

## Más allá de las conveniencias

### Algunos aspectos de “Manos” de Elsa I. Bornemann

Rocío Anahí Uran

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Una gran mayoría de los estudios teóricos sobre la Literatura Infantil y Juvenil es propuesta en el marco de la teoría literaria a la vez que subordina sus análisis textuales a otras disciplinas. El hecho de que su narratario implícito sea un niño suele generar el equívoco de que es necesario recurrir a la pedagogía o a supuestos morales tanto en la instancia de la escritura como en la de la lectura.

Como es de esperarse, esto ocurre en detrimento de la consideración de los textos como producciones estéticas. O, lo que es peor aún, se los reconoce como objetos artísticos pero se les impone restricciones que afectan al despliegue de recursos, en algunos casos, y anula por completo la manifestación de géneros literarios o poéticas de autor.

Experiencias documentadas demuestran que los niños mismos, aunque desde el gusto, eligen leer en términos estéticos aquellas obras de arte que estos adultos censores condenan a la función de disciplina auxiliar de algunas ciencias. La especial frecuencia con que eligen el género del terror es un modo subversivo de lectura que reivindica aquellos elementos silenciados por las restricciones. El presente trabajo relevará en “Manos”, de Elsa Bornemann, aquellos aspectos que, a la vez que son considerados inconvenientes por algunos educadores, inscriben al texto en su género, para luego intentar un análisis de la experiencia subjetiva del niño que traspasa el límite de estas inconveniencias.

El cuento de Bornemann despliega una serie de recursos conducentes al logro de un efecto aterrador que consiste en la inminencia de un fenómeno, inexplicable el cual convierte lo que había sido el alivio de un miedo en otro aún mayor. Este despliegue pone en el centro la intervención paulatina de fenómenos climáticos que contribuyen con la irrupción de la oscuridad total. La tormenta se acerca a las niñas a la vez que ellas inician, en la diversión, un camino que termina en el pánico.

“Aquel sábado de pleno invierno” (Bornemann, 2005: 26) es la introducción a la particularidad de esa noche que ocurre como continuación de una generalidad de estadías en la casa de la familia de Martina. La clase de tap es una diversión particular que concluye una serie de distintos modos de entretenimiento y que se produce mientras, “afuera, el viento parecía querer sumarse con su propia melodía” (27). Se inicia, entonces, un encadenamiento de animación de fenómenos meteorológicos que acompañará el desarrollo de los acontecimientos y cuya labor será la de ingresar a la casa en forma de oscuridad.

Previamente a este ingreso, el cielo procede al alejamiento de todo astro que irradie luz. Por un lado, las estrellas se esconden “arriba, bien arriba (...) tras espesos nubarrones” (27) y, por otro, la luna también permanece oculta pero mencionada de otro modo: se describe la habitación con ventanas “a través de las cuales solía filtrarse” (28) su resplandor y luego se aclara entre paréntesis que, en noches como aquella, la oscuridad lo cubre todo. Es decir, el último foco de luz natural se menciona para ser negado.

Una vez apagados los astros, la oscuridad se hace explícita en el plano de los acontecimientos y en el del discurso. Cuando la narradora dice: “Alrededor de la casa, la noche negra como el sombrero de copa que habían usado para la función” (27), la oscuridad realiza, efectivamente, un cercamiento de la casa a la vez que, en el nivel del discurso, ingresa a ella a través del color del

sombrero. El negro rodea la casa en el momento exacto de la transición a los dormitorios, momento en el cual el peligro se sospecha inminente para el lector debido a una relación anafórica con la mención que se hace en el marco acerca del género del relato.

En este punto, cabe recordar la importancia del tema de la oscuridad en la historia del género fantástico moderno. Al respecto, Rosemary Jackson, en su introducción a *Fantasy: Literatura y subversión*, afirma: “El énfasis sobre lo invisible señala una de las principales preocupaciones temáticas de lo fantástico: los problemas de visión.” (1986: 42) La oscuridad total lleva al extremo estos problemas y los convierte en ceguera. La ceguera de unas niñas puede ser un máximo ejemplo de indefensión. Además, la anulación de uno de los principales sentidos que conectan al sujeto con el mundo produce la incertidumbre necesaria para que se despliegue la experiencia de lo fantástico.

Una vez que las niñas se saben solas, desveladas y en plena oscuridad, el clima ingresa a la casa mediante el sonido de los truenos. “A la angustia de la espera se agregó el miedo por los tremendos ruidos de la tormenta” (28). Los veladores traen una momentánea calma a la indefensión provocada por la penumbra la cual, a su vez, se potencia con los efectos sonoros de los “ahuecados talanes” (29) del reloj de péndulo de la sala. El reloj que se detiene a las 12 horas por el corte de electricidad marca la doble suspensión del tiempo y el espacio. Entonces, dos de las unidades clásicas se detienen para dar lugar a la pura indeterminación.

Por un lado, la ausencia irrevocable de toda fuente de luz, que comienza con el corte y da inicio a la construcción de un lugar suspendido, diluye la unidad del espacio. Lo que no se ve no existe o, de existir es absolutamente desconocido y, en tanto tal, amenazante. Por otro, el deteni-miento del artefacto que funciona como unidad de medida del tiempo impide su avance y genera la apertura de una zona en la cual la segunda unidad tampoco funciona. Como suele ocurrir en el fantástico moderno, “pasado, presente y futuro pierden su secuencia histórica y tienden a la suspensión, a un presente eterno.” (Jackson, 1986: 44)

Si la irrupción de la oscuridad es el principal recurso del cual se sirve la narradora para la construcción de una atmósfera adecuada al fenómeno aterrador, la ausencia de las figuras protectoras funciona como un artificio reforzador del clima. La soledad de las niñas es una consecuencia directa de la partida de los padres. Sin embargo, su desolación es el efecto causado por la confluencia de la soledad y las suspensiones de tiempo y espacio mencionadas.

En relación a esto, conviene recordar que las primeras intervenciones de los padres de Martina tienen que ver con actos de protección. El primero de ellos es el intento de la madre de impedir que se efectúe la clase de tap, bajo el alegato de que la abuela seguramente esté cansada. En segunda instancia, es el padre quien lleva a la abuela a un hospital aún con la casi certeza de que no es nada grave. Frente a la ausencia de los adultos portadores del conocimiento necesario para comprender el mundo y no temerle, Martina realiza algunos intentos de reemplazarlos en su rol.

Como figura antagónica a la temerosa Oriana, Martina es quien recurre a la razón para socorrer a sus amigas. Es la primera en encender el velador, repara en el efecto que la tormenta produce en sus ánimos dándose coraje ella también “con sus propios argumentos” (29) y, finalmente, es quien propone que las amigas se tomen de las manos para transmitirse mutua protección.

Los esfuerzos de la niña consiguen clausurar esa aludida zona de suspensión de lugar y tiempo mediante la conciliación del sueño con la cual se despiden la tormenta. A este respecto, vale recordar que el padre despierta a las niñas para avisarles que se llevan a la abuela; de modo que ambos sueños funcionan como marco de esta zona en la cual tiempo y espacio se suspenden.

A la mañana siguiente, todos estos elementos se disipan: los fenómenos climáticos animados, la oscuridad que habían propiciado, la soledad y la desolación. Pero la escena de contención familiar portadora de la buena salud de la abuela, lejos de apaciguar las angustias, baja las defensas

de los personajes y los prepara para aquel horror a lo inexplicable que no escapa a los adultos. Esta vez, todos los personajes son descolocados; es decir, son colocados en un no lugar y en un no tiempo más terrible que la suspensión causada por el reloj detenido y la oscuridad de la tormenta porque, una vez que comprueban que no se tomaron de las manos, el relato termina y volvemos al marco. En otras palabras, la finalización del relato en el momento preciso en que la familia descubre el hecho sobrenatural implica una disolución total de las dos unidades clásicas que anteriormente solo habían sido suspendidas entre ambos sueños.

A continuación de la clausura del relato, la narradora intenta una hipótesis desesperada acerca de unos fantasmas *alter ego* de las niñas. Nuevamente, una apelación a la razón que puede atenuar el horror producido por la experiencia pero que en algún momento se invalidará. Porque no es posible una explicación racional respetuosa del verosímil del relato y tampoco del marco. La hipótesis de los fantasmas es un intento por representar simbólicamente aquel rincón de la realidad que no puede asimilarse.

Cuando los sentidos de la vista y el oído no colaboraban con la necesaria representación simbólica de cuanto rodeaba a las niñas, la apelación al sentido del tacto funcionó como un modo de contacto entre ellas. Una forma de agruparse y, frente a la incomprensión del entorno, al menos mantener un contacto táctil con algo conocido. La comprobación de que esta experiencia no tiene una explicación racional, verificar que no es materialmente posible, produce la desintegración del relato. Ante la imposibilidad de una representación lingüística de lo visto, las manos estrechadas funcionaban como palabras. Comprobar que no eran de ellas, lo cual es lo único comprobable, imposibilita el lenguaje y el relato acaba.

A este respecto, es pertinente recordar que Todorov considera al fantástico como la *quintaesencia* de la literatura en tanto expresa los problemas de establecer realidad y significado a través del texto. La problematización de la referencialidad del lenguaje constituiría, en virtud de esto, una característica principal del género (o del “modo” en términos de Jackson) y sería, a la vez, un elemento de legitimación literaria. Sin embargo, a los efectos del presente trabajo, es importante hacer foco en la relevancia de esta problematización en tanto condición de posibilidad de la subversión de la realidad.

Con respecto a esta posibilidad, Jackson sostiene:

El fantasy se interesa en los límites, en las categorías limitadoras y en el proyecto de su disolución. Subvierte de este modo los supuestos filosóficos dominantes que entienden la *realidad* como una entidad coherente y simplista, esa visión estrecha que Bakhtin denominó *monológica*. (Jackson, 1986: 45)

El fantástico, y especialmente el fantástico de horror, señala aquellos aspectos o sectores de la realidad que, o bien no son acabadamente descriptos por la razón, o bien reciben una descripción general y simplificadora que desatiende sus particularidades. Estos puntos desequilibrantes e inasibles por el lenguaje suelen encontrarse inmersos en historias aparentemente realistas para que, luego, el lector se desengañe de esta apariencia y se produzca el encuentro contrastante entre lo racional y lo sobrenatural.

En este sentido, en el marco, por una parte, existe la sospecha de la narradora adulta acerca del carácter ficcional del relato de su tío en la infancia. Por la otra, el marco se construye como un elemento legitimador de la veracidad del relato. La narradora utiliza el verbo “asegurar” para referirse al modo en que el tío ubicaba a la historia en coordenadas temporoespaciales precisas y dice que “lamentablemente (...) ya no está para aclarar[le] las dudas” (25), de lo cual se infiere que ha existido una serie de hechos reales a los que se puede ser más o menos fiel.

Existe una contraposición entre las certezas sembradas por el tío y la incredulidad de las sospechas de la narradora adulta. Estas sospechas son equiparables a la duda de la que habla Todorov, aquella que hace posible el género fantástico y que lo diferencia del extraño y del maravillo. Esta oposición en el marco anticipa el efecto inquietante que tendrá el relato, aunque de una forma más tenue. Y también, hará explícito tanto el género como la elección del mismo por parte de la niña.

La niña que pedía a su tío un cuento de miedo, pedía sentir una y otra vez el desconcierto generado por la realidad subvertida. Conocía la incertidumbre en la cual la sumergiría el relato y, sin embargo, la aceptaba con una promesa que la condenaría a no poder recurrir a la protección de la madre cuando tuviera miedo en la noche. Este deseo por lo inquietante, que es un deseo muy similar al de quien busca recordar que la razón construye verdades que entre-tienen al sujeto, esta búsqueda de lo caótico, de lo oscuro, de lo que no puede tener nombre porque no puede ser alcanzado por la razón, por el lenguaje, este deseo es el que sentía la niña del marco, la niña que nos narra un relato que escuchó “montones de veces”.

En definitiva y con referencia a lo expuesto en un principio, este deseo que siente todo niño que elige el *fantasy* de horror es de carácter estético y filosófico. Es el intento por desafiar las certezas de la razón y, en tanto tal, reviste una importancia que corre por carriles completamente separados de los que transitan la pedagogía y la moral. En todo caso, habrá que pensar en la relevancia que tendrá esta elección del niño para su educación estética y filosófica.

## Fuente

Bornemann, Elsa Isabel. 2005. “Manos”, en *¡Socorro!* Buenos Aires, Alfaguara.

## Bibliografía

Jackson, Rosemary. 1986. *Fantasy: literatura y subversión*. Absatz, Cecilia (trad.). Buenos Aires. Catálogos.

Todorov, Tzvetan. 1974. *Introducción a la literatura fantástica*. Delpy, Silvia (trad.). Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo.

## CV

ROCÍO ANAHÍ URAN ES ESTUDIANTE DE PROFESORADO Y LICENCIATURA EN LETRAS, FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS (UBA). ACTUALMENTE REALIZA UNA ADSCRIPCIÓN AL SEMINARIO DE GRADO DE LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL A CARGO DE LA PROFESORA MIRTA GLORIA FERNÁNDEZ. PUBLICACIÓN PREVIA: “IMÁGENES Y VOCES DEL GÓTICO EN *OSCURO, MUY OSCURO* DE RUTH BROWN” EN II CONGRESO INTERNACIONAL DE LITERATURA PARA NIÑOS: PRODUCCIÓN, EDICIÓN Y CIRCULACIÓN.