

Entre la historia y el morbo: la ficcionalización del Petiso Orejudo en *El Niño de Barro* (Jorge Algora, 2007) y “*Pablito clavó un clavito: Una evocación del Petiso Orejudo*” (Mariana Enriquez, 2016)

Between history and morbidity: the fictionalization of Petiso Orejudo in *El Niño de Barro* (Jorge Algora, 2007) and “*Pablito clavó un clavito: Una evocación del Petiso Orejudo*” (Mariana Enriquez, 2016)

 Daniela Belén Castro **

* Procedencia del artículo: El presente artículo fue presentado como trabajo final del seminario “Literaturas Populares. Oralidad, Escritura e Imprenta: Circuitos Letrados y Populares en la Cultura Hispanohablante” en el marco de la Maestría en Literaturas Comparadas (FaHCE-UNLP).

** Maestranda en Literaturas Comparadas
Universidad Nacional de La Plata,
La Plata, Argentina
danielabcastro16@gmail.com

Recibido: 28 de marzo de 2025

Aprobado: 13 de octubre de 2025

Artículo de reflexión

¿Cómo citar este artículo en MLA?

- How to quote this article in MLA?:

Castro, Daniela Belén. “Entre la historia y el morbo: la ficcionalización del Petiso Orejudo en *El Niño de Barro* (Jorge Algora, 2007) y “*Pablito clavó un clavito: Una evocación del Petiso Orejudo*” (Mariana Enriquez, 2016)”. *Poligramas*, 61 (2025): e.30614827. Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año).
<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i61.14827>

Resumen

El presente trabajo propone abordar la ficcionalización de la figura de Cayetano Santos Godino, conocido como el Petiso Orejudo tomando como eje articulador la noción de abyección que desarrolla Julia Kristeva (2004). Para esto se analizarán de manera comparativa dos productos culturales de distinta naturaleza, cuyo eje en común reside en la representación de la imagen de Godino como un cuerpo abyecto: la película *El Niño de Barro* (2007) del cineasta español Jorge Algora y el cuento “*Pablito clavó un clavito: Una evocación del Petiso Orejudo*” (2016), de la escritora argentina Mariana Enriquez. Se verá que cada uno de estos productos utiliza recursos narrativos diferentes y propios en la representación para generar un efecto de tensión característico de los géneros entre los que ambas producciones oscilan: el terror y el horror.

Palabras clave: abyección; historia; Petiso Orejudo; representación; terror.

Abstract

This paper seeks to address the fictionalization of the figure of Cayetano Santos Godino, known as Petiso Orejudo. To do so, it will comparatively analyze two different cultural products, taking as a central axis the notion of abjection developed by Julia Kristeva (2004): the film *El Niño de Barro* (2007) by Spanish filmmaker Jorge Algora and the short story “*Pablito clavó un clavito: Una evocación del Petiso Orejudo*” (2016) by Argentine writer Mariana Enriquez, whose common aspect lies in the representation of Godino as an abject body. It will be shown that each of these products employs different and unique narrative techniques in their representations to create a sense of tension, an effect characteristic of the genre between both productions oscillate: terror and horror

Keywords: abjection; history; horror; Petiso Orejudo; representation.



Cayetano Santos Godino, conocido popularmente como el Petiso Orejudo, es, aunque por motivos escabrosos, sin dudas uno de los personajes más célebres de la historia criminal argentina. Pese a los atroces crímenes que se le adjudican, aún persiste en la memoria colectiva como una leyenda, arraigado con solidez en el imaginario popular y siempre envuelto en un halo de morbosidad.

Si bien el presente trabajo abordará inicialmente la historia personal del Petiso Orejudo, que puede dar marco a su derrotero criminal, aunque de ningún modo justificarlo, se enfocará primordialmente en la representación ficcional de su figura. Como se desarrollará a continuación, la misma trasciende la dimensión histórica para resignificarse desde una perspectiva que genera fascinación y repulsión en partes iguales. En este aspecto atendemos a Kristeva (2004) cuando postula que:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. (p. 7)

Lo que permitiría encuadrar la figura de Godino como un cuerpo indecible, situado por fuera de los parámetros sociales, del límite de lo permitido y lo deseado, un factor que contamina y que hay que erradicar. Como se desarrollará a continuación, la figura del Petiso Orejudo se encuentra, socialmente, en medio de un entrecruce entre el discurso sensacionalista de la prensa de la época y las teorías biológicas que intentaron definirlo como un cuerpo abyecto. Desde el plano literario y audiovisual, Godino se sitúa también en un límite: un cuerpo que es un desecho social determinado por la coyuntura sociocultural a la cual responde. En ambos casos, un factor que conduce "...a mecanismos de desintegración social" (Kaewert, 2023, par. 1)

A pesar de que, como se evidenciará en el análisis, en ninguna de las obras Godino es la figura principal, sí tiene un gran peso simbólico ya que es el eje articulador alrededor del cual se desarrollan diferentes situaciones de conflicto que tienen como punto nodal, en línea con el análisis de Kristeva, el rechazo a todo lo que disloque la realidad conocida. La figura del Petiso Orejudo, entonces, representa en ambos casos el terror en una versión social local: el terror siempre al alcance, en el día a día. Y tanto Algora como Enriquez en su producción artística exacerban con Godino esta sensación de peligro. Desde una perspectiva metodológica, se analizará en cada una de las obras la especificidad de cada medio de producción (literario o audiovisual) y los elementos estéticos de los que cada uno hace uso para contar la historia, que enriquecen sensiblemente la representación.

Desde un punto de vista genérico, es importante, antes de dar inicio al desarrollo de nuestro trabajo, definir las categorías con las que se trabajará a lo largo del análisis: terror, horror y morbo. Con relación a los dos primeros términos, es pertinente señalar que, aunque a menudo se utilizan de manera solapada, poseen algunos rasgos distintivos. El terror “...se relaciona con el miedo a amenazas próximas, e incluso sorteables, mientras que el horror nos desorienta” (González Grueso, 2017, p. 37). Entonces, mientras que un género contiene elementos que generan un gran rechazo visual y sensorial, otro representa, como ya se mencionó, “...un lugar donde se cruza la imaginación (...) y la posibilidad de que haya un mundo distinto, algo desconocido que de pronto se nos presenta en la vida cotidiana y abre nuevas posibilidades de experiencia” (Lamberti y Sálliche, 2017). Si bien la narrativa de Enriquez se condice con la definición de terror que brinda Lamberti, lo cierto es que distintos críticos han optado por catalogarla dentro de este género pero también dentro del horror (Kaewert, 2023). Bolognesi y Bukhalovskaya (2022) afirman que Enriquez

aborda todos los tipos del horror: la peculiaridad de su escritura radica en *la omnipresencia de lo espantoso*, lo cual deviene totalizador y aterrador, ya que reaparece cíclicamente, *distorsionando y erosionando la realidad* hasta romper el equilibrio de la vida de los personajes (p. 292, los resaltados son propios)

A diferencia del terror clásico y los elementos que podrían considerarse emblemáticos del género, “...la literatura argentina prefiere llegar al terror desde la literatura realista” (Olguín, 2023, par. 10), como se verá en el análisis de Enríquez, donde una situación cotidiana como es una relación de pareja deviene en un escenario de terror por la intolerancia y la frustración contenidas.

El morbo, por otro lado, se relaciona con “...aquello desagradable que nos atrae, es aquello de índole por lo general negativa que disfrutamos de su visualización” (Rico Vázquez, 2024). Proponemos que esta perspectiva está presente, en primer lugar, en el discurso de la prensa que reflejó de manera sesgada y sensacionalista los crímenes de Godino, lo cual hace que, más allá de los registros policiales de la época, incluso en la actualidad sea complejo hallar bibliografía objetiva sobre el caso. En segundo lugar, como lo veremos más adelante en Pablo, el protagonista del cuento de Mariana Enriquez, se siente una extraña curiosidad por la historia del Petiso Orejudo.

El ¿monstruo? y los primeros indicios de una representación morbosa

Como se mencionó en la Introducción, se hará un breve repaso de la vida de Godino y de su historial criminal con una finalidad crucial para este trabajo: observar cómo tanto Algora como Enríquez utilizan algunos de estos datos en la ficcionalización de su persona. Hijo de inmigrantes italianos¹, Cayetano Santos Godino nació en 1896 en Buenos Aires. Si se tiene en cuenta el hecho de que no solo estuvo expuesto desde temprana edad al maltrato físico por parte de su padre y uno de sus hermanos, sino también de que vivió en condiciones de extrema pobreza y marginalidad, surge la idea de que quien pasaría a ser reconocido como el Petiso Orejudo fue producto de una sumatoria de factores desafortunados: “el caso del Petiso Orejudo - hijo de inmigrantes, analfabeto, sin oficio conocido y criminal - fue transformado en un cuento de eficacia pedagógica” (Moreno 200-201). Un aspecto que vincula la inmigración masiva con un posible devenir criminal de Godino es que los recién llegados vivían hacinados en conventillos, espacios que “...evocaron representaciones (...) de ‘vicios’ y delito como patologías sociale” (Dovio, 2013, p. 95).

Culpable de al menos cuatro asesinatos de niños pequeños, también manifestó en algún momento predilección por los incendios. Aunque este trabajo se aboque a analizar la dimensión ligada al terror en la figura de Godino en dos obras artísticas, es necesario mencionar que las descripciones morbosas de su persona ya habían comenzado mientras él vivía. Como una suerte de contexto a la representación ficcional del Petiso Orejudo que se observará en *El Niño de Barro* y en el cuento de Mariana Enriquez, es pertinente mencionar brevemente el tratamiento del caso que hizo la prensa de aquel entonces, con referencias² de toda naturaleza y tenor hacia el niño infanticida y piromaníaco, algunas de ellas coincidentes con el rechazo a las oleadas inmigratorias: “Cayetano Santos Godino fue considerado un arquetipo: el del loco inmigrante cuya sangre se pudre al compás de la degeneración de la especie” (Moreno 224).

“Repugnante como es, el cinismo de que parece hacer gala lo vuelve aún más repulsivo” (La Nación, 5 de diciembre de 1912), “monstruo”, “feroz delincuente”, “bárbaro sadista” (La

¹ Es importante mencionar que en 1912, año en que finalmente detienen a Godino, se sanciona la Ley Saenz Peña que negaba el voto a mujeres y extranjeros. En un contexto social caracterizado mayormente por la masiva presencia de inmigrantes, la ley agudizaría la estigmatización y segregación de quienes llegaban al país.

² Las citas de los diarios La Nación y La Prensa han sido extraídas de la Biblioteca Digital del Ministerio de Justicia de la Nación: <http://www.bibliotecadigital.gob.ar/items/show/2706>

Nación, 6 de diciembre de 1912), “degenerado”, “bestia humana” (La Prensa, 5 de diciembre de 1912), sumados a dos notas especiales de la revista *Caras y Caretas* dedicadas al derrotero criminal y posteriores años en prisión del Petiso, todos opuestos drásticamente a “...la pretendida objetividad en el criterio editorial” (Zapiola, 2006, p. 4) de la incipiente prensa de la época. Los calificativos con los que se hizo alusión a Godino se enmarcan, como vimos en el apartado anterior, dentro de la abyección de la que habla Kristeva (2004), ya que, en tanto cuerpo abyecto, representa “...aquello que *perturba* una identidad, un sistema, un orden” (p. 11, el resaltado es propio). La palabra que resaltamos en la cita es clave: el Petiso Orejudo es una presencia que perturba, una corporalidad que disloca un orden establecido.

La segunda de estas notas, de 1933, ya contaba con Godino preso y adulto. En su nota titulada “Almas y sombras del presidio de Ushuaia. Desfile cinematográfico de seres retorcidos por todas las pasiones humanas”, Juan José de Soiza Reilly hace un recuento de los casos más emblemáticos de aquella cárcel, el del Petiso Orejudo por supuesto en primer lugar. Lo llamativo no es el fragmento del artículo que describe el encuentro que mantuvieron de Soiza Reilly y Godino, sino la forma en la que narra algunos de los crímenes cometidos, con un dato que, como se verá más adelante, se replica tanto en la película como en el cuento: “Utilizaba, a falta de colmillos de antropófago, un enorme clavo de hierro, que actualmente se exhibe en el Museo Policial” (de Soiza Reilly 21).

La sección de la nota dedicada al Petiso termina con una mención a una eventual liberación (nunca concretada) y a una polémica intervención quirúrgica³ que se le practicó intentando encontrar en el tamaño de sus orejas la causa de su presunta maldad innata: “Hasta *tiene la suerte* de que un médico le haya achicado las orejas mediante una estupenda operación estética” (de Soiza Reilly 22, el resaltado es propio). El cierre de de Soiza Reilly habla por sí solo: la experimentación en y la estigmatización de Godino llevadas al límite, el tratamiento de su persona como un ser deforme que “(a)llí está, muy cerca, pero inasimilable” (Kristeva, 2004, p. 7). La historia delictiva y la morbosidad con la que la prensa lo representó convirtieron al Petiso Orejudo en una suerte de monstruo. A continuación, esos sesgos llevados a la ficción.

³ Si bien escapa al objetivo de este trabajo, es interesante mencionar que el positivismo de la época avalaba las teorías de Cesare Lombroso, que planteaban una relación entre la criminalidad y los factores biológicos o físicos.

***“El Niño de Barro”*: el cuerpo abyecto en el cine**

La historia de vida de Cayetano Santos Godino es, como se desarrolló en el apartado anterior, una historia desafortunada en la cual la violencia y miseria se mezclaron con un devenir criminal que lo transformaron en sinónimo de horror. Ahora bien, ¿cómo representar este derrotero en la ficción? ¿Qué aspectos de la vida del Petiso mostrar? Teniendo en cuenta que una de las obras a analizar en este trabajo es un producto audiovisual, ¿cómo tratar un tema tan delicado como es el asesinato de niños a manos de otro niño considerando con cuidado la susceptibilidad de los espectadores? El abordaje de *El Niño de Barro* que se propondrá en este trabajo no pretende analizar la película completa, sino aquellos momentos donde, directa o indirectamente, se hace alusión tanto a la coyuntura social que vio nacer a Godino como a los crímenes o intentos de crímenes que muestra la trama. Por tanto, lejos de un análisis técnico cinematográfico, las imágenes de escenas que se incluirán aquí son las que explícitamente lo muestran actuando o hablando para intentar dilucidar cuál es la representación ficcional concreta del Petiso.

La película de Jorge Algora, filmada en 2007, es una coproducción hispano-argentina. Si bien al inicio se lee la leyenda “Inspirada en hechos reales”, lo cual indica que habrá licencias creativas en el abordaje de la historia, la representación del Petiso que sobrevuela la trama parecería explicitarse en el tráiler, cuyo final ya marca a priori un posicionamiento histórico de su figura que se solapa con una perspectiva de terror: “La maldad tiene 10 años”.

El protagonista de la historia no es Godino (interpretado por el actor argentino Abel Ayala), sino un niño llamado Mateo (interpretado por el actor argentino Juan Ciancio), quien, a raíz de un presunto ataque pasado del Petiso⁴ (nunca mostrado), sufre de recurrentes y escalofrantes pesadillas, en las que puede ver a los niños que eventualmente serán asesinados. Este giro esotérico en la diégesis fue un recurso clave a la hora de matizar las escenas más cruentas, según manifestó en su momento Algora, “las agresiones generan tensión pero son tolerables, aquí juegan a mi favor el distanciamiento que produce la época y el elemento expresivo de “las pesadillas” del niño protagonista” (fragmento recuperado de abandomoviez.net). Si bien los asesinatos ocurren en diferentes locaciones a lo largo de la película, las pesadillas de Mateo concentran a todos los niños en un mismo lugar, una feria de

⁴ Un dato de color es que el padrastro de Mateo, Octavio (interpretado por el actor argentino César Bordón), lo apoda “Petiso”, lo que durante parte de la película podría despistar a los espectadores que no sepan el verdadero nombre de Godino.

atracciones. Al ser Mateo, aunque en sueños, el único espectador de los crímenes, en una primera instancia se pone en duda su inocencia respecto a los hechos que afirma predecir, lo que será determinante para la historia que cuenta la película.

Junto al cadáver del primer niño asesinado, Arturo Larrondo, el comisario Petrie (interpretado por el actor argentino Daniel Freire) esboza una posible explicación vinculada a la decadencia social y moral que se cree viene con el aluvión inmigratorio europeo: “el problema es el vacío que parece apoderarse de todos. Ya no importa lo que hagamos, todos los días llega un barco cargado de muertos de hambre. Viven como animales, se convierten en animales” (Algora, 2007, 15:51-16:11), algo que ya ha sido mencionado en el apartado anterior. Sin embargo Soria, el médico forense (interpretado por el actor español Chete Lera) agrega el elemento perverso al separar al asesino del común de la población inmigrante: “en eso te equivocas, los animales nunca muestran semejantes patrones de perversión” (Algora, 2007, 16:14-16:20).

Si bien la personificación de Godino parecería oscilar entre el factor sociohistórico y el factor amenazante propio del terror, hay en la película diferentes recursos que atenuarían la morbosidad de la representación, por ejemplo, como comentó Algora, en las escenas que retratan las pesadillas de Mateo, donde “es sobre todo a partir de la técnica de la narración como puede ponerse de manifiesto la estética implícita de la obra cinematográfica” (Bazin 303). Mateo se encuentra siempre, como ya se ha mencionado, en el mismo lugar, una feria. Al ser esta feria algo del plano onírico, no del todo definido, un lugar cuyos detalles Mateo al despertar no recuerda con exactitud más allá de los gestos de horror de los niños, las escenas que allí tienen lugar están mayormente en blanco y negro, una elección muy acertada ya que

el blanco y el negro comunican significativamente menos información visual que otros colores, y esa limitación puede tener el efecto de involucrarnos más profundamente en la historia, diálogo y psicología del film (...) el blanco y el negro plantean el desafío de comunicar más con la composición, el tono y la mise-en-scene. (Monaco 117, la traducción es propia)

Lo interesante de las pesadillas es que una de las imágenes que más ve Mateo es la de un carrusel que funciona con tracción a sangre, parecería ser en escena una especie de eje articulador de los crímenes, ya que las imágenes de los niños se entremezclan con la del carrusel. La persona encargada de dirigir los movimientos del caballo lo maltrata con violentos golpes de rebenque. Esa persona, se sabrá casi al final de la película, es Fiore Godino, el padre del Petiso, quien, como se comentó con anterioridad, fue el gran responsable de los maltratos intrafamiliares que sufrió Godino desde temprana edad. Aquí una decisión artística de la puesta

en escena que podría también ser un punto para pensar en la representación ficcional del Petiso: ¿la violencia de Fiore como el origen de todos los males?

De este modo, las escenas de las pesadillas muestran resabios de lo que posteriormente serán los crímenes cometidos por Godino pero reemplazando los detalles más cruentos por sonidos e imágenes que van y vienen en la mente de Mateo como flashes del horror. Por lo tanto, el estilo visual de estas escenas, la *mise-en-scene*, apuesta por lo que, sin mostrar en su totalidad, sugiere de un modo categórico: los niños con la mirada perdida, entremezclados con la mirada impasible de los adultos espectadores. Sobre el carrusel uno ahorcado con un piolín⁵ y una niña a quien los rebencazos salpican con sangre⁶. En una especie de tiro al blanco acuático una niña que pide ayuda en los instantes previos a que alguien prenda fuego a su vestido⁷. En un juego similar al anterior, un bebé llora mientras intentan tirarlo al agua⁸, es el único de los niños que logra ser rescatado en la película. De fondo, el ruido monótono del carrusel girando, gritos, alguna que otra risa estremecedora de los adultos mirando deleitados, escenas con una energía visual y auditiva que, aunque impactantes, en ningún momento delatan la autoría de Godino.

El hecho de que el Petiso Orejudo no sea el protagonista de la película, sino una suerte de telón de fondo de la trama, sugiere la idea de posicionamiento en un margen, algo que simbólicamente tiene un peso considerable si se tiene en cuenta que la coyuntura sociohistórica representada en la película es la que en la vida real vio nacer al Petiso: la ciudad de Buenos Aires abrumada por oleadas inmigratorias, conventillos sobrepoblados y una pobreza extrema que ponía en alerta a las clases aristocráticas. Teniendo en cuenta este panorama, no parece casual que Mateo sea mortificado por los crímenes de Godino, ya que, a pesar de ser el protagonista, es también una figura marginal por su origen socioeconómico, por ser hijo de una inmigrante española (interpretada por la actriz Maribel Verdú), por no ser tomado en serio sino hasta bien

⁵ Arturo Larrondo, inspirado en Arturo Laurora, asesinado en 1912

⁶ La niña nunca es mencionada por su nombre, pero su muerte es coincidente con la de una de las primeras víctimas de Godino, María Rosa Face, a quien, como se ve en la película, entierra viva en 1906. Según los registros de la época, la niña nunca fue encontrada ya que en el lugar del asesinato (confesado por el mismo Godino años después), había una casa. Por eso el lugar del hecho que Mateo ve en sus pesadillas es en realidad una edificación.

⁷ Luana Luppof, inspirada en Reyna Bonita Vainicoff, asesinada en 1912, uno de los crímenes de Godino que también recuperará Mariana Enriquez en su cuento.

⁸ Al igual que la niña a quien Godino entierra viva, tampoco se sabe el nombre de este bebé, pero su intento de asesinato coincide con el de Severino González Caló, a quien intentó ahogar en un bebedero para caballos en 1908. Mariana Enriquez también hace referencia a este ataque: “el Petiso sumergió al niño en la pileta donde tomaban agua los animales e intentó cubrirlo con una tapa de madera. Un simulacro más sofisticado: la recreación del ataúd.” (Enriquez 84)

avanzada la trama, y, en última instancia, por el rechazo de su padrastro, quien finalmente es responsable de su muerte al hacerles creer a los padres de los niños asesinados que Mateo es el culpable.

Es sobre el final que se descubre a Cayetano Santos Godino como el verdadero autor de esas muertes. La secuencia que lo muestra plenamente en acción es la del crimen que más estupor causó en la sociedad de aquel entonces y del que también Mariana Enriquez hará parte fundamental de su cuento: la utilización de un clavo para asesinar a Gesualdo Giordano, su última víctima. Godino se acerca a dos niños, uno de ellos Gesualdo, y les ofrece golosinas. Gesualdo acepta y, bajo la falsa promesa de recibir más, acompaña al Petiso a un galpón, donde es golpeado con un palo. Esta secuencia coincide con una de las últimas veces que Mateo sufre sus pesadillas, casualmente la primera vez que Godino aparece en la escena del carrusel, desplazándose con sigilo entre los niños hasta finalmente llegar a Gesualdo, a quien, al igual que con Arturo Larrondo, ahorca con un piolín.

Godino intenta hablarle para hacerlo reaccionar y, al no obtener respuesta, se dirige a él ofendido por su silencio (Fig. 1 y 2), lo que podría sugerir que en realidad nunca fue plenamente consciente del daño que podía causar en sus víctimas:



Fig. 1: Algora, J. (Director). (2007). *El Niño de Barro* [película]. 01:21:18 - 01:21:24



Fig. 2: Algora, J. (Director). (2007). *El Niño de Barro* [película]. 01:21:35 - 01:21:42

La falta de respuesta de Gesualdo, que de por sí podría haber sido indicador de su muerte, no es suficiente para Godino, quien se retira unos instantes del lugar del hecho, y regresa luego con el tristemente famoso clavo en su mano, para insertarlo en la sien del pequeño (Fig. 3), escena que es interrumpida por el despertar aterrorizado de Mateo.



Fig. 3: Algora, J. (Director). (2007). *El Niño de Barro* [película]. 01:29:00 - 01:29:03

Una de las apariciones finales de Godino en la película lo muestra concurrendo al velorio de Gesualdo, acercándose a su féretro y examinando con cuidado su cabeza (Fig. 4), más tarde confesaría, al igual que el Petiso en la vida real, que lo hizo para ver si el clavo todavía estaba allí.



Fig. 4: Algora, J. (Director). (2007). *El Niño de Barro* [película]. 01:29:04 - 01:29:08

Sobre el final de la película, luego de la lamentable muerte de Mateo, Godino es interrogado por el comisario Petrie y el forense Soria, y admite no sentir remordimiento, básicamente por no saber lo que eso significa, que mata porque le gusta, que la única vez que lloró fue cuando un niño se escapó de su alcance y cómo se siente luego de estrangular (Fig. 5):

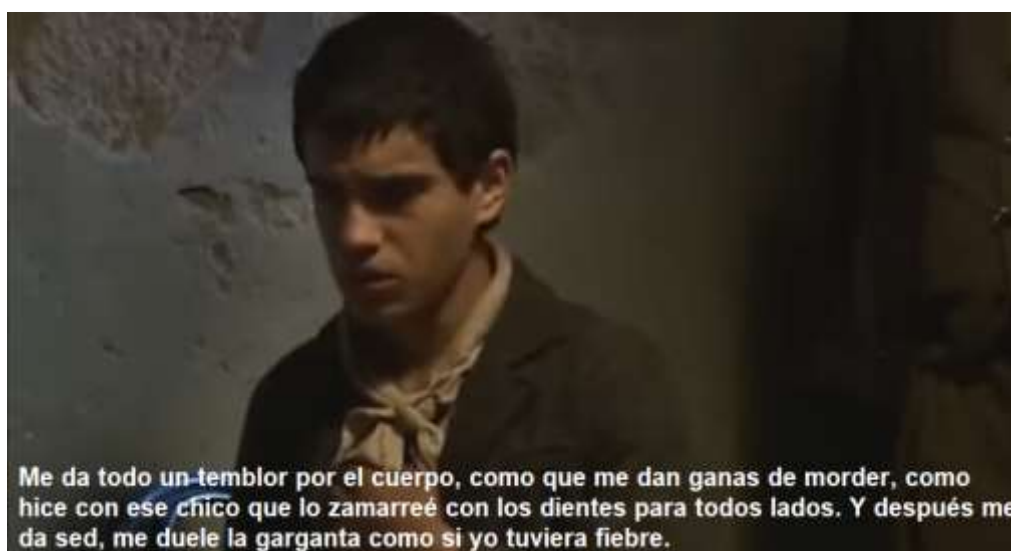


Fig. 5: Algora, J. (Director). (2007). *El Niño de Barro* [película]. 01:33:24 - 01:33:44

Las últimas escenas de la película son dramáticas: el final del interrogatorio de Godino da paso a la visualización del cuerpo de Mateo en la morgue y finalmente a la celda donde Estela, su madre, está alojada luego de asesinar a Octavio, quien, como ya se mencionó, fue el artífice

del brutal ataque a Mateo. La cortina musical del cierre, con el carrusel nuevamente en escena, es por demás sugerente: “Pequeño Paria”, de Daniel Melingo. Un final plagado de desesperanza y dolor, con tantas vidas arruinadas y futuros trancos a manos de un “Pequeño paria el niño que de las sombras nació, juega el juego de la sangre para matar su dolor, no conoce de alegrías de hielo es su corazón, de terror es su inocencia y de locura es su amor” (Melingo, 2007)

El Niño de Barro presenta una personificación del Petiso Orejudo que logró matizar en gran medida la crudeza de la historia real. La acertada utilización de las pesadillas de Mateo, con la elección de los colores blanco y negro que otorgaron una atmósfera de realidad/irrealidad a los hechos cuidó en su mayoría la discreción de los espectadores a lo largo de la trama y, podría decirse, dejó la peor parte librada a su imaginación. La película de Algora muestra dos caras de Godino, que podrían coincidir con las perspectivas que entran en tensión cuando se habla de su persona. Una criminal, Godino como el temible Petiso Orejudo, por medio de la cual se movió en las sombras durante gran parte de la película, como una suerte de recurso fuera de campo, cuando aún gozaba de impunidad mientras las culpas recaían sobre Mateo. Una cara que finalmente adquiere un tinte perverso cuando sale del anonimato para matar a Gesualdo Giordano y, habiendo cumplido su cometido, culmina su acción con el clavo, ya innecesario con su víctima fallecida.

Es interesante pensar que la otra cara de Godino es, quizás, la misma que la de sus víctimas: Godino como Cayetano, uno de tantos niños de conventillo, pobre, perteneciente a una comunidad de extranjeros indeseables, librado a su suerte en las calles porteñas de principios del siglo XX, violentado familiar y socialmente, una faceta que también emergió durante la película, en simultáneo con la investigación sobre la presunta culpabilidad de Mateo. Si bien se puede afirmar que ambas caras conviven en Godino, lo que puede generar diferentes sensaciones con respecto a la película, se propondrá en este trabajo que, por ser su accionar sigiloso lo que en última instancia provoca el asesinato de un inocente, prima lo macabro en su personificación: el Petiso Orejudo como motor directo o indirecto de más violencia y muerte, que pone en peligro a sus propias víctimas pero también a otros ajenos a su derrotero criminal. Un análisis similar tendrá lugar con el cuento de Mariana Enriquez.

“*Pablito clavó un clavito: Una evocación del Petiso Orejudo*”: el cuerpo abyecto en la literatura

Como se comentó en la Introducción, los productos que se analizan en este trabajo son de diferente naturaleza, lo cual supone distintas formas de aproximación a cada uno: en el análisis de *El Niño de Barro*, los recursos audiovisuales fueron, más allá de las interpretaciones que pueda suscitar la película, grandes aliados a la hora de crear representaciones mentales de la historia propuesta por Algora. A pesar de que, como se aclaró, la película está inspirada y no basada en los hechos reales, la puesta en escena permite una cierta recreación, aunque con licencias creativas claro está, tanto del contexto como de los hechos de aquella época.

El otro producto, cuyo análisis se desarrollará a continuación, tiene la desventaja de no contar con ayuda de elementos audiovisuales que faciliten una representación de la historia. En cambio, todo el proceso interpretativo está supeditado a la interacción dinámica y profunda que genere la lectura, ya que “la relación del lector con un libro también es una relación entre dos cuerpos: uno hecho de papel y tinta; el otro, de carne y hueso” (Littau 18), una relación que puede generar sentimientos encontrados, con el cuerpo/objeto literario interpelando al lector, incomodándolo y llevándolo al límite, algo que, sin dudas, logra el género de terror, al cual pertenece la segunda obra a analizar en este trabajo.

El cuento “*Pablito clavó un clavito: Una evocación del Petiso Orejudo*” es parte del libro *Las cosas que perdimos en el fuego*, de la escritora argentina Mariana Enriquez. Como una de las grandes exponentes actuales del terror, Enriquez apuesta a una localización del género, dotándolo de matices propios del contexto nacional:

Cuando empecé a escribir terror, me di cuenta de que no podía hacer un terror relacionado con los monstruos tradicionales, el castillo, todo el imaginario del gótico que ya estaba codificado. Tenía que hacer un terror local, argentino, latinoamericano. En esa operación, encontré las cosas propias, la religiosidad pagana argentina que tiene muchos aspectos siniestros y ciertos aspectos de la política que son fácilmente llevados al terror. Quiero decir, una oscuridad relacionada con lo político y lo social, pero respetando algunas cosas del género. (Enriquez y Boix, 2020)

Al igual que en *El Niño de Barro*, en el cuento de Mariana Enriquez Godino aparece vinculado al personaje central de la historia que, así como Mateo en la película de Algora, es a la vez marginal. Pablo se desempeña como guía turístico en la ciudad de Buenos Aires. Aburrido

de estar a cargo del tour “Arquitectura Art Nouveau de Avenida de Mayo”, se siente a gusto con su nuevo puesto, guía de un exitoso tour de crímenes y criminales célebres. Una noche, durante uno de los recorridos habituales, el espectro de Godino se le aparece a Pablo en el ómnibus. Ya desde el inicio del cuento es posible una representación mental clara de su aspecto físico:

Era él, sin duda, inconfundible. Los ojos grandes y húmedos, que parecían llenos de ternura pero en realidad eran un pozo oscuro de idiocia. El chaleco oscuro y la estatura baja, los hombros esmirriados y en las manos esa soga fina - el piolín, como lo llamaban entonces - con que le había demostrado a la policía, sin expresar emoción alguna, cómo había atado y asfixiado a sus víctimas. Y las orejas enormes, puntiagudas y simpáticas, de Cayetano Santos Godino, el Petiso Orejudo, el criminal más célebre del tour, quizás el más famoso de la crónica policial argentina. (Enriquez 81-82)

Un detalle interesante es que, lejos de sentir temor, Pablo siente curiosidad ante la aparición fantasmal del Petiso y hasta, quizás, cierto agrado: “Hacía rato que Pablo había contado su historia. Lo venía haciendo desde hacía dos semanas y *le gustaba mucho*” (Enriquez 82, el resaltado es propio), lo que ya da una idea de que la morbosidad de su leyenda, curiosamente, no es motivo de incomodidad para Pablo, aunque una pista textual que sí podría perturbar al lector una vez adentrado en la lectura del cuento, es el motivo por el cual Pablo piensa que el Petiso se le aparece: “él acababa de tener un hijo y eran los niños las únicas víctimas de Godino. Los niños pequeños” (Enriquez 83)

Enriquez da, así como Algora hizo en *El Niño de Barro*, una breve contextualización sociohistórica de la Buenos Aires que vio nacer, crecer y matar a Godino: inmigrantes europeos

hacinados en inquilinatos húmedos, sucios, ruidosos, promiscuos, sin ventilación. El ambiente ideal para los crímenes del Petiso, porque la incomodidad y el desorden acababan por mandar a los niños a la calle: vivir en aquellas habitaciones era tan insoportable que la gente se la pasaba en la vereda, especialmente los hijos, que correteaban por ahí. (Enriquez 83)

Teniendo en cuenta ese complejo escenario de precariedad que da marco al accionar criminal ya conocido, podría decirse que Enriquez ficcionaliza la figura de Godino como disruptiva en dos niveles disímiles a la vez que articulados. Por un lado, como un elemento amenazante a nivel social en un plano lejano en el tiempo del relato:

parecía una especie de metáfora, el lado oscuro de la orgullosa Argentina del Centenario, un presagio del mal por venir, un anuncio de que había mucho más que palacios y estancias en el país, una cachetada al provincianismo de las élites argentinas que creían que sólo cosas buenas podían llegar de la fastuosa y anhelada Europa. (Enriquez 87)

en línea con el contexto de desencanto ante el aluvión inmigratorio provisto por Algora. Por otro, como un factor de peligro a nivel familiar, algo que trasciende fechas y períodos históricos, una amenaza, se podría decir, atemporal: el mismo terror que causó el Petiso en su época es trasladado al presente de Pablo, agravando los temores irracionales de su mujer y el rechazo que la figura de Godino le produce:

era con fuego⁹ la historia que había hecho enojar a su esposa: ella acabó levantándose de la mesa, gritándole que nunca más le hablara del Petiso, nunca más, por ningún motivo. *Se lo había gritado mientras abrazaba al bebé, como si tuviera miedo de que el Petiso se materializara y lo atacara.* (Enriquez 87, el resaltado es propio)

El final de la cita de Enriquez es clave: a pesar de que el miedo de la esposa de Pablo gire en torno a algo imposible de suceder, dado que Godino falleció en 1944, la amenaza que, aunque nunca concretada, sobrevuela el núcleo familiar le otorga al Petiso un gran poder simbólico en la historia: aún después de tantos años muerto, genera en partes iguales simpatía en Pablo y pavor en su esposa, lo que podría conjugar, como mencionan Bolognesi y Bukhalovskaya (2022), terror y horror de manera simultánea, ya que en el relato de Enriquez parecen coexistir el horror de la violencia simbólica en una familia rota con el terror de un eventual “...componente sobrenatural que, al permear silenciosamente el argumento del texto, termina mezclándose con la propia realidad, deviniendo una parte fundamental de ella” (p. 295)

No es casualidad, tomando esto último en consideración, que el espectro de Godino se le aparezca a Pablo. Desde un punto de vista, si se quiere, obvio, es lógico que así sea por el recorrido turístico que realiza Pablo, del cual Godino es parte fundamental. Desde un punto de vista más sutil y terrorífico, el hecho de que el Petiso no se le aparezca a la esposa de Pablo (que probablemente sería lo más esperable para un efecto de terror inmediato), sino a Pablo, es crucial: la aparición del espectro es coincidente con los pensamientos que abruman a Pablo, desde replantearse la decisión de ser padre: “Pablo no recordaba por qué tener un hijo le había

⁹ Al igual que en *El Niño de Barro*, el cuento de Enriquez hace alusión al asesinato de Reyna Bonita Vainicoff pero a diferencia de la película de Algora, se conserva el nombre real de la niña.

parecido una buena idea” (Enriquez 86), hasta atribuirle a su hijo el fracaso del proyecto con su esposa: “todo era culpa del bebé. La había cambiado por completo. ¿Y por qué? Si era un chico sin gracia, aburrido, dormilón, que, cuando estaba despierto, lloraba casi sin parar” (Enriquez 90). Al ser Pablo quien más distanciado y desencantado está con su hijo, también es quien, eventualmente, podría llegar a replicar el accionar infanticida de Godino en esta historia, lo que definitivamente reviste tintes terroríficos en tanto supone la irrupción del Petiso como una figura que disloca y pone en peligro la estructura familiar, lo que genera la sensación de que “la familia es un gran tropo del terror” (Enriquez y Casero, 2024) y, por tanto, el hogar no es un lugar tan seguro como se cree.

Godino, como se puede apreciar, no es la figura principal del relato, tal como sucedió en *El Niño de Barro*. Es una figura clave que sin embargo se sitúa en el margen. En la película de *Algora* la marginalidad del Petiso tenía sentido si se la vinculaba a la marginalidad de Mateo. Dado que “la noción de margen está cargada de distintas resonancias” (Diez 119), podría decirse que Pablo, a pesar de no compartir el origen socioeconómico de Mateo, es a su modo una figura marginal: su marginalidad reside en su incomodidad frente al nacimiento de su hijo, una situación que se supone genera alegría y grandes expectativas, pero que sin embargo a él lo sitúa por fuera del cuadro familiar, aparentemente imposibilitado de disolver el binomio esposa-bebé.

La exclusión que afecta a Pablo, que atribuye a la depresión posparto de su esposa, gradualmente va dando paso a una simbiosis con la figura de Godino, una coincidencia que, dado el historial infanticida del Petiso, resulta espeluznante a medida que avanza la trama: “se encuentran analogías entre Pablo y el Petiso, en el infierno de las vidas personales, desde lo cotidiano o lo terrible, que pueden materializar, o solo pensar, el asesinato de un niño, como hecho consumado o como hecho probable” (Álvarez Lobato 69). En relación a este punto, es interesante destacar que el Petiso Orejudo, aquel que intermitentemente se aparece en el bus turístico para incomodar e interpelar a Pablo, fue - es - un niño, una elección nada casual en la historia, ya que, como expresó en una reciente entrevista la misma Enriquez, “el niño es un sujeto del terror por una razón muy sencilla. El sujeto del terror no es el niño en sí, es el niño que perdió su inocencia, o el niño que es malvado” (BLENDER, 2025, 19m24s - 19m35s). Podría decirse que Godino, como se mencionó en otras oportunidades a lo largo de este trabajo, perdió su inocencia a raíz de la violencia que sufrió, de lo precario de su vida, de su precoz e impulsivo accionar criminal. Es intrigante e inquietante, tomando en consideración la misma historia de Godino y lo dicho por Enriquez en la entrevista mencionada, que el pequeño hijo de Pablo podría ser a su vez un sujeto del terror: si la idea con la que juega Pablo al final de la historia no

se materializa, es inevitable suponer que ese niño sea, en el futuro, acechado por el desprecio de su padre y culpado por la disfuncionalidad de la pareja.

Sin dudas el elemento morboso por excelencia en el cuento de Enriquez, que le da todo su peso simbólico al título, es la inclusión del asesinato de Gesualdo Giordano, algo que, como ya se analizó, también incluyó Algora en *El Niño de Barro*. El factor de morbosidad se puede apreciar inicialmente por la atracción que siente Pablo por este hecho en particular: “el asesinato de la pobre Reina Bonita no era el crimen favorito de Pablo. A él le gustaba - ésa era la palabra, qué remedio - el de Jesualdo Giordano, de tres años” (Enriquez 88) y por el placer que siente al contarlos y ver la reacción horrorizada de los turistas, y por otro lado, por la tensión y distancia que esto genera entre Pablo y su pareja:

Ese relato no podía contárselo a su mujer. Una vez, había intentado hablarle de las reacciones de los turistas ante el último crimen del Petiso, pero antes siquiera de empezar el relato se dio cuenta de que ella no lo estaba escuchando. (Enriquez 89)

No es casualidad que luego de este cruce con su mujer, Pablo advierta que el Petiso apareció nuevamente en el ómnibus, solo que esta vez mucho más cerca de él. Tampoco parece casualidad que esa misma noche un turista le preguntara a Pablo si el Petiso había utilizado un clavo en alguna otra ocasión. Mientras vuelve a su casa, Pablo piensa en el clavo y en el trabalenguas que le da su nombre al cuento. Al llegar, se dirige a la habitación que había preparado para su hijo, hasta el momento nunca habitada: “Estaba tan vacía que le dio frío. La cuna inmóvil estaba oscura. *Parecía el cuarto de un chico muerto*, conservado intacto por una familia de duelo” (Enriquez 91, el resaltado es propio), y mientras un pensamiento terrible cruza su mente, “Pablo se preguntó qué pasaría si el chico se moría, como parecía temer su mujer” (Enriquez 91) encuentra un clavo en la pared de la habitación, vacío esperando un colgante que nunca fue colocado. A pesar de que en un primer momento Pablo piensa en usar el clavo en el tour, para mostrarlo al relatar el asesinato de Gesualdo Giordano, este hallazgo se transforma magistralmente en el momento de mayor tensión del relato: ¿el clavo será finalmente utilizado para impresionar a los turistas? Teniendo en cuenta que la eventual expulsión de su núcleo familiar genera en Pablo una mezcla de impotencia y violencia latente que, “de un modo u otro, aparece como consustancial con la literatura de miedo y terror. Es la amenaza implícita o explícita” (Martínez de Mingo 17), ¿podría la espeluznante afinidad que siente Pablo hacia la figura del Petiso transformarse en una inspiración?

Leer implica tomar conciencia de “los procesos que organizan según lógicas muy diferentes la comprensión inmediata del mundo” (Chartier 11), y, por lo tanto, de las representaciones que un texto puede construir. En el caso puntual de la literatura de terror, esas lógicas pueden, como se analizó en el cuento de Enriquez, suponer un eventual peligro al introducir situaciones que alteran la comodidad de una realidad socialmente aceptada. Es, definitivamente, el talento inigualable de Mariana Enriquez al narrar ese final de tensión, incierto, con el riesgo de los pensamientos al límite que conllevan el resquebrajamiento familiar y el desmoronamiento de la vida de Pablo, lo que le otorga todo su peso simbólico a la figura de Godino como un factor disruptivo en la historia: el Petiso Orejudo, espectral, sobrevolando la mente de Pablo nada menos que con la idea de un posible filicidio. Al igual que en *El Niño de Barro*, el Petiso Orejudo nuevamente como motor de la violencia, otra vez, desde las sombras.

A modo de cierre

Este trabajo se propuso analizar comparativamente la forma en la que dos productos culturales realizados en distintas épocas y pertenecientes a diferentes medios presentaron la figura de Cayetano Santos Godino desde una propuesta ficcional que, si bien anclada parcialmente en su historia de vida, incluyó matices de terror que priorizaron su historial criminal, contribuyendo de ese modo al fortalecimiento de una configuración identitaria basada en sesgados criterios de representación. Para esto, se prestó especial atención a cómo el uso de recursos artísticos en cada uno de los productos recuperó algunos de los crímenes cometidos por Santos Godino para contar diferentes historias.

Atendiendo al eje articulador de este trabajo, es pertinente traer sobre el final nuevamente a Kristeva (2004) para señalar que un cuerpo abyecto, “(e)n lugar de interrogarse sobre su ‘ser’, se interroga sobre su lugar: ‘¿Dónde estoy?’, más bien que ‘¿Quién soy?’” (p. 16). Desde el punto de vista narrativo y estético, la figura de Godino es una presencia secundaria en ambos casos, relegada si se quiere a un (no) lugar: evidencia espectral de la violencia histórica en el cuento de Enriquez, en las sombras en gran parte de la película de Algora. Esto podría pensarse en términos sociales como representativo de un tema sensible que trasciende épocas y coyunturas sociohistóricas, el rechazo a lo desconocido. A lo largo del trabajo se evidenció que ambas obras exacerban una de las características primordiales del género de terror, que es la dislocación del orden natural o presupuesto de la realidad debido a la irrupción de un elemento que representa un peligro. Y el Petiso Orejudo es simbólicamente estandarte de ese

rechazo: en el cuento de Enriquez, a la reciente y lamentada paternidad de Pablo. En la película de Algora, a la decadencia moral y social que la inmigración trae como una suerte de lado B del lujo y progreso cultural que se cree que Europa conlleva de manera inherente.

Desde el punto de vista simbólico, la figura de Godino es el motor que impulsa más horror: en el cuento, a los pensamientos (¿tentadores?) de Pablo con respecto a la muerte de su hijo. En la película, a la furia e impotencia desatada en los padres de las víctimas del Petiso que lamentablemente son manifestadas contra un niño inocente.

En suma, tanto *“El Niño de Barro”* como *“Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”* recuperan aspectos de la vida de Godino pero bajo criterios de selección que se encuentran en consonancia con la transformación de su persona en una leyenda a día de hoy aún atractiva, y que, como se comentó en el análisis de cada obra, afecta sensorialmente a quienes se aproximan a cada uno de estos productos. Más allá de los elementos propios que cada una de las obras aportó, en ambas se aprecia la dimensión sobrenatural atribuida a la figura del Petiso Orejudo en una suerte de efecto dominó: lo marginal como la alteración de una realidad conocida. La alteración de esa realidad como un peligro inminente. El peligro como la antesala del terror. Terror, en definitiva, generado por alguien cuya vida estuvo atravesada por la pobreza y la residualidad y cuyo destino estuvo supeditado a los discursos sociales y médicos categóricos de su época, que lo confinaron sin más a un encierro eterno. Teniendo en cuenta el duro contexto social en el que vivió el Petiso Orejudo, recuperado, aunque de manera tangencial, tanto por la película de Algora como por el cuento de Mariana Enriquez, ¿podría pensarse la figura de Santos Godino como “un justiciero que arrebató a los niños de esa gran máquina social antes de que se los devore” (Alós, 2024, p. 63) o como un asesino serial despiadado?. La cita de Alós remite quizás a la película de Algora y las pesadillas de Mateo, ¿la mirada impávida de los adultos ante los asesinatos de niños a manos de otro niño, todos ellos del mismo origen socioeconómico, la marginación de la marginalidad?

Si bien este trabajo propone la idea de que ambos productos culturales ficcionalizan a Godino alimentando una leyenda que históricamente estuvo cargada de oscuridad, no pretende ser categórico a la hora de definir una u otra interpretación de su figura, algo que queda en definitiva a criterio de cada espectador y/o lector, y “el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe” (Ranciere, 2010, p. 23), priorizando una perspectiva histórica o una perspectiva anclada en el sensacionalismo de la prensa de la época mientras el Petiso Orejudo continúa, como se analizó aquí, siempre vivo en el imaginario popular.

Referencias bibliográficas

- Alós, María Julieta. “El Petiso Orejudo de María Moreno: una mirada literaria de la eugenesia en la Argentina del siglo XX”. *Perifrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*. 31. Jan. 2024: 48-64. Web. 03 Feb. 2025. <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/perifrasis/article/view/8512/9051>
- Álvarez Lobato, Carmen. “Una mirada a la infancia: el espanto social en *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez”. *Escritos*. 64. Jan. 2022: 60–76. Web. 15 Jan. 2025. <https://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a04>
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones RIALP, S.A. 1990. Impreso.
- Blender. *MARIANA ENRÍQUEZ: La Reina del TERROR | ENTRE LIBROS con GONZALO HEREDIA | BLENDER* [Archivo de Vídeo]. Youtube, 22 de enero 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=tqbRAyDCa3g&t=121ls>
- Bolognesi, Sara y Bukhalovskaya, Alena. “El trinomio realidad, leyenda y fantástico en “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” (2016), de Mariana Enríquez”. *Tesis(Lima)*. 20. Jul. 2022: 289-315. Web. 04. Nov. 2025. <https://doi.org/10.15381/tesis.v15i20.23523>
- Chartier, Roger. “Leer la lectura”. *Trama & Texturas*. 21. Sept. 2013: 11–23. Web. 22 Jan. 2025. <http://www.jstor.org/stable/24391623>
- de Soiza Reilly, Juan. José. “Almas y sombras del presidio de Ushuaia. Desfile cinematográfico de seres retorcidos por todas las pasiones humanas”. *Caras y Caretas*. 1805. May. 1933. Web. 11 Jan. 2025. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=940f8c2b-0114-4611-ae6d-1c83fccfa8e7&page=21>
- Diez, Hernán. “Mariana Enríquez: una escritura de los márgenes”. *Boletín GEC*. 28. Dec. 2021: 117–131. Web. 16 Jan. 2025. <https://doi.org/10.48162/rev.43.012>
- Dovio, Mariana. “El Instituto de Criminología y la ‘mala vida’ entre 1907 y 1913”. *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*. 4. Aug. 2013: 93-117. Web. 05 Nov. 2025. <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/anuariohistoria>

El Niño de Barro. Dirigida por Jorge Algora. Patagonik Film Group; Pol-Ka Producciones; Adivina Producciones S.L. Castela Producciones; Iroko Films S.L, 2007.

Enriquez, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Editorial Anagrama. 2016. Impreso.

Enriquez, Mariana. “Mariana Enriquez: simpatía por los demonios”. Entrevista realizada por Verónica Boix. Revista Ñ, Diario Clarín, 31 de enero de 2020, https://www.clarin.com/revista-n/simpatia-demonios_0_vE7c0RiW.html

Enriquez, Mariana. “Mariana Enriquez: ‘Me interesa cómo las situaciones cotidianas se desdibujan y la manera en la que todas esconden un lado oscuro’”. Entrevista realizada por Cecilia Casero. Vogue Spain, 3 de marzo de 2024, <https://www.vogue.es/articulos/mariana-enriquez-entrevista-un-lugar-soleado-para-gente-sombria>

González Grueso, Fernando Darío. “El horror en la literatura”. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1 (2017): 27-50. Web. 18 Oct. 2025. <https://doi.org/10.15366/actionova2017.1>

Kaewert, Rebecca. “Miedos concretos, personajes psicóticos y la deconstrucción del monstruo humano : *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de Mariana Enríquez”. *Amerika*. 26. Jun. 2023. Web. 8 Nov. 2025. <http://journals.openedition.org/amerika/17396>

Kristeva, Julia. *Podere de la perversión*. México: Siglo XXI. 2004. Impreso.

Lamberti, Luciano. “Luciano Lamberti: ‘La literatura es un gran aguantadero de locos’”. Entrevista realizada por Luciano Sálche. Infobae, 19 de septiembre de 2017, <https://www.infobae.com/cultura/2017/09/19/luciano-lamberti-la-literatura-es-un-gran-aguantadero-de-locos/>

Littau, Karin. *Teorías de la lectura: libros, cuerpos y bibliomanía*. Buenos Aires: Manantial. 2008. Impreso.

Martínez de Mingo, Luis. *Literatura y Miedo*. Madrid: Editorial EDAF, S.A. 2004. Impreso.

Melingo, Daniel. “Pequeño Paria” [Canción]. *Maldito Tango*, Mañana, 2007.

- Monaco, James. *How to Read a Film. The World of Movies, Media, Multimedia. Language, History, Theory*. New York: Oxford University Press. 2000. Impreso.
- Moreno, María. *El Petiso Orejudo*. Buenos Aires: Tusquets Editores. 2021. Impreso.
- N. p. Biblioteca Digital del Ministerio de Justicia de la Nación. (n.d.). *Caso “Cayetano Santos Godino”*. <http://www.bibliotecadigital.gob.ar/items/show/2706>
- N.p. “Entrevista a Jorge Algora, director de El Niño de Barro”. Abando Moviez. Web. 07 Jan. 2025. https://www.abandomoviez.net/reportaje.php?id_reportaje=16&pag=1
- Olguín, Sergio. “El terror, una nueva dimensión de la literatura realista”. *Amerika*. 26. Jun. 2023. Web. 8 Nov. 2025. <http://journals.openedition.org/amerika/17300>
- Ranciere, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. 2010. Impreso.
- Rico Vázquez, Juan Francisco. “Morbo en el ser humano y su representación en el arte”. *Habla de arte*. Feb. 2024. Web. 22 Oct. 2025. <https://www.habladearte.com/post/morbo-en-el-ser-humano-y-su-representaci%C3%B3n-en-el-arte>
- Zapiola, María Carolina. “Niños asesinos de niños: el caso del Petiso Orejudo (Argentina, comienzos del siglo XX)”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Sep. 2006. Web. 19 Oct. 2025. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/2827>