

«LOS OJOS DEL NIÑO, QUE SALTEN DE MIEDO».
RECURSOS TRANSTEXTUALES Y DISCURSIVOS
PARA INFUNDIR MIEDO EN EL PÚBLICO INFANTIL,
EN *EL BRUJO DE PAJA*, DE FRYDA SCHULTZ DE
MANTOVANI

“LET THE CHILD’S EYES POP OUT IN TERROR”. TRANSTEXTUAL AND DISCURSIVE WAYS
TO INDUCE HORROR IN CHILDREN’S AUDIENCE IN FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI’S
EL BRUJO DE PAJA

Montes Welch, Marcos; Gómez Belart, Nuria

Marcos Montes Welch
marcossesteban.montes@usal.edu.ar
Universidad del Salvador, Argentina
Nuria Gómez Belart
nuria.belart@usal.edu.ar
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianaual
vol. 34, núm. 71, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 12 Mayo 2023
Aprobación: 18 Junio 2023

URL: <http://portal.amelica.org/amei/journal/260/2604946014/>

Resumen: Fryda Schultz de Mantovani, prestigiosa intelectual argentina del siglo pasado, integró el aclamado «grupo Sur». En la revista del mismo nombre, colaboró asiduamente como redactora y editora. Su labor ensayística sumó títulos sobre la literatura para niños y su psicología. Su producción comprende, entre otros géneros variados, textos dramáticos y líricos para niños. En 1956, publicó, en El Salvador, el volumen llamado *El árbol guarda-voces*, en el que se incluye una comedia en tres actos titulada *El brujo de paja*.

En esta obra, la autora presenta un personaje que se equipara con la reconocible figura del *cuco*; es decir, ese ser imaginario que secuestra a los niños desobedientes cuando están durmiendo. Si bien en esta oportunidad no hay motivos aleccionadores para que el villano realice el secuestro, resulta interesante la forma en que la autora inspira el terror en el público infantil a partir de los conjuros del personaje maléfico. Los parlamentos del brujo de paja serán analizados desde una perspectiva transtextual y discursiva, en relación con autores clásicos y contemporáneos.

Palabras clave: Grupo Sur, Literatura Infantil, Teatro, Transtextualidad.

Abstract: *Fryda Schultz de Mantovani, a prestigious Argentine intellectual that lived in the past century, was part of the acclaimed “grupo Sur”. She contributed as editor and writer for the homonymous magazine. Her work as an essayist produced many volumes on infants’ literature and psychology. Among other genres, she published poetic and dramatic texts for children. El árbol guarda-voces appeared in 1956, in El Salvador, and contains a three-act comedy called El brujo de paja (“The Straw Sorcerer”). The author herein introduces “El brujo de paja”, reminiscent of the boogeyman —a character that frightens children in folklore oral stories—, who kidnaps them while sleeping. The way in which Mantovani brings up terror in infants reveals itself interesting. The brujo’s lines are analyzed from a discursive, transtextual standpoint, and related to classic and contemporary authors.*

Keywords: *Grupo Sur, Children's Literature, Theatre, Transtextuality.*

INTRODUCCIÓN

Fryda Schultz de Mantovani (1912-1978) fue poeta, escritora, dramaturga, pedagoga, crítica, ensayista y antóloga. Desempeñó tareas como especialista en didáctica y como conferencista junto a su marido, Juan Mantovani (1898-1961). Fue miembro de redacción de la revista *Sur*, donde publicó asiduamente, tanto artículos propios como reseñas del trabajo de otros autores. También tuvo constante y activa participación en los debates intelectuales. Experta en literatura infantil, le dio la bienvenida, en sus páginas, a las primeras publicaciones para niños de María Elena Walsh (Schultz de Mantovani, 1960).

Su madre, Elisa Cazeneuve de Schultz, había sido la directora fundadora de la escuela Normal de Junín, provincia de Buenos Aires (Báez Damiano, 2020). De ella, heredó Fryda su fascinación por los niños como destinatarios de la obra creadora de los artistas. Dirigió por años la conocida revista *Mundo infantil*. Además, publicó volúmenes propios para chicos: poesía (*Poemas para niños*, 1980), cuentos (*Una gata como hay pocas*, 1974), teatro (*La divertida historia de la marioneta que dejó de ser de palo*, 1934) y antologías (*Repertorio de lecturas para niños y adolescentes*, 1978), por dar solo un ejemplo de cada estilo.

Íntima de los trabajos de Freud, de Piaget y de María Montessori, dedicó varios estudios a la psicología infantil y a la capacidad imaginativa de los niños, además de dar a conocer ensayos sobre autores clásicos como Grimm, Andersen, Perrault y Alfonsina Storni, entre varios otros. Eterna preocupada por la decadencia cultural de su país, expresaba su compromiso del siguiente modo:

No podemos descuidar ahora ese eslabón importante de la sociedad humana que es la infancia. Tarea de escritores y de artistas —y de todos los que se empeñan en el decoro de un país— es volver los ojos a la infancia (Schultz de Mantovani, 1959, p. 119).

Una lúcida combinación de estas herramientas teóricas con su propio gusto por las rimas y el Siglo de Oro español (además de otros autores inevitables para el teatro, desde William Shakespeare hasta Federico García Lorca) está presente en sus trabajos teatrales, varios de ellos publicados en *Para la noche de Noel* (1949). Este volumen se reeditó, ampliado, en 1956, con el título *El árbol guarda-voces*, en El Salvador. Contiene seis obras dramáticas, entre las cuales se encuentra «El brujo de paja», que fue elegida para realizar el presente trabajo.

En esta obra, la autora presenta un personaje que se equipara con la reconocible figura del *cuco*; es decir, ese ser imaginario que secuestra a los niños desobedientes cuando están durmiendo. Si bien, en este caso, no hay motivos aleccionadores para que el villano realice el secuestro, resulta interesante la forma en que la autora inspira el terror en el público infantil a partir de los conjuros del personaje maléfico. Los parlamentos del brujo de paja son analizados desde una perspectiva transtextual y discursiva, en relación con autores clásicos y contemporáneos.

SOBRE LA LITERATURA INFANTIL Y LAS RELACIONES TRANSTEXTUALES

Durante los años en que Fryda Schultz de Mantovani compuso sus obras, se produjo una crisis sobre la forma de teorizar el modo en que se acerca la literatura al público infantil.

Si bien la tendencia a crear obras infantiles deliberadamente transtextuales es propia de las últimas décadas del siglo XX, es imposible pensar una creación literaria desprendida de una tradición o ajena a la experiencia lectora de su propio autor.

El modelo intertextual y comparativo, que se implementó en las aulas en torno a la década de los años ochenta, nace de la necesidad de prestar mayor atención a los procesos de aprendizaje de los alumnos, pero

ese cambio de concepción no surge de un día para el otro, sino que es producto de un proceso que comienza en los tiempos en los que Schultz de Mantovani publicó sus obras y responde a un cambio de concepción de base: la literatura infantil forma a las personas como lectoras o espectadoras, y les permite desarrollar la competencia literaria, entendida como la capacidad humana para producir, interpretar y dejarse emocionar por los textos literarios.

La competencia literaria no es innata en el ser humano, sino que es una capacidad que debe adquirirse y que está condicionada por factores propios del entorno de cada persona. Por lo general, en la construcción de la competencia literaria, se ponen en juego tres formas de saber: los saberes referidos a los modos del discurso —que le permiten al lector reconocer la forma textual con que se compone una obra—, los saberes de carácter enciclopédico —que le permiten al lector establecer un vínculo entre la obra literaria y lo conocido por el curso de la experiencia o lo recibido por tradición— y los saberes estratégicos —que favorecen la asociación de relaciones transtextuales con otras obras literarias—.

En síntesis, cuando se desarrolla esta competencia, las personas son capaces de relacionar diferentes obras, establecer correspondencias entre textos a través de conocimientos previos que les permitan entender futuras obras literarias y crear vínculos entre ellas que enriquecen la interpretación y la reflexión consecuente. En otras palabras, mediante esta competencia, los lectores pueden establecer asociaciones de carácter metaliterario e intertextual, y así alcanzar un aprendizaje significativo integrado, que potencia la actividad de valoración personal a través del reconocimiento de conexiones y del desarrollo de actitudes positivas hacia diversas manifestaciones artísticas.

Las alusiones a obras concretas o la introducción de elementos literarios de gran tradición son habituales en la literatura infantil escrita por Schultz de Mantovani y, desde una perspectiva compositiva, podrían organizarse en dos formas de expresión intertextual: la primera, la intertextualidad intencionada, en la que la autora fue plenamente consciente de la estrategia utilizada para aludir a elementos externos; y, la segunda, la intertextualidad lúdica en la que la autora, valiéndose de diferentes referencias conocidas para el público, puede recrear la atmósfera de una obra anterior y economizar en los datos que debe verbalizar para que se comprenda la intención literaria.

SOBRE LA HISTORIA

En «El brujo de paja», se presenta la historia de una familia formada por una madre y cuatro niños, que conviven con un perro guardián, de nombre Bonete, en una casa humilde. Los niños son felices y juegan sin cesar a la ronda junto con su mascota fiel. En el río, cometen juntos una travesura inocente y vuelven a la casa. Son observados por un personaje maligno, el brujo de paja, quien tiene también un perro compañero: Chispas.

El Brujo envía a su perro para que, con mentiras, distraiga a Bonete hasta que se duerma. De esta manera, el Brujo tiene el campo libre para llevar a cabo su fechoría: secuestrar a uno de los niños y llevarlo a su cueva. Llega la noche; con ella, el frío y la Luna. Todo ocurre como se ha planeado. Bonete, adormecido, no nota el robo. Por la mañana, las gallinas lo advierten sobre lo ocurrido y le dicen que cuente cuántos niños hay. Bonete descubre el engaño de la noche anterior y sale tras la pista del chico desaparecido. Llega a la cueva, donde el Brujo lo convierte en estatua. Pero los seres del río, comandados por el pez Dorado, se valen de miles de gotas de agua y de olas para volverlo a su vida original. El perro libera al niño y destruye al Brujo. Al verlo de cerca, los niños reconocen que el ser maligno no era más que un muñeco de paja.

EL MIEDO COMO RECURSO DE DOBLE EFECTO

La obra de Schultz de Mantovani invita a recorrer lecturas lejanas y revela referencias a la literatura clásica universal. No es sorprendente que la autora establezca relaciones transtextuales con las obras consideradas fundamentales para el canon literario. Sin embargo, en muchos casos, la aparición de elementos diversos procedentes de obras de la literatura universal en su producción escrita no supone necesariamente un influjo del hipotexto sobre el trabajo resultante, pues puede tener otros valores añadidos que trascienden la alusión puntual.

Entre la fuente y el escrito resultante, la relación existe y no siempre es explícita en la producción de Schultz de Mantovani, pero el público adulto reconoce las semejanzas y establece un vínculo entre lo que ocurre en la escena y el conocimiento de una tradición literaria. En «El brujo de paja», aparecen escenas que podrían leerse desde el modelo «a en b», es decir, donde lo relevante son los datos del texto fuente como si se tratara de una incrustación. También podría estudiarse la relación de los textos en términos de una forma imitativa en la que las coincidencias estilísticas y temáticas se reducen a la dicotomía entre tradición y poligénesis —como si se tratara una relación de causalidad unidireccionada y lineal, como metáfora de las fuentes literarias—.

Sin embargo, pareciera que Schultz de Mantovani concibió estos vínculos en un modelo de coexistencia, es decir, un modelo «a y b», con una impronta relacional, de naturaleza sistémica, donde los datos son interdependientes, donde ya no es relevante el hecho de que una obra se arraigue en otra, sino que lo central está en la creación de una obra orientada para dos tipos de espectadores, el público infantil y el público adulto, y esas relaciones transtextuales suponen un ejercicio interpretativo —o de redimensión de la obra— a partir de ese enlace con la obra aludida. La relación dialógica que se establece para el adulto no supone la mera interrelación en la que el espectador reconoce una obra y observa la reelaboración de la fuente en la obra infantil, sino que se manifiesta como un eco y provoca una rememoración activa por parte del adulto: esa rememoración propone un ejercicio de reversibilidad, es decir, que, ante ese eco, se relea la obra clásica en la pieza teatral para niños, en una suerte de encuentro complejo que solo puede ser percibido desde la perspectiva de quien tiene un determinado conocimiento de mundo.

La noche es un tiempo de revelaciones. Lo fantástico la recharacterizó como el momento más propicio para el miedo. Si a esta imagen se la combina con el entorno del sueño o de la pesadilla, la atmósfera se vuelve perfecta para trasladar la escena de lo real a lo ficticio. El sueño, como construcción naturalmente críptica y verosímil, alude a una ficción que se percibe como real.

El episodio del secuestro transcurre durante la noche, cuando los niños duermen, y lo sobrenatural se manifiesta ante la Luna, presente en la obra como un personaje más, testigo del robo del niño, que recuerda a la del «Romance de la luna luna», de Federico García Lorca, en carácter y en idéntico uso del recurso de geminación en el verso. El español lo expresa a su modo:

La luna vino a la fragua
 con su polisón de nardos.
 El niño la mira mira.
 El niño la está mirando.
 [...].
 Huye luna, luna, luna.
 Si vinieran los gitanos,
 harían con tu corazón
 collares y anillos blancos (García Lorca, 1992, p. 89).

Y Schultz de Mantovani lo homenajea con los versos siguientes:

Se enfría la luna
con gorro de pan.
La Luna, la Luna,
que va a estornudar
[...].
La Luna parece
que está en camión...
Se enfría, se enfría,
que vaya a dormir
con un toronjín
en vez de nariz (Schultz de Mantovani, 1956, p. 62).

La autora es consciente de que todos compartimos cierta clase de miedos y de que el placer de la lectura —en el caso del teatro leído— o de la experiencia del público ante una obra de teatro surge de la integración de la resistencia ante las potenciales amenazas de muerte que viven los actores en escena. Huir de los miedos irracionales solo intensifica el horror.

Por eso, en los relatos góticos, hay una huella didáctica en la experimentación que hace el lector para aprender a vencer sus propios temores. Aunque es obvio que Edgar Alan Poe no es partidario de la didáctica explícita en su obra, sí se focaliza en la experiencia placentera del miedo a partir de los *phobic pressure points*, tal como los llama Stephen King (1981). Esos puntos varían de acuerdo con las épocas y las culturas, pero se sabe que son compartidos por un grupo social.

Si bien Schultz de Mantovani no ostenta un conocimiento sistematizado del concepto aportado por Stephen King, en parte, por intuición, y, en parte, por conocimientos sobre la temática de las lecturas infantiles, expone un dominio sobre estos puntos de presión fóbica mediante los cuales busca producir miedo en los niños. Este miedo es superado hacia el final de la obra e, incluso, es minimizado en el momento en que el brujo aparece hecho un muñeco de trapo.

... es innegable que hasta en la misma familia, el ser más ligado, como es la madre, obra frente a él con amenazas que son ingenuas y hasta dictadas por la más sana intención, [pero influyen negativamente en el desarrollo espiritual del niño] (Schultz de Mantovani, 1973, p. 16).

Todos los elementos que se introducen en la ficción deben ser consistentes para que el efecto del miedo se logre, pero eso no significa que no sean disparatados. Lo sobrenatural debe ser impredecible para que produzca cierta incomodidad.

Desde la perspectiva de la autora, ese rasgo sobrenatural debe ser verosímil y, particularmente, en la literatura infantil, debe ser neutralizado si está asociado a la idea del mal.

Es que ese pequeño ser tiene mil ocurrencias disparatadas que chocan con el interés adulto, y este no encuentra otro medio para refrenarlo que una intimidación con la que a veces miente, y otras, ofrece un castigo que de verdad llega (Schultz de Mantovani, 1973, p. 16).

Cuando se ha logrado que el público infantil empatice con el protagonista o con la víctima, los miedos serán compartidos. La clave está en no perder de vista el mayor factor desencadenante: la fragilidad de la condición humana frente a lo ignoto o lo desconocido. Algo puede producir miedo de por sí, pero producirá un miedo mayor si no se explicita del todo, si solo se descubre una parte, si se mencionan detalles secundarios, pero no

se describen los que de verdad importan. No se ve qué es lo que le ocurre al niño en la gruta, tampoco se ve en escena cuando Bonete ataca al Brujo y libera al niño. Todo eso ocurre dentro de la cueva y no son hechos visibles para el espectador. La imaginación es necesaria para generar el miedo, pero también es necesaria para aliviarlo, porque el miedo está dentro de cada persona. La literatura es solo el reactivo y es el espejo para el público de lo que habita en el interior de cada uno.

ENTRE CONJUROS, BRUJOS E INTERTEXTUALIDADES POR ALUSIÓN

Schultz de Mantovani deja ver, sin pudores, sus influencias en sus propios escritos y rinde homenaje casi sin velos a los maestros que la precedieron en el teatro y la poesía. Así, establece entre el Brujo y su perro Chispas colaboraciones y diálogos parecidos a los que el shakesperiano Próspero, de *La tempestad*, mantiene con Ariel, una suerte de *daimon servidor* que cumple con todas y cada una de las órdenes de Próspero, con la esperanza de, algún día, ser liberado de esa carga. Basta tomar el siguiente ejemplo de la obra de Shakespeare:

PRÓSPERO: —Ariel, has cumplido exactamente tu misión. Pero tengo que confiarte más trabajo aún. [...].

ARIEL: —¿Hay más trabajo? Puesto que me das tarea, permíteme recordarte lo que me prometiste y aún no has cumplido.

PRÓSPERO: —¿Cómo! ¿Malhumorado? ¿Qué es lo que puedes pedir?

ARIEL: — Mi libertad. [...].

PRÓSPERO: —Si tornas a murmurar, hendiré una encina y te ensartaré en sus nudosas entrañas, donde aullarás durante doce inviernos.

ARIEL: —Perdón, dueño. Cumpliré tus mandatos y ejerceré gentilmente mis funciones de espíritu (Shakespeare, 2003, pp. 11-12).

Si bien hay diferencias en el trato, cuando Próspero se dirige a Calibán, se percibe el mismo gesto altivo en esa actitud de dominación: «PRÓSPERO: —[...] Si lo echas en olvido o realizas de mala gana mis mandatos, te torturaré con los consabidos calambres, te llenaré los huesos de dolores y te haré lanzar tales gemidos que temblarán las bestias» (Shakespeare, 2003, p. 14).

Estos pasajes resuenan en el público adulto al ver un intercambio análogo entre el Brujo y Chispas, su perro servidor:

BRUJO: —Tú, que no eres bestia

sino esclavo, mira:

para las orejas,

quiero que me sirvas...

y si no obedeces

una atroz paliza

te hundirá el hocico

para siempre, Chispas (Schultz de Mantovani, 1955, p. 57).

La figura del brujo se entronca con la imagen del brujo sabio y dominante tan característica de la tradición anglosajona medieval, en la que el público esperaba escuchar los conjuros habitualmente compuestos como piezas poéticas y, por lo tanto, como expresiones elevadas plenas de belleza, aunque invocaran el Mal. En *La tempestad*, Próspero hace gala de sus poderes de la siguiente manera:

PRÓSPERO: —He oscurecido el sol a mediodía, despertado los vientos procelosos y levantado una guerra rugiente entre el verdoso mar y la bóveda azulada. He inflamado el trueno de fragor espantable y henchido la robusta encina de Júpiter con su propio rayo. Conmoví los promontorios sobre sus sólidas bases y arranqué de raíz el pino y el cedro (Shakespeare, 2003, p. 58).

Estas líneas resuenan en los conjuros del Brujo:

BRUJO: —Tormentosas furias,
malévolos genios.
Molinos de ira
las aspas del viento
¡giran, giran, giran!
Hermosa mañana
el sol en su lecho
—puñal de mi magia,
cadena del cielo—
no puede elevarse
que está prisionero
en tul invisible
de sangre y de fuego (Schultz de Mantovani, 1956, p. 77).

La razón por la cual resulta tanto atractiva como intimidante la figura del brujo está expresada en las propias palabras de la autora:

El *pathos* de la pureza es lo que hace al artista que, como el niño, se siente fascinado por la presencia ambigua e imprecisa de su contorno: seres y cosas de lenguaje extraño, formas vagas que solo para él tienen un mensaje de cielo o de infierno (Schultz de Mantovani, 1951, p. 13).

Como señala Schultz de Mantovani, «[h]ay una clara justicia, elemental, vindicativa, en los cuentos populares que terminan con el castigo del culpable. [...]. La virtud es recompensada y hay ventajas positivas en mostrarse honesto, paciente, leal y laborioso» (Schultz de Mantovani, 1978, p. 27). El bueno debe ser compensado, y el malo, castigado.

Para poder salvar a Perico (el niño desaparecido), Bonete va hasta la cueva del Brujo, pero el rescate, al menos en un comienzo, resulta fallido. En una suerte de confluencia entre las formas del *märchen*, como *La bella durmiente* —que por un maleficio duerme a lo largo de un siglo entero—, y la tradición bíblica, en el tópico de la *imitatio Dei*, tan característica de la literatura gótica, Schultz de Mantovani introduce un conjuro de transformación. El Brujo convierte a Bonete en una estatua de sal con la promesa de que se quedará así por ciento dos años. El Brujo maldice a Bonete de la siguiente manera:

BRUJO: —... con una mano
yo te convierto
si quiero, en barro,
si quiero, en ave
en un relámpago,

en una nube...

[...].

Ahora, te mando:

¡vuélvete inmóvil

perro de mármol!

¡ja, ja, ja, ja!

En esta forma

de perro echado

quiero que quedes

ciento dos años (Schultz de Mantovani, 1956, p. 79).

Un dato que resulta confuso en el texto es que el Brujo convierte al perro en una estatua de mármol, pero, cuando es liberado, se afirma que es de sal. Si bien el tópico de la estatua de sal se asocia con el episodio en el que la esposa de Lot huye de Sodoma (Génesis 19) y es poco probable que esa alusión esté latente en la obra de Schultz de Mantovani, sí es perceptible en «El Brujo de Paja» el eco de «La estatua de sal», de Leopoldo Lugones, incluido en *Las fuerzas extrañas* (1906). En este relato, un monje se debate ante la duda de si debe liberar o no a un ser transfigurado en una estatua de sal: «¡Bautizar la estatua de sal, liberar de su suplicio aquel espíritu encadenado! La caridad lo exigía, la razón argumentaba» (Lugones, 1906, s. d.).

A diferencia del monje del relato de Lugones, el pez Dorado invoca a las fuerzas de la naturaleza para liberar al perro, pero no se lo define como un bautismo, aunque se lo reconoce como un ritual equivalente:

¡Venid, gotas de agua

mojad su frío cuerpo

si es sal, que se disuelva,

despierte, si está muerto!

(*Las gotas de agua desprendidas de una ola, circundan al perro inmóvil. En círculo, con los peces, repiten la primera ronda de los niños*) (Schultz de Mantovani, 1956, p. 81).

Para algún espectador exigente, la inconsistencia en la materia de la transformación podría ser perturbadora. Sin embargo, en una obra escrita especialmente para niños —aunque tenga en consideración al público adulto—, esto carece de relevancia, puesto que el foco de atención se concentra en el proceso mediante el cual se libera al héroe —Bonete—, que debe rescatar a Perico y detener al Brujo de una vez por todas.

Ya había dicho Goethe a su albacea Eckermann al referirse a lo demoníaco, es decir, al enigma inefable del mundo: «Es aquello que no puede resolverse por entendimiento ni razón. No reside en mi naturaleza, pero estoy sometido a él» (Schultz de Mantovani, 1951, p. 9).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Una obra de teatro se enriquece cuando confluyen en ella otras voces discursivas, que se revelan en los parlamentos y en el accionar de los personajes, y en el devenir escénico.

A lo largo del presente trabajo, se ha expuesto, tomando como referencia los parlamentos del villano en «El Brujo de Paja», la confluencia de fuentes que gravitaron en el proceso compositivo, ya sea de manera intencionada o involuntaria.

Las motivaciones que haya tenido la autora para incorporar estas referencias de lecturas clásicas o universales en su propia creación parecen ser múltiples. Es muy probable que muchas provengan de la propia educación escolar y del canon de autores que esa educación hace posible. Los hermanos Grimm con la reelaboración de los *märchen*, Shakespeare, Lugones, Lorca: todos son autores de alcance masivo y que bien podrían haberse leído durante la formación escolar, y que para el público adulto tienen un valor añadido de nostalgia por la juventud.

Es importante recordar que, incluso en la rememoración del adulto, «el miedo, en todas sus gradaciones, hasta la que llega al estado zozobante del terror, es uno de los acontecimientos que más impresionan la vida infantil» (Schultz de Mantovani, 1973, p. 16).

Apelar a los autores clásicos universales no es una ocurrencia única de Schultz de Mantovani. Algo similar ocurría con los autores clásicos de la literatura de terror, como Poe, que citaba a Horacio o a Virgilio, por lo que puede deducirse que la autora es consciente de una tradición y la replica en su propia obra. La experiencia del miedo está muy vinculada a los primeros años de vida y, siempre pensando en el público adulto que también accede a la creación literaria, la vivencia se fortalece mediante la añoranza, los ecos de la literatura que se frecuentaba en la juventud y en el miedo que siente el niño a quien acompañan en la lectura o ante la puesta en escena de «El brujo de paja».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Báez Damiano, F. (2020, may. 24). Los orígenes de la literatura de Junín: compromiso, amores y mujeres pioneras. *Diario Democracia* [en línea]. Consultado el 29 de sep. de 2022, desde: <https://www.diariodemocracia.com/vida/sociedad/223178-origenes-literatura-junin-compromiso-amores-mujere/>
- García Lorca, F (1992). *Antología poética*. Buenos Aires: Losada.
- King, S. (1981). *Danse Macabre*. Londres: Hodder and Stoughton.
- Lugones, L. (1906). *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires: Arnoldo Moen.
- Schultz de Mantovani, F. (1951). *Fábula del niño en el hombre*. Colección Ensayos breves. Buenos Aires: Sudamericana.
- Schultz de Mantovani, F. (1955). *El árbol guarda-voces*. San Salvador: Ministerio de Cultura.
- Schultz de Mantovani, F. (1959). *Sobre las hadas. Ensayos de literatura infantil*. Buenos Aires: Nova.
- Schultz de Mantovani, F. (1960). Tutú Marambá. *Revista SUR*, (286), 55-57.
- Schultz de Mantovani, F. (1973). *El mundo poético infantil*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Schultz de Mantovani, F. (1978). *La torre en guardia. Lógica del mito en la infancia y en los pueblos*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Shakespeare, W. (2003). *La tempestad*. Biblioteca Virtual Universal [en línea]. Disponible en línea, en: <https://biblioteca.org.ar/libros/1140605.pdf>.

NOTAS

- * Marcos Montes Welch es dramaturgo por el Instituto Universitario Nacional de las Artes y Corrector Internacional de Textos en Lengua Española por la Fundación Litterae y la Fundéu. Es magíster en Lexicografía Hispánica por la Real Academia Española y la Universidad de León. Correo electrónico: marcossesteban.montes@usal.edu.ar
- Nuria Gómez Belart es doctora en Letras y correctora literaria. Es profesora titular y coordina tres diplomaturas en la Facultad de Filosofía, Historia, Letras y Estudios Orientales (Universidad del Salvador). Correo electrónico: nuria.belart@usal.edu.ar