

Niños macabros: apuntes sobre lo gótico en la literatura infantil y juvenil



(Mark Ryden)

Prof. Jimena Birgin (UNRN)

Para quienes piensen que la literatura maldita es y ha sido siempre una moda, un objeto de consumo, y solo de culto, destinada a jóvenes y a algún que otro niño perverso, les tengo malas noticias: allí hay mucho más que una propuesta estética y, su permanencia, su irresistible atracción para determinado público lector, da cuenta de una vigencia atemporal.

Quisiera aprovechar este encuentro para pensar algunas cuestiones que tienen que ver con la ocurrencia de elementos góticos en la literatura infantil y juvenil actual. ¿Se trata de una intromisión en un terreno que no le pertenece? ¿Hablamos de una construcción deliberada? En ese caso, ¿qué propósitos la movilizan?

Podemos comenzar haciendo algún paneo por la historia de la literatura infantojuvenil o de aquella que se ha considerado que tiene como destinatario a los niños y jóvenes.

Los cuentos tradicionales



(Gustave Doré, El gato con botas)

No dudamos que algo de lo perverso y macabro que se instala como marca de la literatura más maldita, se puede encontrar en los cuentos tradicionales.

Sabemos que no siempre tuvieron como destinatarios a los niños. Si pensamos en los relatos que recogen Perrault y los hermanos Grimm del folclore popular, podemos ver que existe una fuerza persuasiva, una intención aleccionadora con mensaje moral y que esto se debe a una reformulación absolutamente direccionada de aquello que inicialmente no podía considerarse APTO para Menores.



Los cuentos de Perrault, escritos a fines del 1600 y publicados bajo el título de Cuentos de Mamá Oca, eran leídos en la corte de Versalles. Tradicionalmente, como lo señala Robert Darnton (1987) sus argumentos, recopilados del campesinado francés, **eran mucho más crueles** de lo que conocemos hoy. En las versiones orales, las hermanastras de Cenicienta, por ejemplo, se cortan los dedos de los pies para que les entre el zapato perdido o la protagonista de la Bella Durmiente era violada por el “príncipe encantador” una y mil veces en su sueño eterno para luego parir, sin despertar, a sus hijos.

Si bien, Perrault no escribe para niños en particular, le interesa que llegue a ellos cierto mensaje didáctico. Es así que, algunos detalles de la trama como los narrado, son evitadas en sus versiones y otros no. El relato de Caperucita Roja, por ejemplo, tiene fuertes alusiones sexuales al igual que la versión de la tradición oral. Perrault narra que la niña se desnuda e ingresa a la cama con el lobo:

Caperucita Roja se desnudó y se metió en la cama. Una vez dentro, al darse cuenta de las hechuras tan raras que tenía su abuela desnuda, se quedó bastante sorprendida.



Y de ahí la secuencia final que todos conocemos sobre el tamaño de sus partes: las orejas, los ojos y la boca...

Una vez que llegan a manos de los Hermanos Grimm, ellos emprenden la tarea de recopilar estos relatos con el objetivo de recuperar de leyendas y relatos de origen de los pueblos germanos en función del sentimiento nacional, marca característica de la narrativa romántica. No es hasta 1825 que, en sucesivas reescritura y correcciones, logran una versión para los niños de aquellos cuentos que se habían publicado poco más de 10 años antes.



Así y todo, como era al estilo de la época, en muchas de estas historias los padres mueren y los niños quedan solos o al cuidado de alguien que no los quiere. A menudo eran abusados y maltratados, como en “Blancanieves” o “Cenicienta”. Por otro lado, vivían situaciones peligrosas, abandonados o perdidos en bosques sino también dentro del hogar, como en “Piel de Asno”, en donde el padre de la muchacha se siente atraído sexualmente hacia ella y también aparece este elemento de la sexualidad como en Caperucita Roja de Perrault.

Sin embargo, en la versión de Perrault, a diferencia de la de los hermanos Grimm, no hay leñador que rescate a Caperucita del lobo y, en definitiva, el final es la muerte de la niña devorada por el animal.

Fanuel Hanan Díaz, investigador y crítico venezolano, va a decir que el relato se instala en una zona inquietante, no hay final feliz en la que los personajes coman perdices. La interpretación de la metáfora de este cuento, su lección o advertencia, apunta específicamente a lo sexual, sobre el cuidado que se debía tener de los hombres que merodeaban las aldeas o los pueblos en tiempos de guerra y la obediencia y el recato de las niñas para no ser violadas y ultrajadas.

Una perspectiva de análisis de estos cuentos ha sido la psicoanalítica, de la mano de Bruno Bettelheim, en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1976). Este autor va a señalar que en Caperucita Roja, se puede leer un conflicto edípico, pero también un deseo de parte de la protagonista, de modo que el resultado es algo verdaderamente inquietante.

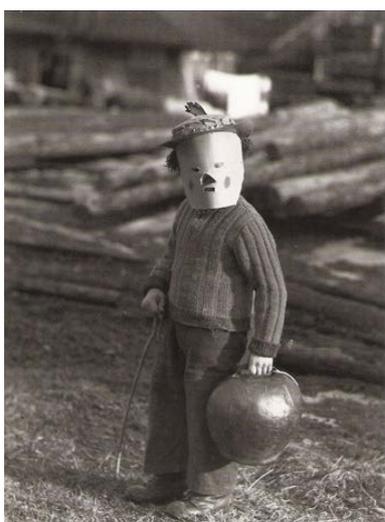
Pero también va a decir que se trata de cuentos que ofrecen un espacio psíquico propicio para elaborar conflictos, miedos, fantasías, etc. Así dice: “*El niño confía en lo que le cuenta el cuento de hadas porque ambos tienen la misma manera de concebir el mundo.*” Y luego agrega que “*Para dominar los problemas psicológicos del crecimiento, el niño necesita comprender lo que está ocurriendo en su yo consciente y enfrentarse con lo que sucede en su inconsciente.*” (p.130)

Podemos, entonces, desde esta perspectiva, comenzar a tomar el concepto freudiano de lo siniestro, lo que él ha denominado como das Umheimliche. Freud decía que en lo siniestro reposa todo aquello que se relaciona con los miedos infantiles. Y los cuentos tradicionales siempre apuntan a aquellos temas que atraen a los niños pero que a la vez abordan tópicos vinculados a miedos primarios: el abandono, el desamparo, el maltrato, la muerte, etc.

A principios del siglo XX, se desplaza esta función pedagógica y se comienza a considerar que estos cuentos, por maravillosos, eran un desborde de fantasía y horror que no ayudaban en la educación infantil. Su lectura estaba mal vista ya que eran crueles y despertaban temores en los niños. Así, los relatos realistas, didácticos, ejemplificadores, de enseñanza de valores y conductas morales, tuvieron un mejor lugar en la escuela y en las buenas familias. Muchos de estos relatos se mantuvieron a fuerza de transformarse en cuentos “lavados” de sangre, amores y odios, sin violencia y en donde los personajes eran modelo de bondad y moral. Como dice la escritora ítalo-brasileña Marina Colasanti (2004): “*Y los bellos cuentos de hadas se tornaron pálidos, débiles, inexpresivos.*” (p.41).

Actualmente, hay una gran parte de los estudios sobre literatura infantil que postula que no necesariamente esta literatura debe ofrecer un mundo idílico a los niños. Colasanti va a decir que el arte es tensión, es conflicto y plantea que, en el juego de identificaciones que propone la literatura, los miedos se van elaborando.

Por su parte, Hanan Díaz refiere a que es necesario “*asumir que esas lecturas también son necesarias y benéficas, en la medida en que nos hacen pensar y confrontarnos sin rodeos con aspectos que forman parte de la compleja.....*”, y señala que actuamos “*(...) bajo el preconcepto de que los niños son inocentes y de que se debe imponer una censura que los proteja de ciertos temas y los mantenga alejados de usos del lenguaje que consideramos impropios.*” (p.2). Nada más siniestro que un niño.



¿Qué es gótico?

Sería necesario indagar un poco en qué es aquello propio de lo gótico y cómo va apareciendo en relatos para un público infantil.

El término gótico deviene del término Godo que era la palabra que se usaba para hablar de los pueblos germánicos y, entre ellos, los anglosajones que se establecieron en la parte insular. Es así que “gótico” significa “bárbaro” en tanto indica la diferencia entre la cultura traída tras la Conquista Normanda en 1066 frente a la cultura británica, ya asentada en la zona.



Tapiz de Bayeux

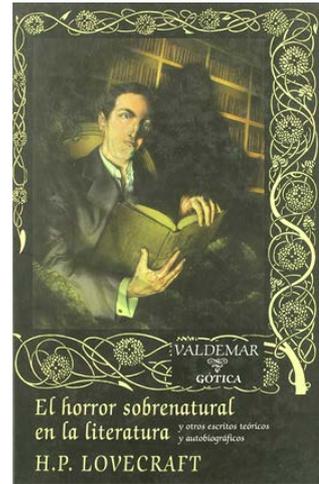
Por otro lado, gótico hace referencia a un estilo de literatura que surge a finales del siglo XVIII en Inglaterra. Para Lucía Solaz (2003): *“El renacimiento del gótico fue la expresión emocional, estética y filosófica de la reacción contra el pensamiento dominante de la Ilustración, según el cual la humanidad podía alcanzar, mediante el razonamiento adecuado, el conocimiento verdadero y la síntesis armoniosa, obteniendo así felicidad y virtud perfectas.”* Y va a referir a que se configura como una literatura de formas y estructuras que se derrumban, de lo sobrenatural, lo maligno, de manera tal de *“subvertir las normas del racionalismo y el autocontrol (...)”*



Si bien se desarrolla a fines del XVIII, es controversial su pertenencia al Romanticismo, aunque se suele hablar de un romanticismo gótico o un gótico romántico. Entre sus características como género resulta importante el trabajo sobre la ambientación y los espacios. Generalmente, hay una ambientación oscura y enmarcada en ruinas, cementerios, bosques tenebrosos, paisajes sombríos y nebulosos. También los castillos, los sótanos y criptas preponderan en este género. Los personajes se mueven a través de estos paisajes, atraviesan pasadizos secretos en donde habitan fantasmas que se hacen conocer por ruidos de cadenas, lamentos y gritos. Entre sus personajes típicos podemos encontrar extranjeros o extraños con pasados desconocidos, así como una muchacha en apuros que requiere ser salvada. Generalmente, se trataba de literatura destinada a señoritas por lo que el elemento del amor resultaba ser motor de la historia y que luego, en la evolución del género, con los vampiros, devino en un impulso sexual.

En su ensayo “El horror sobrenatural de la literatura”, Lovecraft, reflexiona acerca del surgimiento y las características del género y va a distinguir la literatura de terror de aquella que invita al *horror físico*. Para él, el miedo es una sensación primigenia que surge de aquello que no se comprende y, dice, “no cabe asombrarse de la existencia de una literatura relacionada al *terror cósmico*.” Pero señala que, si bien los relatos fantasmagóricos, acerca de lo sobrenatural, han existido siempre, la literatura macabra es otra cosa:

Los genuinos cuentos fantásticos incluyen algo más que un misterioso asesinato, unos huesos ensangrentados o unos espectros agitando sus cadenas según las viejas normas. Debe respirarse en ellos una definida atmósfera de ansiedad e inexplicable temor ante lo ignoto y el más allá; ha de insinuarse la presencia de fuerzas desconocidas, y sugerir, con pinceladas concretas, ese concepto abrumador para la mente humana: la maligna violación o derrota de las leyes inmutables de la naturaleza, las cuales representan nuestra única salvaguardia contra la invasión del caos y los demonios de los abismos exteriores. (p.8)



Hay, tanto en la caracterización de Solaz como en la de Lovecraft, un fuerte acento en el aspecto emocional del gótico. Como si fuera pura entraña. Diríamos: un género visceral.

En 1970, Todorov escribe su Introducción a la Literatura Fantástica y allí señala cómo aparece el elemento sobrenatural. A partir de ahí, distingue tres tipos de géneros: el maravilloso, el fantástico y lo extraño. Cada una de estas categorías explica de manera diferente cómo se introduce este elemento sobrenatural.

En los relatos que se consideran, desde esta perspectiva, **extraños**, lo que aparece en primera instancia como sobrenatural e inquietante, puede ser explicado luego por las leyes naturales del mundo del protagonista. Es el caso de las novelas policiales como Crímenes de la calle Morgue de Edgar Allan Poe.

En el caso de lo **maravilloso**, los hechos están fuera del mundo del protagonista, no pueden explicarse por leyes naturales, sin embargo, no resultan ajenos a lo cotidiano y a lo reconocible por el personaje y no causan ningún tipo de inquietud.

Para Todorov, lo **fantástico** se encuentra entre estas dos formas de estructurar la trama frente a los hechos sobrenaturales de manera tal que lo que produce es un efecto de *vacilación*, de duda acerca de la posibilidad de la ocurrencia de esos hechos. Se trata de una lectura imbuída de incertidumbre y, por tanto, es el que más se acerca, desde mi punto de vista, al gótico por invocar emociones y estados psicológico. Sin embargo, este autor, niega a la literatura de terror como fantástica y solo la equipara con el concepto freudiano de *das Unheimliche* y va a sentenciar: “*La pura literatura de horror pertenece a lo extraño*” (p.35).

Para Todorov, son extrañas, las obras de Ann Radcliffe, mientras que a los trabajos como los de Horace Walpole, considerado precursor del gótico con su obra El Castillo de Otranto de 1767, los considera dentro de lo *sobrenatural aceptado*, es decir, dentro de la esfera de “lo maravilloso”.

Pero no es únicamente Todorov el que ha hablado de la literatura fantástica, ni el primero. Ya Maupassant (1883) había reflexionado sobre el tema en el siglo XIX, y luego podemos considerar a Roger Caillois (1958) con su Antología del Cuento Fantástico y a Louise Vax (1960). Lo que me interesa rescatar es que, para estos tres autores,

salvando las distancias (y las cercanías: todos son franceses), el miedo es un elemento fundamental para pensar y definir la categoría de fantástico, tanto desde la perspectiva del relato como del autor o del lector.

Por otro lado, otros autores más modernos como David Stevens (2000) y David Roas (2001), quienes ya escriben en este siglo, orientan sus planteos y descripciones de manera similar. Por su parte, Roas va a decir que: *“la amenaza que supone [lo fantástico] para la estabilidad de nuestro mundo, genera ineludiblemente una impresión terrorífica tanto en los personajes como en el lector”* (p.30), y, para Stevens, es un hecho de sobra aceptado que uno de los elementos primordiales de la narrativa gótica es su capacidad de representar y evocar el miedo, el horror, lo macabro y lo siniestro desde una perspectiva emocional más que racional. (p.46)

En este sentido, vale la pena retomar lo que se viene planteando en cuanto a lo central de la percepción de este miedo y las emociones que puede suscitar la lectura de un relato verdaderamente gótico. Lovecraft nos acerca a la idea del miedo infantil que se actualiza en el adulto:

Los niños siempre sentirán miedo a la oscuridad, y el adulto, a merced de los impulsos hereditarios, siempre se estremece al pensar en los mundos insondables preñados de vida extraña, que habitan los espacios interplanetarios, o en las dimensiones impías que rodean a nuestra tierra vislumbradas sólo en momentos de locura. (p.7)

Podríamos retomar muchas obras y pensarla a la luz de estas categorías y conceptos, sin embargo, tomo esta cita de Lovecraft para avanzar hacia el eje de esta conferencia: la literatura gótica para niños y jóvenes.

Literatura gótica para niños y jóvenes

Me interesa primero realizar un recorrido por algunas nociones de la literatura infantil en su historia y ver qué hay de lo gótico, desde lo estético y lo temático. También qué aparece del terror para niños y jóvenes también desde una perspectiva actual que, no podemos dejar de desconocer ya que constituye un fenómeno editorial. Pero no es en este punto donde me voy a detener, para eso ya existe el mercado.

Sí voy a centrarme, aunque sea someramente, en algunos autores, muchos considerados de culto, a los que tal vez el mercado no les ha dado un lugar tan espectacular – en el sentido estricto de espectáculo. Me refiero a Edward Gorey y a Leonora Carrington, por ejemplo, así como también me parece indispensable traer a Neil Gaiman por su abordaje de diversos géneros, tanto para niños como para jóvenes.

Y, a partir de algunos apuntes sobre las características de sus obras, veremos si podemos dilucidar qué rasgos nos podrían hacer pensar que se trata, o se acercan, a una literatura gótica y, si así fuera, requiere algún tipo de redefinición en los tiempos que corren y en función de estar destinada específicamente para niños.

De este modo, resulta importante, comenzar abordando el problema de la recepción. Respecto a la literatura infantil, existen varios problemas con la definición del receptor. Y, hablar de literatura gótica para niños, duplica esos problemas.



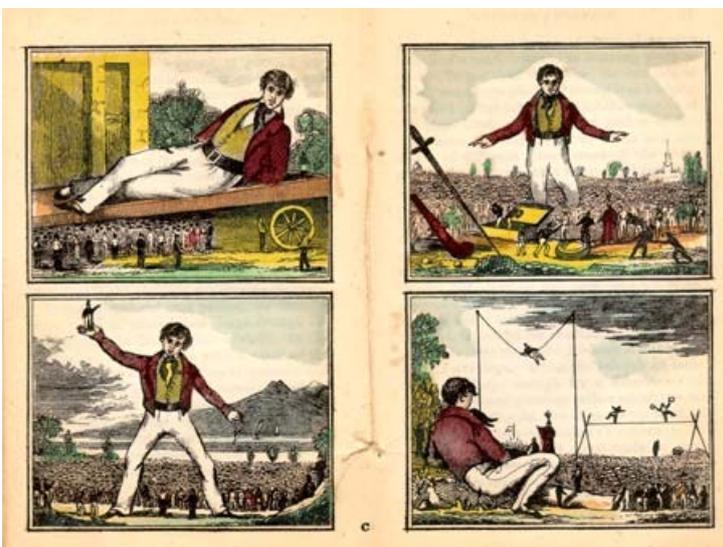
Joe Fenton

-La literatura infantil

La infancia es un concepto moderno. Los niños y las niñas recién son reconocidos como tales a partir de la masificación del ingreso a la institución escolar luego de que la Revolución Industrial haya provocado que se requiera menos mano de obra infantil. De esta manera, los niños, sobre todo los de clases bajas, quedaban ociosos merodeando las calles. Así, de la fábrica, pasaron a la escuela. Estamos a finales del siglo XVIII, y aparece la primera legislación sobre educación obligatoria en Europa que logra que esa categoría “niño” comience a configurarse en un proceso que se va a extender en el tiempo perfilándose, aún hasta hoy, al servicio de una “educación” orientada a determinados intereses ya sean políticos, sociales y/o económicos.

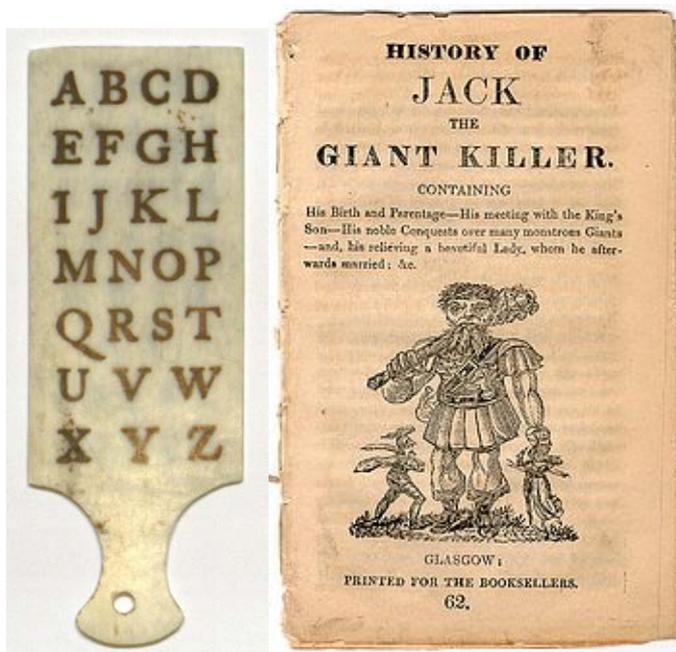
En ese entonces, la literatura que se producía no era justamente para niños. Los niños no eran considerados sujetos que podían leer o disfrutar de un texto literario. Sin embargo, la literatura infantil, surge en esa época, cuando los relatos destinados a adultos, el único público lector posible hasta el momento, es captada por una infancia que empieza a ser considerada como lectora, destinataria de literatura.

Marc Soriano (1975) señala que son los hijos de una clase burguesa en crecimiento que sabían leer y escribir, los que comienzan a constituir ese público adolescente e infantil que tomaban libros para adultos, que estaban en sus bibliotecas, y que captaban su interés, lo que da inicio a la literatura infantil. Así, El Quijote (1605), Los cuentos de mamá Oca (1697), Robinson Crusoe (1719) y Los viajes de Gulliver (1726), comenzaron a tener auge entre esos incipientes lectores. Poco a poco, se publicaron versiones de esas obras que se adaptaron para niños debido a que, este público lector tenía una gran perspectiva de ampliación. (p.26)



Un dato interesante es que, en 1745, en Londres, se abre la primera librería destinada a pequeños lectores. Asimismo, se constituyó como editorial y comenzó a publicar una revista infantil, la primera del mundo. Su nombre era La Biblia y el Sol y, si bien avizoraba estar centrada en el mensaje moral de la Biblia, su fundador, John Newbery,

...empezó por estudiar con atención ese gran “gran montón” en el que abrevaban con gusto los niños ingleses: los modestos abecedarios enmarcados, recubiertos por una película transparente y provistos de una manija *horn books*, *chapbooks*- versión inglesa de la Biblioteca Azul de los franceses-, adaptaciones, más o menos eficaces, de viejas leyendas, cuentos populares y canciones de gesta. También prestó atención a las retahílas, adivinanzas y canciones que se transmitían oralmente en el campo. (Soriano, 1975, 523)



Ya para principios del siglo XIX aparecen los cuentos de los hermanos Grimm, como señalamos en el apartado anterior y, a pesar de que se titularon Cuentos de la Infancia y el hogar, tampoco estaban destinados a un público infantil. Sin embargo, en el prólogo que realiza Jacob Grimm destaca:

El libro no está escrito para los niños, aunque si les gusta, tanto mejor; no hubiera puesto tanto ánimo en componerlo, de no haber creído que las personas más graves y cargadas de años podían considerarlo importante desde el punto de vista de la poesía, de la mitología y de la historia.¹

También, a lo largo de este siglo, se produjeron un sinnúmero de obras que, si bien muchas tampoco estaban destinadas a los niños, fueron bien recibidas por este público: las dos versiones de Alicia de Lewis Carroll, una 1865, la otra en 1862; Las Aventuras de Tom Sawyer y Las Aventuras de Huckleberry Finn de Mark Twain entre 1876 y 1882 y

¹ En Carranza, M., (diciembre, 2013), Blancanieves. Enigmas y desconciertos del cuento popular. Revista Imaginaria nro 333, recuperado de: <https://imaginaria.com.ar/2013/12/blancanieves-enigmas-y-desconciertos-del-cuento-popular/#Notas>

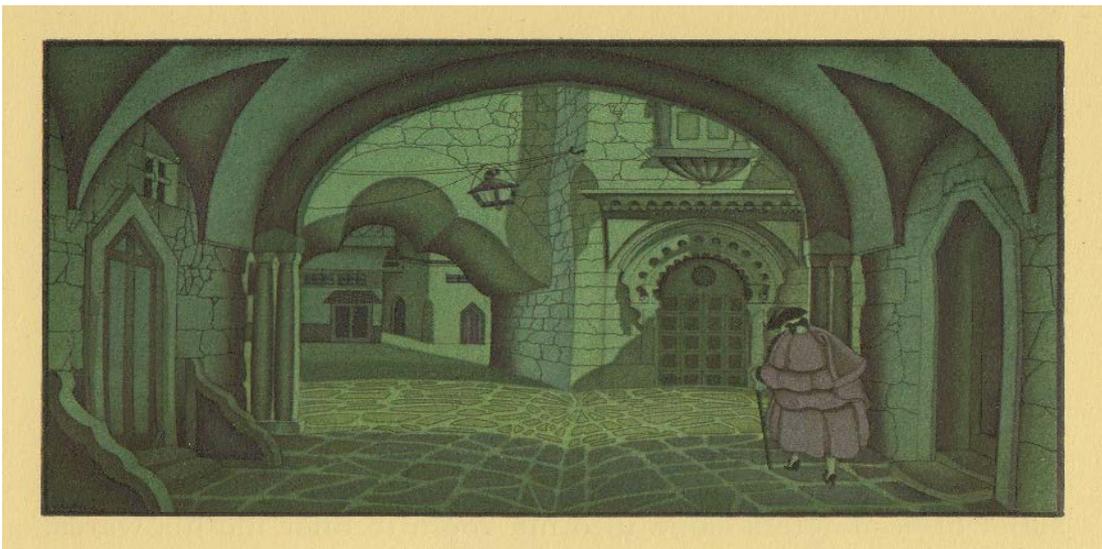
también Oscar Wilde con *El príncipe Feliz* y otros cuentos (1883) y otras más. Tanto Marc Soriano (1975) como Ana Garralón (2001), refieren a este siglo como de gran producción de literatura para niños.

A la par, también aparece una gran variedad de obras de terror de autores clásicos como Mary Shelley con su *Frankenstein* o el moderno *Prometeo* en 1818, Gustavo Adolfo Bécquer también con *Los Ojos Verdes* o *El Monte de las ánimas*, ambos relatos publicados en 1861. El *Vampiro* de Polidori que surge la misma noche que *Frankenstein*. Consideramos también a *El Pozo* y *el Péndulo* de Edgar Allan Poe de 1842 y para finales del siglo XIX y principios del XX podemos considerar también a Bram Stoker, Guy de Maupassant y Lovecraft, hoy considerados como autores de culto dentro de la literatura gótica.

También podemos señalar a Washington Irving (1783-1859) y a Ernst T. A. Hoffman (1776-1822). Ambos añaden a sus historias elementos fantásticos. Hoffman con sus *Cuentos de Miedo* e Irving con *El Jinete sin Cabeza*. Si bien Irving no pensó en un receptor infantil, luego, este relato, fue una de las primeras adaptaciones al cine que realizó Disney en 1949.

Por su parte, Hoffman, sí produjo literatura destinada a los niños. Lo interesante de este autor alemán es que escribe para niños particulares: los hijos de un matrimonio conocido y se cuestionó cerca del tipo de literatura que se producía para niños y aquella que él consideraba que era más adecuada al universo infantil. Así, produce relatos en los que incorpora elementos oníricos y fantásticos sin prescripción pedagógica. Entre sus cuentos está *El Cascanueces* y *el Rey de los Ratones*. Ana Garralón (2001) señala que este cuento fue escrito como una queja a la literatura que producían los adultos para los niños y lo cita cuando dice: *“En mi opinión es desde luego un gran error creer que la intensa fantasía de los niños puede darse por satisfecha con disparates tan vacíos de contenido como los que a menudo se encuentran en los llamados cuentos.”*²

Entre las creaciones de E.T.A. Hoffman, también está *Sandman*, un personaje siniestro conocido también como el hombre de arena y con el que se amenazó a generaciones que no querían irse a dormir. Morfeo, el hombre de arena, les arrancaría los ojos. Freud toma a este cuento para hablar del término *Unheimliche* y desarrollar su idea de siniestro en la literatura cuando esta logra hablar de lo irrepresentable en términos psicoanalíticos.



E.T.A Hoffman – Sandman

² Hoffman, E. T. A. (1957), *Poetische Werke*, Bd. 5

La clave, la diferencia con la tradición literaria que comenzó a ser consumida por y adaptada para los niños, radica en esta falta de moraleja o mensaje didáctico que parecía ser única condición de los relatos infantiles. Algo se estaba habilitando como transitable para los niños en términos de disfrute o de experiencia, incluso en el espacio del miedo, de lo desconocido como un elemento que podía atraer e interpelar a los pequeños lectores.

Esto también puede verse en Mark Twain y Saki con algunas de sus publicaciones como Historia de un niño bueno. Historia de niño malo (1870) de Twain y El cuentista de Saki. En ambos relatos, los autores desafían las convenciones sociales y las moralinas a través de la ironía y el humor como una clara burla a los preceptos que guiaban la conducta de los niños.

Ahora, un relato como el Hoffman y su hombre de arena, buscan el estremecimiento acerca de lo siniestro, evocando la irrupción de lo cotidiano y alterando el mundo infantil. Relatos con los de Mark Twain y Saki también lo alteran, pero en el recurso del humor, no sin dejar, por eso, de producir extrañamiento.

Otros autores, entre el siglo XIX y el siglo XX, escriben relatos de terror gótico y, a la par relatos que, o bien fueron pensados para niños o luego fueron incorporándose al canon de literatura infantil y juvenil clásica no vinculada con el terror. Es el caso, por ejemplo, de Charles Dickens que escribe en 1866 El Guardavía, un relato de horror y a su vez, Oliver Twist (1838) o David Copperfield (1850), folletines que iban destinados al público femenino. También Stevenson que recupera la tradición de la literatura de aventuras iniciada por el Robinson Crusoe de Defoe, con La isla del Tesoro (1883), a la vez que escribe el relato de terror El usurpador de Cadáveres en 1881. También Kipling quien, habiendo escrito El libro de la Selva en 1894, es conocido por su cuentos fantasmales y plagados de tan inquietante como oscura fantasía.

Cabe destacar, por otro lado, estas narraciones tienen un común denominador que ha posibilitado su ingreso al conjunto de la literatura infantil -aun cuando no hayan sido escritas con ese propósito- y es el tener personajes niños o jóvenes que, de algún modo, permiten la identificación o, en todo caso, la proyección de sus lectores.

-Literatura de terror para niños

Según Marcela Carranza:

Los niños aman el terror, se sienten atraídos por lo monstruoso, lo terrible, lo mórbido. A menudo reclaman historias de miedo, y a menudo también se sienten defraudados cuando los adultos les acercamos textos cuidadosamente extirpados de cualquier elemento "inquietante" que pudiera perturbar sus mentes jóvenes; "cuentos de terror" según anuncia la tapa, que del terror sólo conservan el nombre, como gancho comercial garantizado por el interés infantil. (Revista Imaginaria, 23/11/2005)

Ya con ETA Hoffman, la literatura infantil es pensada en relación a un destinatario particular pero también en relación a un universo que le pertenece a ese lector y no en relación a los deseos y mandatos de otra generación o sociales. Más bien, puede decirse, se revela a esa intencionalidad aleccionadora y se preocupa por ofrecer una riqueza de temas, personajes, ambientes que se relacionen con sus necesidades a la vez que provocar emociones y sensaciones y escatima en generar inquietud y apelar a los miedos.

Esta incipiente literatura que surge en el siglo XIX, destinada a niños específicamente y que se orienta a inquietar más que a *amansar*, se amplía a principios del siglo XX con

autores de la talla de Jaques Prevert (1900-1977), Roald Dahl (1916-1990) y Maurice Sendak (1928-2012).

Si bien no se trata de un abordaje desde el gótico o el terror específicamente, muchos de estos relatos, apelan a miedos primarios y puede decirse que retoman algunos elementos que suscitan emociones profundas de inquietud, incluso de horror, pero sobre todo porque provocan la duda acerca de lo real, lo verdadero y, de este modo, convocan al cuestionamiento. Estas obras, generalmente, traen aparejada una crítica a esta sociedad de control y resultan, de algún modo, revolucionarias.



En *Donde viven los monstruos* (1963) Sendak apela al universo onírico, esta vez para trasladar al niño a un oscuro bosque en donde... viven los monstruos. Sin embargo, se trata de monstruos entrañables a los que Max, el protagonista de esta historia, logra "cautivar" y ser declarado rey. Ese otro mundo, al que va Max luego de que su madre lo llamara ¡Monstruo!, aparece en un espacio y tiempo no muy definidos, en cierta manera ambiguos. Es el espacio en el que, a través

de la historia, el personaje va a ir enfrentando miedos. Se trata de un viaje simbólico en el que el aparente terror inicial se transforma a lo largo del relato en la superación de ese miedo.

En estas historias, parece resultar clave que el protagonista sea rebelde, travieso. Nada de niños buenos y obedientes. Justamente, uno de las obras más conocidas de Preverte para niños se llama *Cuentos para niños no tan buenos* y fue publicado en 1947. Está centrado principalmente en esa anarquía natural que tienen los niños.

Roald Dahl, por su parte, presenta un mundo infantil en el que los adultos son seres crueles e injustos y despiertan la fantasía infantil, recurrente para la psicología, de que sus padres desaparezcan, no sean sus padres o, en el peor de los casos, sufran por el mal que causan. Así, el final en el que Matilda es abandonada y adoptada por su maestra, es presentado, y generalmente vivido, como un final feliz. Por otro lado, en *Los Cretinos*, directamente los adultos son seres detestables.



Los relatos de estos autores presentan universos en los que el adulto no es bienvenido. Generalmente, es el adulto el que genera el miedo o el dolor, pero lejos de ser sujetos pasivos, los personajes niños de estas historias, encuentran la posibilidad de sortear las situaciones problemáticas, muchas veces, de la mano de la transgresión. Hay una suerte de cuestionamiento al mundo seguro que debieran ofrecer los adultos y no lo hacen. En definitiva, es un cuestionamiento a lo que se presume como orden establecido y es el terreno de la imaginación y la fantasía, propia de la niñez, la que logra superar esto.

Edward Gorey (1925-2000)

Un autor de esta generación que sí podemos incorporar a la esfera de lo gótico es a Edward Gorey. Escritor de culto si los hay, vivió su vida paralelamente proporcional a sus producciones literarias. Su estilo, su estética, su modo de vida resultan tan extravagantes como misteriosos.



Nacido en Estados Unidos en 1925, sus inicios fueron como ilustrador y luego fue autogestionándose sus propias obras: pequeños libros ilustrados en el que a través de textos breves y rimados construye una narrativa de fuertes tintes macabros. En 1953 publica *El Arpa sin Encordar*, una mini novela, y recién en 1963 *Pequeños Macabros*, la obra que le dará mayor reconocimiento.

Las obras de Gorey retoman la tradición victoriana, y la pone al servicio de lo perturbador. Si originalmente, lo victoriano hablaba de una sociedad de valores establecidos, que hace culto de la moral, la misma estética sirve de marco para el desmoronamiento de los personajes, incluso físicamente.

El mismo Gorey va a definir su obra como “caprichosamente macabra” a la vez que la va a relacionar con el sinsentido surrealista, con la literatura del nonsense, del absurdo. Para él, “*Los surrealistas pensaban que no había nada más misterioso que la vida cotidiana.*” Así, su punto de partida, generalmente, consiste en situaciones comunes, cotidianas a partir de las cuales la historia avanza acompañada de ilustraciones en blanco y negro con composiciones góticas, dirigiéndose hacia un final trágico.

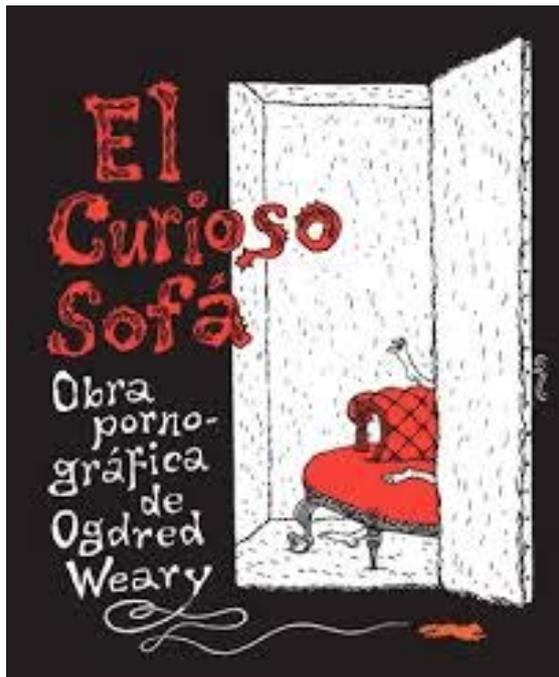


Entre sus características de estilo se encuentra el verso rimado que en las traducciones al español resultan muy difíciles de trasladar. Es por esto que es necesario señalarlo y dar cuenta de que se trata de cuentos cortos poético, que toman el estilo de los limeriks en tanto versos rimados que se orientan al humor y al absurdo. Esto se observa en algunas de sus obras como en *The Listing Attic* (1954), - *El inventario del desván*-, que es considerado, justamente, más un libro de poesías que narrativa.

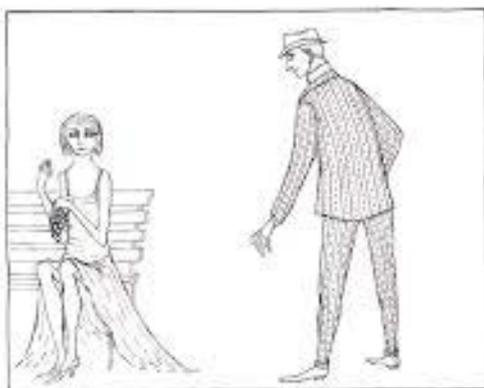
El público destinatario de estos libros nunca estuvo claramente definido. Ni siquiera el propio Gorey ha podido establecer si se trata de obras infantiles. Él mismo manifiesta: “Hay desde niños muy pequeños hasta gente de casi cien años con un pie en la tumba. Me niego a pensar en el público. Creo firmemente en no escribir para ningún público determinado”. No tienen como objetivo particular a los niños, aunque, así como dijo Jacob Grimm en su prólogo, ...”*si les gusta, tanto mejor...*”.

El único libro que publica y reconoce que pensó en los niños como destinatarios es El Libro de los Bichos en 1960. Además, es el primero que logra ilustrar él mismo a color. Hay que tener en cuenta que el uso del blanco y negro, no era una cuestión de estilo, sino más bien un problema económico.

Otra de sus obras, El curioso sofá, de 1961, tiene claras referencias al sexo y es su obra pornográfica. Lo interesante de este libro es que, acompañado por ilustraciones, nada resulta ser "sexo explícito", sino más bien que desborda de un erotismo con bastante "sexo sugerido". No apto para menores podría ser su clasificación. Aunque como Gorey es un absoluto detractor de lo políticamente correcto, perfectamente podría estar destinado a un público infantil.



Puede leer en sus primeras páginas:

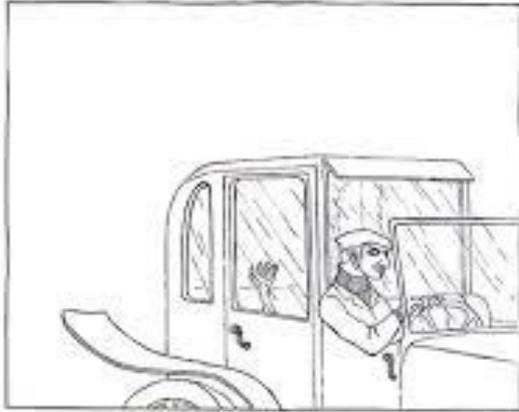


Alice was eating grapes in the park when Herbert, an extremely well-endowed young man, introduced himself to her.

Alice comía uvas en el parque cuando se le presentó Herbert, un joven muy bien dotado.

Y luego:

Herbert la invitó a dar un paseo en un taxi, en cuyo interior hicieron algo que Alice no había hecho nunca.



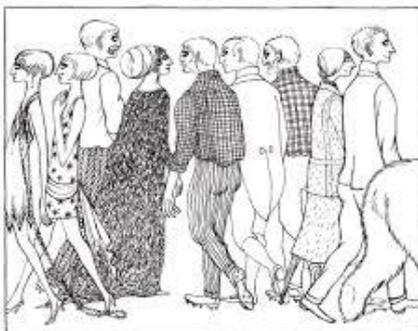
He invited her to go for a ride in a taxi-cab, on the floor of which they did something Alice had never done before.

María Negroni en un artículo del Diario argentino La Nación dice sobre este autor:

Edward Gorey pertenece, por derecho propio, al círculo incendiario de Edgar Allan Poe y el marqués de Sade, cuyas filosofías (del mobiliario y del tocador) contribuyeron, cada una a su modo, a desestabilizar con saña el edificio moral de la razón. Su doble filiación es evidente, no sólo por los vínculos con la novela gótica y la novela de detectives sino también por la adscripción, como parodia, en la literatura pornográfica, con su *troupe* intelectual de heroínas, juegos excitantes y adminículos alegremente obscenos. (2015)

Algunos críticos lo han comparado con el creador de los Locos Addams, Charles Addams, en cuanto a su humor macabro. Sin embargo, los estilos son realmente diferentes en tanto Addams apela a tópicos del humor popular que encarna en personajes, si bien vampiros, monstruos, etc., estereotipos de la sociedad norteamericana y, el imaginario de Gorey, como dijimos, se construye en la imagen del inglés victoriano de fines del siglo XIX así como también parte de su estilo y las ilustraciones le hacen tributo a la época eduardiana de principios del XX.

Sus ilustraciones dan cuenta de esos espacios: mansiones, mobiliarios, escaleras



lujosas, mujeres de collares de perlas y espigadas, mayordomos o, sino también, calles con carruajes, zonas urbanas o campiñas, y los infaltables niños huérfanos. La moral victoriana era esencialmente conservadora y puritana, fiel al imperio y a los valores de la religión. Sin embargo, a partir de esos pocos elementos, a través de ilustraciones de trazos simples y en nada recargados, da cuenta, al igual que con su prosa breve, de lo macabro. Es decir, detrás de esa liviandad que aparenta ese

texto de pocas palabras, con una ilustración sencilla, aparecen personajes con conductas inquietantes dentro de esa misma moral.

La sensación que convoca no es justamente el terror sino la incomodidad, aunque aleja al lector de toda posibilidad de identificación emocional. Para Marcela Carranza, en una reseña sobre *La Bicicleta Epiléptica* de Gorey, caracteriza a sus libros como:

Extranjeros respecto de los géneros establecidos, los textos de Gorey se permiten la creación de un género propio. Hasta podemos preguntarnos si cuando sus historias tratan acerca de la muerte, la violencia y el crimen (sus temas favoritos) el autor habla en serio o está bromeando. (2012)

Es una gran discusión ubicar en un género a la obra de Gorey. Incluso se lo ha considerado neo victoriano ya que comparte algunos de los tópicos que ya hemos señalado y que tienen que ver, básicamente, con la recuperación de elementos propios de la época, aunque no revaloriza, sino más bien cuestiona. Así, Lanker (2015) lo propone como proto neo-victoriano que precede a las convenciones neo- victorianas a la vez que lo considera como un artista que va a influenciar las generaciones posteriores como podemos observar en la filmografía de Tim Burton.

Hay quienes han reconocido en el estilo de Gorey más que un espíritu original, un gran reelaborador de otros artistas. Se puede observar la influencia de Bram Stoker y de Charles Dickens, sobre todo en su obra *El Cristal Encantado* (1959) en la que realiza una antología ilustrada de sus cuentos de fantasmas favoritos.

En cuanto a las ilustraciones, Gorey reconoce la influencia del pintor español Goya (1746-1828). Sin embargo, es tan ecléctico que también asume como influencia a Shepard (1879-1976), el creador de Winnie The Pooh y a Gustave Doré (1832-1883) con sus ilustraciones de *El Dante* con fuerte impronta gótica. Tal vez también puedan encontrar su origen en el *Pedro Melenas* de Heinrich Hoffman (1809-1894) ya que algo tienen en común: ambos comenzaron por ilustrar sus propios cuentos. En el caso de Gorey por no encontrar editores que acepten tan particular creación y en Hoffman -al igual que el otro Hoffman: Ernest, al que ya nos referimos- por considerar que la oferta literaria para niños era *mojigata* y plagada de enseñanzas morales que interesaban más a los adultos que al público infantil. Tampoco puede dejar de reconocerse la influencia de Edward Lear, escritor e ilustrador inglés de la época victoriana, precursor del nonsense y también de los limeriks.



Pero volvamos a Gorey. En 1963, publica la obra por la que comienza a ser reconocido. Como ya señalamos anteriormente, se trata de Pequeños Macabros, y es de donde tomé prestada la fuerza de oxímoron para título de esta conferencia.



Este libro tan peculiar toma como modelo genérico los abecedarios ilustrados que supieron tener una función didáctica en el aprendizaje de la lectura y la escritura desde el siglo XIX. A cada letra, le correspondía una imagen que comience con esa inicial y, muchas veces, en relación a situaciones cotidianas relacionado con una enseñanza. Sin embargo, en este caso, la misma correspondencia se establece entre la letra y la inicial del nombre de un niño del que solo se informa cómo muere. Cada uno de ellos, pequeño macabro, fallece de forma sorpresiva y accidental, en un contexto también prácticamente cotidiano, muertes completamente aleatorias, sin sentido más que el de la fatalidad. Fatalidad que, por cierto, nos rodea día a día y lo que se muestra, nos vuelve conscientes de que nuestra propia naturaleza es la de mortales y de que el destino es impredecible.

La A es de Amy, que se cayó por las escaleras. La B es de Basil, atacado por osos... La L es de Leo que se tragó unas tachuelas.



La A es de AMY, que rodó por las escaleras

El efecto es tragicómico para evitar la desazón. El más cruel absurdo recorre esas muertes a la vez que, cada una, es tan real que las vuelve posible. Y todo ello, por el módico precio de una sencilla y breve frase.

Marcela Carranza, en otro análisis que realiza sobre de la obra de Gorey, va a decir:

El observador captura el instante anterior al hecho macabro, y la sensación producida es que aún se está a tiempo de evitarlo, mientras el texto lingüístico con el verbo en pretérito da cuenta de algo ya sucedido. Si en la imagen aún el horror está por suceder, y por lo tanto es evitable, en el texto ya todo sucedió y no queda nada por hacer

Sin embargo, varias de las ilustraciones, dice más adelante, quiebran con esto y dan cuenta del después. En muchos de esos casos, la acción se expresa con un predicado no verbal y, de esta manera, el agente permanece borrado. Un nuevo misterio. Un silencio a develar.

La K de Kate, golpeada con un hacha



La K es de KATE. golpeada con un hacha

Resulta interesante también, pensar que las imágenes solo sugieren, al igual que en *El Curioso Sofá* y que, de este modo, hay mucho de la información que no termina de aportar el texto, ni completa la imagen, y que es el lector el que debe reponer los datos que faltan. En palabras de Mirta Gloria Fernández (2016):

Asumiendo su barthesiana tarea escrituraria, el lector emprenderá el trabajo de extraer algún tipo de conclusión respecto a los sospechosos accidentes, los hipotéticos culpables y la razón de la existencia de tan macabro texto. Además de superar el tabú acerca de la infancia como un territorio del que no se habla de la infancia. (p, 186)

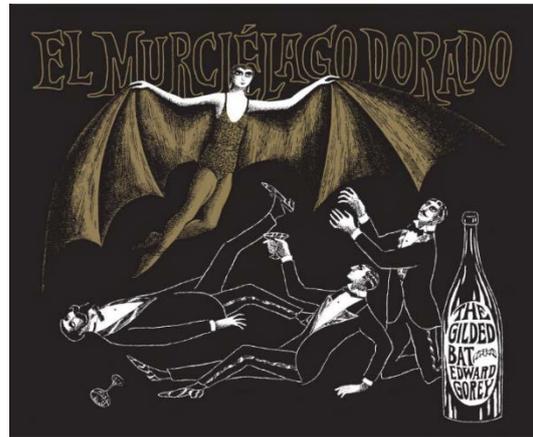
En cuanto a *La niña desdichada*, se trata de un libro publicado en 1961 en el que retoma el tópico dickensiano del niño huérfano y maltratado. La niña, en principio dichosa, empieza a sufrir una serie de eventos desafortunados hasta convertirse en niña desdichada. Por supuesto, al final muere. Pero no solo muere, sino que muere aplastada por un carruaje que conduce el padre, regresado de la guerra y de la muerte sospechada, que dedica su vida a la búsqueda desesperada de su hija. El padre ni siquiera reconoce su cuerpo maltrecho bajo las ruedas.



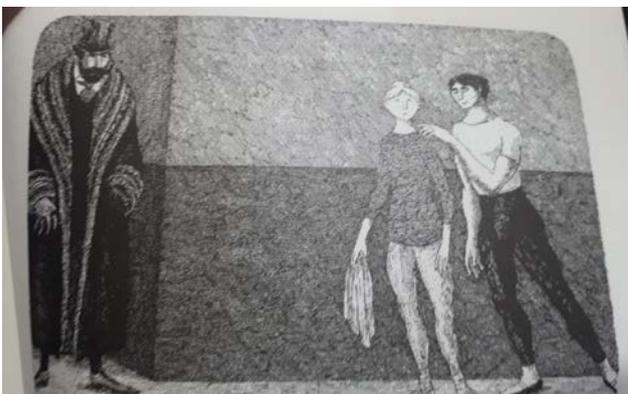
Una de las aficiones de Gorey fue el ballet. Esto puede verse en varias de sus obras y es una constante que varios de sus personajes se encuentran retratados en posturas propias de la danza. Durante muchos años asistió a las funciones del Ballet de NY. De hecho, se mudó a esa ciudad impulsado por este fanatismo y se retiró a Cape Cod una vez que el coreógrafo ruso, y amigo personal, George Balanchine, falleciera en 1983.

Gorey escribe *El murciélago dorado* en 1966 y en él rinde homenaje al mundo del ballet. Se dice que el personaje del barón de Zabrus está inspirado en su amigo coreógrafo peo, sin embargo, las características físicas lo asimilan a él mismo: alto, con barba y un tapado de piel como solía mostrarse en sus paseos.

En este relato, la protagonista, es retratada como *una chica propensa a mirar pájaros muertos*. Es un personaje ensombrecido y lúgubre y, más allá de la buena fortuna que le va tocando vivir, su éxito y el reconocimiento constante que va cosechando a partir de su carrera como bailarina, nunca deja de ser un personaje triste sin causa aparente.



En este sentido, el recurso de lo que queda silenciado es lo que hace a la obra de Gorey potente en su multiplicidad de interpretaciones que promueve en el lector. El sentido que se esconde tras los hechos y los personajes parece estar en el terreno de lo secreto o de lo prohibido. Las ilustraciones, los retratos, las miradas de los personajes parecen estar diciendo mucho más de lo que realmente se dice. Incluso, lo contrario.



En un momento del relato dice:



Le dieron su primer papel protagónico como la *Papillon Enragé* en una reposición del *Jardín de regrets* de Galopine: después tuvo otros.

Este texto, que resalta el protagonismo, el éxito, etc. va acompañado de una ilustración en la que el personaje de la bailarina tiene un rostro marcado por la tristeza. Y, como si esto fuera poco, si en algo podría no encajar la imagen con el texto y nuestra interpretación buscara

consuelo en que se trata de una escena y, en todo caso, su rostro se correspondería con la actuación, en la página siguiente dice:

Su vida siguió siendo bastante tediosa.

Acompañado de una imagen a consecuencia y, de este modo, clausurando toda posibilidad de duda acerca del carácter desdichado de la protagonista. De más está decir que, de acuerdo al fiel estilo goreyano, en el final muere; y de forma trágica. Tampoco lo dice, solo lo da a entender. Y justo cuando la protagonista comenzaba a esbozar una sonrisa.



Sobre la Camarga, un enorme pájaro oscuro voló hacia la hélice del aeroplano.

En la gala colgaron su vestido en el centro de la escena mientras tocaban en su memoria la música de su más famosa variación.

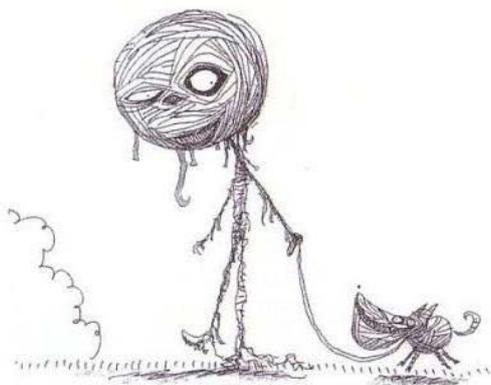
La obra de Gorey puede definirse en un absurdo cuidado que arrastra al lector a un juego de intersticios, elipsis y silencios como un enigma a resolver. Lo mantiene en vilo, le hace dudar, sorprende, divierte a la vez que invita a tocar las profundidades, oscuras

de la fatalidad posible en la realidad cotidiana. Para eso, toma a la infancia, según el mismo Gorey, por su propia vulnerabilidad ya que le permite acentuar esta característica. Para María Negroni:

Lo que al principio remite al mundo del mal y a los casos criminales se contamina enseguida de una brutalidad naïf. Como si algo extranjero se le hubiese colado en el cerebro, Gorey pasa de los gánsteres a los murciélagos, dragones, o grandes osos (y también a las niñas amenazadas), inundando el centro de la escena con un tipo de humor indescifrable que descarta, por sí solo, cualquier afán didáctico. Lo que se dice un verdadero disconforme, tirando piedras de poesía y veneno contra la máquina del buen comportamiento. Que quede claro: Dios -en cualquiera de sus formas- no habla en Goreyland. Sólo los padres, los tíos, los guardianes -siempre severos, punitivos, santurriones-, moviéndose a sus anchas en una próspera usina de fantasmas. (2015)

En definitiva, historias en donde la muerte es fiel presencia y omnipresencia. Sin embargo, no son relatos en que lo sobrenatural ponga en duda la realidad y genere temor, miedo u horror. Es más bien el elemento natural el que pone en duda a la realidad en función de lo accidental y de lo imprevisible.

Hoy Gorey, sus libros, sus ilustraciones, él mismo en su irreverencia, se constituye como un escritor de culto para una estética que está basada en bastantes íconos góticos. Nadie puede negar las reminiscencias goreyanas en las películas de Burton, con esos personajes alargados y de ojeras, así como en su *La melancólica muerte del niño Ostra* en donde reconoce explícitamente haberse inspirado en Edward Gorey.



También el grupo Inch Nain Nails surgido a fines de los 80 pero con fuerte desarrollo en el rock industrial, le rinde homenaje a *Pequeños Macabros* en su video del tema *Perfect Drug*.

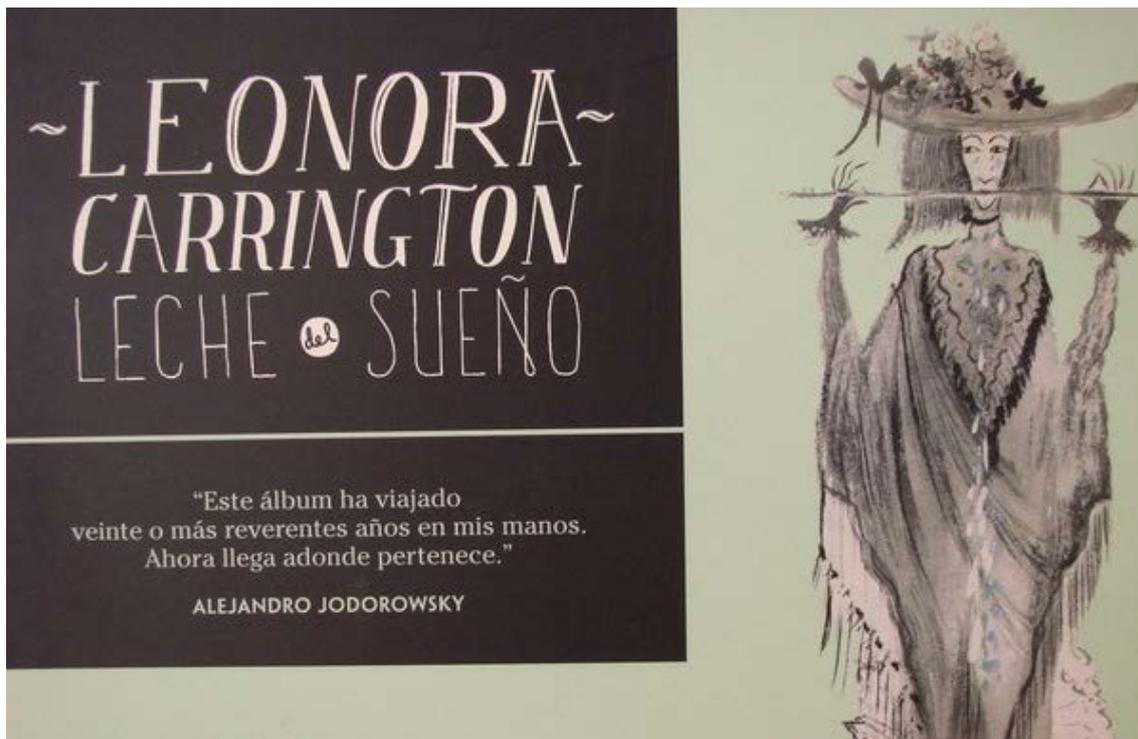
Por otro lado, a partir de los rasgos surrealistas que componen su obra y que son abordados tanto desde la imagen como desde el sentido (o sinsentido) del texto podemos introducirnos en el universo creativo y creador de Eleonora Carrington.

Leonora Carrington (1917-2011)

Leonora Carrington es una de las representantes del surrealismo tanto en la pintura como en la literatura. Nacida en Inglaterra y devenida mexicana por adopción, se crió entre castillos góticos, ambiente del que toma varios elementos y a los que les suma una gran cuota tanto de misticismo como de feminismo. El imaginario que propone resulta un desafío para cualquier tipo de público.

Su vida estuvo marcada por una incesante lucha contra un mundo patriarcal, mundo en el que tuvo que ir abriéndose un lugar a costa de mucho sufrimiento. La imagen de los niños rebeldes que se oponen al mundo que plantean los adultos, es uno de los tópicos frecuentes en sus relatos.

No hace mucho se publicó *Leche del Sueño*. Una recopilación de cuentos que la autora contaba a sus hijos, escritos probablemente en la década del '50 en un apenas español y con dibujos propios, en una libreta que luego fue recuperada y elaborada para esta edición. No fue, particularmente, una obra realizada para publicar sino algo que consideró para la esfera de lo privado pero que sí pensó para niños



Interesa traerlo aquí y ponerlo en relación, de algún modo, con el estilo de Gorey que, si bien con varias diferencias, dan cuenta de construcción surrealista desde el absurdo y orientada a los niños, en este caso como destinatarios explícitos, en el de Gorey como destinatario eventuales o aleatorios.

Hay algo lejano a la vez que cercano en ambos universos. Ambos resultan provocadores, cuestionadores e inquietantes, sin embargo, los relatos y las ilustraciones de Leonora Carrington no tienen el halo lúgubre que presenta Gorey.

Matías Serra Bradford, crítico y escritor, en una reseña que escribió este año para la Revista Ñ, emparenta a las criaturas de Gorey con las de Carrington como primas segundas. En la narrativa de Leonor Carrington aparecen personajes, tan deformes como híbridos, que configuran un bestiario pro el que circulan los niños. Allí, también se entreteje lo feo, lo repugnante, lo asqueroso como, incluso, explicita en los títulos de sus cuentos:

El cuento feo de las carnitas

El cuento feo del té de manzanilla

Cuento repugnante de las rosas

Sin dejar de señalar los títulos que apelan a lo monstruoso como **Juan sin Cabeza** y el **Monstruo de Chihuahua**. Lo espeluznante parece recorrer estos los relatos, pero no en términos de lo terrorífico sino desde la aparente aceptación de su existencia y de los hechos, inconcebibles en alguna realidad-distinta a la nuestra pero cercana-, que estos personajes atraviesan. El efecto también es humorístico a la vez que inquietante:

La señora Dolores Catapum de la Garza era vieja, fea, mala gente y olía a caca. (El cuento feo de las carnitas)

Del mismo modo, en estos mundos, se apela a sensaciones y emociones del orden de lo imposible, lo contradictorio e incómodo que nos hace dudar si se trata de algo monstruoso o macabro, aunque luego, más bien parece estar en el orden de lo desopilante. Sus cuentos se encuentran plagados de construcciones como las siguientes:

Don Crescencio hizo nuevas rosas con el chivo molido y con las viejas hizo chorizo. El jardín olía a chivo. (Cuento repugnante de las rosas)

Juan se quedó sin cabeza y no pudo llorar, pues esta se había quedado con sus ojos. (Juan sin cabeza)



En estos relatos también la moral y el mundo adultos se encuentran cuestionados, pero desde lo caricaturesco, no solo en la descripción sino, más que nada, en el modo que actúan. Así, continuado con el cuento Juan sin cabeza, leemos:

Y su mamá se la pegó en los hombros con chicle, pero como era de noche, se la pegó al revés.

Y luego, con una imagen de su propia anotación junto a las ilustraciones que realizó y que se reproducen en la página 18, narra esta breve historia:

Este niño fumó un cigarro. / Su papá le dio un duro. / El niño lloró. / Su papá le besó. Entonces fueron al cine. / Ya no fuma el niño.



En relación con Edward Gorey, podemos tomar el tópico de la muerte y ver que tienen tratamientos diferentes. En Gorey se trata de muertes siniestras que se producen en el terreno de lo real y lo cotidiano, mientras que, en Carrington, casi no ocurren: los niños pueden ser decapitados y vuelven a pegar y sigue la vida aunque las cabezas se las peguen al revés. La muerte no ocurre simplemente porque la lógica es la del disparate y el terreno el de la irrealidad y el de la fantasía. Sin embargo, aparece permanentemente como posibilidad. Incluso no es fácil discernir muchas veces si se trata de personajes vivos o muertos. Ignacio Padilla, en el prólogo que escribe para la edición facsimilar de *Leche del Sueño* sobre este aspecto, dice:

Todos, aun en su aparente tragedia de ser monstruosos o estar muertos, asumen finales felices, no porque ello implique una vuelta al orden social, sino porque la felicidad y la madurez están precisamente en la asunción de lo insólito o lo espantoso. (p.9)

Estos escritores se entrometen en territorios de la infancia haciendo homenaje a la literatura como expresión de rebeldía en el arte. Rebeldía frente a los modelos impuestos, a los estereotipos sobre todo cuando de niños se trata. La dulzura, los buenos modales, la inocencia como sinónimo de pureza, quedan desterrados de forma permanente de estas tierras a través de la invocación de los más oscuros miedos y deseos infantiles (y no tanto).

Uno de los escritores contemporáneos que también logra introducir y manejar estas características en su obra es Neil Gaiman.

Neil Gaiman (1960-)

Gaiman comienza su carrera en el ámbito del cómic orientado al público adolescente. Desde mediados de los 80 se vincula con el mercado norteamericano de las historietas y establece dupla con guionistas e ilustradores. De este modo, publica en coautoría las novelas gráficas *Casos Violentos* (1987), luego la historieta *Orquídea Negra*, (1988), para, finalmente, en 1988 publicar como único autor *The Sandman* que tuvo tiradas desde 1988 a 1996 y de la que actualmente ya se hizo una seria revitalizándola. En este cómic retoma, reactualiza y resignifica al Sandman de ETA Hoffman si bien en el de Gaiman pierde algo de lo siniestro que había entusiasmado a Freud. Los personajes de este cómic, justamente, son **Sueño, Muerte, Deseo** y el ambiente en el que se va desarrollando la historia es fantástico y onírico invitando al terror, solo en los primeros años. Pronto se convirtió en un ícono de su género



Años después, en 2002, Gaiman va a publicar su primera novela infantojuvenil: Coraline. En ella hay un claro homenaje a la Alicia de Lewis Carroll que, en una alegoría al crecimiento, atraviesa hacia otro mundo, en este caso aterrador e inquietante. Fue llevada como animación al cine en 2009 de la mano de Henry Selik, realizador también de los primeros filmes animados de estética gótica como El Extraño mundo de Jack en 1994 sobre un guion de Tim Burton.

Gaiman se ha constituido, hoy, como un escritor de culto. Su obra es prolífera y reconoce en sus bases a autores como E. A. Poe, Lovecraft, Chesterton, Lewis y, sobre todo a su maestro: Stephen King.

Una de sus últimas obras, cuyo título parece tener una intención satírica: Esposas prohibidas de siervos sin rostro en la mansión secreta de la noche del aciago deseo (2018), es un cómic en el que recupera buena parte de la tradición de los oscuros relatos de Poe y de Lovecraft sobre todo por estar narrado a la antigua usanza de los románticos más góticos.

En las obras de Gaiman los ambientes creados resultan oscuros, plagados de onirismo al igual que sus personajes. Lo siniestro -en términos de Freud-, la vacilación de lo fantástico en Todorov y el horror físico al que apela Lovecraft, aparece en varios de sus relatos.

Me interesa detenerme aquí en una de sus obras, tal vez no tan conocida como American Gods o el Libro del cementerio. Se trata de El océano al final del camino.



En esta novela, un hombre vuelve a su pueblo para asistir a un funeral y regresa a la granja en la que vivía su mejor amiga, Lettie y con la que vivieron situaciones dignas del más absoluto terror. Claro que, en la mente de un niño de 7 años, y recuperando de la memoria esas vivencias ya muchos años después, de adulto, todo queda en el terreno de la duda.

A lo largo del relato va convocando una atmósfera en la que, en un *in crescendo*, se va a acentuando lo siniestro.

En primer lugar, el niño, adulto en el presente del relato, se construye a través de una primera persona desde la que se describe a partir de la siguiente situación en la que no deja, Gaiman, de hacer tributo al género:

Aunque yo era un niño con una imaginación desbordante, propenso a las pesadillas, a los seis años logré convencer a mis padres para que me llevaran a visitar el museo de Madame Tussaud, en Londres, porque quería ver la Cámara de los Horrores de la que hablaban mis cómics. Quería estremecerme ante las figuras de Drácula, el monstruo de Frankenstein y el Hombre Lobo. Pero en lugar de eso, me dieron un paseo o una interminable sucesión de escenas de hombres y mujeres bastante anodinos y taciturnos que habían asesinado a alguien -por lo general, a sus caseros o a miembros de su propia familia- y que a su vez habían acabado asesinados: en la horca, en la silla eléctrica, en la cámara de gas. La mayoría aparecían junto a sus víctimas en situaciones violentas; por ejemplo, sentados a la mesa mientras el resto de su familia moría envenenada. Los carteles que explicaban quiénes eran también me informaron de que la mayoría habían asesinado a su familia y había donado sus cuerpos para estudios de anatomía. Yo no sabía qué era anatomía en ese entonces. Solo sabía que la gente mataba a sus hijos por culpa de la anatomía. (p.32)

La historia parte realmente del momento en que ve un cadáver y luego conoce a Lettie. El ingreso al mundo imaginario que se convierte en siniestro lo hace de la mano de tres mujeres: Lettie, su madre y su abuela que parecen ser atemporales y poseer todo tipo de habilidades y habitan una excéntrica granja que tiene un extraño estanque en el fondo:

De pronto nos encontramos delante él: había un cobertizo de madera, un viejo banco y, entre los dos, un estanque de patos sobre cuyas oscuras aguas flotaban las lentejas de agua y unos cuantos nenúfares. Había un pez muerto, plateado como una moneda, flotando de costado en la superficie. (p.38)

Las pesadillas del protagonista, poco a poco, se van acercando a la realidad. Incluso se vuelven realidad desde el momento que vomita, en medio de sueños, con sangre incluida, una moneda de plata.

De la granja pasan al bosque y en bosque, que es oscuro y tenebroso habita Úrsula Monkton, un ser que se asemeja bastante a las brujas de los cuentos tradicionales en su versión más cruenta. En un momento les dice a los niños en tono amenazante:

-Necesito un niño vivo-dijo Úrsula-. Prometí que lo encerraría en el altillo, y así lo haré. Pero tú, granjerita mía, ¿qué voy a hacer contigo? Algo apropiado. Quizá debería volverte del revés, y dejar tu corazón y tu cerebro desnudos y a la vista de todos, y el interior de tu piel también. Luego te dejaré aquí envuelta, en mi habitación, con los ojos abiertos, contemplando para siempre la oscuridad de tu interior. Puedo hacerlo. (p.160)

Y no resulta difícil evocar a la bruja de Hansel y Gretel, por ejemplo.

Pero luego, en la descripción de este personaje, las referencias nos trasladan a Lovecraft con Los sueños de la Bruja:

Y en ese momento no me pareció que su aspecto fuera en absoluto humano. Había algo raro en su cara: una aleatoria combinación de rasgos me hacía pensar en una cara humana, como los nudos del trono de mi haya, o el dibujo de la cabecera de la cama de mi abuela, que, cuando los miraba a la luz de la luna, me parecían un viejo con la boca abierta de par en par, como si estuviera gritando. (P. 166)

Palabras finales

Hemos recorrido un poco algunas nociones que podrían emparentar el relato gótico con la literatura infantil o a la inversa. Sea cual fuera la historia que se narre que apele a esta estética, como vimos, no hace más que recuperar de las profundidades más oscuras los terrores infantiles. Bien lo señaló Freud a través del *das Unheimliche*.

Más allá del análisis psicoanalítico, del que han dado cuenta varios autores del sentido de muchas de las imágenes a las que recurre la literatura infantil como el mismo Freud, Bettelheim y Darnton, tuvieron que transcurrir muchos años e insistirse como literatura posible para niños frente a las directrices morales, religiosas y educativas. Aún hoy prevalece el concepto de la infancia como un territorio al que se debe aislar de cualquier presencia que altere su inocencia. Por supuesto, los programas de televisión y las noticias, quedan por fuera.

La literatura de terror para niños se contrapone a la literatura didáctica y a cualquier didactismo. Asume un sujeto infante que no por eso es tan débil ni tan vulnerable como para habitar ese espacio que construyen sus propios miedos y con los que hay que lidiar. Nada mejor que la ficción para tramitarlos.

Los trabajos de Edward Gorey, Leonora Carrington y de Neil Gaiman, solo fueron una elección aleatoria, más guiada por el gusto personal que por su inscripción en determinado género que pueda llamarse gótico, aunque bien sirven para hablar de ello en su relación con el público lector infantil y juvenil.

Desde los cuentos tradicionales, surgidos del folclore popular casi como las actuales leyendas urbanas, hasta una literatura que se expande a otros géneros y desdibuja sus fronteras en el contexto de una cultura cibernética y de masmedia en permanente desarrollo, podemos decir que el terror, aquel que produce un estremecimiento imposible de evitar, no ha sufrido casi alteraciones más que de formas. Los espacios, los tiempos, las atmósferas creadas, las características de sus personajes, así como la presencia de la muerte y la duda sobre la realidad, siguen siendo los motores de estos relatos.

Actualmente, el terror es un género que encuentra en los niños y los jóvenes un gran receptor. Los antiguos relatos que les eran vedados, hoy tienen en el mercado editorial un importante lugar: colecciones completas dedicadas a los clásicos del terror, e incluso autores contemporáneos que indagan en el género, así como un interesante protagonismo que va tomando la ilustración y la figura del ilustrador. Asimismo, la misma industria cinematográfica tiene producciones claramente góticas de la mano de Tim Burton o Guillermo del Toro. Y no podemos dejar de mencionar, el surgimiento de un movimiento denominado subcultura gótica entre los 80 y 90 que incluyó el *dark*, con The Cure, Siouxsie and the Banshees entre sus bandas representativas, el *New Wave* y luego, de la mano del metal con grupos del gothic metal particularmente, pero también del black metal y death metal o del post-punk.

En síntesis, en un mundo donde las imágenes proliferan, la velocidad ha interrumpido el tiempo del pensamiento, los niños se van alejando de los modos de procesamiento más humanos. Más allá de la moda y el ofrecimiento de muchos productos que no siempre los invitan a ese espacio más privado de sí mismo consigo mismo, el terror aparece como un elemento ancestral que merece ser respetado y reverenciado. Es un elemento de culto y de tributo permanente.

Que así sea.