

Revisitando «la loca en el desván»:
figuraciones insólitas del espacio doméstico
en ficciones contemporáneas

ROSA MARÍA DÍEZ COBO

Desde el punto de vista ficcional, a través de diversas manifestaciones artísticas, se ha reenfocado a menudo el asunto del espacio como figuración de la subalternidad femenina (Massey, 1994; Luquin Calvo, Ferrer García y Vives, 2023). Dentro de la espacialidad comprendida genéricamente, no cabe duda de que el hogar o la domesticidad en su conjunto, a las que la mujer ha sido secularmente sujeta por numerosos condicionamientos sistémicos, ha representado un locus de limitación y reclusión. Aunque también, no lo olvidemos, de oportunidades subversivas y reivindicadoras como espacio contestario (Showalter, 1977) o como habitación propia al modo *wolffiano*. En este sentido, en palabras de Luquin Calvo: «La lucha por un espacio propio muestra la fuerza solitaria de las mujeres por el derecho a autodeterminarse frente a una fuerza represiva y ciega que quiere negárselo» (2009, pp. 255-256).

Si nos situamos desde una perspectiva fantástica, la casa viene constituyéndose desde antiguo en arquitectura que aglutina y recrea simbólicamente las paradojas, los terrores y las inquietudes, bien sociales, bien psicológicos, que asedian a las protagonistas femeninas (Gilbert y Gubar, 1979; Ng Hock Soon, 2015). Las corrientes artísticas de tipo no mimético, con especial incidencia en la literatura y el cine, y que aquí denominaremos bajo el nombre genérico de *insólito*, han recogido y plasmado este asunto en numerosas ocasiones. Así, la temática de la domesticidad perturbada relacionada con el rol femenino hunde sus raíces en la tradición literaria gótica y, desde ese impulso inicial, se ha desarrollado en numerosos frentes dentro del amplio espectro de lo inverosímil (Milbank, 1992; Wallace y Smith, 2008). Sin mostrar visos de decadencia —las ficciones actuales que se sitúan en el contexto de una arquitectura encantada en relación con protagonistas femeninas son incontables—, se observan, además, síntomas claros de reconceptualización y renovación, especialmente por parte de escritoras y directoras de cine (Couto-Ferreira, 2021).

Precisamente, es en este punto donde el presente estudio pretende incardinarse y no solo a través de muestras ficcionales innovadoras o posmodernas, sino también atendiendo a nuevas concepciones femeninas y feministas de la espacialidad de carácter fantástico,

como es el caso de la «trans-domesticidad» (García, 2020; Díez Cobo, 2023a). Este concepto, de la mano de los avances de la Geocrítica y de las teorizaciones que enfatizan la preeminencia del concepto de espacio sobre el de lugar (Ryan, 2012), acierta en apuntar al necesario carácter multifactorial del quehacer insólito en la domesticidad inquietante. El espacio no es un elemento solitario, desconectado de otros factores, sino que se enhebra en una dialéctica compleja donde se ponen en juego numerosos aspectos que lo configuran. Entre ellos, cabría destacar su conexión con otros espacios, reales o simbólicos, y los vectores que, así, se establecen por medio de dicha conexión:

Sin embargo, como he intentado demostrar aquí, «la casa» se puede interpretar precisamente como una articulación de esas categorías de movimiento y cruce de límites. Centrándome en las relaciones entre espacios, facilitado esto por la relevancia de los marcos narrativos (umbrales, entornos, vectores de movimiento y espacios periféricos), surgen capas estéticas y simbólicas más significativas sobre el tropo de la casa encantada (García, 2020)¹.

Es decir, desde este punto de vista, la espacialidad, por sí sola, rara vez puede considerarse como motor único de las perturbaciones que, en ella, se pueden manifestar. Estas, las más de las veces, suelen originarse en un estado de cosas que acorrala la condición de los roles femeninos en la narración (Díez Cobo, 2023b). Consecuentemente, la arquitectura, o el espacio doméstico anómalo en el caso que aquí nos concierne, deviene piedra de toque que proyecta o materializa las consecuencias de la femineidad, tradicionalmente sometida y relegada dentro de un esquema sociocultural heteropatriarcal.

Entre la nómina de autoras que se han servido de la domesticidad para plantear los resquebrajamientos de la realidad y sus proyecciones simbólicas en materia de género, sociedad y psique, esta propuesta se centrará, por una parte, en el análisis de los relatos «Mariposas» (1972), de la española Concha Alós (2019), y de «El último verano» (1977), de la mexicana Amparo Dávila (2009). A su vez, estos se vincularán con los largometrajes de dos directoras contemporáneas australianas: *The Babadook* (*Babadook*, 2014), de Jennifer Kent, y *Relic* (2020), de Natalie Erika James. Conviene, antes de nada, explicitar los motivos que llevan a combinar obras de orígenes, cronologías, lenguas, y formatos tan diversos en este estudio.

En cuanto a Alós y a Dávila, ambas fueron arrumbadas por la crítica durante largos años, aunque han vivido un valioso reconocimiento en los últimos tiempos (Enriquez, 2022; Ruiz, 2023). Los relatos que aquí se consideran ahondan en la sujeción femenina a espacios hogareños, símbolo a la postre de una jerarquía patriarcal, frente a las que sus protagonistas se debaten con estrategias de resistencia no siempre afortunadas. No obstante, las diferencias entre estas escritoras también son considerables si tenemos en cuenta que a Dávila se la tiene por una de las creadoras más representativas de la narra-

¹ Original en inglés; traducción de la autora.

tiva fantástica en español (López-Pellisa y Roas, 2021), mientras que Alós sobresalió por el cultivo de una prosa realista de testimonio (Montejo Gurruchaga, 2004). Solo su obra *Rey de gatos. Narraciones antropófagas*, publicada originalmente en 1972, supuso una incursión en el terreno de lo inverosímil. Por su parte, Kent y James son dos cineastas que han alcanzado relativo éxito internacional con su aún escasa filmografía. En el caso de las dos películas, ambas exploran muy diversos ángulos oscuros de la psique, con especial atención a la femenina, mediante ficciones de suspense y terror.

Ahora bien, ¿por qué reunir estas cuatro obras en particular en el presente estudio? En primer lugar, en todas ellas, a partir de ficciones de lo fantástico, se hace central el papel de mujeres protagonistas en litigio con entornos sociales y familiares coercitivos. Pero, además, si algo sobresale del conjunto seleccionado es el enorme peso que se otorga a una minuciosa indagación de los aspectos psicológicos de estos roles femeninos a través de la espacialidad doméstica, que se convierte en caja de resonancia de los conflictos narrados. Concretamente, si algo destaca en las cuatro ficciones son los procesos de enajenación y desequilibrio mental que manifiestan sus protagonistas y que se resuelven de formas muy diversas, pero siempre encuadradas en la espacialidad arquitectónica.

Tampoco es la primera ocasión en que alguna de estas obras se pone en común, como es el caso del trabajo publicado por Carrera Garrido, que examina, junto con otras ficciones, el relato «El huésped» (1959), de Amparo Dávila y *The Babadook*, de Kent, bajo la premisa de que estas comparten «un mismo énfasis en la construcción del discurso» (2018, p. 191). También, en un estudio previo, la autora del presente texto ha explorado los paralelismos de «La señorita Julia» (1959), de Dávila, y *The Babadook*, por la capacidad de «[...] ambas narrativas para situar a sus protagonistas femeninas frente a un entorno social fuertemente restrictivo y antagonico que las obliga a replegarse a sus hogares donde lo fantástico se impone» (Díez Cobo, 2023b, p. 118).

Varias son las pretensiones derivadas del análisis que se propone, aunque dos son las direcciones fundamentales que se sondearán. Por un lado, en términos generales, se busca reivindicar el papel de la literatura de raigambre insólita en relación con el espacio doméstico, no como mero contenedor de fenómenos extraños, sino como actante principal. También y, fundamentalmente, se pretende enfatizar la situación del sujeto femenino como encrucijada donde convergen procesos dialécticos «trans-domésticos» que nutren una particular retroalimentación entre los hogares protagonistas y sus moradoras. A este respecto, igualmente, como aquí se defenderá, la capacidad del «fantástico feminista» será clave para comprender la actualización del tropo de la casa encantada, emblema, en muchas ocasiones, de una domesticidad perturbada.

I. EL FANTÁSTICO Y LA CONDICIÓN FEMENINA A TRAVÉS DE LA DOMESTICIDAD

Evocar la célebre y elocuente figura de «la loca en el ático», de Gilbert y Gubar (1979), como medida del rol femenino en su relación con el espacio hogareño, implica establecer una coyuntura de numerosas aristas y, aún más, si, por añadidura, introdu-

cimos en dicha ecuación el componente insólito o fantástico². Ante todo, conviene no caer en el obsoleto modelo discursivo androcéntrico que, como sostiene García Dauder, «ha sido instrumental en la subordinación de las mujeres a lo largo de los siglos» (2019, p. 388), ligando feminidad y trastorno mental o locura. En la misma línea, me apartaré del esencialismo arquetípico de teóricas como Anne Richter y su modelo del «fantástico femenino» (1977), del que se puede desprender que: «[...] los mitos y las fantasías femeninas son modos liberadores de representación de las mujeres, en la medida en que exaltan características femeninas (supuestamente) primordiales, como la locura o la irracionalidad» (Roas, 2020, p. 17). Por el contrario, se considera más operativo y actualizado un acercamiento a través del «fantástico feminista» que, desde distintos trabajos, se ha conceptualizado como capacidad subversiva de las estrategias fantásticas para movilizarse contra las constricciones patriarcales (Roas, 2020). En su capítulo «Female Fantasy», incluido en *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*, donde crea una categoría asimilable a la del «fantástico feminista», Cranny-Francis traza un retrato preciso de esta:

Explora los problemas de ser mujer en una sociedad que le niega no solo la visibilidad, sino también la subjetividad. Somete a escrutinio las categorías de la realidad patriarcal, revelando su arbitrariedad y lo cambiante de sus constructos. La subyugación de la mujer no es una característica «natural», sino un proceso ideológico (1990, p. 77)³.

Según Roas, además, la siguiente constelación de aspectos permitirá la identificación de un texto ficcional dentro del espectro del «fantástico feminista»: 1) un tratamiento de temas vinculados a las vivencias de las mujeres; 2) presencia de narradoras femeninas; 3) el protagonismo de las tramas encarnado mayoritariamente por mujeres; 4) y, aunque aún discutible y largamente debatida como emanación de la noción de «escritura femenina», una dimensión lingüística propia identificable (Roas, 2020). Desde estos supuestos, la ficción fantástica feminista contribuiría a resquebrajar una idea consensuada de lo real y, por lo tanto, a cuestionar las ideologías que rigen nuestra sociedad. Este posicionamiento, si bien es compartido con el fantástico no estrictamente feminista (Jackson, 1981), se orientaría fundamentalmente a señalar y socavar las estructuras patriarcales

² El campo de lo insólito es un terreno que, desde distintos periodos, tradiciones culturales y autorías, se ha acotado de forma muy diversa (Roas, 2020). El presente trabajo se acogerá a este concepto como nomenclatura genérica, entendida como «reverso de lo real», en tanto que categoría abarcadora de toda aquella ficción que rompe con los presupuestos de la verosimilitud y del mimetismo (Roas, 2014). Bajo esta rúbrica, se distinguen cinco variantes principales: lo fantástico, lo maravilloso, la ciencia ficción, el realismo mágico y lo inusual. En este trabajo, se aludirá, fundamentalmente, al fantástico, es decir, al género que «se articula mediante la inquietante irrupción de lo imposible en un mundo semejante al del receptor» (Roas, 2014, p. 26).

³ Original en inglés; traducción de la autora.

y, en contrapartida, a modelar un nuevo imaginario femenino (Alpini, 2009). Resulta llamativo que de la cuestión espacial precisamente arrancan los orígenes de la identificación de este enfoque del «fantástico feminista» (Gilbert y Gubar, 1979; Armitt, 1992). Y es que la transgresión fantástica entroncaría con la idea de que el contexto espacial es clave en la conformación de la relación entre las creadoras y las características de su obra. No en vano,

[...] el espacio se conforma en el lugar donde se lucha, se encuentra y se moldea el reconocimiento, la representatividad y la representación, no solo del género, sino de categorías como la sexualidad o la raza, es decir, muestra cómo el espacio y los sujetos que en él habitan se encuentran atravesados por múltiples ejes de poder que generan desigualdades y violencias estructurales (Luquin Calvo, Ferrer García y Vives, 2023, p. 19).

Las cuatro obras aquí seleccionadas muestran una trabazón paradigmática entre el recurso a lo fantástico y la enmarcación espacial. Exhiben un protagonismo femenino absoluto, lo que, además, en Dávila y Alós no es un hecho puntual⁴, sino que se repite, con diversas variantes, en buen número de sus textos. En el caso de Dávila, maestra indiscutible de la construcción de interiores lóbregos y desasosegantes, habitados por personajes atormentados, este uso respondería a que los: «Espacios [...] sirven para reforzar el horror, no a lo desconocido sino a aquello real que se presiente como amenaza» (López-Pellisa y Roas, 2021, p. 30). Por su parte, Alós, a decir de Nieves Ruiz, en conversación con la escritora Patricia Esteban Erlés: «[...] de ella hay que destacar su habilidad para introducirse en la mente de sus personajes y recrear los espacios en los que se mueven» (Esteban Erlés, 2021). Es decir, en ambos casos vemos que lo espacial va ligado a estados personales y, fundamentalmente, familiares y mentales de sus protagonistas. De alguna manera, lo arquitectónico pasa a ser emanación de lo social y de lo psíquico.

En líneas similares, lo mismo ocurre con *The Babadook* y *Relic*. En cuanto a la primera, se la ha estudiado, elocuentemente, desde dos vertientes; o bien entendiéndola como una «narrativa del trauma» (Mitchell, 2019; Gildersleeve *et al.*, 2022), en referencia al duelo patológico que sufre su protagonista, o bien considerando la impronta gótica de la cinta. En este último caso, muchos/as autores y autoras han puesto énfasis en la localización doméstica, tenebrosa, claustrofóbica y sitiada por una presencia sobrenatural hostil (Diamantino y Heiremans, 2015; Quigley, 2016; Konkle, 2019). Es decir, como se

⁴ En lo que se refiere a Kent y James, la segunda de estas cineastas sí ha dirigido más filmes donde lo fantástico se enmarca en domicilios inquietantes con focalización sobre personajes femeninos. Es el caso del cortometraje *Creswick* (2017) y de la película, aún pendiente de estreno, *Apartment 7A* (2024). Kent, menos prolífica en su rol de directora, sí ha dado muestras de interés por explorar las espacialidades insólitas en otros trabajos, como el capítulo titulado «Murmuring» (2022), su aportación a la primera temporada de la serie de terror *Cabinet of Curiosities* (*El gabinete de curiosidades*, 2022), creada por Guillermo del Toro para Netflix.

argumenta en este trabajo, los entornos domésticos donde acontecen los hechos narrados exceden las meras fronteras arquitectónicas a través de vectores «trans-domésticos», vinculándose con las situaciones y estados personales de sus habitantes. En lo que se refiere a *Relic*, esta relación es incluso más trabada; la casa protagonista resulta una aterradora extensión, de dimensiones alegóricas, del Alzheimer de su anciana moradora, atrapando, igualmente, en monstruoso abrazo, a sus descendientes, hija y nieta.

Pero, ¿qué posicionamiento ideológico y estético han manifestado estas autoras hacia el uso del fantástico como estrategia de asalto al sistema patriarcal y su representación? De Concha Alós, no ha quedado testimonio directo sobre su consideración del recurso a lo inverosímil. Sin embargo, Nieves Ruiz disecciona muy acertadamente el palpitar de esta obra y cómo a través de una nueva estética:

[...] estos cuentos desmontan el adentro del ser, deja en la intemperie a las conciencias, son una endoscopia al alma humana y, sobre todo, son un reclamo femenino, un aullido al deseo y a lo abyecto [...]. Concha Alós supo extraer de la incertidumbre de su circunstancia sobrevenida una nueva forma de mirar, de representar. Su dolor le permitió desdoblarse, fragmentarse en muchos trozos de Concha que le brindaron una narrativa más simbólica, más arriesgada y más a tenor de los nuevos vientos de Transición que asomaban por el horizonte (2023).

Por su parte, en una entrevista con Frouman-Smith, Dávila se manifestó abiertamente en pro de una visión de lo fantástico como una cara alternativa de la realidad, pero siempre entrelazada con esta y ubicando el fiel en un punto intermedio entre ambas:

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 (Frouman-Smith, 1989, p. 63).

En conversación con MacInnes, Jennifer Kent afirma su gusto personal por el género de terror en el cine, aunque, al mismo tiempo, matiza las implicaciones de la aplicación de esta rúbrica a su película:

Nunca [mi película] pretendió ser sobre «Oh, voy a asustar a la gente». En absoluto. Yo quería hablar sobre la necesidad de encarar la oscuridad en nuestro interior y en nuestras vidas. Esa era la idea principal para mí, tomar a una mujer que había esquivado una situación terrible durante muchos años y encararla a ella. El terror en realidad es solo un producto colateral (2014)⁵.

Es decir, apreciamos que la elección del género fantástico por parte de estas autoras vehicula una amplitud de intereses que permitan adentrarse más allá de los significados aparentes de las situaciones humanas, de las palabras. Lo mismo ocurre en el caso de

⁵ Original en inglés; traducción de la autora.

Natalie Erika James que, además de inspirar su largometraje en el caso real del deterioro cognitivo de una de sus abuelas y de la experiencia dolorosa y traumática que James sufrió a resultas de ella, insiste en la inextricable ligazón entre la realidad y los recursos estéticos fantásticos:

Siempre me he sentido atraída por las historias intensas de una forma u otra; fui una lectora voraz desde niña, solo consumía cuentos de hadas y luego me pasé a la literatura gótica de terror. Me apasiona ese espacio en el que te ubicas entre lo terrenal y lo fantástico; supongo, así que el terror, en retrospectiva, parece una progresión natural para mí (Fenwick, 2020)⁶.

A continuación, se pasará a analizar cada una de estas ficciones, tratando, a su vez, de relacionarlas entre sí. Sin embargo, conviene remarcar que los dos relatos literarios, de escasa extensión, contrastan con la longitud de los largometrajes y, por lo tanto, en este trabajo el objetivo no es la realización de un examen detallado de las narrativas, aspecto que sería imposible llevar a cabo de una forma equilibrada, sino enfocarse en las claves de interpretación hasta aquí señaladas.

II. «MARIPOSAS»: EVASIÓN ESPACIAL

Rey de gatos. Narraciones antropófagas es una colección de nueve relatos donde las señas comunes son el protagonismo femenino —solo uno de los textos está encabezado por un hombre—, el retrato de personajes en momentos críticos de debacle psicológica y un fluir de la conciencia articulado por medio de intrincados monólogos interiores que nos permite reconstruir, a modo de puzle, el devenir de las protagonistas. El elemento fantástico, a través de imágenes y situaciones simbólicas, emerge en muchos casos como aldabonazo a un desmoronamiento mental. Entre lo delirante, lo onírico y lo psicodélico, las mujeres que transitan las páginas del volumen se enfrentan a una panoplia de represiones sociales tan variadas como el control familiar patriarcal, las convenciones matrimoniales, la maternidad o la libre expresión de la sexualidad.

Aunque relatado en tercera persona, «Mariposas» crea una atmósfera narrativa envolvente e íntima, gracias a la cual el lector se sumerge en el errar psicológico de Pompeia, su protagonista, una joven encamada, y en las aprensiones y supersticiones de la anónima cuidadora a su cargo. Con esta situación de reclusión física, se trata de evitar el fracaso del segundo embarazo de Pompeia, tras haber perdido ya un primer hijo a las pocas semanas de su nacimiento. Desde un inicio, la acción toma tintes claustrofóbicos: todo acontece en el periodo de una noche sofocante, en una habitación clausurada, dentro de una casa familiar de veraneo próxima al mar. Se entremezclan las salmodias supersticiosas de la sirvienta y los relatos familiares de esta con los recuerdos y anhelos de Pompeia. Todo ello se enhebra con la sospecha de un desenlace funesto, que se materializa en el goteo

⁶ Original en inglés; traducción de la autora.

de sensaciones físicas que manifiesta la protagonista —«De tanto en tanto, un esposo coágulo le producía dolor» (Alós, 2019, p. 59)⁷—, y en presencia de unas extrañas y aciagas mariposas negras, «mariposones de Satanás», que revolotean en el exterior y que la criada trata de espantar. Se crea, así, un ambiente fantástico que «desorienta al lector y [donde] el espacio también pierde el contorno esperado» (Talbot, 1988, p. 111).

A través de los recuerdos deshilachados de Pompeia, vamos adentrándonos en la mente de una mujer de clase pudiente, sospechamos que, de vida metódica y regida por normas tradicionales, que rememora el trauma de un primer parto arduo, seguido de una maternidad frustrada. Con la sutileza que caracteriza la prosa de Alós, intuimos que, tras la muerte del pequeño, ha sido empujada de inmediato a un nuevo embarazo —«Fabricaremos un niño precioso” había dicho su marido apenas cumplidos los cuarenta días del parto» (p. 61)— por un esposo que, en el relato, apenas se menciona de soslayo y del cual incluso Pompeia parece haber olvidado su nombre: «¿Pedro? A lo mejor se llamaba Cristóbal. O Apolinar... A lo mejor no existía» (p. 62).

Con todo ello, se subraya la preeminencia del universo exclusivamente femenino donde se desarrolla la acción. La ciencia implacable de los hombres que atienden el primer parto de Pompeia, «momias enyesadas, vestidos de sarga blanca, gritando con una cólera incomprensible: «¡Apriete! ¡Haga fuerza» (p. 58), se contraponen al saber ancestral de la criada que le recomienda no informar al médico de sus pérdidas de sangre en el segundo embarazo y que le suministra infusiones de ruda. Esta desatención médica, junto con las propiedades abortivas de la ruda, podría atribuirse como causa ulterior de la muerte de Pompeia por desangramiento al final del relato. Y, sin embargo, lo que a todas luces se podría considerar la narración de un drama, se puede reinterpretar como la expresión de una liberación femenina, a través del simbolismo espacial como deseo de huida de esas constricciones sociales y familiares que evoca en sus enmarañados recuerdos Pompeia. En palabras de Talbot, en los últimos párrafos del relato, «Se va extendiendo el cuarto hasta abarcar espacios desconocidos, hacia donde Pompeia desea huir» (1988, p. 111). No en vano, el colofón de la narración lo percibimos desde los últimos destellos alucinatorios de Pompeia, previos a su muerte. Lejos de ser este un enfoque trágico, trasluce liberación, autonomía y alivio.

Así, ejecuta Alós un trabado deslizamiento desde el asfixiante interior de un domicilio, insignia de la jerarquía familiar y social, donde la protagonista encuentra limitado su movimiento y en el que solo sus pensamientos y su ser, ya liberado de las limitaciones físicas, pueden fluir libremente hacia un nuevo amanecer. Desde una ventana por fin abierta, culminará en un espejismo su ansia de maternidad, impasible ante los gritos de los que la rodean y presencian su estertor:

⁷ Las próximas referencias a este relato proceden de la misma fuente.

Y Pompeia ha levantado al niño del suelo, y el niño ha dejado de llorar. La mira, sonrío —tan confiado— con sus encías desnudas. Gritan y gritan los del cuarto. Gritan y quieren cogerla. Pero no podrán hacerlo. Que griten, que se desgañiten. Pompeia Llorens de Ros va entrando por una puerta iluminada precedida por las mariposas que ahora son de colores. [...]. A Pompeia le han nacido alas. Vuela. Canta (p. 64).

Este espacio hogareño, enmarcado por un aura narrativa que oscila entre lo fantástico y lo onírico, desempeña aquí el papel de crisol donde confluyen diversos símbolos «transdomésticos». La casa, clausura de la libertad individual, de la posibilidad de expansión femenina frente a un exterior libre, natural, se explicita a través de distintas imágenes y metáforas a lo largo del texto: «Por los vidrios asomaba un tirabuzón verde, el zarcillo de una parra. Y Pompeia se imaginó a las mariposas posadas sobre los sarmientos trepadores. Acechando para colarse y devorarlas a las dos: a la negra y a ella» (pp. 58-59). La ambigüedad preside el relato. No podemos evitar conmovernos ante una frágil existencia amputada de un modo tan truculento y, al mismo tiempo, congratularnos por su ruptura radical con la realidad, una resistencia irreversible a través de una:

[...] fantasía [que] permite realizar múltiples lecturas, porque para Alós no había una verdad única. Tan solo deseaba que cada mujer pudiera ver más allá de su pequeña isla y decidir, por sí sola, si se aventuraba a salir de ella (citado en Alós, 2019, p. 9)⁸.

Pero, lo que pareciera una suerte de fallecimiento gozoso, pero irremediable, si vamos un paso más allá y consideramos las diversas ocasiones en que se mencionan las sensaciones de malestar físico de Pompeia, —«Era casi seguro que estaba abortando» (p. 61)—, se tornaría en un acto autónomo hacia una vía de escape propia. Como en los demás relatos de *Rey de gatos. Narraciones antropófagas*, no existen respuestas definitivas. Corresponde al lector navegar entre las procelosas aguas de la ambigüedad, la insinuación y la figuración fantástica.

III. «EL ÚLTIMO VERANO»: ESPACIO ASEDIADO

Las coordenadas en las que se mueve «El último verano», integrado en el tercer volumen de relatos de Dávila *Árboles petrificados* (1977), resume buena parte de los temas, así como del esquema de desarrollo de la trama, de un notable número de textos ya publicados previamente por la autora. Es un relato de escasa extensión, estudiado solo en contadas ocasiones, quizá consecuencia directa del estigma de «malogrado» que le fue asignado por algunos críticos (Gutiérrez-Piña, 2018). Lejos de representar un intento fallido, es quizá uno de los ejemplos más sintomáticos y descarnados del sufrimiento mental y del ostracismo social que entraña ser mujer dentro de un paradigma social machista.

Dentro de un ámbito doméstico asfixiante, en la anónima y fatigada protagonista de mediana edad, esposa y madre, hastiada por una existencia rutinaria y sin alicientes,

⁸ El fragmento citado pertenece al prólogo del mismo volumen, del que no se especifica la autoría.

reconocemos también a la angustiada matriarca del emblemático «El huésped» (1959), a la deriva mental de la protagonista de «La señorita Julia» (1959), a María Camino en «La celda» (1959) o a Tina Reyes en el homónimo relato (1961). De hecho, son mayoría las narrativas cortas de Dávila que, insistentemente, marcan una senda que aporta pistas sobre «El último verano». Retraídas «solteronas» o exhaustas madres de familia, desenfadas chicas de alcurnia o humildes muchachas de clase baja, profesionales o amas de casa, las féminas que protagonizan gran número de las ficciones de la autora mexicana habitan un universo que siempre, inicialmente, se muestra al lector como átono. La apatía de una existencia cotidiana sin brillo revela, gradualmente, el latir de inquietudes, miedos y anhelos que implosionan de las formas más diversas, pero casi siempre con la elocuente apertura de fisuras por las que se filtran acontecimientos de naturaleza fantástica.

No obstante, en su análisis de «El último verano», Gutiérrez-Piña pone en duda el frecuente encuadre de Dávila como escritora fantástica, algo que, según ella, no habría «terminado de hacerle plena justicia» (2018, p. 134). Señala, en cambio, como preferente lo que se ha venido considerando una marca estilística de la autora con el uso consistente de «la poética del silencio», la veladura y el oscurecimiento. Con esto, y técnicas simbolistas, sus argumentos traslucirían un característico efecto de «erizamiento» (p. 137) no convergente de forma necesaria con lo insólito. Sin embargo, en este estudio se difiere de este análisis, en tanto que Gutiérrez-Piña interpreta estos rasgos como bifurcados de lo fantástico, cuando, bien al contrario, todos ellos son componentes intrínsecos en la construcción de lo inverosímil. Así lo demuestra Carrera Garrido (2018), en su estudio de «El huésped» desde una perspectiva combinada, donde no ve disensión entre la abstracción simbólica, el recurso al enigma y la ruptura antimimética.

En lo que sí se coincide con Gutiérrez-Piña es en la centralidad de una inesperada e indeseada maternidad como desencadenante de la crisis que llevará a la protagonista del relato a la enajenación y al suicidio. Sumamente interesante también resulta el concepto de «desmontaje» que la autora acuña para interpretar el paulatino deslizamiento psíquico y vital de la protagonista. Con siniestra cadencia, desgrana Dávila la narración, desde una existencia letárgica y depresiva, una vez perdidas la frescura e ilusiones de la juventud, hasta el desconcierto y el agobio ante la perspectiva de un nuevo embarazo a una edad avanzada:

Y ella que durante días y días, y todavía unas horas antes, había llorado solo de pensar que ya había llegado a esa terrible edad en la que la maternidad, la lozanía y el vigor terminan, ahora, al recibir la noticia, no experimentó ninguna alegría, por el contrario una gran confusión y una gran fatiga. Porque, claro, era bien pesado después de siete años volver a tener otro niño, cuando ya se han tenido seis más y una ya no tiene veinte años, y no cuenta con quién le ayude para nada y tiene que hacerlo todo en la casa y arreglárselas con poco dinero, y con todo subiendo día a día (Dávila, 2009, p. 206)⁹.

⁹ Las próximas referencias a este relato proceden de la misma fuente.

La debacle psíquica culmina con un aborto natural, cuyos restos son enterrados en el jardín de la casa. Tras unos días, dichos restos emergen como infestación de gusanos en el jardín y, finalmente, en lo que aparenta ser la materialización siniestra del feto en el umbral del hogar:

Cerca de las seis de la tarde alcanzó a percibir como un leve roce, algo que se arrastraba sobre el piso apenas tocándolo; se quedó quieta, sin respirar... sí, no cabía la menor duda, eso era, se iban acercando, acercando, acercando lentamente, cada vez más, cada vez más... y sus ojos descubrieron una leve sombra bajo la puerta... sí, estaban ahí, habían llegado, no había ya tiempo que perder o estaría a su merced... (p. 209).

¿Qué papel juega la espacialidad doméstica en este relato en articulación con los procedimientos narratológicos del «fantástico feminista»? La casa donde habita la innominada protagonista apenas aparece esbozada y, sin embargo, se intuye como una ominosa presencia dotada de agencialidad. A través de varias alusiones al «cumplimiento de las tareas diarias» (pp. 206, 208) y a la sensación de agostamiento vital que transmite la cotidianidad de la protagonista, se presiente el encierro físico y mental al que lleva sometida desde su juventud. Mientras la prole de la mujer se nos presenta desdibujada —las menciones son esporádicas y apenas relevantes—, el marido aparece retratado como un ser indolente e indiferente a los padecimientos de la mujer y el marco espacial donde habita la protagonista se menciona en diversas ocasiones como lienzo donde esta arrastra su pesadumbre existencial.

Pero no estamos frente a una arquitectura encantada dentro de patrones convencionales, sino ante una interacción compleja de marcos espaciales, «trans-domésticos», literales y figurados. La casa se nos dibuja simultáneamente como prisión y refugio, como emblema del sometimiento femenino y como último baluarte donde protegerse. En ella, se despliega una vida tediosa y sin sentido, pero es justamente ahí donde la protagonista se repliega dada la amenaza proveniente del exterior, del jardín. Ese franqueamiento del umbral por parte del ser imposible es particularmente revelador. Lo inefable que la acosa no es solo un feto agusanado redivivo, sino todo lo que, metafóricamente, con ello, la mujer ha expulsado de sí: la rabia, la desilusión y la depresión. Cuando esta entidad amorfa se materializa y amenaza con adentrarse en la casa, la incapacidad de afrontar la realidad de quién es, de lo que ha devenido su vida, solo le queda una posible opción. Inmolarse, antes que afrontar el encuentro, se presenta como la única escapatoria:

Todavía antes de encender el cerillo los alcanzó a ver entrando trabajosamente por la rendija de la puerta... pero ella había sido más lista y les había ganado la partida. No les quedaría para consumir su venganza sino un montón de cenizas humeantes (p. 209).

Como en tantos relatos de Dávila, resulta imposible discernir si la amenaza fantástica es un suceso «real» o un espejismo de una mente extraviada. Poco importa, el elemento inverosímil se emplea con ambigua maestría para acrecentar el impacto de ruptura de los esquemas que ocasiona su irrupción. Lo fantástico, como en muchos otros cuentos de Dávila, solo despunta al final de la narración, como un desgarrador rompimiento de esquemas y certezas y un desafío al orden patriarcal.

IV. *THE BABADOOK*: MONSTRUOS EN EL SÓTANO

A diferencia de las otras tres ficciones aquí seleccionadas, escasamente estudiadas por la crítica, *The Babadook* ha sido profusamente analizada. Su riqueza semiótica ha abierto enfoques que subrayan su impronta gótica (Diamantino y Heiremans, 2015), su trasfondo psicoanalítico en relación con el procesamiento del duelo y el trauma (Mitchell, 2019) y la ambigüedad de la figura materna, en particular entendida bajo el prisma de «mala madre» (Quigley, 2016; Konkle, 2019). Aquí, nos ocuparemos de desentrañar cómo Jennifer Kent, recurriendo a ingredientes y estrategias discursivas similares a Alós y Dávila, reescribe, en versión fílmica y con varias décadas de diferencia, un relato encuadrable dentro del «fantástico feminista» y donde la dinámica espacial es crucial.

The Babadook se sitúa, como «Mariposas» y «El último verano», en vísperas de un momento de inflexión en la vida de Amelia, una joven viuda, y Samuel, su pequeño a punto de cumplir siete años. La diada madre-hijo protagoniza el casi total de la película. Todos los personajes que los rodean, durante la primera mitad de la cinta, cumplen una función antagonista o de soporte, pero con una presencia más bien difusa. En esto también se aproxima Kent a las autoras ya tratadas, construyendo una atmósfera donde, si bien somos conscientes de la enorme presión del entorno (Díez Cobo, 2023b), toda la tensión psíquica se concentra en los protagonistas. La madre vive anclada en el trauma originado por una coincidencia fatal en su pasado: la muerte accidental de Oskar, su esposo, cuando este la trasladaba al hospital para dar a luz a Samuel. La fuerte impresión de este suceso que, en varias ocasiones revive Amelia en el filme, determinará los siguientes siete años de su vida. Así pues, como ocurre con Pompeia y la anónima protagonista de Dávila, el relato nos ubica en un presente lastrado por un pasado que sitúa a las protagonistas en los límites de la cordura.

En lo visual, los frecuentes primeros planos de Amelia nos acercan a la extenuación y sufrimiento que, a duras penas, oculta, mientras pugna por la educación y bienestar de un niño inquieto y de conducta frecuentemente disruptiva. Se debate entre el afecto a su hijo y la necesidad de encontrar un espacio propio que las altas demandas de su vástago limitan. Los sucesos que preceden al cumpleaños de Samuel se precipitan. En un contexto donde Amelia parece carecer de estímulos positivos, inmersa en una crianza dificultosa y una cotidianidad anodina, esta desescolariza al niño de un centro que carece de sensibilidad hacia las necesidades del pequeño, y la hermana de Amelia le retira su apoyo, irritada por la conducta de su sobrino: «¡No puedo soportar tener a tu hijo cerca!»¹⁰. Y sobre todo ello, se cierne la llegada del fatídico aniversario y la aparición, dentro de la casa, de un libro infantil siniestro, de formato *pop-up*, de procedencia desconocida, titulado *Mister Babadook*. El relato del

¹⁰ Original en inglés; traducción de la autora. Las subsiguientes citas de la película son también traducciones propias.

libro perturbará a Amelia y aterrorizará a Samuel, que se obsesionará con el personaje de este, una especie de coco o *bogeyman* que, desde ese momento, parece depredar a la familia y su hogar. La disrupción fantástica, por lo tanto, es pareja a la crisis familiar y a la reclusión de los protagonistas en el hogar familiar, como así acontece también en «Mariposas» y «El último verano».

Dada la duración de la película, la casa no es un trasfondo arquitectónico como en los relatos, sino una entidad bien perfilada. Además de los diversos recorridos de la cámara por las estancias sombrías y desangeladas del lugar, un espacio en particular se transforma en epicentro del hogar y del latir insólito: el sótano. En este aposento, representante del «ser oscuro de la casa, lo irracional, lo escondido» (Luquin Calvo, 2009, p. 238), Amelia erigirá una suerte de santuario con los enseres de Oskar. Samuel, por su parte, lo transmuta en guarida lúdica, donde se relaciona de una forma más espontánea, pero no menos tétrica, con los recuerdos de su progenitor. No en vano, el aspecto bidimensional del monstruo Babadook recordará la disposición de las antiguas prendas del padre que Samuel conforma en la estancia subterránea.

La clausura que impone Amelia, cortando cualquier comunicación de la casa con el exterior, y a merced de un deterioro mental cada vez más acentuado por el insomnio crónico y la amenaza de Babadook, culmina con el solapamiento gradual de la mujer con el monstruo. En un momento dado, vocifera al famélico Samuel: «Si tienes hambre, ¡por qué no vas y comes mierda!», momentos después, espantada, se censura: «Lo siento mucho. No sé por qué dije eso. Fue horrible». La confusión de personalidades cada vez será mayor, hasta el punto en que Amelia ponga en riesgo la vida de su hijo y solo la combativa resolución de este pueda hacer frente a la persecución de su progenitora y a los demonios que la atenazan: «Mi padre murió porque murió, no por mi causa... No es mi culpa». Pero, como ocurre en los relatos de Alós y Dávila, la ambigüedad reina en la narrativa. La madre, que en un gesto muy gráfico se exorciza de la posesión del monstruo vomitando una sustancia negruzca en el sótano, acabará enfrentándose a la bestia: «¡No eres nada! ¡Esta es mi casa! ¡Estás invadiendo mi casa!». Tras ello, la apresará en el subsuelo y recuperará, aparentemente, el sosiego familiar y su propia identidad.

Sin embargo, y si esto pudiera parecer un radical contrapunto con las conclusiones de «Mariposas» y «El último verano», veremos que, en las últimas escenas, el monstruo no se ha disuelto, sino que permanece amarrado en el sótano, siendo alimentado con gusanos por Amelia, dando refugio a lo que socialmente no es presentable en sociedad —el sufrimiento, el duelo, lo disfórico—. En definitiva, podemos hipotetizar que, en algún momento, ese monstruo agazapado acabará emergiendo de las fronteras de la estancia que habita. Así, la casa, el locus donde se resuelve, pero permanece latente el conflicto original del trauma, resulta el espacio donde confluyen una diversidad de corrientes «trans-domésticas» y donde la ruptura fantástica modula la lucha de una mujer por recuperar su estabilidad mental y ejercer una maternidad sin rémoras pretéritas ni condicionamientos sociales.

V. *RELIC*: ESPACIO LABERÍNTICO

Relic, como las otras tres obras aquí consideradas, es una narrativa compleja, rebo-sante de simbología. A diferencia de *The Babadook*, aún ha recibido escasa atención crítica, pese a que su carga alegórica no es menor, su calidad cinematográfica es equiparable y, además, se encuadra en un ámbito temático similar. James, al igual que Kent en su largometraje y Alós y Dávila en sus relatos, recurre a engranajes similares para retratar un drama femenino de gran hondura psicológica. En este caso, nos encontramos con otra vertiente de la maternidad, la relación intergeneracional entre tres mujeres adultas, abuela (Edna), madre (Kay) e hija (Sam), en un momento tan crucial como observá-bamos en las ficciones previas. La misteriosa desaparición de Edna en los alrededores de su hogar —una casa de campo que se intuye relativamente aislada en el corazón de un bosque—, reúne a sus dos descendientes y las enfrenta a los demonios de su propia historia familiar e identidad personal.

La casa se transforma, así, en el epicentro de un creciente desasosiego donde, a través de huellas paulatinas, la audiencia es sabedora de que una situación amenazadora acecha a las mujeres. Edna regresará al hogar de forma inopinada, desconocedora de su propio paradero durante su ausencia, lo que marca la apertura de uno de los motivos centrales de la cinta: el terror que comportan las enfermedades mentales degenerativas en la ancianidad como disolución de la propia identidad y las consecuencias que, con ello, recaen sobre los familiares de la persona afectada. En palabras de James sobre su creación, «Existe la sensación de que alguien a quien amas, o un espacio familiar y una persona de tu entorno se vuelven extraños, y lo injusto de eso, o el peligro de eso; era una sensación que verdaderamente quería capturar» (Fenwick, 2020). La mayoría de las críticas sobre la película se han enfocado en este particular que, en efecto, es esencial para comprender el declive de la anciana protagonista y la consiguiente perturbación que ocasiona en su hija y nieta. Mientras la primera se debate sobre la posibilidad de proporcionar cuidados a su madre ingresándola en un centro de mayores —«No puede seguir viviendo sola»¹¹, la segunda se opone drásticamente a esta opción y propone dedicarse ella misma a atender a su antecesora —«Bien, ¿no es así como funciona? Tu madre te cambia los pañales y luego tú se los cambias a ella». Sin embargo, el acelerado deterioro de la matriarca no da opciones a discutir este asunto más allá. Edna irá perdiendo capacidades cognitivas a medida que transcurren los días y alternará entre episodios de catatonía y agresividad hacia Kay y Sam, al no ser ya capaz de reconocerlas.

La fractura fantástica surgirá con la coalición de varios factores, siendo el espacio, el hogar familiar, el que revista la mayor carga simbólica en este proceso:

¹¹ Original en inglés; traducción de la autora. Las subsiguientes citas de la película son también traducciones propias.

La película echa mano del terror clásico (el hogar como monstruo) pero desde una mirada que no teme la abstracción del pánico mental y sus oscuras metáforas. [...] *Relic* contagia esa tensión que trepa por las paredes de una casa en plena metamorfosis (Fernández-Santos, 2021).

Como ocurriese en las tres narrativas ya analizadas, la trama fantástica y terrorífica de *Relic* se desata en el momento en que los sentidos de reconocimiento y extrañamiento se desmoronan y la confusión mental de las protagonistas se asimila con irrupciones insólitas que atraviesan el ámbito espacial. En «Mariposas», la agonía de Pompeia la lleva de un pasado desesperanzador, equiparado a su reclusión doméstica, a un futuro alucinado de promisión en el momento de su muerte, subrayado esto por su proyección mental fuera de la casa. En el relato de Dávila, la protagonista se ve atenazada por todas sus fobias pretéritas que amenazan con penetrar en su postrer refugio hogareño con la única opción de darse muerte. *The Babadook* pone en juego también la metáfora «interior opresivo» versus «exterior esperanzador», pero, más consistentemente, articula los terrores de sus personajes en el eje vertical, dotando al subsuelo de la tradicional simbología de espacio donde radica lo inconsciente y reprimido. En *Relic*, la demencia de la abuela, con consecuencias mentales y físicas extremas en ella, se extenderá de forma literal, a través del tropo espacial en Kay y Sam. En la última sección de la cinta, ambas se verán atrapadas en un entramado laberíntico que recorre los entresijos de la casa como una especie de doble fondo, al tiempo que son perseguidas tenaz y ciegamente por una Edna convertida en un monstruo que se desintegra físicamente y la hace irreconocible.

El trepidante y angustioso cierre de la ficción puede hacer pasar por alto una serie de pistas que, en su transcurso, sin embargo, orientan al público en sentidos más dilatados. Además de la relación intergeneracional y de la rica capacidad alegórica que evoca la presencia de las tres mujeres en distintas fases de su vida, y que Miquel-Baldellou (2023) tan acertadamente compara con la figura mitológica de las «tres diosas», el largometraje también incorpora la latencia del pasado personal y social como rémora que acecha y se entromete en el presente de las protagonistas.

La sutilidad con que James efectúa este movimiento puede pasar desapercibido. Por una parte, resulta más obvia la imagen del moho negruzco que se expande imparable por las paredes del hogar, los enseres y que se trasvasa al cuerpo de Edna y, en un guiño alegórico final, lo vemos también incipientemente impreso sobre la espalda de su hija. Más inadvertida puede resultar la presencia de una pequeña cristalera vidriada que preside la puerta central de la casa y que, según apunta Kay, procedió de una antigua cabaña donde murió solo y desamparado su abuelo, aquejado de una enfermedad mental. El traumático recuerdo, que la asalta en sueños en diversas ocasiones, se materializa en el vidrio coloreado y lo sitúa como origen de la enfermedad de Edna y el desmoronamiento del hogar que ocupan las tres protagonistas. Se trata de esa «reliquia» que da título a la película:

[...] el emblema de un árbol que de esta manera contribuye a difuminar las fronteras entre pasado y presente, así como dentro de las diferentes generaciones de una familia, pero que también sitúa en primer plano los conflictos irresueltos entre los antecesores y su descendencia (Miquel-Baldellou, 2023, p. 56)¹².

No en vano, en sus últimos e inconexos destellos de conciencia, Edna apunta a la naturaleza maldita del objeto: «Sabía que era una mala idea. Odio esa ventana. No puedo soportar mirarla cada vez que atravieso esa puerta». El espacio, así, cobra una función plenamente «trans-doméstica» en *Relic*, dado que se convierte en el núcleo de los conflictos que desarrolla. La herencia y el trauma del pasado cristalizan en la propia materialidad del hogar y activan, a través del recurso fantástico, una reflexión sobre la identidad, las relaciones familiares y el paso del tiempo. Como en *The Babadook*, pese a lo macabro de ciertos aspectos de la conclusión, el amor maternofamiliar predomina y la pregunta que Edna deja anotada en una nota recordatoria, «¿Me quieren?», parece recibir una réplica contundente con el abrazo final que fusiona a las tres mujeres.

CONCLUSIONES

Retomando los factores que David Roas señalaba como constitutivos del «fantástico feminista», observamos cómo nuestras cuatro ficciones cumplen a la perfección con cada uno de ellos. En primer lugar, las cuatro obras seleccionadas se sitúan en un universo netamente femenino o donde el foco narrativo está casi en exclusividad centrado en protagonistas femeninas. Los núcleos de los argumentos ahondan en asuntos «femeninos» tan centrales como el rol de la esposa-madre en la sociedad y en la familia heteropatriarcales, la responsabilidad de los cuidados familiares, la maternidad o la relación intergeneracional entre mujeres de la misma familia, entre muchos otros. Se señalaba también como controvertida la premisa que postula un lenguaje propio como marca de identidad en el «fantástico feminista». Quizá, más que de un lenguaje, aspecto difícilmente aprehensible como tal y no exento de problemáticas epistemológicas, sería más conveniente hablar de una retórica específica donde los recursos del fantástico, aunados con una trama forjada de acuerdo con un imaginario femenino y feminista, crean un locus de reivindicación. El recurso al espacio, particularmente al doméstico, se convierte en estas ficciones en el aliado más efectivo para visibilizar un entramado «trans-doméstico» de discursos culturales y sociales en torno a sus protagonistas femeninas y a su lugar en el mundo.

¹² Original en inglés; traducción de la autora.

BIBLIOGRAFÍA

- Alós, Concha, *Rey de gatos. Narraciones antropófagas*, Madrid, La Navaja Suiza, 2019.
- Alpini, Gloria, *The Female Fantastic. Evolution, Theories and Poetics of Perversion*, Fano, Aras Edizioni, 2009.
- Armitt, Lucie, *Pushing Back the Limits: the Fantastic as Transgression in Contemporary Women's Fiction*, tesis doctoral inédita, Warwick, Universidad de Warwick, 1992. Recuperado de <https://wrap.warwick.ac.uk/2887/>
- Carrera Garrido, Miguel, «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*, vol. 6, 2018, n.º 2, pp. 187-206. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.516>
- Couto-Ferreira, Érica, *Infestación. Una historia cultural de las casas encantadas*, Ondara, Dilatando Mentes, 2021.
- Cranny-Francis, Anne, *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*, Nueva York, St. Martin's Press, 1990.
- Dávila, Amparo, *Cuentos reunidos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Diamantino Valdés, Jesús y Heiremans, Carolina María Teresa (2015), «*The Babadook* de Jennifer Kent: la dualidad del ser humano y la escenificación del monstruo», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. 3, 2015, n.º 2, pp. 107-115. Recuperado de <https://raco.cat/index.php/Brumal/article/view/303912>
- Díez Cobo, Rosa María, «Patrones de movilidad trans-domésticos en los hogares insólitos», en *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (de 1980 a la actualidad)*, Álvarez Méndez, Natalia (ed.), Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2023a, pp. 275-302.
- «Puertas afuera, puertas adentro: la (trans)domesticidad como dialéctica social en “La señorita Julia” de Amparo Dávila y *The Babadook* de Jennifer Kent», *Asparkia. Investigación Feminista*, vol. 43, 2023b, pp. 107-125. DOI: <https://doi.org/10.6035/asparkia.7213>
- Enriquez, Mariana (consulta: 05/01/2024), «Intimidad arrasada, seres extraños, gótico desértico: toda Amparo Dávila», *El País*, 4 de abril de 2022. Recuperado de <https://elpais.com/babelia/2022-04-04/cuentos-reunidos-de-amparo-davila.html>
- Esteban Erlés, Patricia (consulta: 10/01/2024), «El sillón de terciopelo verde—“El leproso”», *Aragón Radio*, 21 de febrero de 2021. Recuperado de <https://www.cartv.es/aragonradio/podcast/emision/el-sillon-de-terciopelo-verde-21-02-2021-el-leproso>
- Fenwick, George (consulta: 12/01/2024), «Relic Director Natalie Erika James on Harnessing the Horror of Memory Loss», *The Standard*, 29 de octubre de 2020. Recuperado de <https://www.standard.co.uk/culture/film/natalie-erika-james-interview-relic-a4573384.html>
- Fernández-Santos, Elsa (consulta: 11/01/2024). «“Relic”: oscuro viaje a la muerte y la demencia», *El País*, 12 de marzo de 2021. Recuperado de <https://elpais.com/cultura/2021-03-12/relic-oscur-o-viaje-a-la-muerte-y-la-demencia.html>
- Frouman-Smith, Erica, «Entrevista con Amparo Dávila», *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 18, 1989, n.º 2, pp. 56-63. DOI: <https://doi.org/10.2307/29740181>
- García, Patricia, «A Geocritical Perspective on the Female Fantastic: Rethinking the Domestic», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 22, 2020, n.º 4. DOI: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3689>
- García Dauder, Silvia, «Phyllis Chesler, *Mujeres y locura* (2019)», *Atlánticas. Revista Internacional de Estudios Feministas*, vol. 4, 2019, n.º 1, pp. 386-401. DOI: <http://dx.doi.org/10.17979/arief.2019.4.1.5734>
- Gilbert, Sandra y Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1979.
- Gildersleeve, Jessica, Sulway, Nike y Howell, Amanda, «Monstrous Victims: Women, Trauma, and Gothic Violence in Jennifer Kent's *The Babadook* and *The Nightingale*», en *Screening the Gothic in Australia and New Zealand: Contemporary Antipodean Film and Television*, Gildersleeve, Jessica y Cantrell, Kate (eds.), Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2022, pp. 213-228.

- Gutiérrez-Piña, Claudia L., «Amapolas deshojadas o el horror de la maternidad. “El último verano” de Amparo Dávila», *Literatura Mexicana*, vol. 29, 2018, n.º 2, pp. 133-151. DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.29.2.2018.1133>
- Jackson, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Nueva York, New Accents, 1981.
- Konkle, Amanda, «Mothering by the Book: Horror and Maternal Ambivalence in *The Babadook* (2014)», *Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics*, vol. 3, 2019, n.º 1-2, pp. 1-12. DOI: <https://doi.org/10.20897/femenc/5910>
- López-Pellisa, Teresa y Roas, David, «Presentación del monográfico “Homenaje a Amparo Dávila”. Visiones desde el otro lado de lo real», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. 9, 2021, n.º 1. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.800>
- Luquin Calvo, Andrea, *Remedios Varo: el espacio y el exilio*, Alicante, Universidad de Alicante/Instituto Universitario de Investigación de Estudios de Género, 2009.
- Luquin Calvo, Andrea, Ferrer García, Alberto y Vives, Anna, «Deconstrucción y reapropiación feminista del espacio en el arte: una aproximación», *Asparkía. Investigación Feminista*, vol. 43, 2023, pp. 17-35. DOI: <https://doi.org/10.6035/asparkía.7772>
- Massey, Doreen, *Space, Place, and Gender*, Minneapolis, Polity Press, 1994.
- MacInnes, Paul (consulta: 12/01/2024). «The Babadook: “I Wanted to Talk about the Need to Face Darkness in Ourselves”», *The Guardian*, 18 de octubre de 2014. Recuperado de <https://www.theguardian.com/film/2014/oct/18/the-babadook-jennifer-kent>
- Milbank, Alison, *Daughters of the House: Modes of the Gothic in Victorian Fiction*, Londres, Palgrave Macmillan, 1992.
- Miquel-Baldellou, Marta, «The Allegory of the Triple Goddess in *Hereditary* and *Relic* Female Aging, Family Generations, and the Figure of the Crone», *Jamit! Journal of American Studies in Italy*, 2023, n.º 8. DOI: <https://doi.org/10.13135/2612-5641/7084>
- Mitchell, Paul, «The Horror of Loss: Reading Jennifer Kent’s *The Babadook* as a Trauma Narrative», *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, vol. 41, 2019, n.º 2, pp. 179-196. DOI: <https://doi.org/10.28914/Atlantis-2019-41.2.09>
- Montejo Gurruchaga, Lucía, «La narrativa realista de Concha Alós», *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 27, 2004, pp. 175-190. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10662/847>
- Ng Hock Soon, Andrew, *Women and Domestic Space in Contemporary Gothic Narratives: The House as Subject*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2015.
- Quigley, Paula, «When Good Mothers Go Bad: Genre and Gender in *The Babadook*», en *Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, 2016, n.º 15, pp. 57-75. Recuperado de <https://irishgothic-horror.files.wordpress.com/2017/08/issue15-paulaquigley-babadook.pdf>
- Richter, Anne, *Le fantastique féminin d’Ann Radcliffe à nos jours*, Verviers, Marabout, 1977.
- Roas, David, «El reverso de lo real: formas y categorías de lo insólito», en *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*, Ordiz, Javier (ed.), Berna, Peter Lang, 2014, pp. 9-30.
- «Fantástico femenino vs. fantástico feminista. Género y transgresión de lo real», en *Las creadoras ante lo fantástico: visiones desde la narrativa, el cine y el cómic*, Roas, David, y Massoni Campillo, Alessandra (coords.), Madrid, Visor, 2020, pp. 15-30.
- Ryan, Marie-Laure, «Space», en *The Living Handbook of Narratology*, Hühn, Peter et al. (ed.), Hamburgo, Hamburg University, 2012. Recuperado de <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/55.html>
- Ruiz, Nieves (consulta: 08/01/2024). *Quién es Concha Alós*, 1 de febrero de 2023. Recuperado de <https://blogs.ua.es/conchaalos/2023/02/01/quienesconchaalos/>
- Showalter, Elaine, *A Literature Of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, Princeton University Press, 1977.
- Talbot, Lynn K., «La mujer y lo fantástico: *Rey de gatos* de Concha Alós», *Hispanic Journal*, vol. 10, 1988, n.º 1, pp. 105-115. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/44284163>
- Wallace, Diana y Smith, Andrew (eds.), *The Female Gothic: New Directions*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2008.