

**Nuestros niños alienígenas:  
Los temores adultos y la negativa representación de los niños  
en la novela de John Wyndham *Los cucos de Midwich***

Sara Martín Alegre

Universitat Autònoma de Barcelona

[Sara.Martin@uab.cat](mailto:Sara.Martin@uab.cat)

**NOTA:** Texto publicado anteriormente como “Our Own Alien Children: (Mis)representing the Child in John Wyndham’s *The Midwich Cuckoos*”. En Julio Cañero, Fernando Galván & José Santiago Fernández (eds.), *Culture & Power: Music, Media and Visual Arts*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2003. 178-188. El artículo original en inglés se puede descargar de mi web personal, con permiso de los editores <http://gent.uab.cat/saramartinalegre/content/chapters-books>. Traducción íntegra de la autora, incluyendo citas originalmente en inglés.

**Imágenes de la infancia en la segunda mitad del s. XX: Del monstruo a la víctima**

Desde la década de 1950 muchas novelas y películas han representado de manera sesgada a los niños como monstruos morales y físicos. Estas imágenes perturbadoras son aún más cuestionables que las generadas por la representación discriminatoria de las mujeres y de las minorías (sexuales, étnicas, etc.). Mientras que los adultos pueden denunciar y rechazar las representaciones negativas, los niños están totalmente indefensos, lo que plantea la cuestión de si su indefensión es, precisamente, la razón por la cual son tan a menudo retratados como criaturas horribles y temibles. En, por ejemplo, la novela de ciencia-ficción *Los cucos de Midwich* (1957)<sup>1</sup> del escritor inglés John Wyndham (1903-1969), los niños están

---

<sup>1</sup> En castellano se ha hecho al parecer sólo una traducción de la obra de Wyndham: *Los cuclillos de Midwich* (traducción de Barbara McShane y Patrick Alfaya McShane para Producciones Editoriales, 1976, re-editada en 1986 por Gaviota). Esta misma traducción apareció de nuevo con el título de *Los cucos de Midwich*, publicada por Acento (1997). Hay referencias, un tanto confusas, a otra edición por parte de Gaviota, también de 1976, con el título *Los cucos de Midwich* y parece que traducida por Domingo

representados como una maligna especie invasora alienígena; o, tal vez, al revés: los hostiles alienígenas colonizadores se representan con aspecto de niño. La edición de bolsillo de Penguin Classics de la inquietante novela de Wyndham, edición publicada en 2002, celebra paradójicamente la canonización de este bien elaborado clásico popular en un momento cuando su contenido pedófilo parece estar en total contradicción con la visión contemporánea de los niños, de raíz neo-Victoriana, como víctimas inocentes desprotegidas ante el maltrato físico y psicológico, que se revela, además, abundante a lo largo de la Historia. Claramente, estos puntos de vista aparentemente opuestos sobre la infancia—lo monstruoso y lo angelical—son, en el fondo, imágenes especulares gemelas; los niños reales se sitúan en algún punto entre ambas según la naturaleza de cada pequeño/a.

Las dos guerras mundiales contribuyeron en gran medida a la creación de nuevos conceptos relativos a la juventud y la infancia en Occidente. Millones de hombres jóvenes fueron masacrados innecesariamente en las trincheras para complacer a un inepto establecimiento militar internacional a cargo de sus mayores; este holocausto generacional abrió una importante brecha social después de la Primera Guerra Mundial (1914-18). Los apodados ‘felices años 20’ fueron una década testigo de los inicios de la cultura juvenil, con sus muchachas de pelo y faldas cortos y su charlestón frenético, mientras que los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial vieron consolidarse la juventud, con la nueva figura del *teenager*, como uno de los principales valores de la cultura occidental. Los niños nacidos en la década de 1950 (o *baby-boomers*), asediados por un clima de Guerra Fría en el que la amenaza constante de la aniquilación nuclear redujo drásticamente su fe en el futuro, abrazaron la nueva idea de la gratificación instantánea proporcionada por la nueva ética consumista del capitalismo tardío. De repente, los adultos británicos y estadounidenses se dieron cuenta de que la patria potestad ya no se respetaba y de que la vida hogareña era una constante lucha por la autoridad y la obediencia, de la cual se nutría además el miedo a la creciente delincuencia juvenil. Por ello, en la

---

Santos. En todo caso, no hay hoy mismo una edición disponible en castellano, pero sí en catalán, *Els cucuts de Midwich* (traducción de Dolors Udina, publicada por Cruïlla en 1996).

década de 1950 empezaron a aparecer en novelas y películas representaciones de niños y adolescentes vistos como peligrosos extraños, sub-género de ficción al que pertenece *Los cucos de Midwich*.

La ficción que se centra en los niños malvados intenta responder esencialmente dos preguntas: la primera, ¿qué factores pueden transformar a niños nacidos inocentes en malignos monstruos?; la segunda, ¿qué pueden hacer los padres cuando se enfrentan a la evidencia de que sus hijos están haciendo el mal? Dos novelas publicadas a ambos lados del Atlántico en 1954, el clásico de la literatura inglesa escrito por William Golding *El señor de las moscas* y la popular novela del americano William March *The Bad Seed* (nominada al prestigioso National Book Award, llevada al teatro por Maxwell Anderson en 1955 y al cine por Mervyn LeRoy en 1956), dan respuestas diferentes y complementarias. Golding deja a sus niños solos en una isla desierta tras un naufragio y el resultado, como es bien sabido, es el sadismo y el caos, situación con la que el autor inglés quiere probar que los *hombres*, ya que Golding se fija específicamente en un grupo de niños, se inclinan naturalmente hacia el mal. March retrata, en cambio, a Rhoda, una típica niña americana de clase media que, para consternación de su respetable madre, parece haber cometido diversos asesinatos sin que muestre compunción alguna. La novela de March explora el hecho bien documentado de que los psicópatas adultos comienzan sus actividades en la infancia y no tienen por qué ser hijos de familias disfuncionales (Ramsland, 2000). Su tesis principal, en todo caso, es que la inclinación al mal se hereda: la ‘mala semilla’ del título se refiere a la herencia genética que Rhoda recibe de su abuela materna Bessie, una asesina múltiple ejecutada durante la infancia de la madre, Christine; ésta, en seguida adoptada, ignora la identidad y delitos de su progenitora hasta que debe enfrentarse al hecho de que, pese a ser buena madre, no puede dominar la naturaleza indómita de su monstruoso retoño. Como ella, otros padres y madres también quedan exonerados de toda culpa en los otros dos clásicos principales de la infancia corrupta o malvada de la década de 1950: *Lolita* de Vladimir Nabokov (1955; películas 1962, 1997) y la propia *Los cucos de Midwich* de Wyndham.



*Midwich* se convirtió en la película *El pueblo de los malditos* (*Village of the Damned*, Wolf Rilla) en 1960, año en que el afamado director teatral Peter Brook adaptó *El señor de las moscas*. La película de Stanley Kubrick *Lolita* apareció en 1962, un año después de la mejor adaptación cinematográfica de la obra maestra de Henry James “Otra vuelta de tuerca” (1898), la película de Jack Clayton *Suspense* (*The Innocents*).<sup>2</sup> De hecho, el ambiguo relato gótico de James fue el gran predecesor de estos textos en torno a la infancia monstruosa al plantear la duda de si los niños que cuida la anónima institutriz y narradora son malvados o víctimas de la reprimida imaginación de esta mujer. A mediados de los años 60, la imagen del niño poderoso y peligroso se encarnó en personajes tan insólitos como el bebé satánico de la aterradora novela de Ira Levin *La semilla del diablo* (*Rosemary’s Baby*, 1967), popularizada por la atmosférica película de Roman Polanski (1968), y la deslumbrante Alia de *Dune*, novela de Frank Herbert (1965; película de 1984), una maga de 6 años de edad, dueña de una cantidad sobrehumana de sabiduría gracias a un ritual místico prohibido, ejecutado por su madre en el momento de su concepción.

Los niños mutantes, sabios y poderosos como Alia resurgen en la década de 1980, pero la década de 1970 se vio, más bien, infestada por una plaga de niños asesinos de todas las edades, incluyendo incluso bebés recién nacidos como el de la película semi-camp *¡Estoy vivo!* (*It’s Alive!*, Larry Cohen, 1974) e incluso fetos letales como en la mucho más espantosa *Cromosoma Tres* (*The Brood*, 1979, David Cronenberg). Los adultos de los 70 también ‘disfrutaron’ de imágenes sobrecogedoras de la infancia en *El otro* (*The Other*, 1972, Robert Mulligan) a partir de la novela de Tom Tryon sobre un gemelo malvado que amenaza a su buen hermano, *La profecía* (*The Omen*, 1976, Richard Donner)<sup>3</sup> en la que el pequeño Damien de 6 años resulta ser el Anticristo, la película *Eraserhead* de David Lynch (1977) acerca de un siniestro bebé con graves malformaciones, o *Los niños del Brasil* (*The Boys from Brazil*, 1978, Franklin

---

<sup>2</sup> Hay otras adaptaciones al cine de la misma novela corta, entre las que destacaría la española *El cielo* (1999, Antoni Eloi), rodada en inglés y con Lauren Bacall y Sadie Frost en papeles estelares.

<sup>3</sup> *La profecía* se basa en una novela de David Seltzer, continuada por *Damien: Omen II* (Joseph Howard, 1978), *Omen III: The Final Conflict* (Gordon McGill, 1980), *Omen IV: Armageddon 2000* (McGill, 1983) y *Omen V: The Abomination* (McGill, 1985). Estas novelas guardan estrecha relación con la saga de películas: *La maldición de Damien* (1978), *El final de Damien* (1981) y el *remake* de la original (2006).

J. Schaffner), basada en otra novela de Ira Levin en la que el Dr. Mengele clona un lote de pequeños Hitlers a partir del ADN del Führer. La novela popular americana hizo otras importantes contribuciones a la galería de pequeños monstruos con la conmovedora vampira Claudia, atrapada para siempre en su pequeño cuerpo infantil en la novela de culto de Anne Rice *Entrevista con el vampiro* (*Interview with the Vampire* 1976; película de Neil Jordan, 1993) y, por supuesto, con Regan, la niña pre-pubescente poseída por el diablo en el *best-seller* gótico de William Peter Blatty *El exorcista* (*The Exorcist*, 1971, filmada en 1973). Sin olvidar, naturalmente, en territorio español la angustiada película de Narciso 'Chicho' Ibáñez Serrador *¿Quién puede matar a un niño?* (1972), en la que la isla imaginaria de Almanzora se quedaba sin adultos, exterminados todos ellos por los niños bajo el influjo de algún tipo de locura colectiva.

“El afán con el que películas como *La profecía* hacen que el público desee la destrucción de un niño”, S.S. Prawer escribió, “tiene algo profundamente sospechoso—¿podría quizás haber un vínculo entre la forma en que nuestros instintos más crueles están aquí dirigidos contra un niño, y el uso alarmante de ‘actores’ infantiles en pornografía?” (1980: 71) En la década de 1980, como señala David Skal, el uso frecuente de tramas relativas al maltrato infantil y al asesinato de niños corrió “paralelo a una histeria desatada en los tribunales y los medios de comunicación sobre el abuso sexual y el incesto” (1993: 361), transformada ya en la década de 1990 en la persecución frenética de la pedofilia, la pederastia y de la pornografía infantil, especialmente en internet. Skal atribuye, de modo tentativo, lo que él llama ‘histeria’ al resentimiento de los *baby-boomers* nacidos en los 50, proyectado “contra sus propios hijos, por no hablar de sus propios padres” (362). Skal atribuye esta situación a las dificultades relacionadas con el nuevo estilo de criar a los hijos, mucho más exigente que en el pasado y minado por “el sentido de culpa por el uso de guarderías, la inevitable falta de tiempo de ‘calidad’ en familias en que ambos progenitores trabajan, y la tendencia a ver a los niños como una especie de derecho de clase media en lugar de una responsabilidad financiera” (362).

Desde 1977, cuando Stephen King dio una respuesta literal en *El resplandor* a la pregunta de que podría poseer a un padre para que maltrate a sus propios esposa e

hijos, novelas y películas han estado explorando el tema espinoso del abuso físico y psicológico. Esta exploración, como he argumentado en relación con la obra de King (ver Martín, 2001), es bastante problemática, no tan sólo porque revela las profundas ambigüedades de nuestro cuestionable comportamiento hacia los niños, sino también porque a fin de condenar a aquellos adultos que cometen delitos contra los niños King y otros autores muestran escenas cuya violencia, como sugería Prawer, raya lo pornográfico. King, autor del relato sobre un pueblo dirigido por un grupo de peligrosos niños que inspiró la popular serie de películas *Los chicos del maíz* (1984-2001), tiende más bien a retratar a los niños como víctimas sacrificadas a los horrores perpetrados por los adultos. Siempre que los niños de King resultan ser monstruos—las niñas de *Carrie* (1973; película 1976 y 2013) y *Ojos de fuego* (*Firestarter*, 1980; película de 1984) o el niño de *Cementerio viviente* (*Pet Sematary* 1988; película 1989)—su sufrimiento invita a la compasión más que al horror. Esto los distingue de otros niños monstruosos digamos que de raíz más tradicional pese a su originalidad, como por ejemplo el agresivo chico-chica de *La fábrica de avispas* (Iain Banks, 1984), el bebé letal de *El ejecutivo* (*The Businessman: A Tale of Terror*, Thomas Disch, 1984) o el joven hooligan Ben en *El quinto hijo* (*The Fifth Child*, Doris Lessing, 1988). La admirada novela de ciencia-ficción de Orson Scott Card *El juego de Ender* (*Ender's Game*, 1985), en la que un niño es manipulado por las autoridades militares para que extermine, sin saberlo, una especie alienígena entera, películas como *D.A.R.Y.L.* (1985) o el relato de Brian Aldiss “Los super-juguetes duran todo el verano” (1976; película *A.I.: Inteligencia artificial* 2001, Steven Spielberg), ambos sobre niños-robots adoptados por familias, pertenecen ya a un panorama en pleno cambio. En estas historias los niños monstruosos son víctimas inocentes de sistemas de poder siniestros, estrategia que es en el fondo un nuevo intento de excusar su crianza defectuosa pero que al menos sirve para negar que los niños sean malvados de nacimiento y para analizar ni que sea someramente cómo destruimos sus vidas en el mundo actual.

El hecho de que el niño monstruoso es más a menudo víctima que victimario quedaba, por lo tanto, ya suficientemente establecido a mediados de la década de 1980. Sin embargo, Marina Warner todavía insistía en 1993 que “el niño nunca ha sido

visto como un enemigo tan amenazador como hoy. Nunca antes han estado los niños tan saturados con todo el poder de la monstruosidad proyectado para excitar la repulsión. E incluso el terror” (43). Irónicamente, los niños excéntricos de la Familia Addams (películas 1991, 1993) parecían ser el único ejemplo de infancia bien ajustada en un panorama dominado en los años 90 por la idea de que el habitual exceso de trabajo lleva a los atribulados padres a ignorarlo todo sobre sus hijos—ya sean pobres inocentes acosado por los fantasmas, como sucede en *El sexto sentido* (*The Sixth Sense*, 1999, M. Night Shyamalan), o pequeños demonios empeñados en matar a sus indefensos hermanos menores, como en *El buen hijo* (*The Good Son*, 1993, Joseph Ruben). El inmenso éxito de *El sexto sentido* y el fracaso tanto de *El buen hijo* como de la nueva versión de *El pueblo de los malditos* (1995, John Carpenter), sugiere que a mediados de los 90 el niño victimizado, aunque fuera monstruoso físicamente, era ya una imagen mayoritaria en relación al niño malvado. Esto también es evidente en la película de Robert Rodríguez *El espinazo del Diablo* (2001), que fusiona el huérfano de Dickens con el niño monstruoso para subrayar la idea hoy muy extendida de que el abuso sufrido en la infancia crea abusadores adultos. Y así se reproduce el círculo vicioso en que estamos atrapados aún hoy, pese a los muchos esfuerzos para erradicar la violencia doméstica contra los pequeños de la casa.

### ***Los cucos de Midwich: El problema de la responsabilidad sobre el niño aberrante***

Muchos reseñadores se quejaron con justicia de que *El pueblo de los malditos* de Carpenter falla porque su versión se limita a copiar la de Wolf Rilla de 1960 sin tener en cuenta los cambios producidos por el paso del tiempo (en especial, los relativos a nuestra visión de la infancia). Es revelador el hecho de que Carpenter, King y la mayoría de los narradores interesados en el tema del niño monstruoso en los 90 pertenecen a la generación del *baby-boom* que inspiró los primeros retratos de la infancia maligna en los 50. Mientras que para ellos el principal problema, como señala Skal, es su sentido de la culpabilidad por su incapacidad para hacer frente a todas las exigencias de la paternidad y maternidad modernas, para la generación de Golding,

March, Wyndham o Nabokov el tema principal era, más bien, la extrañeza ante la nueva y masiva generación nacida de la bonanza económica de los 50 y 60 en el mundo anglófono. Al ignorar la distancia entre la película de Rilla y la suya propia, Carpenter silencia el desconcierto que su propia generación generó y al ponerse del lado de Rilla y de Wyndham, el director renueva la brecha generacional, demonizando a los niños de los 90 tal como su propia generación fue demonizada en el pasado. El problema, por supuesto, es que esta ya no es una estrategia aceptable, si alguna vez lo fue.

La confusión sobre la naturaleza individualista y rebelde de los niños de la posguerra es quizás más evidente en una diferencia crucial entre *Los cucos de Midwich* y la adaptación de Rilla, con guión del aclamado Stirling Silliphant. Cerca del final de la novela los Niños, como el pueblo de Midwich denomina al colectivo, convencen al coronel Bernard Westcott, uno de los personajes principales, para que negocie en su nombre alguna salida que permita su supervivencia al darse cuenta de que están a punto de ser aniquilados. Los Niños maduran con gran celeridad psicológica y física; a la edad de 9 años combinan un físico ya adolescente con su característica personalidad adulta, carente de emociones. Westcott se siente profundamente confundido porque, “estaba oyendo a un adulto, pero viendo una chica de 16 años de edad, sabiendo que, de hecho, era sólo una niña de 9 años quien hablaba” (169). Los adaptadores cayeron presa de esa misma confusión, y tal vez por ello se limitaron a representar a los Niños con aspecto de tener 9 años (pese a tener 4 según la trama de la película) y evitando su caracterización como adolescentes. Esto es un error ya que la novela de Wyndham participa de las tensiones en torno a la definición de la adolescencia en los años 50. La palabra ‘adolescencia’ era entonces aún de uso relativamente reciente, habiendo sido introducida por el psicólogo americano G. Stanley Hall en su volumen epónimo de 1904. La palabra *teenager* usada en los Estados Unidos a partir de 1945 y exportada a Gran Bretaña tanto por los soldados americanos como por los tratados pedagógicos, le dio visibilidad a la lucha entre generaciones por el derecho a definir la adolescencia. La novela de Wyndham revela simbólicamente a través de los niños alienígenas las dudas





de la sociedad inglesa de mitad del siglo XX sobre si los adolescentes son niños o adultos, y sobre qué grado de autonomía debía concedérsele a los díscolos *teenagers*.

Las pelucas rubias platino de los niños de Rilla y su aspecto uniforme, que connota la aplicación de la eugenesia, han confundido a algunos comentaristas, llevándoles a ofrecer una lectura de los niños de Wyndham como nazis renacidos, listos para una invasión sutil de Gran Bretaña. Otros críticos, como David Skal, han interpretado esta novela como una premonición de la pavorosa posibilidad de que “la ciencia masculinista futura pueda dominar las funciones reproductivas de las mujeres” (1993: 289); Skal también comenta que la novela de Wyndham encaja con los horrores desatados por la talidomida, la droga diseñada por el laboratorio alemán Chemie Grünenthal para minimizar las molestias del embarazo y que provocó el nacimiento de miles de bebés con graves malformaciones en toda Europa a partir de su comercialización en 1957, el mismo año en que se publicó *Midwich*. Es, en todo caso, imposible que Wyndham la tuviera en cuenta ya que los efectos de la talidomida se manifestaron a gran escala sobre todo en los primeros años 60. Otros temores más cercanos hicieron mella en la imaginación del autor inglés. Como Andy Sawyer señala en referencia a la película, se pueden discernir con claridad “una serie de angustias inquietantes para el público británico (...): el miedo a la Guerra Fría, a la invasión insidiosa, al totalitarismo (los niños no tienen individualidad) y a una nueva generación que no puede compartir los valores de la vieja” (1999: 86). Sawyer incluso subestima los temores expresados por Wyndham, ya que esta especie invasora de niños alienígenas, nacidos a partir de misteriosos embarazos impuestos a sus madres, vienen para destruir y remplazar las viejas generaciones de todo el mundo.

*Midwich*, explica el narrador Richard Gayford, “era, casi con notoriedad, un lugar donde las cosas no sucedían” (5). Los habitantes de este apacible rincón inglés caen misteriosamente dormidos durante todo un día, más tarde bautizado como el Día Perdido, en el que todas las mujeres mayores de 17 incluyendo las vírgenes quedan embarazadas. Lógicamente, Wyndham seguro que sabía que las niñas pueden ser fértiles mucho más jóvenes, pero no se atrevió a mostrar pequeñas embarazadas en su novela. Una instalación experimental dirigida por la inteligencia militar, toda una

rareza en medio de este idílico paisaje pastoral, es acusada de inmediato de haber causado el incidente, pero las sospechas pronto se centran en un enigmático objeto blanco hemisférico que aterriza junto a la iglesia local sólo para desaparecer poco después de ser fotografiado. Wyndham, sin embargo, no ofrece ninguna explicación definitiva sobre el origen de los niños; no obstante, la gran mayoría de lectores los considera extraterrestres, tal como hago aquí.

Los matices cómicos de la primera parte de la novela, con capítulos titulados “Todo en calma en Midwich”, “Operación Midwich” o “¡Bien jugado, Midwich!” deberían quizás atribuirse al deseo del autor de aligerar los terribles sucesos de las etapas iniciales de la historia: la violación masiva de 70 mujeres inconscientes, el miedo que su embarazo anormal provoca y la feroz resistencia de los fetos a ser abortados (expresada gracias a la manipulación mental). Marianne Kincaid Speller opina que el autor trata con valentía los sentimientos de las mujeres, manteniendo que “Wyndham hace un notable esfuerzo imaginativo” (1998), aunque una escritora tal vez habría enfocado el espinoso tema como una historia de terror. Angela Zellaby, quien resulta estar embarazada de la manera habitual, desempeña el papel de portavoz de sus compañeras aldeanas ante el lector. En un momento dado ella le confiesa a su marido, el personaje principal, que lo peor es “saber que hay algo que crece allí—sin estar seguro de cómo, o qué... Es tan humillante, Gordon. Me hace sentir como un animal” (58, elipsis original). Sin embargo, Wyndham no insiste mucho en este punto, haciendo que Gordon Zellaby muestre simpatía por las embarazadas pero sin estar excesivamente preocupado. Paradójicamente, las mujeres llevan todo el asunto mucho mejor que los hombres ‘cornudos’, que se conforman con la peculiar circunstancia sólo porque saben que, ya que todo el pueblo se ve afectado, ninguno de sus pares masculinos va a reírse de ellos.

Wyndham muy claramente quiere poner el acento en la segunda parte del libro, que trata de los esfuerzos de los Niños por sobrevivir entre los aldeanos hostiles, una vez estos comprenden que los recién llegados tienen por objeto la sustitución de la especie humana en la Tierra. La primera parte de la novela, que cubre el embarazo y los dos primeros años de vida de los bebés, es interesante sobre todo en cuanto al



empeño que el pueblo pone en protegerse y en proteger a los Niños de las miradas indiscretas de los curiosos y de los medios de comunicación, por temor a los chismes y a la exposición pública, como si fueran personajes de una novela de Jane Austen. Esta actitud, tratada por Wyndham con fina ironía, es la manifestación más clara de lo autoconsciente que es esta novela en cuanto a su identidad inglesa. Mientras prepara con toda parsimonia una ensalada, el escritor Gordon Zellaby analiza para sus invitados el impacto de las ficciones de H.G. Wells en ambos lados del Atlántico, y concluye que mientras que en América nadie dudaría del anuncio de una invasión en la vista de su tradición en torno a la ciencia-ficción, “aquí, uno siente, la noticia de tal invasión sería recibida por lo menos en algunos sectores con un toque de escepticismo inicial (...)” (161). Este escepticismo es lo que da la novela su característico tono socarrón, al menos en la primera parte.

Sin duda alguna Wyndham era un neo-Darwinista y un fiel seguidor de la ficción distópica de Wells. “A nivel cósmico”, Alexandra Aldridge observa, “el biólogo neo-Darwinista en Wells teme que los procesos evolutivos llevarán (...) a condiciones adversas en el futuro. Su imaginación está consternada por las vidas desperdiciadas de las masas y la probabilidad de que la humanidad en su conjunto sólo puede decaer” (1978: 32). Wyndham, a su vez, está consternado por la idea de que, como sucede en las novelas de Wells, otra especie pueda apartar con éxito a la humanidad de la carrera evolutiva, un punto que ya había tratado en su novela más conocida, *El día de los trífidos* (1951). En ella una especie vegetal monstruosa se aprovecha de la ceguera humana universal, causada por un meteorito, y reemplaza a la humanidad en la cúspide de la pirámide en que se organiza la vida animal. Lo más sorprendente de *Los cucos de Midwich* es que la amenaza neo-Darwinista no la plantean monstruos abyectos como los trífidos sino hermosos niños que, por muy alienígenas que sean, tienen aspecto humano, o casi.

El gran atractivo de los Niños no es ni extraordinario ni excepcional si tenemos en cuenta que, como Sabine Büssing señala, “la inmensa mayoría de los niños en la ficción de terror no son tan sólo graciosos, sino que están dotados de una maravillosa belleza” (1987: 4) al igual que la otra categoría principal del monstruo patriarcal: la

mujer fatal. Los pequeños de Midwich, hay que señalar, no son híbridos semi-humanos nacidos de sus madres humanas y uno o varios padres alienígenas; nacen, de hecho, de óvulos ya fertilizados, implantados en sus madres, lo que significa que éstas son utilizadas como simples incubadoras vivientes o vientres de alquiler. Una vez llegado a su término el embarazo, nacen 31 niños y 30 niñas, todos ellos dotados de extraordinarias ojos dorados y brillante piel plateada; su pelo, por cierto, tiene un tono rubio oscuro, no el rubio platino de las películas. En lenguaje clínico, los Niños son psicópatas, en el sentido de que no pueden desarrollar sentimientos de ningún tipo hacia otras personas. Pueden forzar mediante manipulación mental a los seres humanos a hacer lo que los Niños ordenen, aunque no pueden leer la mente como en las adaptaciones. Zellaby finalmente demuestra que todos ellos están vinculados telepáticamente y que los niños y las niñas constituyen dos entidades mentales separadas, condición que también se manifiesta en su aspecto físico ya que los miembros de cada sexo son idénticos entre sí.

Zellaby pronto llega a la conclusión de que estos niños son alienígenas inteligentes capaces de metamorfosis que utilizan la estrategia del cuco<sup>4</sup> para reemplazar a la raza humana, una deducción que tiene implicaciones importantes. Por un lado, libera a los padres de toda responsabilidad sobre su bienestar, hasta el punto de que incluso la hija de Zellaby abandona a su bebé. Por otro lado, la deducción de Zellaby plantea la cuestión de si es legítimo o no para matarlos como él sugiere, ya que, según sus propias palabras, “ahora, cuando siento, como nunca imaginé sentir, que mi posición en la cumbre de la Creación está amenazada, veo que no me gusta en absoluto” (95). Zellaby también deduce que los invasores alienígenas han elegido esta táctica de quinta columna sabiendo, precisamente, que los seres humanos (al menos los ingleses...) nunca matarían deliberadamente a un niño y menos a un grupo de ellos.

En los últimos capítulos de la novela Wyndham llega a un punto en el que la necesidad de eliminar a los Niños ha quedado establecida con rotundidad entre los aldeanos y en el que al lector se le ha hecho ver que no siendo ‘reales’ estos niños

---

<sup>4</sup> Como es bien sabido, el ave *Cuculus canorus* no construye nidos sino que deposita su único huevo en nido ajeno, tras eliminar como mínimo la mitad de los huevos allí depositados. El cuco recién nacido se encarga de eliminar la otra mitad, obligando así a la hembra de la especie parasitada a alimentarlo.

humanoides pueden y *deben* ser exterminados. Uno de los niños, o mejor dicho *el* niño, afirma con calma que “ustedes no pueden permitirse no matarnos, porque si lo hacen, todos usted estarán acabados (...)” (170), en referencia no sólo a los aldeanos sino a todos los seres humanos. A la larga se descubre que ha habido eventos similares y otros Días Perdidos menos exitosos en todo el mundo: en Australia todos los bebés nacieron muertos, en el Polo Norte los aterrorizados esquimales cometieron un infanticidio masivo, en Mongolia tanto las madres como los niños fueron tomados por demonios y asesinados, en Rusia el Gobierno soviético los bombardeó junto a su aldea anfitriona. Los rusos aconsejan al mundo entero que eliminen a los Niños, pero, irónicamente, si aún sobreviven en Midwich es porque la inteligencia militar británica decide protegerlos, pensando que podrían ser genios y, por lo tanto, un arma esencial en el contexto de la Guerra Fría.

Conociendo su importancia estratégica, en Midwich los Niños se juegan su supervivencia en una apuesta audaz a favor del sentido británico del juego limpio. Como la niña dice, ningún Gobierno británico puede encontrar una solución satisfactoria al dilema de si hay que matarlos o protegerlos, sin arriesgar su permanencia en el poder: la solución conservadora o Tory (el genocidio) es impensable para la civilización inglesa, mientras que el partido socialista o Labour, como ella aduce, “defenderá nuestros derechos como minoría amenazada, y más aún como niños” (171). La niña resume la situación con exactitud cuando subraya que “todos somos, ya ven ustedes, juguetes de la fuerza vital. A ustedes les dio la fuerza de los números, pero no la física. A nosotros nos hizo fuertes mentalmente, pero físicamente débiles: ahora nos enfrenta, a saber ver qué va a pasar” (173). Por su parte, el Coronel Westcott ve el conflicto en función de un dilema ético: Gran Bretaña debe protegerse de los Niños, pero sus valores determinan que es inaceptable matar a menores desprotegidos. Zellaby encuentra al fin una utilitaria solución moral y decide matar a los Niños al coste ético más bajo posible, es decir, sacrificando tan sólo su propia vida y no la civilización inglesa entera.

En *La mala semilla*, Christine, la madre desesperada de la pequeña psicópata Rhoda, la seda usando pastillas con intención de matarla antes de suicidarse de un tiro.

La niña, sin embargo, sobrevive al intento de asesinato mientras que en la adaptación se decidió que un providencial pararrayos cayera sobre ella, quitándole la vida. *Los cucos de Midwich* va aún más allá, al hacer que Zellaby ejecute el asesinato en masa de alrededor de 60 niños inmolándose juntamente con ellos en una explosión suicida. Marianne Kincaid Speller señala que el Gobierno británico no hace finalmente nada para ayudar a Midwich resolver su problema:

Estamos una vez más de nuevo en territorio típico de Wyndham, con los individuos teniendo que asumir la responsabilidad sobre su propio futuro, en lugar de esperar a que el Gobierno haga algo al respecto, lo que es en sí mismo una actitud problemática; uno sólo tiene que pensar en los grupos supervivencialistas americanos, y en los denominados 'hombres de la montaña' para darse cuenta de que esta situación puede fácilmente quedar fuera de control. Uno se pregunta qué habría hecho Wyndham ante las turbulencias premilenialistas que ahora estamos presenciando. (1998)

O ante el acto infame de Timothy McVeigh en desafío contra el Gobierno federal de Estados Unidos, el atentado con bomba de Oklahoma City de 1995. *El pueblo de los malditos* de Carpenter fue estrenada menos de un mes antes del ataque de McVeigh en contra de un edificio federal que también albergaba una guardería. Muchos niños murieron y la imagen de un bombero llevando un bebé muerto en sus brazos se hizo mundialmente (y trágicamente) famosa. El terrorista McVeigh y el héroe sacrificial Zellaby pueden verse incluso como las dos caras de la misma moneda, circunstancia que podría explicar además, ni que sea sólo en parte, el fracaso de la trasnochada película de Carpenter.

El problema principal de *Midwich* es que a pesar de que la paranoica trama neo-Darwinista encaja con profundos temores humanos se le pide al mismo tiempo a los lectores que deseen activamente la muerte de un grupo de niños. Los Niños están por completo deshumanizados y se comportan de un modo cruel y extraño pero, aún así, son niños. Una cosa es utilizar un monstruo extraterrestre como los de Wells en *La guerra de los mundos* (1898), o los de Roland Emerich en *Independence Day* (1996), por nombrar invasores más modernos, como chivos expiatorios para gestionar nuestro miedo a que el universo pueda contener sorpresas desagradables y contrarias al bienestar de la especie humana. Otra muy distinta es presentar una especie alienígena



hostil encarnada en cuerpos con forma de niños humanos ya que el infanticidio masivo es del todo contrario a nuestra programación genética, moral y social. Cabe preguntarse por qué la imaginación de Wyndham llegó a generar esta trama.

Bill Osgerby explica que

(...) en las décadas que siguieron a 1945 una serie de factores se combinaron para poner de relieve la 'visibilidad' social de la juventud, dándoles a los jóvenes británicos definición como entidad cultural propia como nunca antes y convenciendo a muchos comentaristas contemporáneos de que la juventud de la posguerra era palpablemente diferente de las anteriores generaciones juveniles. (1998: 17)

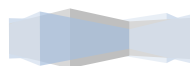
Los años 50 y 60 del siglo XX fueron, como he señalado, la edad del *baby-boom*, y no hay duda de que en cierto sentido, esto es lo que refleja el embarazo masivo de Midwich. Osgerby añade que en estas dos décadas “siempre se asoció una sensación de incertidumbre y aprensión a los patrones de consumo de los jóvenes al entenderse la cultura juvenil como el nadir de los cambios culturales de la posguerra, una presencia maligna que acechaba desde las sombras a la 'sociedad de la abundancia'” (1998: 33). Los Niños de Midwich reflejan, así pues, este temor a que esta masiva generación del *baby-boom* pronto desplace el viejo, tranquilo mundo de los muchos rincones apacibles de Inglaterra, acabando con los vestigios de la autoridad adulta. Esta es la razón por la cual la escena más aterradora de la novela, obviada en las películas, muestra a los Niños literalmente destrozando la mente de un jefe de policía jubilado, que ingenuamente trata de controlarlos en nombre de su antigüedad en el cargo. Sus últimas palabras son las palabras finales de un autoritarismo agonizante que los Niños rechazan de plano:

“¡Maldito canalla! ¡Pequeño pedante insufrible! ¿Cómo te atreves a hablarme así? ¿Entiendes que represento a la policía local de este país? Si no, es hora de que aprendas, y me aseguraré de que así lo haces, por Dios. ¿Cómo te atreves a hablarle a los mayores así, pequeño cabeza-hueca advenedizo? Así que no hay que 'molestaros', que os vais a defender, ¡ya veremos! ¿Dónde te crees que estás? Tienes mucho que aprender, niñato (...)” (156)

Los pocos Niños, en cambio, saben que quienes deben aprender respeto son los adultos.



Bill Osgerby señala, además, que la nueva cultura juvenil de la década de 1950 fue creación de las clases obreras, cuya juventud tuvo por primera vez en sus manos dinero y tiempo suficiente para el ocio; también, por primera vez, se negó a tener en cuenta el futuro, consecuencia de la reciente guerra devastadora. Los Niños de Wyndham no encajan en el esquema inglés de clase social y son además muy diferentes a los adolescentes ingleses de los 50 en el sentido de que todos llevan ropa muy conservadora de corte escolar (camisa azul de algodón y pantalones grises para los chicos, faldas cortas plisadas de color gris y camisas amarillas para las niñas) y no anhelan nada material. Sí que son, en cambio, consumidores insaciables de conocimiento, que les proporciona el Ministerio de Educación tal como el Ministerio de Bienestar ayudó a los niños ingleses de escasos medios a mejorar su educación. El Ministerio incluso se convierte en tutor de los Niños cuando estos deciden abandonar sus hogares para vivir en comunidad en la Granja, la antigua instalación militar, para alivio de sus familias de acogida. Zellaby, uno de sus maestros, ofrece una descripción de su relación con ellos que puede sonarles familiar a algunos profesionales involucrados en la educación secundaria: “Los atisbos de comprensión mutua eran curiosamente parciales e impersonales; carecían de toda dimensión de sentimiento y simpatía. Sus vidas reales parecían transcurrir en un mundo propio, como al margen de la corriente principal, como si fueran una tribu amazónica con sus normas y ética completamente distintas” (117). La Casa de los Niños es el lugar que Zellaby finalmente hace saltar por los aires, acción que parece mandar metafóricamente de parte de Wyndham un claro mensaje al Gobierno británico: o controla a los adolescentes revoltosos de los que es responsable gracias a las políticas educativas del estado del bienestar, o si no... la civilización británica será la que estalle. En todo caso, quien sea que envió a los Niños a Midwich finalmente pierde la batalla neo-Darwinista. La novela termina con un pasaje de la nota de suicidio dejada por Zellaby: “Si uno quiere mantenerse vivo en la selva, debe vivir según las reglas de la selva” (190). El héroe sacrificial, que suena aquí como un cruce entre H.G. Wells y Rambo, restaura el equilibrio perdido y Midwich puede al fin dedicarse a criar niños totalmente humanos.





Las ficciones como *Los cucos de Midwich* y las otras novelas y películas mencionadas aquí tienen el extraño poder de difundir la paranoia de la que se nutren. Los lectores saben que son fantasía, e incluso pueden producir conjeturas en cuanto a su contenido morboso, como hago aquí. Aún así, las representaciones sesgadas de cualquier minoría tienden a proyectar una negra sombra sobre la realidad, que es la razón por la cual son tan importantes. Los adultos Victorianos solían imaginar que los niños eran sexualmente inocentes porque su actitud hacia ellos a menudo estaba teñida de un erotismo que no podían asumir; cuando Freud les reveló la sexualidad infantil el trauma fue profundísimo. El siglo XX imaginó malvados niños asesinos porque, seamos sinceros, preferimos pensar que ellos son monstruos antes que vernos como los ineptos padres que tan a menudo somos. Cada vez que un niño comete un delito en la vida real incluyendo el asesinato, como tristemente ocurre aunque sea con muy baja frecuencia, los adultos nos sentimos tan desconcertados como aliviados: *son monstruos*, después de todo. La excusa del misterioso embarazo y la intervención del Ministerio de Educación le permiten a Wyndham absolver a las madres de su responsabilidad sobre sus propios niños (los padres juegan un papel aún más dudoso al ser adoptivos) para pasársela al Gobierno como educador y tutor legal. Su ‘solución final’ es aún más monstruosa que los Niños, pero subraya al mismo tiempo la primordial función social de esta novela: hacernos sentir horrorizados para así controlar los impulsos pedófilos que pudiéramos sentir en la vida real. *Los cucos de Midwich* exagera los temores contra los niños y adolescentes reales de los 50 presentando una representación sesgada y aterradora, consiguiendo al mismo tiempo que nuestra protesta personal ante su exterminio final nos lleve a corregir esos temores. ¿Quién puede matar a un niño?, nos preguntaba Ibáñez Serrador y la respuesta debería ser que aunque Zellaby sí pueda hacerlo en la novela de Wyndham, nosotros no, ya que a diferencia de lo que ocurre en *Midwich*, nuestros niños no son monstruos.



## BIBLIOGRAFÍA

- Wyndham, John. *The Midwich Cuckoos* (1957). Harmondsworth: Penguin, 2000.
- Aldridge, Alexandra. 1978 (1984). *The Scientific World View in Dystopia*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- Büssing, Sabine. 1987. *Aliens in the Home: The Child in Horror Fiction*. Nueva York, Westport (Conn.) y Londres: Greenwood Press.
- Martín, Sara. Junio 2001. "Nightmares of Childhood: The Child and the Monster in Four Novels by Stephen King". *Atlantis*. Vol. XXIII, No. 1: 105-114  
<http://www.atlantisjournal.org/old/Papers/v23n1/v23n1-7.pdf>
- Osgerby, Bill. 1998. *Youth in Britain since 1945*. London: Blackwell.
- Praver, S.S. 1980. *Caligari's Children: The Film as Tale of Terror*. Oxford: Oxford University Press.
- Ramsland, Katherine. 2000. "The Childhood Psychopath: Bad Seed or Bad Parents?"  
*The Crime Library*.  
[Http://www.crimelibrary.com/criminology/psychopath/index.html](http://www.crimelibrary.com/criminology/psychopath/index.html) (Consulta Junio 2001).
- Sawyer, Andy. 1999. "'A Stiff Upper Lip and a Trembling Lower One': John Wyndham on Screen." 75-87. En I.Q. Hunter, ed., *British Science Fiction Cinema*. Londres: Routledge.
- Skal, David. 1993. *The Monster Show: A Cultural History of Horror*. London: Plexus.
- Speller, Marianne Kincaid. 1988. "Skiffy Stuff."  
<http://www.liv.ac.uk/~asawyer/mks.html> (Consulta Febrero 2001)
- Warner, Marina. 1994. "Little Angels, Little Devils: Keeping Childhood Innocent." 33-48. En *Managing Monsters: Six Myths of Our Time*. Londres: Vintage.



## LICENCIA CREATIVE COMMONS



**Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd):** No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



**Reconocimiento (Attribution):** En cualquier explotación de la obra autorizada por la licencia hará falta reconocer la autoría.



**No Comercial (Non commercial):** La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.



**Sin obras derivadas (No Derivate Works):** La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Se prohíbe específicamente generar textos académicos basados en este trabajo, si bien puedes citarlo. La referencia correcta sería:

Martín Alegre, Sara. “Nuestros niños alienígenas: Los temores adultos y la negativa representación de los niños en la novela de John Wyndham *Los cucos de Midwich*”. Bellaterra: Departament de Filologia Anglesa i de Germanística, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

Seguido de la dirección de la web del DDD donde se ha publicado el documento.

**Nota** Para cualquier duda, ponerse en contacto con la autora, Sara Martín Alegre ([Sara.Martin@uab.cat](mailto:Sara.Martin@uab.cat))

