

## *No mires qué hay debajo de la cama:* La configuración del terror en narrativa juvenil y libros álbumes infantiles argentinos (Período 2000-2012)

**Julieta Romero**

july\_381@hotmail.com

**Melisa Maina**

melisa.maina@gmail.com

Licenciatura en Letras Modernas

Directora de TFL: Dra. Susana Gómez

### **Resumen**

Este artículo analiza la configuración del género de terror en la literatura infantil y juvenil a partir de las relaciones entre el discurso social y el texto literario. El objetivo principal es describir los tópicos y cronotopos que lo conforman para así establecer las posibles zonas de lectura. En general, el terror suele definirse por el impacto visual generado por el diseño del libro, no obstante a partir del análisis realizado podemos sostener que hay otros elementos y estrategias para decir aquello prohibido socialmente a través de la narración literaria. A su vez, este recorrido por las obras nos permitirá inferir por medio de los mecanismos de encubrimiento de ciertos temas reiterados una manera particular de definir la infancia.

*Palabras clave:* Literatura infantil y juvenil - Terror - Géneros literarios - Infancia-Cultura.

### **Introducción**

El siguiente trabajo intenta dar cuenta de cuáles son las categorías críticas que emergen en torno al género de terror en un corpus seleccionado de autores argentinos. Así nos

proponemos describir y sistematizar los procedimientos sociodiscursivos lo que definen en tanto género literario en sus aspectos particulares y definatorios.

A partir de esto, nos planteamos distinguir cómo la praxis social ingresa en la configuración del mismo, ya que encontramos referencias a zonas de la *doxa* que se corresponden con lo que Marc Angenot define como tabú<sup>1</sup>. Entendemos que el terror en la literatura para niños y jóvenes pone en funcionamiento la interacción con diversos enunciados semiocultos a través de distintas estrategias narrativas para poder contar el horror. Es decir, lo social ingresa al texto como forma artistizada bajo enunciados implícitos o explícitos, ajenos que permiten la legibilidad del género para este público en particular.

El enfoque psicoanalítico ha dominado el campo crítico de estas obras en la literatura y el arte, ya que se piensa desde la cultura popular que sus ficciones contribuyen a la superación de ciertos problemas en las sucesivas etapas del desarrollo del niño a través de los miedos. A diferencia de estas miradas, nuestra investigación se interesará por abordar el terror desde la perspectiva de la teoría literaria y su configuración como género que ingresa a la literatura infantil y juvenil.

Habitualmente una definición del terror estaría vinculada a una exaltación de lo visual: La tapas de la mayoría de los libros analizados escenifican "lo terrorífico", enfatizan en la representación del terror, ya que encontramos: fantasmas, sangre, cuchillos, oscuridad. Este impacto visual al que se recurre tiene un objetivo directamente relacionado con el consumo del libro. Entonces, cabe destacar que la selección de las obras para el análisis no se corresponde con los parámetros que el mercado editorial establece, es decir, no nos basamos en la categorización por edades, ni en los catálogos que propone ciertas temáticas "pertinentes" para cada grupo en el proceso cognitivo de los lectores niños-jóvenes.

De este modo queremos indagar lo aceptable y legible en la *doxa* en relación a lo que puede ser considerado como literatura de terror.

Junto a Teresa Colomer consideramos que: "La importancia del *corpus* pasa por su flexibilidad y su adecuación a distintas funciones, momentos y lectores" (2005: 154). El corpus analizado está integrado por: *El túnel de los pájaros muertos* de Marcelo Birmajer, *Ojos amarillos* de Ricardo Mariño, "Fiestita con animación" de Ana María Shua, "No se culpe a nadie" de Jorge Accame, "Eduardo, el lobizón", y "El espantapájaros" de Hugo Mitoire, *Piñatas* y *La bella Griselda* de Isol, *Lo que hay antes de que haya algo* de Liniers.

En éste *corpus* se buscará captar las distintas voces que resuenan en estos textos a través de sus formas de relatar el terror polemizando con las estructuras sociales establecidas. Así se intentaría romper con lo preestablecido y esperable en un texto para niños. Son libros fronterizos, subversivos para las normas sociales. El horror se hace difícil de narrar para los niños, sobre todo, pues nos encontramos con una discursividad caracterizada por el vínculo entre la literatura y aquello que está permitido en un libro para niños. Se hace presente, entonces, con un modo de narrar el terror por medio de un lenguaje tamizado por lo que "debe y puede" ser leído en relación a las normativas sociales.

Para realizar el trabajo nos detenemos en el concepto de género propuesto por Pampa Arán a partir de la teoría de Mijaíl Bajtín, quien

articula una relación explícita entre este concepto y sociedad. Esto nos permite justamente pensar las relaciones entre la literatura infantil argentina, la presencia del género de terror en la primera década del siglo XXI y los posibles vínculos con el espacio socio-histórico en el que se circunscriben estas producciones literarias. A su vez, el terror en la LIJ permite establecer redes intertextuales con otros discursos que circulan en la praxis social, es decir, a través de este género se habilitan lecturas que abren niveles de análisis y posibilitan relaciones con el discurso social.

Con este objetivo, nos dedicaremos al análisis de las obras antes señaladas en busca de los rasgos característicos y definitorios del terror en Argentina. La categoría crítica de tópico y la de cronotopo permitirá encontrar una red de relaciones en el corpus.

## **2. El concepto de género**

Pampa Arán sostiene que es importante reformular la noción de género desde una perspectiva sociohistórica, dimensión desde la cual atravesar la complejidad de los textos literarios. Podemos extrapolar la noción bajtiniana para plantearlo al modo de un "arcaísmo vivo" (Arán-Bareil, 2006: 41), que se define por el efecto que crean ciertos procedimientos sociodiscursivos que se actualizan o desactualizan en determinada

época y lugar. El género recupera la serie discursiva que se va "adosando" al texto y lo complejiza, lo vuelve paradigma de su tiempo.

El término arcaísmo remite a una memoria genérica que reconoce ciertos tópicos<sup>ii</sup> históricos, cuya vitalidad latente permite reconocer el tópico modificado y actualizado en determinado momento. Para Bajtín el género es móvil, dinámico, mutable y transita en la historia, pero conserva los tópicos que constituyen la memoria genérica en cada etapa del desarrollo literario.

En la dinámica del cambio surgen, se expanden y se complejiza la creación del hecho estético, de esta manera existe una memoria cultural que permite la continuidad y discontinuidad de los tópicos. La legalidad del género adquiere sentido en la medida en que hay una sociedad y una cultura que favorecen la unidad del mismo, entonces existiría una articulación entre el mundo de la cultura y el mundo sígnico de la literatura (el texto).

Pues bien para concluir, cada vez que alguien lee activa la carga semántica del enunciado, que dependerá del momento histórico y social en el que se encuentra.

## **3. Análisis de las obras: Niños perversos**

A continuación, nos detendremos en la configuración del tópico del niño-adolescente perverso. Este tópico se puede advertir

claramente en el cine y la construcción que realiza sobre estos personajes. Steinberg y Kincheloe en *Cultura infantil y multinacionales, la construcción de la identidad en la infancia* sostiene que: "Los niños con poder son especialmente amenazantes para los adultos, un temor que se manifiesta particularmente en las películas de terror" (2000:31). Estas películas, a partir del 70 crean toda una línea donde los chicos o adolescentes se convierten en algo monstruoso. Entre ellas se encuentran: *El exorcista* (1973), *La profecía* (1976), *Estoy vivo (Alive)*(1993), *Los niños del maíz* (1984) basada en la novela homónima de Stephen King, *La maldición Michael Myers (Halloween)* (1978), *Cromosoma 3* (1979), *El pueblo de los malditos* (1960), *La mala semilla* (1985), *El otro* (1972), *La huérfana* (2009), *La profecía del no-nacido* (2009).

La perversidad del pequeño incrementa el miedo en los adultos, según estos autores: "Los padres adquieren miedo al monstruo latente en todos los niños, un temor en aquello en lo que el niño puede convertirse" (2000: 32). El temor se gesta en la imposibilidad de la transmisión del *status quo* de la sociedad de los adultos a los niños lo que pone en peligro su figura de autoridad. Para entender el castigo, Gensterhaber siguiendo a De Mause dice que cuando el adulto se enfrenta al niño que le pide algo

reacciona según la forma en que concibe la niñez, una de esas formas: "El niño es un ser demoníaco, temible, pura maldad. Estas proyecciones de maldad dirigidas hacia el niño justifican los sentimientos hostiles y el maltrato de los demás." (Gensterhaber, 2009).

En el caso del tópico que estamos trabajando, es interesante observar la relación el discurso social. El niño como ser demoníaco está relacionado con una práctica religiosa, el bautismo. Sacar ese demonio, lo sucio y corrompido que puede contener ese pequeño ser. Nos interesa retomar esta visión de la historia de la infancia para pensar cómo ciertos discursos sociales se actualizan en la ficción. Si el niño es concebido como un demonio hay que asustarlo para que se comporte, golpearlo, disciplinarlo o abandonarlo en casos extremos. Estas prácticas habituales en siglos anteriores si bien no son tan comunes encontrarlas, a veces perviven en la cotidianeidad. Existen ciertos rasgos asociados al adoctrinamiento que resurgen en el género del terror. Podemos decir que en los textos analizados, la ficción funciona como estrategia que se encarga de resquebrajar ese monolito que impone una concepción de infancia asociada al silencio y la dominación. A través de personajes que se vuelven el terror de cualquier adulto, porque

conocen las reglas del mundo y juegan con ellas.

Los niños perversos hablan, saben y buscan hacer daño. Es un punto de fuga que escapa al control parental y resignifica una historia de la infancia asociada al castigo. Nos detendremos a continuación a analizar las diferentes modulaciones del tópico en el corpus propuesto.

### **3.a. Niños con saber jerarquizado.**

En el corpus, se observa recurrentemente que los personajes niños-adolescentes saben, escuchan y hacen cosas que los adultos no pueden. En el caso de *Los ojos amarillos* de Mariño, Joaquín el protagonista, es un niño tímido y solitario que después de un sueño colectivo se siente amenazado por las personas adultas de su pueblo que lo persiguen a viva voz, tratando de alcanzarlo y asesinarlo. El niño no se puede defender porque los demás no lo escuchan. Excepto sus padres que en este caso se convierten en una contención para el niño. Él tiene una percepción totalmente diferente de sí mismo y es el único que no se deja convencer por las palabras del hechicero del pueblo.

En "El espantapájaros" de Hugo Mitoire el niño mira por la ventana y el espantapájaros le devuelve la mirada (Mitoire, 2009: 61). Entonces, el pequeño le dice a su padre que le

teme a ese ser enclavado en la huerta, la respuesta del adulto es que un muñeco no puede hacer nada. Los personajes de los cuentos pueden ver o escuchar, pero son ignorados por los adultos. La leyenda oral se refuerza en este conflicto porque los adultos suelen tomarlas como supersticiones, mientras que los niños creen en la ficción construida en las historias.

En esta misma línea, podemos hablar de "Fiestita con animación" de Ana María Shua, donde los personajes se debaten entre dos polos, los niños y los adultos que se reconocen como "bobitos" (Shua, 2001) al lado de "los niños de ahora", porque éstos acceden a información de los medios audiovisuales. La excusa de la niña por no poder aparecer a la hermanita, es que su padre le cambió de canal y no pudo ver la resolución del acto de magia. Eso demuestra el flujo de información permanente de los canales de comunicación que en este texto tiene una consecuencia negativa. Pero a la inversa, contrario a lo que sostiene la *doxa*, no se trata que la televisión sea perjudicial, sino que el mal uso de ella relacionado con la no escucha de los adultos genera situaciones trágicas. Esto genera un hecho siniestro porque los adultos encargados de mantener el orden en el mundo se ven imposibilitados de pelear o rescatar a los niños de un destino nefasto. De esta manera, el

terror abre una brecha en la ordenación del mundo del adulto, cuestiona la *doxa* y las voces hegemónicas para poner en el centro la discusión sobre los niños.

El narrador es la figura que toma partido, su voz es clave para que el lector comprenda la historia. Entonces, los adultos son los encargados de ordenar, de ajustar el sistema y eliminar todo aquello que exista fuera de las reglas. El niño no puede acceder totalmente a ese mundo porque se lo considera "incapaz" de asumir las consecuencias de conocer lo que sucede alrededor. El adulto debe mediar, corregir y sancionar. Puede leerse figurado como la vara que sanciona el orden pero que a la vez se convierte en un ser indefenso porque no puede salvar a los pequeños.

El narrador funciona como el quiebre entre dos polos: los niños-adolescentes y los adultos, ya que es quien sugiere que viendo las cosas de otra manera, lo que parece una situación cotidiana se transforma en un acto siniestro. La descripción física y psicológica así como las acciones que realizan los adultos en la obra muestran personajes oscuros, irresponsables que no mitigan el dolor de los niños sino que causan problemas. En situaciones cotidianas los adultos jamás escuchan qué sucede, la palabra de los niños siempre está cargada con lo fantástico o irreal.

### **3.b. Disidentes**

En la selección de obras realizada se puede advertir la presencia de un "otro", un niño protagonista que es diferente porque se distingue del grupo de pertenencia. En *Piñatas* de Isol el niño que protagoniza la historia de este libro álbum es elegido entre los demás niños para recorrer el mundo de las piñatas. Juan aparece diferenciado del resto no sólo por el color de su figura, sino porque es quien no desea asistir a la fiesta de cumpleaños. Aquí la ruptura con la imagen del infante, pues qué niño no desea ir a una fiesta de cumpleaños: lugar de encuentro con otros compañeros, amigos, torta, sorpresas. Las imágenes que conforman el relato contienen un núcleo de suspenso *in crescendo*, cada dibujo que pasa marca el ingreso del niño en ese mundo desconocido y abarrotado de cosas, piñatas y cúmulos de golosinas que desesperan al lector. El niño recorre sólo ese mundo caótico y siniestro, los adultos no están. Esto es una constante en los textos de Isol. Los adultos desaparecen de la escena y se nos muestra al niño solo.

En *La bella Griselda* de Isol, la protagonista no se queda esperando sino que impone terror por su presencia, ya que todos quedan descabezados por su belleza. "La princesa Griselda era tan hermosa que hacía perder la cabeza a cualquiera. Y no es sólo un decir"

(Isol, 2010). La reescritura del clásico en su sentido inverso configura la perspectiva de la adolescente diferente.

Existe una imagen que muestra a Griselda sosteniendo una cabeza a la manera de Hamlet, ya que con la mano derecha toma una cabeza y la izquierda la mantiene tras su espalda. Aquí se puede inferir una parodia a la literatura clásica que demuestra que esta princesa no es la típica niña mimada de un castillo, sino que impone su voluntad. La frase: "¡no es sólo un decir!" (Isol, 2010), indica al lector que debe realizar la actividad inversa, pensar desde las frases literales porque los pretendientes realmente pierden la cabeza, están degollados, descabezados, muertos.

Entonces, este personaje típico de las historias infantiles es responsable de la muerte de sus enamorados, por lo tanto se establece una ruptura postulando una nueva imagen de infancia. Lo ominoso se genera en la naturalidad con la que la princesa se toma el hecho de dejar tras de sí una fila de cabezas que suspiran por su amor.

Los procedimientos narrativos por los cuales el personaje de Griselda se va cargando de elementos negativos permiten explicar lo horroroso de su autoritarismo instalado en la sociedad que reina. La risa inicial se va transformando en una mueca grotesca, en la

entrada al infierno. Es el chiste que incomoda y que descoloca.

La diferenciación de los personajes se relaciona con un tabú social, el niño diferente que puede convertirse en un peligro.

### **3.c. Niños con poderes sobrenaturales que suelen estar asociados a un uso malicioso.**

El protagonista Atilio Dentolini se perfila como un niño perverso y siniestro que no se inmuta ante los sucesos espantosos. La representación que realiza Birmajer de este personaje se sostiene durante todo el relato. La estrategia que utiliza el autor es un narrador que lo confirma constantemente al mostrarnos cómo funciona su mente, ya que exhibe la elaboración de sus planes y objetivos precisos. Por ejemplo, logra conseguir en el Internado un lugar de respeto y accede al parque de diversiones a través de una serie de manipulaciones. Atilio Dentolini escapa al estereotipo del típico niño raro<sup>iii</sup> que circula por las instituciones. En lugar de ser el blanco de la violencia física y psicológica, es el que la ejerce. En esta ruptura se instala lo ominoso porque Atilio se corre en un doble sentido de lo esperable: no sólo porque es niño y macabro, sino porque también es raro y líder. El mismo personaje lo señala: "Las cosas que más miedo dan son las más inofensivas" (2010: 61).



La apariencia física de Dentolini es importante para el análisis que realizamos, ya que Atilio no crece, lo que le permite conservar su apariencia inofensiva, sin embargo, la descripción del rostro del personaje es particularmente sombría: "Esa sensación de satisfacción, de calma inhumana, era la que se posaba en su rostro, a la tarde en el patio, tomando sol, luego de haber leído la carta de respuesta del encargado de Relaciones Públicas del Frenopático Da Silva". (2010: 51-52).

La sonrisa se configura como una mueca que presenta rasgos terroríficos que se relaciona con lo inhumano, la calma ante accidentes trágicos que va configurando lo siniestro. Así, se narran ciertos aspectos que en la praxis social son considerados fuera de lo esperable para la humanidad. Birmajer recurre a la representación de un rostro que se corresponde con la configuración del grotesco, donde la risa se vuelve infernal, encarna el espanto y la tragedia.

En la travesía, podemos encontrar un intertexto con *La Ilíada*. En la denominada *catábasis*, Ulises aconsejado por la maga Circe, desciende a los infiernos para preguntar al adivino Tiresias cómo encontrar el camino a su hogar. En este caso, el túnel de los pájaros muertos que se encuentra debajo de la montaña de cartas rechazadas de los internos,

es un pasaje que permite transitar de un espacio a otro, del internado al frenopático.

Si bien la estructura es el programa actancial clásico del héroe que recorre una serie de obstáculos, no hay destinación, no existe un objeto de deseo definido de porqué hacerlo, podríamos decir que está presente el fantasma de la libertad pero el final de la novela deja la pregunta instalada, ¿realmente serán libres?

#### **4. Transformaciones: El niño-fenómeno, el monstruo y el lobo.**

Los monstruos rondan en los textos para chicos y generalmente supone aquello en que se pueden convertir los niños malos. El monstruo está cargado de valores negativos porque implica lo desmesurado de la naturaleza, ya que se opone la dualidad normalidad-anormalidad.

Foucault sostiene, en las conferencias reunidas bajo el título *Los anormales* (2000), que los monstruos se definen por el quiebre con las leyes naturales y sociales.

Jeffrey Weinstock en el artículo "Freaks en el espacio" realiza una categorización entre monstruo, fenómeno<sup>iv</sup> y humano que resulta pertinente para el análisis: "(...) en el continuo que lleva lo humano a la no humano, de la concepción mítica de un yo unificado y cerrado a la igualmente mítica visión de otro



absoluto, el fenómeno ocupa una posición contigua a la de lo humano, mientras que el monstruo existe en una distancia mayor, en un lugar próximo a lo incognoscible" (1998: 71).

Esto implica un desdoblamiento del yo, el fenómeno cerca de lo humano condensa la posibilidad del rasgo que lo hace antropomórfico, mientras que el monstruo pierde, necesariamente, las dimensiones que lo hacen reconocible en este mundo. La desmesura se ubica del polo contrario, ya no es una persona. El yo unificado puede comprenderse como el enquistamiento de los rasgos que lo hacen "normal", porque necesariamente aquí el fenómeno, el "freak" es alguien "a-normal", no sigue la norma y se desdobla en un nuevo ser.

En *Lo que hay antes de que haya algo* de Liniers, el niño se va a dormir y cuando se apaga la luz unos seres extraños se posan en su cama y lo miran con expresión despreocupada. El texto juega con ese suspenso entre lo lento que bajan los monstruitos y la carencia de palabra: "Lo mira fijo. No deja de mirarlo. Nunca dice...nada" (Liniers, 2011). Alrededor de la cama, se colocan un montón de seres extraños con cuernos, bonetes, con forma de animalitos. Hay un quiebre en la narración y el niño dice que empieza a tener miedo, ahora sabe quién va a venir. Lo describe en líneas generales

como "(...) tenebroso y sin forma. Más negro que la oscuridad total. Y es el único que habla...En voz muy baja, en secreto, dice...Yo soy lo que hay antes de que haya algo" (Liniers, 2011).

El niño huye al cuarto de sus padres, pero en la oscuridad el ciclo comienza de nuevo. Esto podría implicar que no es sólo la imaginación del niño, sino que tiene razón en lo que ve.

De este modo, los seres que rodean al niño en el texto de Liniers son monstruos, el personaje se siente amenazado. Por este motivo, entendemos que el niño-sujeto de acción que se siente amenazado por el monstruo-oponente.

Siguiendo la definición de Weinstock, el fenómeno es el ente entre lo que tiene rasgos humanos y monstruosos, un híbrido que complica la respuesta maniqueísta de los textos.<sup>v</sup>

Según lo analizado en el corpus, la caracterización con los hombres-lobos o licántropos permite distinguir la continuidad del tópico. En este sentido, podemos hacer una distinción entre el lobo como bestia y el hombre-lobo que rompe todos los estereotipos de la naturaleza.

La antropología sostiene que el hombre dejó de ser bestia cuando empezó a cocinar sus alimentos y a hablar. Desde allí que la proximidad con el animal se supone una

involución en términos darwinianos. La bestia dominada por el humano se sitúa en el polo de la monstruosidad, de lo hiperbólico impensable. En los cuentos clásicos el lobo es el personaje malvado por excelencia, siempre se encuentra en el límite entre lo humano y la bestia. En *Caperucita Roja* y *Los tres chanchitos*, el lobo es eso ajeno que se interpone entre el final feliz y el desenlace doloroso. Es decir, el monstruo es el peligro que acecha.

En "No es culpa suya" de Accame el niño se transforma en lobo, el cuento comienza *in media res* con un lobo negro en el banco y un profesor llamando al jefe de preceptores para que lo ayude con el "problema". No hay mediaciones, ni explicaciones, sino la pérdida total de los rasgos humanos para ser un animal. De la misma manera en que Gregorio Samsa en *La metamorfosis* de Franz Kafka un día se despierta transformado en un bicho. El adolescente ahora es un animal que ruge, desparrama sus útiles y es transportado por un grupo de ayudantes que lo encierran con otros lobos en un sótano. Someterlo y obligarlo a entrar en una caja, ya que, de alguna manera, es una amenaza hacia los demás. Aquí funciona la alegoría, la monstruosidad puede leerse en términos de lo extraño o ajeno, de aquel ser que transgrede todas las reglas y es

necesario borrarlo de la sociedad, porque hace peligrar las estructuras de poder.

El final del cuento, cuando el profesor tacha su nombre de la lista, implica no tener nombre, ser nada: "Cuando volví la mirada al curso, todos los alumnos se habían refugiado en el fondo de sus cuerpos, temerosos de convertirse en lobos también ellos. Saqué mi libreta de calificaciones, una regla y una lapicera. Con cuidado, taché el nombre de Ayarde de la lista" (Accame, 2001: 11).

La relación con un tópico tan antiguo en la literatura y recurrentemente presente en la LIJ convoca lo ominoso desde la carga semántica que contiene la representación de un lobo negro, no obstante aquí no es un animal que se come al niño, sino que el niño es el animal ahora. No hay un peligro que llegue desde el bosque; el monstruo transita los pasillos de la escuela en un momento se convierte en amenaza ante la mirada de los adultos.

El único personaje con nombre propio es Ayarde, el alumno que se convierte en lobo. Esa transformación implica una pérdida total de la personalidad anterior. "Los útiles que se hallaban prolijamente distribuidos en su pupitre (Ayarde siempre había sido ordenado) cayeron y se desparramaron por el suelo" (Accame, 2001: 10). Hay una ruptura con la personalidad antigua, con otro ser ahora transformado. La animalización permite el

trato desigual, otorga la capacidad de encerrarlo en una jaula y dejarlo librado al azar.

Podría decirse que el profesor es un personaje siniestro, comienza el relato aseverando que su alumno se convierte en lobo y su única pregunta es: “- Ayarde, ¿le pasa algo? Él no respondió, se le estrecharon los ojos y empezó a gruñir” (Accame, 2001). El profesor no realiza otra acción que llamar a los preceptores. La única posibilidad de expresión del lobo, es gruñir. Ya no queda nada del alumno, sino que ahora es un animal peligroso que debe ser sacado del aula inmediatamente. La cotidianeidad de la pregunta no condice con lo fantástico de la situación. Esto indica que la atmósfera perversa es una regularidad en la ficción. El fenómeno sobrenatural, tomada con tanta sencillez, indica una ocurrencia continua de esa “transformación”. Además, tacha con cuidado el nombre de la lista. La reacción no se corresponde con el estímulo: sólo es un conflicto del aula que se resuelva como un trámite escolar.

El título reafirma esa conjetura, “No es culpa suya” le dice el preceptor al profesor, es decir, puede tener la conciencia limpia que no hizo nada malo. La culpa es del otro que se convirtió en monstruo.

Al plantear la transformación, también se ven dos polos el amenazado y el amenazador,

víctima y victimario. En una lectura más profunda, podríamos inferir que en realidad el lobo se convierte en víctima de esta denuncia, porque es maltratado y encerrado en un lugar aislado, donde: “Lo metemos con otros en una habitación amplia. A veces pelean” (Accame, 2001: 11).

En este caso, el narrador coincide con la figura de unos de los personajes principales, el profesor, quien no tiene nombre. La voz coincide porque permite el enfoque desde los ojos de este personaje, que de alguna forma “delata” a su alumno convertido en monstruo. Lo siniestro se da en la metáfora de la transformación de ciertos sujetos en monstruos amenazadores.

La huella que deja el lobo cuando lo arrastran, esa marca que une espacio y tiempo en un lugar donde ocurre el momento ominoso entre la denuncia y ese grupo de personas entrenado para atarlo con sogas, someterlo y encerrarlo. En otras palabras, dejarlo fuera del sistema. Esa estrategia narrativa del cuento de utilizar un narrador en primera persona, permite inferir que el adulto mira al niño-adolescente y lo contempla como un animal salvaje que ya no puede quedarse en su clase. Se establece una relación muy fuerte con la *doxa* presente en las instituciones educativas: aquellos que representa una amenaza suelen ser eliminados de las listas.

Entre los demás alumnos provoca el miedo paralizador, se aferran a sus bancos con temor a transformarse en monstruos. El episodio provoca que los adolescentes teman por su vida. El ambiente ominoso, esa presión que comienza en un punto de la sala, en un pupitre, trasciende las barreras e invade todo el ambiente. La huella en el piso revela la ausencia de Ayarde, pero permanece en la memoria y el miedo de los demás. Si bien el texto de Accame no explicita la transformación, puede decirse que sí ocurre, porque hay referencias en el cuento que permiten establecer polaridades entre el niño y el monstruo. Por ejemplo, el niño es ordenado y el lobo deja caer todo a su alrededor.

Ayarde se encuentra en un escalón más allá del fenómeno, es una bestia.

En *Eduardo, el lobisón*, un cuento de Hugo Mitoire, el protagonista tiene todas las marcas que indican su pronta conversión en un niño-lobisón. Es un adolescente con todos sus problemas: se enamora, oculta su secreto y tiene que aprender a convivir con una doble vida. Es el séptimo varón de ocho hermanos y toda su familia conoce su condición. Eduardo come gallinas, se revuelca en los chiqueros y no ataca a los seres humanos, su principal problema es que la niña de quien está enamorado se entere.

El personaje se destaca de todos los prejuicios sobre el niño-monstruo, es simpático, se lleva bien con sus hermanos y acata las órdenes de los padres. Aún así, sus padres lloran en silencio cuando se dan cuenta que la conversión de Eduardo es inevitable. El problema que se puede inferir es el temor de que la sociedad no acepte su "anormalidad". El peligro cuando sale todas las noches es que alguien le dispare una bala de plata o lo rocíe con agua bendita. Podríamos decir que es un personaje que se asemeja al fenómeno porque se acerca al monstruo por momentos y a veces a lo humano pero siempre bordea un límite poco preciso.

Joaquín, el niño protagonista de *Ojos amarillos* de Ricardo Mariño, se transforma en un gato, para ser más explícitos, tiene cuerpo de niño y alma de animal. Se viste de negro, sus pupilas se dilatan en un color amarillo, trepa los árboles y no emite sonidos. Catalina es el único amigo que Joaquín tiene en el pueblo de Moquehuá, es tímido y callado es exceso: "...solía mirar continuamente hacia todos lados, de reojo, con movimientos rápidos que le daban cierta apariencia de roedor o de animal que se sabe en peligro" (Mariño, 2001: 22). Esa caracterización del amigo de Joaquín implica que hay una animalización del niño. Joaquín es poseído por el demonio de un gato y su mejor amigo, es caracterizado con un

roedor. Aquí se establece una relación de oposición. El juego del gato y el ratón es un tópico recurrente en los textos para niños. El niño-fenómeno rompe con la concepción de un héroe clásico ya que está en los límites, no alcanzan la monstruosidad porque aún es posible reconocer alguna forma humana. Además, en el texto ocurre la transformación y esto se convierte en el conflicto central.

Atilio Dentolini pierde todos sus rasgos de humanidad, no existe final feliz, pues no hay posibilidad de cambio para el personaje. A medida que avanza la narración, descubrimos su metamorfosis con el gato negro: "Caminando como un gato..." (Birmajer, 2010: 96) "Le clavó los ojos con su mirada de gato negro" (Birmajer, 2010: 98).

El gato negro en la literatura de terror es el símbolo de lo oscuro por excelencia. La presencia de este animal en el relato se convierte en sinónimo de la presencia de lo siniestro. Cada vez que el gato aparece se produce un quiebre en el relato relacionado con una muerte o con una desaparición.

### **5. Cronotopo: La fiesta de cumpleaños**

Las series cronotópicas son "regularidades narrativas entre novelas" (Arán, 2010: 42) que permiten construir una serie para ampliar corpus. La fiesta de cumpleaños, a nuestro juicio, conforma un cronotopo, porque a partir

del hecho puntual de la maduración o crecimiento se produce el cambio o transformación de los protagonistas.

Lo siniestro se genera en el punto culmine de la trascendencia espacio-tiempo. Según el libro *The World Book - Childcraft International Under - Holidays and Birthdays* las fiestas de cumpleaños son muy antiguas y se relacionan con la diosa Artemisa de la cultura griega (Diana la cazadora para los romanos), surge de allí la tradición de la torta, redonda con la forma de la luna y las velas en ella se atribuyen a su luz. Nos interesa particularmente indagar en esta tradición, ya que muestra una relación con la red tópica de las fiestas de cumpleaños: "Mucho tiempo atrás, se creía que la persona que cumplía años podía ser ayudada por buenos espíritus o lastimada por malos espíritus. Por eso, cuando alguien cumple años, sus familiares y amigos quieren garantizar su protección, así se iniciaron las fiestas de cumpleaños" (1991: 12. La traducción es nuestra).

En el *Túnel de los pájaros muertos*, se genera un quiebre y apertura con la fiesta de cumpleaños: "Atilio Dentolini cumplía doce años y por primera vez lo festejaría con sus compañeros de escuela" (Birmajer, 2010: 5). Lo extraño de la situación familiar de la fiesta de cumpleaños es el lugar donde se realiza: la casa abandonada, propiedad de la costurera. A

partir, de este momento, Atilio Dentolini ya no cumplirá años sino que será eternamente un niño. Toda la ambientación asusta al lector, las paredes derruidas decoradas con figuras de Disney, un mago con la cara tiznada y los juegos macabros de Dentolini. La conformación de todo el espacio es grotesca, derruida y permite el ingreso de lo fantástico. En el caso de "Eduardo, el lobizón" Eduardo llega a una edad clave: 13 años, lo que implica avanzar hacia la licantrópía.

En *Piñatas*, Juan asiste a una fiesta de cumpleaños y quiere evadirse a toda costa, se siente triste y solo. El cumpleaños le ofrece la posibilidad de romper la piñata, Juan acepta temeroso acepta la propuesta. A partir de ese momento se abre una dimensión paralela, el mundo absurdo de las piñatas. Un mundo que es casi un infierno de muñecos flotantes y rotos que nadan en ríos de fruta podrida, en un lugar paralelo e invisible a las fiestas de cumpleaños. Ese umbral sólo es posible en la fiesta de cumpleaños que posibilita ver a través de un espejo. Con la lógica de Alicia a través del espejo de Lewis Carroll, en el inframundo de las piñatas todo es al revés, las piñatas que no pueden divertir a los niños mueren olvidadas y blandas en algún lugar de esa tierra.

En "Fiestita con animación", la fiesta de cumpleaños se representa con figuras

grotescas, las animadoras son un ratón y un conejo gigante que hacen bailar a los chicos con la música ensordecedora. La posibilidad de la máscara de no saber que hay detrás del muñeco que parece inofensivo, del payaso, del mago suponen el terror que se genera en aquel desconocido que oculta sus intenciones. El payaso que suele estar presente en las fiestas, se convierte en ese ser aterrador que se lleva las almas de los niños.

Si bien en este caso, las disfrazadas pragmáticamente no generan algún tipo de acción que desencadene la historia, si es importante tener en cuenta la contribución que hacen a la atmósfera grotesca de la fiesta. Además, el título del relato remite a la idea de esa fiesta con "animación" es decir, las animadoras tienen un funcionamiento muy importante en el relato. Son los puentes que permiten la entrada de lo ominoso. Ese momento absurdo y grotesco que plantean, con la música a todo volumen y las luces girando, originan un lugar propicio para el acto de magia.

La magia puede ser concebida como eso maravilloso e inexplicable que oculta algo macabro. El narrador aclara que los padres no ven cuando Silvita habla con las animadoras y solicita un pequeño lugar para hacer su número de magia.

En ese impreciso momento, es que las animadoras permiten hacer algo que los padres no autorizan se desarrolla el hecho siniestro de la pérdida de una de las niñas. Momento caótico de la fiesta cuando los niños alternan entre un libertinaje que consiste en comer golosinas, correr frenéticamente, recibir montones de regalos y saltar alegremente, se encuentra un momento único de tránsito hacia otro mundo.

La fiesta de cumpleaños manifiesta un pasaje hacia otra edad, el crecimiento y la existencia de ese ser humano. Esto implica que la fiesta funciona al modo del carnaval, se invierten los parámetros, los niños son los reyes por un día y todo el orden del mundo se puede alterar. Lo macabro reside en la imposibilidad de volver al orden primordial ¿Qué sucede cuando los adultos no pueden recobrar el control?

Los trucos de los viejos magos: la transformación, el disfraz, la humanización de objetos, la aparición de conejos, pájaros, la desaparición de personas, o el corte en un ataúd, son graciosos y atrayentes hasta que algo sale mal. La presencia cotidiana de una fiesta se transforma en un lugar terrible, se abre un umbral que permite el ingreso del mundo prohibido de ultratumba. El infierno de las piñatas entre otros. La fiesta implica un portal hacia otra dimensión, un carnaval

donde por un día las reglas son otras, la desmesura, la risa incontenible y las posibilidades, generan en el lector la idea de encontrarse en una tierra de nadie y de todos. La filiación con un ritual pagano permite pensar en el pasaje hacia el mundo de los muertos, en una situación caótica y cotidiana, pero al mismo tiempo descomunal y exacerbada.

## 6. Conclusiones

Según lo estudiado hasta aquí se puede decir que en los textos se configura una mirada de la sociedad hacia los niños juzgada como la no-normalidad. Podemos inferir que existe un correlato entre el análisis literario y los discursos sociales, ya que en la literatura se produce una configuración de niñez que juega con los límites de los tabúes de la sociedad.

Los niños diferentes, los fenómenos y los monstruos en los textos analizados tienen la voz tabicada, les falta la palabra o está vacía de sentido para los adultos que los rodean. Esa imposibilidad de escuchar por parte de los adultos trae consecuencias trágicas en el desarrollo de las historias. A la manera del mito de Casandra, cada vez que un personaje niño o adolescente vaticina algo, los adultos lo descreen.

El grotesco y el fantástico ingresan en el relato infantil como estrategia discursiva para



redescubrir discursos sociales que están cubiertos.

Entonces, la conceptualización del terror trasciende la lectura que genera un efecto de miedo y se relaciona con una interacción de elementos que se vuelven ominosos. A través de ciertos procedimientos narrativos, los lugares comunes de la infancia o adolescencia se extrañan. Uno de estos procedimientos es un narrador que autoriza o legitima la palabra de los más pequeños. De esta manera, el lector puede empatizar con el personaje niño. La figura del narrador instala, en muchos casos, las situaciones tenebrosas en las historias, zona que se activan a partir de la lectura. En esa medida, lo verosímil adquiere sentido, se resignifica y adquiere valor.

Consideramos con base en lo analizado que este género trabaja con la ruptura de la *doxa*, el ingreso de ciertos tabúes, aquello que no debe ser dicho o pensado se vuelve posible. En esa zona de intersección se activa la categoría de lo siniestro y ominoso. A veces, el terror no se define sólo por los efectos sobre el lector, sino por la condensación de tópicos terroríficos que actúan como enclaves de sentido que permiten inteligir el texto desarmar. Estos indican las marcas de la memoria genérica.

Recorrer ese entramado que conforman los rasgos, temas del terror, posibilita la

reconstrucción de las nociones de infancia implicadas en la construcción de esos núcleos narrativos.

El miedo ha sido durante muchos años un mecanismo de domesticación y adoctrinamiento de los niños. Hacerle temer a los monstruos, al castigo físico, al abandono, no son sólo viejas narrativas sino que corresponden a antiguas prácticas de relación entre los adultos y la infancia. Los tópicos del niño perverso y el monstruo rompen con ese zócalo incuestionado que concibe a los niños como seres sin voz, que, como sostiene Angenot, son las voces no autorizadas de la sociedad. En estos textos, los niños se imponen y su voz es la única válida ante el mundo caótico de los adultos.

La ficción fisura la *doxa*, quiebra la hegemonía de los discursos y es a través del género que ingresan voces sociales, tópicos que son tabúes, para cuestionar lo que consideramos los parámetros reales de infancia.

Resulta pertinente incorporar a Jaques Derrida porque en su concepto de género se origina un vacío producido por lo dicho y no dicho en el texto. La ausencia de explicación racional de la aparición y la desaparición permite indagar en las estructuras sociales y condiciona las respuestas ante el aparente conocimiento del mundo. De manera, nos permite cuestionarnos

qué comprendemos acerca de los niños y qué lugar tienen en la cultura y en la sociedad.

A partir del recorrido realizado por el *corpus* podemos decir que la perversidad, la monstruosidad latente del niño, hace que peligre la figura del adulto y esto configura una nueva visión de la infancia. No es casual que los niños protagonistas de este conjunto de obras sean perversos al borde de la locura, por demás diferentes y poderosos. Entonces, el poder de los niños es desestabilizador, el niño no pasivo, no obediente es quien se muestra como peligroso.

El ingreso del grotesco en los cuentos infantiles permite visualizar las estrategias para dar cuenta de otras valoraciones o perspectivas acerca del terror en el mundo de los niños.

Los tabúes de una sociedad, según Angenot, son todo aquello que no puede ser dicho en un momento histórico. Y la así ficción sublima esas zonas de la discursividad social en el texto. De allí que el grotesco y el fantástico sean los procedimientos a partir de los cuales eso horroroso se convierte en un hecho estético. Genera risa. Una comicidad, una emulación de la frontera, la risa es el mecanismo por el cual el niño libera la tensión generada por la posibilidad de que lo sobrenatural ocurra. Angenot dice sobre los tabúes: "No sólo están representados en el

discurso social, sino que son esencialmente producidos por él." (2010:42)

El análisis revela complejidad en el tratamiento de los temas, evidenciada por los tópicos que conforman el *corpus*. En primera instancia, la configuración de un personaje-niño que no responde a los cánones de "normalidad".

Esta investigación el tema suscitó, en diversos ámbitos (congresos, ponencias, conferencias) reacciones diversas, desde lo interesante que resultaba el tema hasta la pregunta sobre la literatura para niños. Esto exhibe clausuras o bloqueos en la búsqueda de apertura a nuevas lecturas que dan cuenta de la implicancia del discurso social en los textos.

Las preguntas que resuenan: ¿Por qué se vuelve un tema tan visceral? ¿Qué concepción de infancia tenemos? ¿Qué prácticas sociales se relacionan con este tipo de conductas?

Entendemos que la resistencia a leer este tipo de textos se debe a que muchas veces se lo asocia a temas negativos. Es decir, los tópicos del género remiten a tabúes del discurso social y de la cultura: muertes, aparecidos, demonios, transformaciones, monstruosidades.

Precisamente son temas prohibidos porque el discurrir en la sociedad castiga duramente este tipo de conductas que en los textos se aprueban. Nos referimos a ciertas formas de actuar como el personaje de Dentolini que no ayuda a los amigos, la disociación con la

realidad de Juan de *Piñatas*, la desaparición de niños, los monstruos que viven.

Además, siempre se piensa en el género por los efectos que puede generar en los niños. Un efecto que no es pertinente de analizar en este trabajo, pero que sí condiciona su clausura. Es decir, coloca barreras y límites de lo que puede ser o no terror. El terror pervive en la literatura para niños y jóvenes a través de diferentes marcas o procedimientos que determinan una nueva configuración de la tópica.

Existe la presencia de eso que incomoda, que nos perturba, que no queremos leer en un libro para niños; se abre un espacio donde la oscuridad se instala en lo familiar y toca, quiebra, corrompe la inocencia de estos seres inmaculados. El mundo y el imaginario sobre el niño se están resignificando, y se hacen presentes en una literatura donde lo horroroso, lo macabro y lo atroz puedan ser legibles.

## 7. Bibliografía

ARÁN DE MERILES, Pampa. (1999): "La construcción sociohistórica del género literario" en *Espacios de crítica*. Vol 10, Córdoba.

ARÁN DE MERILES, Pampa. (2010): *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre la dictadura y la memoria*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.

ARÁN, Pampa. BAREI, Silvia. (2006): *Texto/Memoria/Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba: El Espejo Ediciones.

(2009): *Género/Texto/Discurso*. Córdoba: Comunicarte.

BAJTIN, Mijaíl (2005): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Ed. Alianza.

(1982): "El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas" en *Estética de la creación verbal*, [1959-1961] Tr. T. Bubnova. México: Siglo XXI.

(1974): "Hacia una metodología de las Ciencias Humanas" en *Estética de la creación verbal*, [1959-1961] Tr. T. Bubnova. México: Siglo XXI.

(1998): *La construcción de la enunciación*. Tr. N. Venticinque. Buenos Aires: Almagesto.

(1989): "La palabra en la novela" en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus

(1993): "El género, el argumento y la estructura de las obras de Dostoievsky" en *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México: F.C.E.

COLOMBRES, Adolfo (2009): *Seres sobrenaturales de la cultura popular argentina*. Buenos Aires: Ediciones del sol.

DERRIDA, Jacques (1980) La ley del género en Glyph 7. Teoría y análisis literario. Cátedra C. Profesor Panessi.

FOUCAULT, Michel (2000): *Los anormales*. México: Fondo de Cultura Económica.

(2012): *Historia de la locura en la época clásica*, México: F. C. E.

FREUD, S. (1943): "Psicoanálisis aplicado" en Obras completas del profesor Sigmund Freud.

Traducción directa del alemán por Ludovico Rosenthal. Buenos Aires: Editorial Americana..

GENSTERHABER, C. (2009): *La construcción social de la infancia. Novedades educativas*.

LOTMAN, Iuri (1999): "Cultura y explosión. Planteamiento del problema" en *La lógica de la elección*. Buenos Aires: Gedisa.

LOTMAN, Yuri. (2008): "Caza de Brujas. La semiótica del miedo" en *Revista de Occidente*, N° 329, Octubre.

SATOR (¿?): "¿Qué es el topos narrativo para la SATOR?" (Sociedad para el análisis de la tópica narrativa, por sus siglas en francés). Definiciones propuestas por Jan Hermann, Michelle Weiss y Pierre Rodríguez, con traducción de Susana Gómez.

<http://www.satorbase.org/index.php?do=outils#definitions>.

STEINBERG; KINCHELOE (2000) *Cultura infantil y multinacionales, la construcción de la identidad en la infancia*. Ediciones Morata.

THE WORLD BOOK.(1982) Childcraft International Under - Holidays and Birthdays Vol. 9, (pp. 12-13)

### Revistas

WEINSTOCK, Jeffrey. (1998) "Freaks en el espacio" en Revista de Occidente. Nº 201. Febrero 1998. (págs. 69-87)

### Corpus literario :

ACCAME, Jorge (2001): "No es culpa suya" en *Nuevos cuentos argentinos*. Buenos Aires: Alfaguara.

BIRMAJER, Marcelo (2010): *El túnel de los pájaros muertos*. Buenos Aires: Alfaguara.

ISOL (2010): *La bella Griselda*. México: Fondo de Cultura Económica.

ISOL (2004): *Piñatas*. Buenos Aires: Ediciones del Eclipse.

LINIERS, Ricardo Siri (2007/2011): *Lo que hay antes de que haya algo*. CABA: Pequeño Editor.

MARIÑO, Ricardo (2006): *Ojos amarillos*. Buenos Aires: Alfaguara Juvenil.

MITOIRE, Hugo (2009): "El espantapájaros" y "Eduardo, el lobizón" en *Cuentos para Franco II*. Chaco: Librería de la Paz.

SHUA, Ana María (2001) "Fiestita con animación" en *Nuevos cuentos argentinos*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara.

### Notas

<sup>i</sup> Referenciamos el capítulo "Fetiches y tabúes" de *El discurso social* de Marc Angenot.

<sup>ii</sup> De aquí en adelante nos referimos a la definición de tópico de LA SATOR: "el Topos es una situación narrativa recurrente reconocida o reconocible como el vehículo de un argumento"

<sup>iii</sup> Nos referimos a la presencia de niños y adolescentes hostigados víctimas de *bullying* en las escuelas y a la representación que se hace de ello en la literatura.

<sup>iv</sup> Las palabras originales en inglés son Freaks y Monster. Utilizamos la traducción de la Revista Occidente.

<sup>v</sup> Atilio Dentolini podría definirse como fenómeno, a simple vista es un niño y ese punto no es discutido en el primer capítulo pero sí en los siguientes. No crece, no cumple años, sabe cosas que ni siquiera los adultos pueden descifrar y se define por su ausencia de miedo. Enfrenta a la muerte y no se inmuta cuando sus compañeros mueren en situaciones aterradoras. Corporalmente no rompe las dimensiones de la natural, pero sí su comportamiento no se asocia con la categoría de infancia clásica.