis años a lo más y unos siete meses a lo menos [...] La muchachita preñada se comía los cueros de las uñas tan mordidas que ya casi no tenía. El pelo era pura grasa y la expresión como de miedo” (Escobar, *La Casa* 70–71).

Otro tanto, aunque con circunstancias diferentes, ocurre con Sabrina, la joven que fue asesinada, caso en el cual terminan implicados Karen y Eduardo. Con este personaje se presenta una tensión interesante, pues al ubicarla como víctima se producen ambigüedades que serían las clásicas de la consideración en torno a los jóvenes delincuentes: es una niña, en tanto hija, en tanto colegiala y en tanto menor de edad; pero este estatus se pone en cuestión cuando se averigua que fue a *La Casa de la Belleza* a preparar su cuerpo para intimar con un hombre y que asiste a un hotel para estar con él.

Sabrina Guzmán llegó un jueves en medio de un chaparrón apestando a aguardiente [que había bebido para “soportar el dolor de la depilación” (47)], con el pelo emparamado, el uniforme del colegio y apenas media hora antes del cierre. Le explicó a Karen que el novio la invitaba a una cena romántica con remate en un hotel cinco estrellas. Hasta donde entendía, era el mismo novio que en dos ocasiones anteriores había venido a coronarla, pero se había ido sin hacerle los honores, por no estar pelada como una manzana, según le argumentó la clienta. (Escobar, *La Casa* 22)

De nuevo en el hotel se evidencia la ambigüedad: a Sabrina le impiden entrar al bar del hotel porque está en uniforme; en cambio, el acceso a la habitación de su pareja ni siquiera es puesto en cuestión.

Karen la nombra de múltiples maneras. Cuando doña Fina le pide discreción acerca de la muerte de su joven clienta, la empleada le responde: “Perdone, señora, pero si la niña ya está enterrada. ¿ahora qué es lo que van a investigar?” (Escobar, *La Casa* 34). Cuando la madre de Sabrina la interroga para conocer algunos detalles de la visita de su hija a *La Casa de la Belleza*, Karen se refiere a ella como la muchacha, mientras que, para la madre, por supuesto, no duda en llamarla “mi niña”:

Solo quiero que me hables de mi hija [...] ¿La depilaste tú? Te quedó muy bien, parecía una muñeca, dijo la madre zafándose el sostén [...] ¿Y para qué se iba a pelar mi nena si no era porque tenía una cita? Yo sé que andaba viéndose con alguien, pero nunca me contó nada. Con decirte que no tengo ni siquiera el nombre. Y ahora mi niña está enterrada, yo qué voy a hacer, Dios mío, ¡qué voy a hacer! (Escobar, *La Casa* 56–57)

A través del personaje de Sabrina y de la aparente aleatoriedad con la que otros personajes la nombran –que es también una forma de clasificarla y ubicarla en una etapa de la vida u otra y, con ello, construir el relato del ausente con base en una u otra carga moral–, la novela insinúa un espacio intersticial entre la niñez y la adultez. Este espacio se torna nebuloso, pues no atiende a un criterio fijo –como la edad–, sino a variables en las que juegan elementos como los afectos y los juicios de valor en torno a las circunstancias de su muerte; en últimas, es la sexualidad de Sabrina, la niña, la muchacha, la mujer –que bien pueden ser todas las mujeres– la que, en una tensión entre lo íntimo y lo público, se revela, se discute, se cuestiona. Y bien vale la pena, invitados por la novela, instalar algunos interrogantes, apenas en clave retórica: ¿de qué manera la narrativa que se construye en torno a la víctima configura agravantes o atenuantes a la hora de producir juicios morales acerca del crimen y del victimario?, ¿cómo los modos de nombrar influyen en la construcción de dicha narrativa?, ¿cuáles, en el caso de las mujeres, son los efectos sociales, culturales e incluso jurídicos que acarrearán este espacio intersticial y los (excesivos) juicios morales en torno a la sexualidad femenina?

La infantilización como mecanismo de distinción social

El ambiente de *La Casa de la Belleza* está hecho para marcar las diferencias y mantenerlas a raya, no solo entre las mujeres pobres (las empleadas) y las ricas (la clientela), sino también entre

quienes han poseído la riqueza desde siempre y las mujeres de los nuevos ricos. Las primeras, han recibido la riqueza de cuna y la han ostentado por generaciones, y con ella han heredado el conocimiento y el dominio de los mecanismos de distinción social que se han fraguado desde el proceso de la civilización cuyas coordenadas de emergencia se ubican en el siglo XIV entre la aristocracia francesa (Elias 83–87). Estos mecanismos se han ido especializando de maneras tan diversas para que el fenómeno de la interdependencia y la interpenetración de las clases sociales –otrora la emergencia de la burguesía, hoy el fruto del esfuerzo y el mérito individual (sea este por vías lícitas o no)– no redundara en su igualación. Estas mujeres, la mayoría de las veces, se mueven con soltura en las esferas del poder político y económico, al tiempo que encontramos en ellas una mirada que las infantiliza.

En su llegada a *La Casa de la Belleza* Karen se encuentra con doña Fina, la dueña del negocio. Y en este encuentro se produce una serie de gestos a partir de los cuales se marca la distinción no solo de clase, sino también de jerarquía dentro de la organización:

Doña Josefina la mira caminar hasta la silla que se encuentra al otro lado del único escritorio de la habitación, la escanea de arriba abajo, con sus ojos verde pozo y alzando ligeramente las cejas.

Luego deja perder sus ojos en la mirada de Karen, quien agacha la cabeza.

Déjeme ver las manos, le dice.

Karen se las acerca, en una súbita regresión a la escuela primaria. Pero doña Josefina no saca la regla para reprenderla, simplemente deja que la mano de la muchacha descansa sobre la suya un momento; se pone las gafas, la examina con curiosidad, repite la operación con la mano izquierda y luego le pide que se siente. (Escobar, *La Casa* 19–20)

Por otra parte, dos mujeres de proveniencias distintas coinciden en el nombre. “Doña Karen”, la bella y famosa presentadora de televisión y Karen, la esteticista originaria de un barrio pobre de Cartagena, la que se suponía que debía sacar a su madre de la pobreza valiéndose de su belleza, la que llevaba meses intentando reunir el dinero suficiente para traer con ella a Bogotá a su hijo de cuatro años. La coincidencia es inconcebible para una de ellas: la mujer con, además de belleza, fama y dinero. Dos mujeres tan diferentes no pueden compartir el mismo nombre; una de ellas debe renunciar a él y desde el inicio se sabe quién será:

¿Perdóname, Karen es tu nombre, cierto? [...] Es que me resulta un poco incómodo esto de llamarnos igual. ¿Sabes?

¿Cómo así, señora?

Quítame el señora que no estoy casada. A ver. ¿Cómo hago para que me entiendas que no podemos llamarnos igual? ¿Te hago un dibujito? «Hola, Karen, ¿cómo estás?», «Bien, y tú, Karen», «Bien, Karen» ¿Ya entiendes lo que te quiero decir?, dijo doña Karen mientras Karen le pasaba un pañuelo por la piel con una crema limpiadora. (Escobar, *La Casa* 51–52)

Como era previsible, la *doña*, la que sí cuenta con segundo nombre, es incapaz de ceder a la esteticista que se llame Karen. La despoja. Reemplaza su nombre por un apodo que se acompaña de comentarios y apelativos que dan cuenta de la intención de ubicar a Karen en una minoría de edad (imaginaria) por cuenta de la pobreza y de la apariencia. El apodo de Pocahontas, los rasgos físicos de Karen, el uso de la imagen de la indígena disminuida por la estrategia lingüística del uso del diminutivo, “indiecita”, y la burla convergen para dar fuerza a esta afirmación:

Ya sé, dijo doña Karen de golpe sacándola de sus cavilaciones, Pocahontas, agregó ocultando una risilla maliciosa. ¿No te parece divino? Te queda perfecto, así con tu pelo negro, tus ojos almendrados, tu boquita grande, medio indiecita sí eres, ¿o no? Y al decir esto se le escapó una carcajada histérica. (Escobar, *La Casa* 53)

Pero la supuesta afirmación de esta “superioridad”, no se queda en la intimidad de los dos personajes, sino que también debe ocurrir frente a los otros, las otras semejantes a Karen y se experimenta como un tipo de *venganza personal* por la osadía de llamarse igual: “¡Pocahontas! [...] ¡Aho!, dijo imitando el saludo de un indio en película gringa [...] la presentadora la llamada india enfrente de toda la Casa como venganza por llevar el mismo nombre que ella” (Escobar, *La Casa* 54–55).

El modo de nombrar también se relaciona con una tensión presente en la obra de múltiples maneras, entre la juventud y la vejez, entre el ser niña y no poseer la capacidad de entender:

Verá usted: las clientas pueden tener dinero, algunas muchísimo dinero, pero a menudo son tremendamente inseguras de su feminidad. Todas tenemos miedo y, a medida que empezamos a envejecer, ese miedo aumenta. Por eso, en la Casa las mujeres debemos ser excelentes en nuestro trabajo, pero también cálidas, comprensivas y saber escuchar. Entiendo, dice Karen automáticamente.

Claro que no entiende, niñita. No tiene edad para entender. (*La Casa* 20)

La vejez se manifiesta en *La Casa de la Belleza* como fuente de inseguridades; la juventud como amenaza, pero al mismo tiempo como inexperiencia, como infantilidad que se torna en motivo de reproches, en marca de distinción. Juventud como carencia frente a una vejez que todo lo transforma hasta hacerlo irreconocible. Así lo manifiesta Claire al inicio: “Mi cuerpo me resulta cada vez más desconocido. A menudo me sorprende mi propia cara en el espejo, mis piernas desnudas son un mapa improbable, descolorido y olvidado” (*La Casa* 13). Más adelante, continúa con la descripción del desconocerse:

mi cuerpo ya no es más el que fue, ese cuerpo que era yo y que ya no soy, ese cuerpo que me ha dejado perdida, huérfana de mí misma, aunque sana, diría Lucía, que tiene esa envidiable capacidad de ver siempre lo bueno, aunque sana no puedo decir yo que me siento enferma o a lo menos ausente, ida, abandonada, reemplazada por otra a quien no conozco ni quiero conocer, en mi nostalgia constante de la ausente. ¿A dónde te has ido? Intento, pero estas ideas de quien sufre, de quien se deja inundar por la saudade, me dejan apenas escucho el agua correr y me abandono a las manos de Nubia sobre mi cabeza [...] quien me hace el champú con delicadeza, casi con cariño, acaricia mi cuero cabelludo mientras invento un recuerdo donde mi madre me lavaba la cabeza con un champú de camomila tarareando una canción en francés. (*La Casa* 90)

A lo largo de este apartado se destacan dos maneras de evocar la infancia respecto a Karen y Claire, dos personajes de clases sociales diferentes, con roles opuestos en *La Casa de la Belleza*: Karen es sometida a escrutinio y recuerda, en el gesto de ofrecer la mano a Josefina, su examinadora, el castigo físico que recibía en el colegio; Claire, la clienta que es objeto de cuidados y atenciones, decide, por su parte, inventar un recuerdo, una imagen idílica de infancia con una madre que le ofrece sus cuidados. También se acude al recurso de un personaje instalado en el imaginario, especialmente de los cuentos para niños, como mecanismo de distinción social que para realizarse apela a la infantilización por la vía del personaje mismo, pues Pocahontas es, en efecto, una niña y a través del uso del diminutivo “indiecita”, que le atribuye a Karen –la estilista– una suerte de minoría de edad.

Infancia y sexualidad: ¿de qué es posible hablar?

Son varias las referencias en la obra que ubican en un mismo plano “lo infantil” y el eros, la imagen de la niña o la muñeca al lado de la sensualidad. En el relato que se teje en torno a Sabrina se presenta un claro ejemplo de esto. En repetidas ocasiones se menciona su depilación

previa al encuentro con Luis Armado y su intención de quedar como una manzana (fruto con connotaciones en torno al pecado, ampliamente conocidas en el mito religioso de Adán y Eva) o como una niña, para, por fin, ser objeto del deseo sexual. El sexo, la niña y el pecado, son tres imágenes que se fusionan en el apartado en el que Karen se descubre recordando, en la iglesia en la que se oficia la misa en honor a Sabrina, el motivo de la visita de su clienta:

La tristeza llegó como una ola en medio de un mar quieto. Por un acto reflejo apretó el puño para no llorar [...] Pensó en el esfuerzo que habían hecho ambas hace apenas un par de días para dejarla como una manzana o como una niña. Recordó que estaba en la iglesia y sintió vergüenza. (Escobar, *La Casa* 26)

La novela establece también un vínculo entre el amor de niña de Sabrina, el deseo y la pérdida de la virginidad con el amor que ésta siente que su padre le tenía: “«¿Me quieres?», le había preguntado esa voz que solía susurrarle por teléfono cuanto la deseaba. «Mucho», respondía Sabrina sonrojándose. Era la primera vez que un hombre distinto a su papá le hacía esa pregunta” (Escobar, *La Casa* 47). Sabrina, violentada y a pocos minutos de ser asesinada, resiste la ignominia de la que es objeto exorcizando sus sentimientos que identifica como los de una niña, que ya no es, tras la nueva experiencia a la que es sometida y que identifica con el amor:

Era el hijo de un congresista, le había dicho que la quería, no iba a salir corriendo como una niña solo porque ahora le sangrara el labio [...] El amor no era sencillo [...] no, solo porque él no le acariciara la cara como había hecho en otras ocasiones, solo porque él estuviera un poco tomado, no iba ella ahora a salir corriendo como una niña que ya no era y que ya no iba a ser más. (Escobar, *La Casa* 99–100)

Así mismo, al inicio de la novela Claire construye una imagen lingüística de lo que ella denomina “mujeres-niña-macho” y su estética en la que se combinan los pechos erectos –de mujeres operadas, no biodegradables, como ella las llama–, las blusas de seda brillante, los zapatos de tacón y los accesorios, con una voz y una actitud infantil que pareciera ser la clave de la sensualidad. ¿Muestra de vulnerabilidad?, ¿manera simbólica de situarse frente a los “machos disminuidos” en posición de minoría?, ¿lo femenino y lo infantil se fusionan en esta imagen? En ella, la imagen, se ponen en juego las tensiones entre lo femenino, lo masculino y lo infantil, así como un conjunto de mitos y de símbolos cuyo análisis se potencia por la vía de los imaginarios.

Conclusiones

Más allá de que niños y niñas sean personajes protagonistas, narradores o el público hacia el cual se dirige la obra, la infancia es una categoría fértil que ofrece múltiples modos de leer una obra literaria. En la propuesta de análisis de *La Casa de la Belleza*, se dio cuenta de cuatro acercamientos; en ellos la infancia opera como reminiscencia, como concepto o idea –cargada de imaginarios sociales– o como imagen matricial o arquetípica –alimentada por el imaginario cultural que se utiliza como forma de nombrar la otredad–. Por supuesto, también aparecen los niños que transitan la trama y la carga ética y política que conlleva retratarlos.

Vale la pena señalar, para el cierre, una última reflexión en torno a la estructura misma de la obra en términos narrativos. Se parte de un hecho: la novela es narrada principalmente por Claire, una psicoanalista que mira críticamente a las mujeres de su misma clase social (alta) y con un poco de desprecio a las dinámicas que se construyen en lugares como *La Casa de la Belleza*; pero es Karen, la muchacha pobre que migra hacia la ciudad en busca de mejores oportunidades económicas para sostener a su hijo, también la víctima de sus circunstancias de vida, de su madre, de la ciudad que la recibe hostil, de la (in)justicia, quien protagoniza la historia. Claire pareciera, entonces, asumir, en el gesto de la narración de la historia de alguien en posición de testigo, la voz de quien no la tiene por cuenta de sus condiciones de clase y su instauración en el lugar de la víctima.

La voz de Karen como narradora solo emerge en el último capítulo. Solo desde la cárcel, en lugar que pone en paréntesis la vida de la persona cautiva, Karen se nombra a sí misma en primera persona y puede decir lo que le pasa y lo que siente en el encierro; no obstante, su yo está instalado en el aquí y el ahora, así que no hay lugar para decir en su propia voz lo que pasó, ni interés alguno. Tampoco se vislumbra un horizonte de expectativas en su relato. Karen ha renunciado a probar su inocencia y a la inocencia misma; también ha renunciado a escribirle a Emiliano. Ha claudicado además en el relato de su propia historia; sabe que la contará Claire, sabe que Lucía hace las correcciones, pero a ella nada la convence y, sin embargo, su historia será la que narren otros. ¿No sugiere esta imposibilidad de narrarse –o la renuncia a hacerlo– otra forma de infantilidad, en el entendido de que infancia también refiere a una ausencia de lenguaje?, ¿es justamente en ese despojo radical de sí misma –esa suerte de barbarie (desnuda de toda negatividad, de línea benjaminiana)– donde habita la potencia del nuevo comienzo? ¿Entraña la oferta de narrativa de la otra –Claire– una novedad, la posibilidad para que el sujeto víctima encuentre otro modo de narrarse?

La autora no lo dice, no sabemos si el nuevo comienzo es ya la única alternativa para Karen; seguro lo es para Claire quien opta por la escritura como apuesta ética. Tal vez, el cambio, la búsqueda de una forma otra de existir y el reencuentro de la existencia humana con la experiencia trascienden el universo de la obra literaria y ella misma se nos ofrece como los ojos del niño, del bárbaro o del paseante para permitirnos redescubrir el mundo y fundar otras formas de habitarlo, otros sentidos y otros modos del vínculo normativo. Todo ello queda en manos del lector. De cualquier forma, estas preguntas nos sitúan de nuevo en los planteamientos iniciales del texto: literatura e infancia comparten múltiples elementos y esta última es, sin duda, un suelo fecundo para la experimentación con formas y estructuras, pero, sobre todo, para acercarnos, comprender e imaginar el devenir de la condición humana.

Finalmente, vale decir que ante un mundo clasista que los invisibiliza, Escobar de Nogales reivindica a los sujetos, incluidas las infancias, que se ubican en los márgenes. Los retrata con sus cualidades y defectos, claro, pero los coloca en primerísimo plano para que los contemplemos con ternura, admiración, compasión, indignación; es decir, con todo lo que cabe cuando se piensa en un mundo lleno de desigualdades en donde lo hegemónico se obstina en no dejar ver lo polifónico. Un mundo en el que los sujetos corren peligro de ser devorados por la máquina que acecha en lugares como *La Casa de la Belleza* si no se redimen a sí mismos. Al parecer, un relato redentor no alcanza a lograrse del todo para los personajes de la novela. Le queda al lector el compromiso de revertir, en términos de eufemización, como diría Durand, todo lo doloroso en imágenes que arrojen otros sentidos, otras significaciones.

Referencias bibliográficas

- Amar Díaz, Mauricio. “El niño en Nietzsche y Benjamin. Una búsqueda de la experiencia”. *BioPolítica*, 2011, pp. 1–8.
- Benjamin, Walter. “Experiencia y pobreza”. *Discursos interrumpidos I*, Taurus, 1973.
- Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Traducido por Klaus Wagner, 2ª ed., Alfaguara, 1982.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Amorrortu Editores, 1971.
- Eliás, Norbert. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Escobar, Melba. *Bogotá sueña: la ciudad por los niños*. Códice Producciones, 2011.

- Escobar, Melba. *Duermevela*. Emecé, 2010.
- Escobar, Melba. *Johnny y el mar*. Tragaluz, 2014.
- Escobar, Melba. *La Casa de la Belleza*. Planeta, 2017.
- Escobar, Melba. *La mujer que hablaba sola*. Seix Barral, 2019.
- Link, Daniel. “La infancia como falta”. *Cuadernos LIRICO*, núm. 11, 2014, pp. 1–12, <https://doi.org/10.4000/lirico.1798>
- Peñuela, María Alejandra. “La Casa de la Belleza: una ventana a la sociedad bogotana”. *Semana*, el 17 de marzo de 2015, <https://www.semana.com/libros/articulo/entrevista-melba-escobar-nogales-sobre-la-casa-belleza/41504/>
- Premat, Julio. “Pasados, presentes, futuros de la infancia”. *Cuadernos LIRICO*, núm. 11, 2014, pp. 1–17, <https://doi.org/10.4000/lirico.1736>.
- Quintero, Cindy. *Discursos acerca de la infancia y el acuerdo de paz en Colombia: Un relato de los lugares de visibilidad e invisibilidad de los niños en la prensa (2012-2016)*. Universidad Pedagógica Nacional, 2019, <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/11448>. Repositorio Institucional UPN.
- Vignale, Silvana. “Infancia y experiencia en Walter Benjamin: jugar a ser otro”. *Childhood & Philosophy*, vol. 5, núm. 9, junio de 2009, pp. 77–101. Redalyc.
- Wunenburger, Jean-Jaques. *Antropología del imaginario*. Traducido por Silvia Labado, la ed., Del Sol, 2008.