

**PUERTAS AFUERA, PUERTAS ADENTRO:
LA (TRANS)DOMESTICIDAD COMO DIALÉCTICA
SOCIAL EN «LA SEÑORITA JULIA» DE AMPARO
DÁVILA Y *THE BABADOOK* DE JENNIFER KENT**

***OUTDOORS, INDOORS: (TRANS-)DOMESTICITY
AS SOCIAL DIALECTICS IN «LA SEÑORITA JULIA»
BY AMPARO DÁVILA AND “THE BABADOOK” BY
JENNIFER KENT***

RESUMEN

El espacio doméstico ha sido un locus arquetípico de la literatura fantástica. Dentro de las posibilidades críticas que ha encarnado, una de las más reconocidas es la representación de las limitaciones sociales que han aquejado a la figura femenina. Sin embargo, el papel un tanto desgastado de este marco diegético ha contribuido a la diversificación de sus representaciones y a la amplificación de sus vertientes semióticas. Una de dichas vertientes incide en la necesidad de no limitar la concepción de la casa encantada a una mera interioridad, a un espacio clausurado, ajeno al exterior. En esta dirección, este trabajo se propone explorar la dialéctica doméstico-social que se establece entre el afuera y el adentro en el cuento «La señorita Julia» (1959), de la mexicana Amparo Dávila, y la película *The Babadook* (2014), de la australiana Jennifer Kent.

Palabras clave: espacio (trans)doméstico, género fantástico, Amparo Dávila, Jennifer Kent.

ABSTRACT

Domestic space has been an archetypal locus for fantastic literature. Among its critical potentials, a central one has been the representation of the social limitations afflicting women. However, the somewhat worn-out role of this diegetic framework has contributed to the diversification of its representations and the amplification of its semiotic aspects. One of these aspects implicates the need not to limit the conception of the haunted house to a mere interiority, to a closed space, alien to the exterior. In this direction, this work intends to explore the domestic-social dialectic that is established between the outside and the inside in the story «La señorita Julia» (1959), by the Mexican Amparo Dávila, and the film *The Babadook* (2014), by the Australian Jennifer Kent.

Keywords: (trans)domestic space, fantastic genre, Amparo Dávila, Jennifer Kent.

1 Universidad de Burgos, rmdiez@ubu.es, <https://orcid.org/0000-0001-7932-5315>. Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación competitivo «Mujer y espacio: discursos sobre la memoria y la identidad en la cultura visual y el arte» (código PII2022_05), del grupo de investigación CViArPe (Cultura Visual, Arte y Pensamiento), financiado por la Universidad Internacional de Valencia (VIU), a través de la Convocatoria para la concesión de subvenciones a proyectos internos de investigación 2021-2022.



Dentro, fuera. Lleno, vacío. Seguro, tóxico. Masculino, femenino. Blanco, negro. Nacional, extranjero. Cultura, naturaleza. Humano, animal. Público, privado. Orgánico, mecánico. Centro, periferia. Analógico, digital. Vivo, muerto.²

Paul B. Preciado, *Dysphoria Mundi* (2022: 247)

1. Introducción

La invisibilidad de la mujer ha sido correlativa a la invisibilidad de los espacios a los que tradicionalmente se la ha asociado. El hogar, más concretamente, se ha entendido hasta épocas recientes como el lugar que le corresponde de forma natural por el tipo de actividades que a él se fijan y que van signadas con un membrete estereotipado de la condición femenina. Así, la domesticidad impregna la propia esencia de la mujer desde tiempos inmemoriales.

Desde las diversas artes, y en particular desde las que aquí nos conciernen, la literatura y el cine, partiendo de numerosas perspectivas, han recreado, revisado y cuestionado esta asociación. Los frentes han sido variados y generalmente orientados desde dos visiones contrapuestas. Por una parte, la que retrata la casa como lugar de subyugación a los códigos heteropatriarcales dominantes y, por lo tanto, con la consiguiente evocación de sensaciones e imágenes como el encierro, la claustrofobia, la asfixia, lo siniestro, etc. (Gilbert y Gubar, 1979; Milbank, 1992). Por otra, en un sentido contrario, la que aprovecha y se sirve de estas articulaciones añejas para transformar la domesticidad en un baluarte subversivo desde el cual la mujer puede hacer suyo el espacio opresor para transformarlo en una herramienta de cuestionamiento, contestación y liberación (Showalter, 1997, 1991).

Una de las tendencias que mejor ha sabido plasmar esta ambivalencia de lo doméstico es, sin duda, el género fantástico. Con su despliegue figurativo y su resquebrajamiento entre los límites de lo verosímil y lo inverosímil ha convertido la domesticidad en uno de sus escenarios destacados. La casa encantada, sin ir más lejos, es uno de los motivos señeros de este tipo de producciones y donde, a menudo, presenciamos este debate entre un modelo idílico e idealista de hogar y otro soterrado que apunta a los espacios en sombra, menos amables, que oculta (Díez Cobo, 2020; Couto-Ferreira, 2021). No es, como venimos diciendo, casual que en estos escenarios los roles femeninos sean preponderantes. Desde la novela gótica, pasando por sus derivas victorianas, hasta el relato y cine fantástico actual de impronta posmoderna, las arquitecturas inquietantes que albergan el devenir de personajes asediados por entes y/o perturbaciones de diversa naturaleza reproducen a menudo la ambigüedad latente que más arriba se apuntaba en su paradójica con-

2 Este mantra de antinomias se repite en la apertura de muchas de las secciones que integran la última obra del filósofo. En este caso, sin embargo, se ha tomado como referencia la sección titulada «Home is out of joint» donde se abordan los cambios que ha experimentado el espacio doméstico a raíz de la pandemia de COVID, pero que, también, a su vez, aporta una clarividente visión sobre las contradicciones que conforman cualquier espacio residencial.

dición de «contra-espacio» foucaultiano: «lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos» (Foucault, 2008, p. 40).

Entre la nómina de autoras que se han servido de la contextualización hogareña para plantear los resquebrajamientos de la realidad y sus proyecciones simbólicas en materia de género, en esta propuesta queremos destacar dos en particular en dos ámbitos distintos, el literario y el cinematográfico. En cuanto al primero, en este trabajo consideraremos «La señorita Julia» (1959), un cuento de la narradora mexicana Amparo Dávila³ y, en lo relativo al segundo, nos ocuparemos del filme *The Babadook* (2014), de la directora australiana Jennifer Kent.⁴ Desde los mimbres de lo fantástico y terrorífico,⁵ pese a su distancia cronológica y cultural, ambas obras concuerdan en un número considerable de aspectos, lo que justifica su análisis conjunto. En primer lugar, el rol femenino en las dos narraciones es indiscutible y, como se verá, se problematizará junto con dos variables: el espacio doméstico y las constricciones sociales que, a su vez, propician la transgresión fantástica que en ellas se opera. Pero, de forma más relevante para este acercamiento, la domesticidad claustrofóbica que, a primera vista, podría considerarse una problemática íntima y autocontenida, depende, en realidad, de un modelo social que, en cada uno de los casos, presiona a sus protagonistas hacia el oscuro interior de sus domicilios y, en buena medida, es el detonante de las perturbaciones insólitas que en ellos acontecen. Es decir, en contra de gran parte de lo que se ha sostenido en el análisis de estas creaciones, las casas donde se desenvuelven sus argumentos no se transforman en edificios inquietantes donde se recluyen enfermizamente sus protagonistas, sino que se convierten en un paradójico refugio frente a una sociedad inclemente y carente de empatía hacia sus situaciones. De ahí que, como en el siguiente apartado se expondrá, optemos en este trabajo por proponer una comprensión (trans)doméstica del hogar fantástico en línea, a su vez, con las nuevas propuestas espaciales nacidas de la revolución geocrítica y de la reconceptualización del espacio como actante principal de las narraciones.

- 3 La zacatecana Amparo Dávila (1928-2020), aunque también poeta, es principalmente recordada por tres de sus principales volúmenes de cuentos: *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1964) y *Árboles petrificados* (1977). Esta aparentemente magra producción, sin embargo, atesora un fecundo compendio de personajes y motivos dominados por constantes como el peso de las convenciones sociales, la locura, el miedo o la muerte. Aderezados por un protagonismo predominantemente femenino, la autora en muchos de ellos logró un uso magistral de la ambigüedad fantástica y de los desdibujamientos propios del surrealismo.
- 4 La actriz y cineasta Jennifer Kent (1969) cuenta, a día de hoy, con una producción aún escasa pero significativa si consideramos que la aclamada *The Babadook* fue su ópera prima fílmica, seguida, en 2018, por la también celebrada *The Nightingale*. Si algo distingue estas películas es su aproximación sin complejos a realidades incómodas —el síndrome postraumático en el primer caso y la violencia machista y racial enraizadas en los orígenes de la sociedad australiana en el segundo— bajo una estética que juega y amplía las convenciones de diversos géneros como el terror, el *thriller* o el drama.
- 5 En el mismo tenor que el estudioso Miguel Carrera Garrido en su trabajo «Silencios y metáforas: analogías en el uso de la ambigüedad en “El huésped” de Amparo Dávila y el cine de terror (pos) moderno» (2008, p. 189), si bien siendo consciente de las diferencias que separan lo fantástico de lo terrorífico, en esta propuesta prevalecerán los puntos de ensamblaje entre ambas modalidades, por lo que los términos se tenderán a emplear indistintamente o como caras de una misma moneda.

No menos significativo a la hora de valorar estas obras resulta que sus creadoras hayan sufrido una invisibilización, arrinconadas en los márgenes de sus respectivos cánones. Esto último resulta particularmente obvio en el caso de Dávila, hoy en día tenida por una de las máximas representantes del fantástico mexicano, pero, hasta tiempos recientes, orillada por el gran público y escasamente reeditada (Enriquez, 2022). En el caso de Kent, si bien su filme fue ampliamente galardonado a nivel internacional y ha acabado generando una producción ingente de acercamientos teóricos, su acogida en su Australia natal ha sido más bien discreta (Balanzategui, 2017, p. 22). No conviene pasar por alto que, en parte, este apartamiento viene determinado por la peculiaridad y el difícil encasillamiento de las producciones de las dos autoras. Si Enriquez afirma sobre Dávila que: «Se discute si su obra es cuento fantástico, de terror, surrealista, una mezcla, realismo salpicado de siniestro...» (2022), Balanzategui, de forma similar, sostiene que «*The Babadook* unsettles the frameworks of categorisation that tend to supplant the horror genre in these scholarly and critical discourses» (2017, p. 18).

Contrastando los puntales que estructuran estas obras se pretende, por lo tanto, no solo hermanar su similar semiotización del espacio doméstico femenino a través de una dialéctica entre lo edilicio y lo social, sino, también realzar su importancia como discursos que renuevan el tópico de la construcción doméstica encantada jalonada por múltiples estereotipos.

2. Continuidad de los hogares: más allá de los límites del espacio doméstico

La fundamentación teórica que se aplicará a las obras propuestas se articula desde tres frentes que se explorarán simultáneamente: el rol femenino en su relación problemática y ambigua con la sociedad y el espacio hogareño; lo doméstico como enclave (trans)doméstico plurisignificativo, y el género fantástico como mecanismo rupturista y esclarecedor de las contradicciones en la relación entre mujer, sociedad y domesticidad.

En cuanto al último de estos puntos, se optará por la depurada perspectiva con la que lo sintetiza David Roas, asumiéndolo, ante todo, como la expresión de un quebrantamiento sorpresivo de los límites de la realidad, comprendida esta dentro de los parámetros racionalistas acostumbrados en nuestra sociedad:

Lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre lo imposible y (nuestra idea de) lo real. Para que dicho conflicto genere un efecto fantástico lo esencial no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el clásico ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual, sino que involucra al propio lector. Lo fantástico —conviene insistir en ello— mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual: su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de ésta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla. (2014, p. 14)

El efecto que esta ruptura provoca, según prosigue Roas, conduce a la inquietud, al difícil encaje entre las expectativas y lo inesperado del fenómeno, en definitiva, al miedo. Lo que más nos interesa de este punto de vista es el papel amplificador que encarna el juego de lo insólito a la hora de poner el foco sobre sus referentes extra-textuales y cómo cuenta con el poder para movilizar un impulso crítico sobre estos. En el caso de lo doméstico que aquí nos concierne, la problematización del hogar como *topos* que aglutina múltiples significados en torno a las relaciones sociales, familiares y de género, entre otras posibles, ha dado lugar a la extensa tradición del «bad place» (King, 1981, pp. 206-296).

En concreto, la capacidad de interpelación de los tropos fantásticos en su plasmación de este arquetipo ha sido uno de los grandes temas de debate dentro del ámbito de discusión del denominado «fantástico femenino».⁶ Entre las revisiones de este modelo, a veces planteado de una forma un tanto maniquea —en términos de espacio opresivo versus espacio revulsivo—, el que resulta de mayor calado y actualidad es el trazado por Patricia García. Cabe señalar el planteamiento pionero de la autora en su estudio *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void* (2015) donde, a raíz de los avances de la geocrítica y el «giro espacial» en las humanidades y ciencias sociales, reivindica la capacidad del espacio de ser el desencadenante de la anomalía fantástica. Es decir, no comprendiéndolo como mero telón de fondo, escenario de sucesos extraños, sino como agente primario en la generación de la dislocación insólita: «the Fantastic of Space, which, since it affects the laws of space, deals with a more complex phenomenon. Space here is what causes —and not what hosts— the fantastic transgression» (2015, p. 21).

Pero aún más interesante resulta, en un trabajo posterior de García (2020), su alineación con la propuesta de los «marcos espaciales» de la teórica Marie-Laure Ryan (2012). Recordemos que esta última, en su exhaustivo examen narratológico del elemento espacial, desgaja cuatro laminaciones del espacio narrativo: «spatial frames», «setting», «story space» y «narrative (or story) world». Será el primero de estos, los denominados marcos narrativos, el que mejor se adecúa a una interpretación de la casa encantada o del hogar inquietante no solo como un perímetro donde lo que acontece intramuros es esencial, sino como una espacialidad marcada por el interfaz entre el adentro y el afuera. Además, los traslados de los personajes del interior al exterior, o a la inversa, es lo que subraya, precisamente, como veremos en «La señorita Julia» y *The Babadook*, el carácter anormal, monstruoso, del domicilio. En palabras de Ryan, dichos marcos espaciales se comprenderían como

6 Por motivos de síntesis, se prescindirá de ahondar en cuestiones tocantes a este tema que convergen con la evolución y diversas clasificaciones del gótico y de la literatura de terror y del ya muy controvertido debate en torno al «gótico femenino» y al «fantástico femenino». Para aclarar cuestiones tocantes al primer asunto y a las características del gótico creado por mujeres, se sugiere consultar el volumen *The Female Gothic: New Directions* (2008), de Diana Wallace y Andrew Smith. En relación con la literatura fantástica de autoría femenina, el trabajo «A Geocritical Perspective on the Female Fantastic: Rethinking the Domestic» (2020), de Patricia García esboza una sucinta pero iluminadora revisión crítica de esta cuestión.

shifting scenes of action, and they may flow into each other: e.g. a “salon” frame can turn into a “bedroom” frame as the characters move within a house. They are hierarchically organized by relations of containment (a room is a subspace of a house), and their boundaries may be either clear-cut (the bedroom is separated from the salon by a hallway) or fuzzy (e.g. a landscape may slowly change as a character moves through it). (2012)

Por consiguiente, es a causa de los desplazamientos de los personajes a través de las demarcaciones territoriales que transitan o vivencian que se concreta lo espacial no solo mediante descripciones estáticas sino, gracias a formas más dinámicas de elaborar la topología narrativa, como territorio experimental, sensible y vivencial. Así, Ryan, en su trabajo, abre nuevas sendas a la investigación espacial en la narratología como, entre otras: «studies of the historical and cultural variability of the semiotic oppositions (such as “high-low”, “inside-outside”, “closed- open”) that determine the topology of narrative worlds» (2012). Asimismo, este enfoque, a su vez, se vincula con el creciente peso de los paradigmas de movilidad, lo que ha facilitado rebasar el lastre heideggeriano que primaba la concepción estacionada y sedentaria de las disciplinas y de sus objetos de estudio (Sheller y Urry, 2006, pp. 207-212). Este viraje hacia el desplazamiento material como eje cardinal tiene sin duda origen en una sociedad global, líquida, apresurada e hiperconectada. Pero, a su vez, más allá de la actualidad del fenómeno, la movilidad se sitúa como sustento teórico válido para construir un entramado de significación más complejo al valorar ficciones donde el espacio y la relación de este con otras dimensiones circundantes cobra una especial preeminencia. El espacio es, por lo tanto, mucho más que una dimensión física estática, circunscrita entre fronteras, y, por el contrario, constituye un crisol dialéctico definido por su localización en conexión con otras territorialidades y con el movimiento entre estas a nivel físico y simbólico.

Asimismo, como mantiene Doreen Massey en su emblemático estudio sobre la interacción de género y espacio, este último se debe comprender como una construcción fundamentada en las interacciones sociales y culturales (1994, p. 264) donde las divisiones entre «espacios masculinos» y «espacios femeninos» han limitado el espectro de lo femenino a la domesticidad entendida como una forma de confinamiento, de restricción de la movilidad y, consecuentemente, de control sobre su identidad (p. 186). En esta línea, retomando la teoría de Patricia García sobre la domesticidad fantástica y el rol de la mujer en ella, esta autora invita a eliminar «gender-biased theorisation of space» (2020), esto es, a trascender la reiteración de los binarismos como base para sostener una asociación anquilosada entre mujer y hogar. Y es que, como apuntalaba Massey, los dualismos que se generan entre lo femenino y lo masculino en relación con lo espacial presentan una construcción claramente irregular: si a lo femenino se le conceden las dimensiones internas, íntimas y familiares, en contrapartida, a lo masculino se le atribuye tradicionalmente lo externo, lo público y, por ende, lo universal, con todo el alcance axiológico e ideológico que esto implica. Sobre este aspecto reflexiona ampliamente Doreen Massey:

The universal, the theoretical, the conceptual are, in current western ways of thinking, coded masculine. They are the terms of a disembodied, free-floating,

generalizing science. [...] On the other side of the pairings, the term "local" itself displays, on the one hand, a remarkable malleability of meaning and, on the other, a real consistency of gender associations. [...] Woman stands as a metaphor for Nature (in another characteristic dualism), for what has been lost (left behind), and that place called home is frequently personified by, and partakes of the same characteristics as those assigned to, Woman/Mother/lover. (1994, pp. 9-10)

Consecuentemente, restringir lo femenino al ámbito doméstico no implicaría solamente reflejar un *statu quo* imperante en la sociedad sino también compartir la construcción de ese mismo ideario, reproducirlo sin cuestionarlo. Por lo tanto, García defiende la necesidad de no circunscribir el espacio y, más en concreto, el fantástico espacial a la mera arquitectura, los muros que enmarcan el lugar, y propone, por el contrario, ampliar el escenario y dotarlo de una dimensionalidad más compleja, «(trans)doméstica», en relación con espacialidades adyacentes. Más en concreto, esto supondría dar cabida a: «a) the location of the house and its significance with peripheral surrounding areas, b) vectors indicating characters' movements inside and outside, and c) thresholds, their associated gate-keepers and related entry rituals» (2020).

Sobre estas construcciones teóricas, tomando el fantástico espacial como aliciente fundamental, en la lectura de «La señorita Julia» y *The Babadook* se recurrirá a la imagen de la visibilización o interacción (trans)doméstica, es decir, sacar a la luz lo que está o ha sido invisibilizado, extraer de las fronteras, aparentemente clausuradas del hogar, las múltiples proyecciones de lo que dentro de él acontece no solo como mera revelación, sino como comprensión de sus imbricaciones culturales, sociales y psicológicas. Más específicamente, se observará cómo las casas que son escenario primario en ambas narrativas, lejos de ser lugares herméticos a la realidad que las circunda, se nutren de esta y es a consecuencia de ella que el conflicto fantástico toma fuerza.

3. Dialécticas doméstico-sociales en los hogares de «La señorita Julia» y *The Babadook*

Como ya se apuntaba, la figura de Amparo Dávila y su obra han experimentado una rehabilitación crítica reciente y, actualmente, se la considera una de las mayores exponentes del fantástico en la literatura mexicana, aunque ella misma no se identificaba con tal membrete, sino que valoraba el acaecer de lo insólito como un continuo deslizamiento de doble sentido desde lo verosímil:

Pienso que lo que yo trato o más bien lo que hago en literatura es ir y venir de la realidad a la fantasía, de la fantasía a la realidad como es la vida misma, el hecho de vivir no obliga a estar dentro de una completa realidad sino yendo y viniendo de la fantasía a la realidad. [...] Estoy totalmente consciente de que no estamos en un plano de total realidad ni de total fantasía porque de total realidad sería un materialismo horrible y de total fantasía sería una locura que tanto temo. (Frouman-Smith 1989b, p. 63)

En sus volúmenes de relatos, recurriendo mayoritariamente a los códigos de lo no mimético o a lo ambiguo, el espacio doméstico se convierte en un escenario preferente donde se desenvuelve un gran número de personajes femeninos en perpetuas contradicciones y problemáticas familiares, sociales y psicológicas. Este patrón se repite insistentemente en numerosos de sus cuentos entre los que cabe destacar algunos de los más valorados y estudiados por la crítica como «El huésped», «La celda», «Arthur Smith» o «El desayuno», entre otros. En ellos, una dimensión espacial perturbadora o perturbada se alinea con personajes que son víctimas de la acción represora de un sistema patriarcal articulado a través de situaciones muy diversas. La asunción de estos códigos autoritarios por parte de sus protagonistas es tal que, a menudo, al ya ambiguo desenvolvimiento de los hechos al que tienden la gran mayoría de creaciones de Dávila tachonados por el efecto fantástico, se suma este divagar indeciso de sus actantes que acrecienta la sensación de incerteza en relación con las causas y efectos.

Son numerosas las cuestiones que el lector se plantea al transcurrir por las páginas de sus relatos, aunque, en general, se podrían reducir a tres fundamentales: ¿son sus protagonistas enfermos mentales?, ¿la incursión de lo insólito es el desencadenante último de los fenómenos extraños que acontecen en los textos? y ¿hasta qué punto el entorno social aporta el aldabonazo final que arroja a la trama y a sus personajes generalmente hacia un derrotero oscuro y trágico? La agudeza de la autora mexicana a la hora de modular enigmáticas puestas en escena opaca la interpretación y exige del lector una entramada labor exegética. La irresolución en el transcurrir de la trama y en el proceder de los personajes responde a «mecanismos de ocultamiento y metaforización» (Carrera Garrido, 2018, p. 191) que oscurecen una adscripción genérica de los textos pero que, al mismo tiempo, tornan más enriquecedora y compleja su interpretación.⁷

Desde la perspectiva de este trabajo, se sostiene que, de los tres factores apuntados —enfermedad mental, elemento fantástico o presión social— si indudablemente todos contribuyen en gran proporción a desentrañar la comprensión de las tramas, el elemento social, aunque pudiera parecer secundario, es, sin embargo, el resorte principal. Con maestría, Dávila condimenta sus relatos con alusiones más o menos veladas a un clima social opresor que se infiltraría en la psique de sus personajes y que, simultáneamente, contribuiría al desencadenamiento o agudización de la turbulencia fantástica. Los hogares, a la postre núcleo experiencial de sus moradores, serán sustento sobre el que se plasma de forma subrepticia esta problemática y que, por lo tanto, darán buena muestra del efecto que aquí hemos denominado como (trans)doméstico.

Este es el caso emblemático de «La señorita Julia», incluida en su primer volumen de relatos publicado, *Tiempo destrozado* (1959). «La señorita Julia» responde a la inclinación «vivencial» que Dávila prefería para sus narraciones: «la vivencia es lo que comunica a la obra la clara sensación de lo conocido [...] construye su fuerza

7 En la misma dirección de elusividad genérica apunta Mariana Enriquez cuando afirma sobre Dávila: «Pero su imaginación creció en medio de este gótico desértico: no hay demonios del polvo ni de los socavones en su narrativa, pero sí hay una desolación inexplicable, una soledad tan vasta como los grandes espacios de su país» (2022).

interior y su más exacta belleza» (Dávila, 2009b, p. 193). Esta característica es lo que llevó a la autora a emplazar muchas de sus narraciones en contextos cotidianos sobre los que fraguar perspectivas inusuales, rompedoras de certezas convencionales (Eudave, 2021: 13). También, dentro de sus tres temáticas fundamentales que, a decir de Dávila, son el amor, la locura y la muerte, «La señorita Julia» proyecta, en principio, la locura, «ese hilo tan fino y tan sutil que separa la aparente y frágil cordura de la insania y se rompe tan fácilmente» (Dávila, 2009b, p. 193). El epicentro «vivencial» de este relato es Julia, una oficinista de mediana edad, soltera, sin hijos y que vive sola en la casa heredada de sus padres, ya fallecidos. El lector entiende que, más allá de realizar una labor pulcra y metódica en su lugar de trabajo y de una discreta y desapasionada relación con su colega el contable Carlos De Luna, poco más hay de estimulante en la vida de la protagonista: «Siempre se la veía pulcra; vestida con sencillez y prosperidad. [...] Algunas veces [De Luna] se quedaba a tomar un café y a oír música, mientras la señorita Julia tejía algún suéter para sus sobrinos» (Dávila, 2009a, p. 56). La única inspiración imaginativa en su cotidianidad parecen ser las lecturas de autores románticos ingleses como Shelley, Keats o las hermanas Brontë, lo que apuntaría, como señala Luna Martínez (2008), a una corriente tumultuosa de desazón o anhelos reprimidos por debajo de una fachada personal incorruptible.

Esta situación se mantendría hasta que, una noche cualquiera en la casa, comienzan una serie de enigmáticos ruiditos y correteos que ya nunca más cesarán y desvelarán, noche tras noche, el descanso, la serenidad y la cordura de Julia: «Una noche la había despertado un ruido extraño como de pequeñas patadas y carreras ligeras. Encendió la luz y buscó por toda la casa, sin encontrar nada» (Dávila, 2009a, p. 57). La obsesión de la mujer por acabar con los roedores, supuesto origen de los insistentes rumores nocturnos, apuntalará su deriva mental. Se insiste en el texto en que Julia lleva ya un mes sin dormir, y su aspecto desmejorado, física y mentalmente, no pasa desapercibido a sus colegas y su jefe que pronto, sobre todo los primeros, harán circular maliciosos rumores sobre ella, aunque la naturaleza de estos no se llega a explicitar en el texto: «Se sentía observada por ellos hasta en los detalles más insignificantes, y ni qué decir de la oficina, donde su conducta llevaba a los compañeros a pensar en motivos humillantes y vergonzosos» (Dávila, 2009a, p. 59). En gran medida acrecentados con las maledicencias de su entorno laboral, Julia se precipita hacia un cansancio y un desvarío mental extremos que provocan que De Luna anule el compromiso y que se vea impelida a dejar temporalmente su trabajo. Sus hermanas la acompañan en su casa durante las noches, pero ni, aun así, los ruidos acabarán para Julia que, seguirá, impenitente, tratando de cazar o, al menos, de atisbar a las conjeturadas ratas.

Como bien subraya Cecilia Eudave, uno de los rasgos más identificativos de Dávila es cómo los personajes generan atmósferas en sus relatos (2021, p. 15). Como lectores, siguiendo las tribulaciones de Julia, asistimos a un espesamiento de las circunstancias, a una exacerbación de la «estética del sufrimiento» (Luna Chávez; Díaz Arciniega, 2018), a una creciente ansiedad que, paulatinamente, acompaña al extraño fenómeno de los ruidos. Esto traza un paralelismo entre la protagonista y

su hogar: «La señorita Julia se sentía como una casa deshabitada y en ruinas; no encontraba sitio ni apoyo; se había quedado en el vacío; girando a ciegas en lo oscuro; quería dejarse ir, perderse en el sueño; olvidarlo todo» (Dávila, 2009a, pp. 62-63). A primera vista, todo parece apuntar a un suceso de naturaleza meramente psicológica, a una proyección fantasmática y, sin embargo, cierto margen de ambigüedad persistirá, como así suele ocurrir en todos los relatos de la autora. La casa familiar de Julia y los murmullos nocturnos no son la enésima reescritura del viejo tópico de la casa encantada con fantasmas puesto que, claramente, la trama trasciende los tabiques del propio lugar arquitectónico y, también, los de la corporalidad y mente de su protagonista. El hogar de Julia se convertirá en una caja de resonancia de la «identidad sofocada» (Eudave, 2021, p. 16) por el prurito y las convenciones sociales patriarcales. La descomposición paulatina de la psique de Julia comienza con la percepción de los extraños ruidos, sí, pero el verdadero aldabonazo acontece cuando su entorno, comprensivo con ella solo hasta el momento en que no trasgrede ninguna norma ni apariencia, no le abre ningún canal para comunicar su situación dramática. Se adopta una posición hostil y acusadora contra Julia ante las transformaciones «improcedentes» que advierten en ella, aunque las imputaciones siempre sean disimuladas y nunca expresadas abiertamente ante su víctima. Dentro de la técnica de veladura que tan magistralmente practica Dávila, se entrecruzan alusiones a la anormal experiencia de Julia en la intimidad de su vivienda y referencias al encarnizamiento social que sufre por las consecuencias físicas que esta le provoca. El resultado, en forma de trastorno emocional, queda claramente explicitado cuando en el relato se afirma: «La incompreensión y la bajeza de que era capaz la mayoría de la gente la habían destrozado y deprimido por completo. Recordaba constantemente aquella conversación que había tenido el infortunio de escuchar, y la reconvencción del señor Lemus... y entonces las lágrimas le rodaban por las mejillas y los sollozos subían a su garganta» (Dávila, 2009a, p. 60).

Julia, abrumada por el peso de la conciencia y por la represión severamente internalizada, rechazará incluso comentárselo a su prometido puesto que «le apenaba sobremanera que [De Luna] llegara a saber que su casa se encontraba llena de ratas» (Dávila, 2009a, p. 58). Pero, más allá del oprobio relativo a que se ponga en duda su pulcritud, presentimos que algo más profundo atenaza el equilibrio mental de la mujer, un aspecto que Dávila consigue esbozar mediante una surtida paleta de términos que refleja el hondo padecer de Julia: «Cuando empezó a sufrir aquella situación desquiciante, se rehusó a verlo diariamente como hasta entonces lo hacía, por temor a que sospechara algo. Experimentaba una enorme vergüenza de que descubriera su tragedia. De solo imaginarlo sentía que las manos le sudaban y la angustia le provocaba nauseas» (Dávila, 2009a, p. 60). La serena, disciplinada e intachable Julia que se nos dibuja al inicio del relato acabará psicológicamente aniquilada, perdidos completamente los estribos y la compostura, como vemos en el terrible final donde, formalmente, mediante frases entrecortadas por puntos suspensivos, se refleja su quebrantamiento mental más absoluto:

¡Por fin las había descubierto!... ¡las malditas, las malditas, eran ellas!... con sus ojillos rojos y brillantes... eran ellas las que no la dejaban dormir y la estaban matando poco a poco... pero las había descubierto y ahora estaban a su merced... no volverían a correr por las noches ni a hacer ruido... estaba salvada... volvería a dormir... volvería a ser feliz... allí las tenía fuertemente cogidas... se las enseñaría a todo el mundo... a los de la oficina... a Carlos de Luna... (Dávila, 2009a, p. 63)

No obstante, lo que Julia blande entre sus manos cuando la halla su hermana Mela en este estado de delirio no es rata alguna, sino «una estola de martas cebellinas» (Dávila, 2009a, p. 64). Como señalan Luna Chávez y Díaz Arciniega (2018), la valía social de Julia y su propio autoconcepto se cifran en mantener una imagen de decencia y eficacia públicas y, de puertas adentro, una capacidad de ejecutar las tareas domésticas con esmero. En el momento en que se resiente la segunda faceta, la primera se ve irremediamente afectada y ambas se retroalimentarán. Su casa, entendida como transposición de la propia Julia en cuanto que su lugar vivencial más personal e íntimo, donde radica su identidad familiar y personal, es el espacio donde se abre una primera grieta por medio del impulso fantástico. Los correteos nocturnos surgen inopinadamente; nada, en principio, parece ser el detonante que justifique su aparición una noche concreta. Todo acontece en medio de la rutina y anodinia generalizada que dominan la vida de Julia. Si lo comparamos con otros relatos de características similares de la autora como «El huésped», «La celda» o «El desayuno» se observa cómo el fenómeno extraño irrumpe sin previo aviso en las vidas de los protagonistas, si bien, en todos los casos, su situación viene precedida por una existencia desajustada en alguna de sus facetas y cuyo origen directo es un ambiente familiar asfixiante o constricciones sociales que se presienten encarnadas en la propia psique del personaje. Señala Luna Martínez el «matrimonio indeseable» (2008) —asunto que esta crítica considera frecuente en Dávila y al que tilda como el «tema de la soltera que enloquece»— como detonante perturbador de sus protagonistas femeninas. Esto se hace ostensible en varias de sus narraciones donde las protagonistas se debaten entre el deseo y un rechazo a la unión matrimonial no claramente explicitados, pero que, en cualquier caso, surge como una circunstancia que planea como factor disruptivo sobre la existencia cotidiana de estas mujeres. En última instancia, Luna Martínez califica este deslizamiento hacia la enajenación en términos de elección: «Casadas, amantes, viudas o solteras, sus personajes femeninos prefirieron el suicidio, el crimen o la locura como rebelión silenciosa frente a los imperativos de un patriarcado, que definía su identidad, su feminidad, a partir de la aceptación sumisa de un ser para los otros» (2008). Si bien parece evidente que el trastorno de Julia tiene mucho que ver con sus condiciones personales y, entre ellas, también, las demandas que entraña un matrimonio, no parece tan acertada la idea de que esto, en relación con el desvarío mental o la alteración de los sentidos, se pueda definir como una decisión personal. Además, no olvidemos que Julia sufre profundamente por la ruptura de su compromiso, así como por tener que darse de baja en su trabajo. De hecho, su estado se precipita hacia la debacle cuando ambos hechos coinciden: «Tenía la convicción de que aquellos animales la perseguirían hasta el último día de su vida, y toda lucha contra ellos sería inútil.

No fue más los domingos a comer con sus hermanas por no poder soportar el ruido que hacían los niños y menos aún jugar a las cartas. Tejía constantemente con manos temblorosas; de cuando en cuando se enjugaba una lágrima» (Dávila, 2009a, p. 63). La fuerte depresión que aqueja a Julia se acomoda, así, mejor al concepto de «pattern of female entrapment and escape» que traza Frouman-Smith (1989a). Los roles limitados que su femineidad le impone, así como el despiadado juicio social a la que se la somete cuando, supuestamente, contraviene dichos papeles, es lo que la atrapa en un circuito sin posible escapatoria más allá de la ruina mental.

En definitiva, la aparente distorsión de la realidad que en el hogar de Julia se produce no se puede comprender sin atender a los fenómenos que, previa y también paralelamente, ocurren fuera del lugar. Dentro del juego de ambigüedades que tan bien practica la autora mexicana, como lectores desconocemos hasta qué punto todos los hechos, externos e internos, están relacionados. Pero la sospecha es que, efectivamente, la conexión simbólica es fuerte. Desde una concepción (trans)doméstica, por lo tanto, el tradicional hogar insólito es mucho más que un mero edificio donde transcurren hechos inquietantes y, por el contrario, genera una multitud de relaciones y de significados con su entorno y, en este caso, con su moradora.

No es la primera vez que se valoran conjuntamente la obra de Dávila con la película *The Babadook* y otros ejemplos de cine «fantaterrorífico» de tipología posmoderna. Carrera Garrido, con especial interés por «El huésped», los analiza atendiendo a «un mismo énfasis en la construcción del discurso, con consecuencias determinantes en el valor de lo representado y afinidades con una concepción particular ya no tanto de los elementos de la modalidad cuanto, en general, del proceso de figuración y comentario de nuestras inquietudes» (2018, p. 191). Las afinidades a las que se refiere este experto saltan a la vista si tenemos en cuenta que, además, como también él mismo remarca, comparten la capacidad de «habla[r] de los demonios interiores de los protagonistas, que, si no se materializan, ni discursiva ni, a menudo, literalmente, es justo por su naturaleza evanescente, subjetiva y aun, si se quiere, inexistente; inexistente, claro está, en un sentido físico, no en el psicológico ni social» (Carrera Garrido, (2018, p. 202). A todo esto, se suma toda una serie de significativos paralelismos adicionales referentes al protagonismo femenino en su relación con el hogar en el que transcurre la acción y que aquí se explorarán. Esta comunión de factores viene principalmente orquestada por el recurso al fantástico y al drama psicológico sobre los que pivota tanto la trama de «La señorita Julia» como de *The Babadook*. Y, fundamentalmente, como inicialmente se mencionaba, si algo resulta representativo para el presente artículo es la capacidad de ambas narrativas para situar a sus protagonistas femeninas frente a un entorno social fuertemente restrictivo y antagónico que las obliga a replegarse a sus hogares donde lo fantástico se impone. Sin embargo, los principales acercamientos a la película de Jennifer Kent se han realizado desde dos frentes mayoritarios: los que hacen prevalecer una lectura del filme como una «narrativa del trauma» (Mitchell, 2019; Gildersleeve, Sulway y Howell, 2022) y los que, sin renunciar a la consideración de aspectos psicoanalíticos, se han concentrado más bien en el legado gótico que encierra esta creación (Diamantino y Heiremans, 2015; Quigley, 2016; Konkle, 2019; Gaunson,

2019). La propia Kent ha refrendado las posibilidades de ambos enfoques en numerosas entrevistas (Sélavy, 2014).

The Babadook, como en el cuento de Dávila aquí analizado, es la historia de una casa y sus habitantes. De hecho, la película, antes de la aparición del título, se abre con escenas donde se retrata claramente el complicado contexto de una madre de familia, Amelia, traspasada por la pérdida de su esposo Oskar, así como por su agotamiento físico y mental y los patrones de comportamiento traumatizados y disruptivos de su pequeño Samuel. No casualmente, tras esto, la cámara nos adentra en varias estancias solitarias y en penumbra de la casa mostrando al tercer protagonista de la historia: el espacio que ambos ocupan y que será el escenario predominante de la película en su transcurso. El filme da comienzo en vísperas del séptimo cumpleaños de Samuel, también aniversario del fallecimiento de su padre cuando conducía a la progenitora al hospital a dar a luz. Esta conmemoración de muerte y vida propicia la aceleración del lastre psicológico que desestabiliza el equilibrio emocional de Amelia y la relación con su hijo, un pequeño fascinado con los monstruos y la magia, que plantea continuas demandas a su desbordada madre en forma de comportamientos díscolos. Será precisamente un monstruo, el Babadook —cuyas andanzas recoge un volumen infantil de formato *pop-up* de naturaleza siniestra aparecido misteriosamente dentro de la casa— el detonante fantástico que agudizará las obsesiones de madre e hijo hacia una crisis de delirio, irrealidad y agresividad. Sin embargo, como bien han señalado varios autores, el Babadook —una suerte de coco, *bogeyman* o, atendiendo a la mitología australiana, *bunyip*— no sería más que una excusa, en forma de tropo, de profecía autocumplida, sobre la debacle de una familia en un contexto social adverso y carente de empatía (Sélavy, 2014; Dowd, 2014; Cruz, 2014; Escalas Ruiz, 2019).

A pesar de la difícil coyuntura de la protagonista, la primera parte de la cinta nos sitúa frente a una madre extenuada, pero simultáneamente abnegada y entregada al cuidado de su vástago. Así, algunos trabajos críticos han fundamentado el análisis de la película en el conocido dilema entre los conceptos de «buena madre» versus «mala madre» (Quigley, 2016) y la idealización generalizada de la maternidad y las consiguientes constricciones y consecuencias mentales de esto sobre las mujeres (Konkle, 2019). En concreto, Amanda Konkle articula su revisión sobre la presión social que impediría a las madres deslindarse de su progeñe hallándose, por lo tanto, abocadas a entrar en el circuito opresivo de «neoliberal ideologies of intensive parenting and feminist theories about maternal ambivalence and abjection». El propósito de la autora es, en su trabajo, desentrañar este entramado ideológico «to ultimately argue that the real monster in the film is the pressure to be the perfect mom that comes from the ideologies of intensive mothering» (2019, p. 2). Es cierto que la historia se divide en dos secciones principales donde, en la primera, Amelia responde a un retrato relativamente convencional de madre «buena» y, en un segundo momento, por el contrario, a una progenitora enajenada y «monstrificada», completamente distanciada de los parámetros de una maternidad virtuosa y sacrificada. También, y el presente trabajo es parcialmente coincidente con esta línea, resulta obvio que Amelia sufre una enorme presión social para adecuarse a los mandatos

sociales de una forma concreta de ejercer el cuidado de un menor. No obstante, por encima de esto, existe un concepto más abarcador que trasciende el tópico sobre la maternidad en la película y es el relativo al concepto de «normalidad», como también se señalaba en el relato «La señorita Julia».

Una frase elocuente que Amelia, arrebatada por una serie de acciones de su hijo, le profiere indignada, «Why can't you be normal?», es clave para comprender e interpretar la totalidad de la historia. Pero ya no solo estaríamos ante una oposición entre buena o mala madre, sino que también se pondría en entredicho aquello que representa un buen hijo, una familia adecuada, un hogar conveniente; en definitiva, una existencia socialmente sancionada y refrendada. El recurso visual que se establece entre lo externo, lo luminoso y diurno, como representación de la aprobación social, frente a la oscuridad y estigma de aquello que no puede ser admitido, de lo que debe permanecer recluido puertas adentro, articula las escenas más poderosas de la historia. Como es esperable, la casa familiar juega un rol primordial en este sentido. La construcción victoriana donde se desarrolla gran parte de la trama es un envejecido y descuidado edificio anticipado por un jardín selvático y donde, intramuros, reina un ambiente opresivo y oscuro y con un mobiliario anticuado y sofocante. Como parte del juego de convenciones de lo terrorífico y lo gótico, el corazón de este hogar radica en el sótano, espacio por antonomasia de lo insólito. Símbolo obvio de aquello que permanece velado, que no puede ni debe emerger al exterior, Amelia lo emplea como repositorio intocable de vestidos y objetos que pertenecieron a su marido, mientras que Samuel lo convierte en un espacio de juegos donde interacciona de una forma más fluida, pero no menos tétrica, con la memoria de su progenitor. No en vano, la fisonomía de Babadook remedará la disposición de las antiguas prendas de Oskar que Samuel configura en el subsuelo.

La asociación entre la casa como edificio abyecto y sus moradores, como seres perturbados, queda subrayada cuando Ruby, prima de Samuel e hija de Claire, hermana de Amelia, rebate a Samuel la existencia de Babadook y este arguye: «How would your mum know it's real or not? She never comes to our house». La chiquilla, deseosa de vejar a su primo, no duda en replicar: «She doesn't want to go. It's too depressing». Poco después, en una conversación paralela entre hermanas, Claire, sin tapujos, admite: «I can't stand being around your son! You can't stand being round him either!». La asociación entre el rechazo que ocasiona un hogar desastrado y un frágil niño, víctima de diversos trastornos mentales y discriminado incluso por su entorno más estrecho, es obvia. Ambos, juntamente con Amelia, conforman un foco familiar disfuncional y disfórico. En palabras de Ruiz Escalas, estaríamos ante un «lugar corrompido» que abarcaría al domicilio y sus habitantes:

La familia asociada a nuestra imagen de hogar puede convertirse en un *locus corruptus* ya sea por dinámicas familiares extrañas o comportamientos y actitudes familiarmente extrañas (*uncanny*) como porque nuestra casa se convierta en un lugar oscuro, monstruoso o peligroso en el que vivir. (2019, p. 111)

Más allá del papel simbólico de la casa y de sus espacios, lo que realmente subraya la disfuncionalidad de la familia protagonista es la estructuración panóptica

que abisma aún más las diversas conductas de Amelia y Samuel y los lleva a aislarse de la sociedad. Si Babadook —tal vez trasunto del propio Oskar— amenaza la estabilidad del hogar, sobre todo por la enigmática autoría y aparición del libro,⁸ serán diversas instancias sociales quienes afiancen la deriva de Amelia y Samuel dentro de su espacio familiar. Distintos episodios conflictivos protagonizados por Samuel aparecerán jalonados por la interacción de su madre con representantes de instituciones que la hostigan y exacerbaban su deterioro psíquico. Con la salvedad de un compañero de trabajo de Amelia y una bondadosa y anciana vecina, las actitudes de todos los demás personajes serán marcadamente antagónicas, remarcado esto por técnicas visuales que ensombrecen, culpabilizan, a la madre, mientras dotan de tajante legitimidad a los que cuestionan la labor de esta: «But they sit in front of a large window, the bright light behind them suggesting they are enlightened ‘experts,’ while Amelia is small, emotional, and in the dark in the opposing eye-level shot» (Konkle, 2019: 4). De este modo, cuando convocan a la protagonista a una reunión del colegio por la conducta alborotadora de Samuel, la premisa institucional es la necesidad de controlar al niño mediante un tutor personalizado, lo que implica, a su vez, el aislamiento del pequeño del resto de su grupo escolar. Incluso si su madre reclama: «Samuel doesn’t need a full time monitor, he needs some understanding!», el talante del profesorado será incommovible y enjuiciador. Lo mismo ocurrirá a lo largo de distintas discusiones con su hermana Claire que insiste en patologizar a Samuel: «You need to get him to see someone, Amelia. It’s not normal for a kid to carry on with this rubbish». Durante el cumpleaños de Ruby, la contraposición de Samuel, inquieto y aferrado en brazos de su madre, con las altivas amigas de Claire que, mediante miradas reprensoras y perplejas, se muestran claramente incapacitadas para empatizar con la situación de Amelia, da testimonio, una vez más, de la coacción social que sufre esta última. No se queda aquí la muestra de ejemplos censores sobre Amelia que nos proporciona Kent. El desgaste físico de Amelia, a la que aqueja un insomnio crónico y las extremas crisis de su hijo la llevan a consultar a un pediatra que, ante la demanda de fármacos para ayudar al niño a dormir, replica: «Most mothers aren’t too keen on them unless it’s really bad». Este nuevo juicio de valor institucional que contrasta a la «desajustada» Amelia frente a un pretendido estándar social se confirmará con una posterior entrevista de la protagonista con la policía y, también, con una visita al domicilio de los servicios sociales ante la desescolarización de Samuel. En todos los casos la situación se repite en un bucle de incompreensión emocional por parte de la sociedad y que se subraya visualmente: ademán altanero, compostura rígida, expresión facial impasible, frente a la imagen de la temblorosa, insegura y desvalida Amelia.

Finalmente, tras esta reiteración de episodios, como ya se apuntaba anteriormente, Amelia cortará toda conexión con el exterior y se recluirá junto con Samuel

8 Son varios los estudiosos que adjudican la creación del libro a la propia Amelia que, en un momento dado, hace referencia a su pasado como escritora de volúmenes infantiles (Quigley, 2019, p. 173; Gaunson, 2019, p. 359). Sin embargo, dado que el espectador no posee más que esta mera pista especulativa para atribuírselo, en mayor sintonía con la ambigüedad fantástica, resulta más sugerente no zanjar esta cuestión mediante interpretaciones que prácticamente descartarían así la intervención insólita sin que el propósito del filme sea claramente este.

en el interior del hogar. La segunda parte de la película escenificará de forma extrema y dramática la lucha de la mujer contra la represión internalizada, contra sus pensamientos más ocultos, contra la sociedad que ha quebrado sus opciones y las ha censurado como reprobables. En esta lucha, en la que Babadook parece tomar posesión de Amelia, a menudo esta se debatirá desatando agresiones brutales contra su pequeño y su propia perplejidad ante esta dimensión siniestra que asoma en su personalidad. Así, si en un momento dado vocifera al hambriento Samuel: «If you're that hungry, why don't you go and eat shit!», segundos después, atónita, se corrige: «I'm so sorry. I don't know why I said that. That was terrible». No estamos tanto ante una mala madre ahora enfrentada a la progenitora beatífica del inicio, sino ante un debate abierto en torno a la imposición de patrones y modelos de conducta que han arrastrado a la mujer hacia un aturdimiento que le impide, más allá del elemento fantástico que también la vence, discernir los límites de su personalidad, las fronteras de sus valores, de su propio hogar. Como ocurría con el personaje de Julia de Amparo Dávila, lo terrorífico aquí ya no son los ruidos de origen desconocido, el monstruo oculto en el sótano o en el armario, sino el estado de exaltación al que la coerción social empuja a la protagonista, que la aboca, así, a fusionarse con el propio ser aberrante.

4. Conclusiones

Las casas que protagonizan «La señorita Julia» y *The Babadook* son espacios físicos tangibles, pero, también, estados psíquicos. Albergan la oscuridad que sus moradores a su vez contienen y destilan; las fisuras que en ellas se abren mediante el impulso fantástico dan lugar a alucinaciones visuales y acústicas, a ofuscaciones mentales y emocionales, a la deriva mental de la sinrazón. Pero en los dos casos estamos ante narrativas complejas, no reductibles a una sola causa. No hay discontinuidad entre lo externo y lo interno, entre lo psíquico y lo social, lo real y lo fantástico, todo forma parte de un mismo entramado. Estos hogares no están encantados en términos prosaicos, por el contrario, son extensión de sus habitantes y de las tribulaciones personales y contextuales de estos. En definitiva, dan buen ejemplo de la naturaleza (trans)doméstica que en este estudio se proponía demostrar. Conforman una dialéctica social multifactorial donde los límites entre lo externo y lo interno quedan, pues, desdibujados. El tópico del domicilio encantado vinculado sin cuestionamiento con sus habitantes femeninas, cual diada consabida, queda, pues, superado con representaciones como las que aquí se han analizado.

Son numerosos los paralelismos entre el relato de Amparo Dávila y la película de Jennifer Kent, pero, también, conviene remarcar algunas diferencias. El dramático final de Julia no encuentra correspondencia en la película, donde madre e hijo, en amorosa cooperación, consiguen devolver al monstruo a su guarida subterránea y, allí, mantenerlo bajo control, sabedores de que no es amputable, de que forma parte de su memoria, de su historia personal. Sin embargo, algunos flecos finales aproximan, una vez más, el filme al libro, ya que, si Julia parece haber perdido completamente la cordura para la conclusión del relato, se puede hipotetizar que

la casa en *The Babadook* sigue dando refugio a lo que socialmente no es presentable en sociedad —el dolor, el duelo, la depresión, lo disfuncional—. En definitiva, ese monstruo agazapado y alimentado por gusanos que tarde o temprano pugnará por trasvasar las fronteras del edificio que habita.

Referencias

- Balanzategui, Jessica. (2017). *The Babadook* and the Haunted Space between High and Low Genres in the Australian Horror Tradition. *Studies in Australasian Cinema*, 11(1), 18-32. DOI:10.1080/17503175.2017.1308907
- Carrera Garrido, Miguel. (2018). Silencios y metáforas: analogías en el uso de la ambigüedad en «El huésped» de Amparo Dávila y el cine de terror (pos)moderno. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 6(2), 187-206. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.516>
- Couto-Ferreira, Érica. (2021). *Infestación. Una historia cultural de las casas encantadas*. Dilatando Mentes Editorial.
- Cruz, Lenika. (10 de diciembre de 2014). What the Hellish *Babadook* Has to Say About Childhood Grief. *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/12/what-the-hellish-babadook-has-to-say-about-childhood-grief/383528/>
- Dávila, Amparo. (2009a). *Cuentos reunidos*. Fondo de Cultura Económica.
- Dávila, Amparo. (2009b). Mi actitud literaria en Regina Cardoso y Laura Cázares (eds.), *Amparo Dávila. Bordar el abismo* (p. 193). Universidad Autónoma de México y Tecnológico de Monterrey.
- Diamantino Valdés, Jesús y Heiremans, Carolina. (2015). *The Babadook* de Jennifer Kent: la dualidad del ser humano y la escenificación del monstruo. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico* 3(2), 107-115. <https://raco.cat/index.php/Brumal/article/view/303912>
- Díez Cobo, Rosa María. (2020). Arquitecturas del hogar invertido: reescribiendo la casa encantada. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 8(1), 135-156. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.633>
- Dowd, A. A. (2014). *The Babadook* is metaphorically rich—and pretty damn scary too. *AV Film*.
- Enriquez, Mariana. (2022). Intimidación arrasada, seres extraños, gótico desértico: toda Amparo Dávila. *Babelia, El País*.
- Escalas Ruiz, María Isabel. (2019). El terror maternal contemporáneo desde la psicopatía del personaje infantil en *Babadook*. *Concordia Discors vs Discordia Concors. Researches into Comparative Literature, Contrastive Linguistics, Cross-Cultural and Translation Strategies [Investigación]*, 107-144. Ștefan cel Mare University Press.
- Eudave, Cecilia. (2021). Amparo Dávila: la escritura como refugio ante lo siniestro. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 9(1), 11-19. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.771>
- Foucault, Michel. (2008). Topologías. *Fractal*, (48), 39-62. Trad. Rodrigo García.

- Frouman-Smith, Erica. (1989a). Patterns of Female Entrapment and Escape in Three Short Stories by Amparo Dávila. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 18(2), 49-55.
- Frouman-Smith, Erica. (1989b). Entrevista con Amparo Dávila. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 18(2), 56-63.
- García, Patricia. (2015). *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void*. Routledge.
- García, Patricia. (2020). A Geocritical Perspective on the Female Fantastic: Rethinking the Domestic. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 22(4). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3689>
- Gaunson, Stephen. (2019). Spirits Do Come Back: Bunyips and the European Gothic in *The Babadook*. En Collins, Felicity; Landman, Jane y Bye, Susan Bye (eds.), *A Companion to Australian Cinema* (pp. 355-369). Hoboken: Wiley.
- Gilbert, Sandra y Gubar, Susan. (1979). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press.
- Gildersleeve, Jessica; Sulway, Nike y Howell, Amanda. (2022). Monstrous Victims: Women, Trauma, and Gothic Violence in Jennifer Kent's *The Babadook* and *The Nightingale*. En Gildersleeve, Jessica y Cantrell, Kate (eds.), *Screening the Gothic in Australia and New Zealand: Contemporary Antipodean Film and Television* (pp. 213-228). Amsterdam University Press.
- Kent, Jennifer (Directora). (2014). *The Babadook* [Película]. Screen Australia and Entertainment One.
- King, Stephen (1981). *Danse Macabre*. Hodder & Stoughton.
- Konkle, Amanda. (2019). Mothering by the Book: Horror and Maternal Ambivalence in *The Babadook* (2014). *Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics*, 3(1-2), 1-12. <https://doi.org/10.20897/femenc/5910>
- Luna Chávez, Marisol y Díaz Arciniega, Víctor. (2018). La rutina doméstica como figuración siniestra. Amparo Dávila: su poética del dolor. *Sincronía*, (74), 205-233. <https://www.redalyc.org/journal/5138/513855742010/html/>
- Luna Martínez, América. (2008). Amparo Dávila o la feminidad contrariada. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (39). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3033505>
- Massey, Doreen. (1994). *Space, Place and Gender*. Polity Press.
- Milbank, Alison. (1992). *Daughters of the House: Modes of the Gothic in Victorian Fiction*. Palgrave Macmillan.
- Mitchell, Paul. (2019). The Horror of Loss: Reading Jennifer Kent's *The Babadook* as a Trauma Narrative. *Atlantis: Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 41(2), 179-196.
- Preciado, Paul B. (2022). *Dysphoria mundi*. Anagrama.
- Quigley, Paula. (2016). When Good Mothers Go Bad: Genre and Gender. *The Babadook. Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, (15), 57-75.
- Roas, David. (2014). El reverso de lo real: Formas y categorías de lo insólito en Javier Ordiz (ed.), *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)* (pp. 9-30). Peter Lang.

- Ryan, Marie-Laure. (2012). Space en Peter Hühn (ed.), *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg University. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/55.html>
- Sélavy, Virginie. (2014). *The Babadook*: Interview with Jennifer Kent. *Electric Sheep Magazine*.
- Sheller, Mimi y Urry, John. (2006). The New Mobilities Paradigm. *Environment and Planning*, 38(2), 207-226. <https://doi.org/10.1068/a37268>
- Showalter, Elaine. (1977). *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton University Press.
- Showalter, Elaine. (1991). *Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writings*. Clarendon Press.
- Wallace, Diana y Smith, Andrew (eds.). (2008). *The Female Gothic: New Directions*. Palgrave.

Recibido el 27 de febrero de 2023
Aceptado el 30 de junio de 2023
BIBLID [1132-8231 (2023: 107-125)]