

Un monstruo en el sótano: maternidad, duelo e infanticidio en *The Babadook*

ITXASO DEL CASTILLO AIRA Y KATIXA AGIRRE

De madres y monstruos

Si lo que nos han contado es cierto, las madres son esos seres sublimes, ángeles de la guarda, espíritus sacrificados dispuestos a asumir hasta las últimas consecuencias su única misión en este mundo: velar por sus hijos, amarlos hasta consumirse ellas mismas, sin lamentarse jamás de su destino. Al fin y al cabo, son madres y han culminado el deseo femenino por excelencia: tras parir, han alcanzado sin duda la cumbre de la vida de la mujer.

El caso es que también nos cuentan que la madre puede ser un ser histérico, castrador, que envidia la juventud de su hija y compite con la novia de su hijo. Madres poseídas, locas como solo pueden estarlo las mujeres, Medeas incontrolables, señoras Bates poderosas, responsables de todas las miserias futuras de sus hijos que, a falta de una madre entregada como marca la norma, probablemente acaben siendo psicópatas o banqueros despiadados.

Si desconfiamos de ambos extremos y nos fijamos en el terreno gris, embarrado y ambiguo de la maternidad contemporánea lo que nos encontramos en realidad es a madres felices pero agotadas, madres que desean amar a sus hijos pero a quien los chillidos de las criaturas irritan hasta límites insospechados, madres sobrepasadas, hartas, madres que se sienten culpables por sentirse sobrepasadas y hartas, madres que quieren disfrutar de su sexualidad y a quienes sus hijos interrumpen en plena faena, madres que a veces piensan: ojalá no hubieras nacido. Y se arrepienten de ese pensamiento en cuanto vuelve la calma.

De estas madres que sufren el dolor de la ambivalencia materna nos habla *The Babadook*, película australiana y ópera prima de la directora Jennifer Kent. Catalogada dentro del género del terror, y con su propio monstruo incluido (el Babadook del título), es cierto que el film provoca

terror, pero es el terror ante el tabú profanado: la película nos presenta a Amelia, madre que, exhausta por la crianza en solitario de un niño problemático e incapaz de superar el duelo por un marido muerto, llega a intentar asesinar a su propio hijo.

Entre la abnegación y el infanticidio, *The Babadook* llega al fondo del drama de la maternidad: la ambivalencia incomprendida, silenciada, obviada por la sociedad, castigada en caso de ser expresada. En las próximas líneas intentaremos dilucidar cómo este sentimiento de ambivalencia se despliega y transmite a lo largo de todo el metraje utilizando diferentes estrategias: la representación simbólica del espacio doméstico, la utilización de lo háptico para la transmisión de las sensaciones físicas y la tensión entre los géneros cinematográficos -principalmente el terror y el melodrama- y la subversión de sus convenciones desde una mirada femenina.

Cuerpo y casa: prisión y refugio

La casa es el espacio femenino por excelencia. Frente al espacio público, terreno masculino donde se trabaja y produce, la casa es donde la mujer (el ángel del hogar) atiende y cuida a sus seres queridos creando un refugio, un confortable nido donde criar a los pequeños y atender a los adultos. Esta separación clásica de los espacios en base a la división de géneros constituye, en realidad, la idealización de una cárcel para la mujer, tradicionalmente confinada entre cuatro paredes, atrapada en actividades reproductivas y cíclicas que no obtienen reconocimiento social ni económico. Para la mujer su casa es un espacio ambivalente: hogar y cárcel. Esta dualidad ha sido reflejada en la literatura. Desde el siglo XIX proliferan relatos sobre casas encantadas en el género del terror gótico, una forma de representar la decadencia, disfuncionalidad y amenaza de la familia nuclear. “La fórmula argumental gótica se basa en una heroína perseguida que está atrapada figurativa o literalmente en su propia casa por un villano masculino” (Kneale, 2015, p. 5), en el que la casa “no solo es vista como un espacio negativo de terror y de encarcelamiento de las mujeres, sino también como un lugar de resistencia donde se exponen, confrontan y subvierten los discursos patriarcales y las ideologías domésticas.” (Kneale, 2015, p. 9). Esto ocurre en la película australiana que nos ocupa, ya que

el monstruo masculino que los invade saca a la luz y confronta todas las sombras que empañan la versión idílica de la maternidad.

The Babadook cuenta la historia de Amelia, una madre cuyo marido murió en un accidente de coche camino al hospital para dar a luz. Se acerca una efeméride dolorosa: el séptimo cumpleaños de su hijo, un niño muy demandante y poco sociable con miedo a los monstruos nocturnos. Una noche aparece un libro sobre un monstruo al que hay que llamar repitiendo tres veces su nombre: Babadook. Como lo leen, formulan el conjuro y el monstruo entra en su casa. Primero aterroriza al niño, el único que puede verlo. Luego a la madre, en cuyo cuerpo entra para que mate a su hijo. Cuando tiene el cuello del pequeño entre las manos, Amelia se recobra, expulsa al monstruo y lo acorrala en lo más profundo del sótano, donde tendrá que alimentarlo y contener para siempre.

La película transcurre en su mayor parte en la casa donde ambos se aíslan del resto del mundo. La noche fatídica, ese aislamiento será absoluto, se corta la corriente eléctrica y la línea telefónica, haciendo imposible cualquier posibilidad de ayuda del exterior. Hay un momento en el que, tras haberle gritado cosas horribles, Amelia trata de reconciliarse con Sam y le propone ir a comer fuera. “Tenemos que salir de esta casa. Llevamos demasiado tiempo encerrados, ése es el problema”. Amelia es consciente de la opresión que supone la casa, principalmente cuando sirve como refugio ante un mundo en el que no tiene fuerzas para vivir. La representación de la casa como el espacio íntimo femenino se identifica con la psique de sus habitantes: también se expresa. Las maderas chirrían, las luces se apagan y se encienden o hasta explotan, las paredes se resquebrajan y un delirante nido de cucarachas se arrastra por la cocina. Esta identificación trasciende lo mental e, incluso, tiene lugar con el cuerpo de la madre, ya que, desde las ópticas más tradicionales, este es una casa para el bebé en curso, un contenedor, un objeto pasivo que es poseído y habitado por alguien más. Esta analogía está presente en la película que distingue diferentes espacios domésticos para abordar diferentes aspectos psicológicos y corporales de la protagonista.

La puesta en escena de *The Babadook* es claramente corporal en varios aspectos. Uno, en la profusión de planos detalles del cuerpo. Dos, en el tratamiento de las texturas de los objetos que aparecen (la colcha del cuarto, las paredes...) así como el de la música. Tres, la diferencia del movimiento corporal de la protagonista: inhibida y recogida al principio,

fuerte y expansiva cuando es poseída. A Amelia le cuesta ganar el centro del encuadre, tiende a los márgenes como forma de expresar su falta de agencia. Cuarto, los efectos especiales analógicos de los que hace uso, especialmente la idea del libro, hecho de forma artesanal.

El sótano: el inconsciente, el pasado, el patriarcado

Según asegura Kneale (2015, p.10) en su estudio sobre el espacio doméstico en la literatura gótica, la casa en este género está orientada hacia el pasado, no hacia figuras históricas importantes, sino al pasado histórico de una familia. En el caso de *The Babadook*, el pasado de la familia se guarda en el sótano, ya que allí atesora Amelia las pertenencias de su difunto marido. De alguna manera, ese pasado manda sobre las vidas presentes de madre e hijo. El sótano, lugar masculino donde los hombres montan su taller o su gimnasio, está aún dominado por la presencia paterna.

El espacio del padre, bajo tierra, es frecuentado por Samuel a pesar de las prohibiciones maternas. Ella lo cuida como un mausoleo, un lugar de memoria al que no puede bajar. Sam, en cambio, prepara trampas para defenderse de los monstruos y muestra sus trucos de magia a una audiencia de peluches y frente a la foto de sus padres. Sam mantiene, de esta manera, una relación con ese padre al que nunca conoció y que su madre impide, ya que para ella uno sustituye al otro.

El sótano aparece en tres momentos de la película. El primero cuando Sam juega vestido de mago y le cuenta a la foto de su padre cómo va a atrapar al monstruo. Amelia baja a ver qué ha hecho el chiquillo y se lo encuentra todo desordenado. Vemos que el difunto era violinista, además, entre sus pertenencias observamos las fotos y un traje colgado que parece que contuviera un hombre. Esta imagen adelanta la futura estampa de Babadook, vestido con un traje similar.

La segunda ocasión es cuando ella, en sueños, se levanta del sofá y ve la puerta abierta del sótano. “Sam, no bajes, es peligroso”, advierte mientras baja a buscarle. Su marido está ahí, la abraza. La luz cambia, es blanca, ilumina el fondo de la habitación de manera nítida. Le dice que para estar juntos le tiene que traer al hijo. Su rostro queda en penumbras, las mismas que rodean a Amelia. Su voz se transforma: es Babadook.

Ese fondo iluminado desvela unas paredes sin rasear, descarnadas, rugosas. La importancia de las texturas es notable a lo largo de la película. Hay una cualidad táctil en las imágenes, lo que Laura Marks (2000) define como “imagen háptica”, es decir, que apela al sentido táctil y kinético del espectador. Esa predominancia de la textura en la imagen (colcha, arrugas del rostro, paredes...) se logra con un uso descarnado de la luz. Jennifer Kent, su directora, opta así por no matizar su iluminación, ni en la grabación ni en postproducción, usando como referencia el cuerpo. “El esquema de color- todo es tono borgoña, azul o negro hasta el blanco- es logrado en la carne, sin geles en las lentes de la cámara o alteraciones en la postproducción”. (Jennifer Kent citada en MacIness, 2018). La luz transmite una crudeza que ayuda a transmitir el agotamiento y confusión mental de la protagonista, un cansancio físico palpable en un rostro ojeroso, con arrugas e imperfecciones: es humana, no un ideal. Tal y como aseguran Middleton y Bak, “las cualidades materiales, táctiles de la película, hacen más auténtica la visualización de las dolorosas luchas de la maternidad” (2019, p. 4).

El sótano vuelve a ser escenario para la batalla final. Dentro ya del cuerpo de la madre, Amelia/Babadook persigue, herida, a Sam para matarlo, pero él ya tiene preparada la trampa que ensayó con anterioridad. Amelia cae y pierde el conocimiento. Cuando despierta está atada como Gulliver en la tierra de los liliputienses. Sam le pide que abandone el cuerpo de su madre pero Amelia se consigue soltar y le agarra por el cuello. A punto de estrangularle, Sam le acaricia la cara como le vimos hacer al principio de la película. La caricia hace retornar a la madre, quien suelta a su hijo y vomita un alquitrán denso y negro. Ella es ahora la madre luchadora que protege a su hijo del monstruo.

Por último, el sótano aparece como el espacio de lo reprimido, del pasado amenazante. Lo subterráneo es el hogar del monstruo, es allí donde habita una vez es vencido. Porque los monstruos siempre se las apañan para regresar, así que es mejor convivir con ellos, dejarles un lugar donde no molesten. De hecho, en el libro ya aparecía la amenaza: “Cuanto más me niegues, más fuerte seré.” Amelia deja a Babadook en el sótano, encerrado bajo muchos candados pero atendido, porque le da de comer gusanos. A diario debe enfrentarse y calmar al monstruo, manteniéndolo siempre lejos de su hijo. No hay una resolución dicotómica en esta película, perder o ganar, destruirlo o ser destruido, sino una inclusión de la amenaza, de lo oscuro, de lo malvado y lo terrorífico en nuestro hogar/

cuerpo materno. La ambivalencia es la respuesta adaptativa y real a las dificultades de la maternidad.

La cama: ni sexo ni descanso

La cama aparece como el escenario de amor roto y representa la imposibilidad de acoger al nuevo amor que vino a sustituirlo. De hecho, está iluminada con una luz teatral que la coloca en el centro y llena de sombras las esquinas del cuarto, penumbra que se fusiona con las sombras de la pantalla del cine, haciendo que la imagen se desborde por el espacio de la sala de proyección.

La cama es el espacio íntimo y corporal por excelencia: sexo, sueño, miedos se dan sobre el somier. La película arranca con una pesadilla de Amelia sobre el accidente, de la que su hijo le despierta. El hombre del sueño es sustituido por el niño en la cama. La corporalidad de la relación madre e hijo está formalmente representada con planos cortos del pie del niño sobre la cadera de la madre, su mano que le aprieta el cuello, sus dientes que rechinan,... una presencia física que invade el cuerpo de la mujer, que la ahoga, que le impide dormir. Esa proximidad es excesiva, asfixiante, y Amelia, una madre, se retira a un lado de la cama. No quiere tocar a su hijo.

Esta ambivalencia respecto a la permeabilidad de las fronteras entre los cuerpos de madre e hijo se da en la crianza, donde la necesidad física de la gestación, amamantamiento, calor, etc. entra en un terreno de negación y aceptación mutua según la criatura va creciendo: los dos cuerpos que eran uno están destinados a separarse, pero no es un proceso lineal ni fácil para ambos. Sin embargo, la puesta en escena de una madre que rechaza el contacto con su hijo resulta violenta para el espectador y anticipa un relato que solo tiene cabida en el terror. Esta aversión también se hace patente cuando tiene que vestir al niño. A Amelia le gusta que el niño le acaricie la cara, como un adulto, pero no soporta que la apachurre en un abrazo infantil. Este gesto del comienzo de la historia es ambiguo, porque lo hace mientras Amelia está de rodillas atándole las zapatillas. Parece un gesto de amante, quizá de amo condescendiente, más que de niño. A esa caricia Amelia reacciona con agrado, pero cuando Sam la abraza

torpemente, infantil, ella se enfada y lo rechaza, para, acto seguido, dulcificar la voz y pedirle que se dé prisa para ir al colegio. Desde el comienzo nos damos cuenta tanto de la ira contenida como del lugar de sustitución que ocupa el niño.

Por otro lado, las continuas interrupciones, primero de su hijo y luego del monstruo, impiden el descanso y contribuyen a agotarla y, en última instancia, confundirla respecto a lo que es real y lo que no lo es. La falta de sueño es uno de los sufrimientos más comunes en la maternidad, y sin embargo suele quedar fuera del relato de la maternidad ideal.

Además, el hecho de que ella no comparta el lecho con nadie hace que la presencia de su hijo sea más frecuente, impidiendo que haya algún tipo de sexualidad. En una secuencia, Amelia saca un consolador del cajón y comienza a masturbarse, pero le resulta imposible acabar porque su hijo aparece asustado por el monstruo. La sexualidad y la maternidad es un binomio que el imaginario de la sociedad occidental no tolera, aunque sea, obviamente, una realidad. La película es valiente por mostrar ese aspecto de la viuda y lo utiliza para recalcar que Sam es un obstáculo, una carga, un lastre que no le permite ser ella misma, ser algo más que madre.

La película empieza en el dormitorio, por lo que debe terminar en él. Tras expulsar al monstruo de su cuerpo, convertida en una madre luchadora, sube del sótano y asiste aterrorizada a cómo su hijo es arrastrado por una fuerza invisible al cuarto, a la cama, que se mueve. Ella grita: “¿Qué quieres?”. La cama para y ella se enfrenta a la oscuridad, de donde sale de nuevo su marido. Repite todo lo que dijo aquella noche de camino al hospital. Se oye el sonido de otro coche. La cabeza del marido es limpiamente seccionada en diagonal. Cae al suelo. Amelia lanza un grito sordo y cae al suelo, llorando.

Las sombras del fondo del cuarto suenan, crujen, reptan: el monstruo sigue ahí. Ella se levanta y le dice, con desprecio: “no eres nada”. Corta a un plano de la mesilla con fotos familiares de mujeres en blanco y negro. Los muebles se mueven. Ella, en el centro de la imagen, le sigue gritando “no eres nada”. El crío se levanta de la cama y se esconde tras ella, abrazándola por la espalda. Unos brazos se dibujan en la oscuridad, acercándose. Las fotos caen. Ella grita: “Esta es mi casa. Estás invadiendo mi casa”. Todo tiembla, las paredes se resquebrajan. “Si vuelves a tocar a mi hijo te juro que te mataré”. La batalla es feroz, todo se tambalea, el techo se raja, los brazos siguen avanzando. El niño sale volando hacia la oscuridad y Amelia lo coge por los brazos, logrando abrazarlo.

Amelia grita al monstruo con todas sus fuerzas, furiosa, amenazándolo, asustándolo. El monstruo se repliega. Ella mira desconfiada, pero al mando. La figura avanza, pero al llegar donde Amelia cae, vacía: solo es un traje.

Amelia ha tomado posesión de su casa, de su vida, de su modelo de familia. Su pasado ha quedado reducido a eso, a la nada, un guiñapo que no puede ejercer ningún efecto en ellos.

Su cuerpo también ha sufrido una transformación. La Amelia del comienzo es una mujer contenida, que habla bajo, con una postura corporal replegada, de aspecto frágil. Iris Young dilucida en su artículo fundacional “Throwing like a girl” cómo se mueve y orienta en el espacio una mujer debido a la tensión entre inmanencia y transcendencia, la subjetividad o ser un objeto. Amelia hace poco uso de su cuerpo, parece que está al servicio de su hijo, no lo mueve como un sujeto trascendente, sino como vehículo para el cuidado de su hijo, para su protección. Es un cuerpo colonizado. El espacio que rodea a Amelia la constriñe, la deja o en una esquina del encuadre o en el centro, con la parte superior de la cabeza cortada, como encapsulada, encerrada. También proliferan, cuando está fuera de su casa, planos en los que está en medio de dos simetrías, reforzando visualmente su aislamiento e inmanencia.

Ni siquiera cuando escapa a vagar por el centro comercial conseguimos verla en un plano general, siempre hay alguna parte de su cuerpo que está cortada por el encuadre. Es un momento de gran paz, lleno de luz, diáfano, sin sombras y reflejos brumosos de ella misma.

Pero cuando Amelia es poseída por Babadook se vuelve agresiva, hiriente, físicamente fuerte y resistente. Sus movimientos son precisos. Corre, rompe el cuello del perro con sus manos. El diente que le molestaba, se lo arranca. La puerta que su hijo atranca, la derriba. Chilla, su cuerpo se vuelve activo, sujeto de sus acciones.

Tras vencer al monstruo, Amelia es mostrada con más espacio rodeándola: en el umbral y en el jardín, espacios que indican un nuevo tiempo.

El jardín gótico

El epílogo del film tiene lugar en el jardín. El jardín en el género gótico implica diferentes lecturas. Por un lado, es un espacio liminal, situado

entre la casa y el mundo. Es un espacio femenino por excelencia y supone un lugar de regeneración, positivo, opuesto al interior amenazante y estancado del hogar. El jardín marca el paso del tiempo, es un lugar que hay que nutrir y cuidar, ligado, por ello, a la maternidad.

El primer plano tras la batalla es la de un árbol en flor. La primavera está cerca, se aproxima un nuevo despertar, la vida vuelve a manifestarse. La representación del tiempo cambia: de la agonía de una noche eterna, definitiva, aislada del mundo y de la razón, a la calle, la naturaleza, el tiempo cíclico, pausado pero imparable.

Sin embargo, la película no se resuelve de una manera clara, indiscutiblemente positiva y racional, sino que se mantiene de nuevo en la ambivalencia. El jardín es en realidad un lugar intermedio, a medio camino entre la naturaleza domesticada y la selva incontrolable. Tal y como dice Kneale “Los jardines bien atendidos pueden entonces ser una extensión de la intimidad del hogar en los alrededores naturales que lo rodean, mientras que los jardines descuidados y sin atender solo añaden un deterioro no hogareño de las casas góticas” (2015, p. 29). El jardín de Amelia está lleno de plantas verdes, sin apenas flor, y de tonos violetas y oscuras si las hay. No hay lugar para el color rojo, amarillo o fucsia: las sombras siguen siendo parte del hogar de madre e hijo. De hecho, lo que subyace en su hogar es algo oscuro. La cámara asciende desde las entrañas de la tierra, donde reposan los restos del perro, hasta la rosa que Amelia poda. Es una rosa negra. Sam dispara con su ballesta en una diana. Ambos encauzan su violencia de una manera no destructiva. No pretenden hacer desaparecer sus dificultades, contradicciones ni ambivalencias; conviven con ellas. Por eso, Sam recolecta gusanos que Amelia lleva al sótano, a dar de comer a Babadook, atrapado en el sótano, domesticado, aparentemente neutralizado, familiar.

La ambivalencia del género: melodramas encubiertos

“The Babadook” es una película que se caracteriza por su mezcla de géneros: terror, melodrama, thriller psicológico... también a este respecto resulta ambivalente. Las imágenes remiten a motivos muy transitados por el cine de terror: casa encantada, posesión, niño maligno y/o

madre perturbada. Hasta la primera mitad de la película es Sam, el niño, el sospechoso de ser un peligro. No sabemos si ve monstruos, si los monstruos existen o si él mismo es el monstruo. Recuerda a películas como *The Omen (La Profecía, Richard Donner, 1976)*, en el que el niño es un sociópata que pone en peligro a su propia madre. Aparecen cristales en la crema de verduras, una foto hecha trizas de la pareja... amenazas que hacen a Amelia sospechar del niño pero que este atribuye a Babadook. A partir de la mitad de la película, Babadook entra en la boca de Amelia y ella comienza a verlo. Es ella la que está en peligro. El libro cambia y anticipa otro desenlace, uno en el que ella mata a su propio hijo y luego se suicida. Amelia cada vez está más confundida, y es más agresiva con su hijo. Tememos por él, porque tampoco tenemos claro que ella no se esté imaginando todo.

Su metamorfosis es total cuando el monstruo entra en su cuerpo y comienza el tercer acto. Quiere matar a su hijo, cumple con las instrucciones del libro de forma precisa. En este sentido, la película entra en el subgénero de películas de posesión. La posesión provoca un miedo muy profundo, ya que cuestiona la unidad entre cuerpo e identidad, así como la continuidad de la identidad. Si un cuerpo puede albergar a otra persona u otro ser, si ahora se es de una manera pero en un instante se deja de ser así, provoca una inestabilidad conceptual/ontológica aterradora.

La posesión es revertida mediante el vómito negro y Amelia pasa de poseída/madre asesina a madre coraje. Simultáneamente Sam pasa de niño psicópata a salvador, y luego a niño que debe ser salvado. Ambos personajes fluctúan en esas categorías, especialmente ella, que es víctima/verdugo/salvadora. Sam no es ningún ingenuo, hace planes para defenderse y proteger a su madre, a quien sabe frágil, sufriente. Es una versión oscura de *Solo en casa (Home Alone, Chris Columbus, 1990)*, un pequeño capaz de defenderse con su ingenio, pero también es un niño al que hay que proteger, por incidir de nuevo la ambivalencia propia de la película.

Pero la etiqueta terror parece quedarse corta a la hora de enmarcar esta película. Autores como Greven (2011, p. 37) ya han advertido que, desde los años sesenta, muchas películas de terror con protagonistas femeninas deben ser entendidas como melodramas velados. Al fin y al cabo, el melodrama o *women's film*, pone en el centro de la representación el deseo femenino. Y así es como se desarrolla la primera parte del film, que, siguiendo los dictámenes del género, se centra en un personaje femenino lidiando con presiones emocionales, sociales y psicológicas

propias de la feminidad, en su variante materna, en este caso. Es en la segunda mitad del film cuando los diversos tropos del terror ya mencionados son explotados de manera explícita y consciente. Pero la transición entre uno y otro género es tan sutil que da cuenta de lo permeable de ambos.

La película es un homenaje continuo a multitud de películas clásicas. El aspecto del monstruo, el uso de la sombra, su contraste, por ejemplo, hace una referencia al cine expresionista alemán muy clara. Además, las películas de Méliès se suceden en el monitor de televisión que Amelia mira medio dormida. La cama se mueve y salta como lo hiciera la de Ryan en *El Exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973). Amelia tiene que sujetar a Sam, al que una fuerza invisible succiona, recreando así una imagen icónica de *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982). La pared de la cocina se resquebraja, como si fuera la piel de una persona, tal y como sucedía en *Repulsión* (*Repulsion*, Roman Polanski, 1965). El aspecto del monstruo es significativo: mezcla las sombras angulosas y las ojeras excesivas de *El Gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) con *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922) pero con manos de cuchillas a lo Freddy Krugger, de *Pesadilla en Elm Street* (*A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984) o el más gótico *Eduardo Manostijeras* (*Edward Scissorhands*, Tim Burton, 1990).

Estos y otros referentes del terror popular se espolvorean a lo largo de la cinta en un juego que bien puede estar destinado al espectador, aficionado del género, o hacer referencia al mundo asociativo de la perturbada mente de Amelia, que, viendo la televisión, engarza un elemento con otro para construir su delirante pesadilla. El libro es un elemento que contribuye a la calidad háptica, corporal, de la película. Los efectos especiales que manejan son analógicos, lo que proporciona, junto con la iluminación y falta de postproducción, un acabado descarnado, corporal y también teatral, que nos traslada a un territorio ambiguo, entre realidad y ficción inquietante, y en el que domina la idea del pastiche.

El melodrama se presenta como un paraguas conceptual mucho más fértil para entender de dónde proviene el horror en *The Babadook*. La película transita hacia el terror desde el melodrama y el gótico femenino. Al comienzo del film Amelia es la madre abnegada de cualquier melodrama. Pero que llega un momento en el que la furia se desata: el tabú se rompe. En la segunda mitad el relato adquiere todos los elementos del terror clásico, donde la amenaza proviene de un monstruo externo y reconocible.

Según su directora, su idea no era tanto asustar a la gente sino hablar de “la necesidad de enfrentarnos a nuestra oscuridad en nosotros mismos y en nuestras vidas. Esta era la idea central para mí, coger a una mujer que realmente había huido de una terrible situación durante muchos años y obligarla a enfrentarlo. El terror es solamente un resultado colateral” (Jennifer Kent citada en MacIness, 2018).

En este propósito de retratar la maternidad de una forma más humana, no como una experiencia sencilla y unívoca, aporta la novedad de un hijo que reclama su lugar, su autonomía y la aceptación de la realidad que comparten. Cuando su madre se da cuenta de que le ha desobedecido y ha bajado a jugar al sótano, le riñe porque ahí “están las cosas de tu padre”. “También es mi padre. No solo es tuyo”, le responde el niño. *The Babadook* también otorga al hijo una voluntad de reconocimiento que huye de *la otredad* de la que se ha valido el cine de terror tradicionalmente. Sin ser el niño perfecto y angelical, siendo en realidad feúcho, irritante y molesto, Samuel viene a reivindicar que merece tanto amor y protección como cualquiera. Al final, madre e hijo se reconcilian, se admiten, el hijo adquiere el lugar que le corresponde, y, generosamente, ambos otorgan un sitio en sus vidas, en su relación, a esa rabia, frustración y maternidad oscura que habita en el sótano y toma la forma de Babadook.

Conclusiones

En las líneas precedentes hemos tratado de argumentar que es la ambivalencia la característica que mejor define *The Babadook*. Esa ambivalencia atañe no solo a la representación de la maternidad como ese terreno inestable y donde conviven sentimientos de toda índole, no todos ellos positivos, sino que se extiende a la representación de los espacios (fuera/dentro, arriba/abajo) y muy notablemente a la tensión entre géneros, siendo difícil saber si se trata de una película de terror que tiende al melodrama o viceversa.

Aunque las críticas y reseñas que obtuvo *The Babadook* cuando fue estrenada fueron mayoritariamente buenas, resulta interesante también detenerse en las opiniones algo más negativas, pues todas parecen tener en común que Mr. Babadook, el monstruo de sombrero de copa y manos

tijerescas que sale del libro y aterroriza a la pequeña familia, no da en realidad tanto miedo. Matt Donato, por ejemplo, se queja de que “mister Baba” sea un guiñapo sin vida que cancele toda noción de terror o intriga. En la misma línea, Allan Hunter dice de ella que resulta “sorprendentemente mansa”. Para algunos críticos la figura de Babadook no da suficiente miedo y bebe demasiado de sus antecesores en el género, dando impresión de ser una mera copia sin vida, un pastiche inerte.

En realidad, más que beber del género de terror, lo que hemos tratado de argumentar en las líneas precedentes es que Kent utiliza ciertas convenciones del género, algunas veces de manera irónica y guiñolesca, para acercar la historia a un género improbable, el melodrama. El sufrimiento materno de Amelia - la falta de sueño, el contacto físico con su hijo que llega a asquearla, la falta de espacio propio e incluso vida sexual- se presentan como el verdadero objeto del horror. Y eso es así no tanto por las propias circunstancias trágicas de Amelia, viuda temprana, sino por cómo la propia sociedad se niega a aceptar las fallas de Amelia como madre, todas ellas producto de la ambivalencia que ella siente. La hermana de Amelia, su vecina vigilante, o incluso la policía a quien acude Amelia en un momento de desesperación, la tratan con condescendencia o desdén, incluso con rechazo, haciéndola ver que no se esfuerza lo suficiente, que no está dando la talla, que quizá la monstruosa sea ella.

Igual que no creemos que Babadook sea un guiñapo inerte, sino una representación exquisitamente ambivalente de lo que siente Amelia, lo mismo podemos decir de la falta de límites espaciales o genéricos claros que marcan la película. Ni las numerosas referencias al género de terror, ni la aparente falta de límites espaciales, constituyen una mezcolanza confusa, sino que proporcionan un marco ideal donde la subjetividad femenina puede ser representada filmicamente. Así, lo malvado y oscuro de las mujeres, incluso de las madres (esos seres de luz), puede aparecer representado no en calidad de *femme fatale* o monstruo deshumanizado, que son al fin y al cabo reflejo de miedos masculinos, sino en clave de rabia y frustración puramente humana. Si el feminismo nos hace reaccionar con la idea revolucionario de que las mujeres son personas, lo mismo puede decirse de las madres y los niños. No son lo otro, los que por razón de género o edad se alejan de la norma. Son, simplemente, personas, con sus lados oscuros y luminosos, su ternura y su violencia, su capacidad de hacer el bien y el mal. En definitiva, su ambivalencia.

Referencias

- Berenstein, R. (1990) “Mommie Dearest: Aliens, Rosemary’s Baby and Mothering” *Journal of Popular Culture*, 24–1, p. 55–73
- Donato, M (2014) *The Babadook Review. We Got This Covered.* <https://wegotthiscovered.com/movies/the-babadook-review-fantastic-fest-2014/> consultado 1/12/2019
- Greven, D. (2011) *Representations of Femininity in American Genre Cinema: the Woman’s Film, Film Noir, and Modern Horror.* New York: Palgrave Macmillan.
- Hunter, A (2014). *The Babadook review: well-acted but surprisingly tame.* Express. <https://www.express.co.uk/entertainment/films/526637/The-Babadook-review-well-acted-but-surprisingly-tame> Consultado 1/12/2019
- Kneale, A. M. (2015) “No horror like home. Women and domestic in New England Gothic.” https://www.academia.edu/18935173/No_Horror_Like_Home_Women_and_Domestic_Space_in_New_England_Gothic_Literature Consultado 10/11/2019
- MacIness, P. (2018) *The Babadook: ‘I wanted to talk about the need to face darkness in ourselves’.* The Guardian <https://www.theguardian.com/film/2014/oct/18/the-babadook-jennifer-kent> Consultado 10/11/2019
- Marks, L. (2000) *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.* Durham: Duke University Press
- Middleton J & Bak, M.A. (2019) “Struggling for Recognition: Intensive Mothering’s “Practical Effects” in *The Babadook*”, *Quarterly Review of Film and Video*, DOI: 10.1080/10509208.2019.1633169
- Quigley, P. (2016) “When good mothers go Bad: Genre and Gender in *The Babadook*.” en *Irish Journal of Gothic and Horror Studies* 15, p. 57–75
- Young, Iris M. (2005) *On Female Body Experience: “Throwing Like a Girl” and Other Essays.* New York: Oxford University Press