

The Babadook de Jeniffer Kent. Análisis narrativo de un relato fantástico moderno.

The Babadook by Jennifer Kent. Narrative analysis of a modern fantastic story.

DOI: 10.32870/sincronia.axxviii.n86.18.24b

Marisol Luna Chávez

Universidad Autónoma Metropolitana.

(MÉXICO)

CE: mlc@azc.uam.mxID <https://orcid.org/0000-0003-2799-6373>

Recepción: 16/04/2024 Revisión: 20/05/2024 Aprobación: 03/06/2024

Resumen.

En este artículo analizaré cómo se construye la composición narrativa del relato fantástico moderno a través del contraste de las perspectivas proporcionadas por los protagonistas y el espectador en la película *The Babadook* (2014) de Jeniffer Kent, en la cual se representa a través de una compleja urdimbre narrativa y simbólica un vínculo enfermizo de abuso madre-hijo. Para ello, basaré este estudio en el modelo de análisis narrativo de Luz Aurora Pimentel y recurriré a algunas consideraciones sobre el espacio de Gastón Bachelard. En consecuencia, identificaré los modos de articulación del *sistema* del relato fantástico de acuerdo con las delimitaciones teórico-críticas aportadas por Stephen King, Rosalba Campra, Omar Nieto y David Roas.

Palabras clave: *The Babadook*. Análisis narrativo. Relato fantástico moderno. Perspectiva y horizonte narrativo. Cine y composición narrativa.

Abstract:

In this article I will analyse how the narrative composition of the modern fantastic story is built contrasting the perspectives provided by the protagonist and the spectator in the film *The Babadook* (2014) by Jennifer Kent, in which it is represented through a complex narrative and symbolic warp a sick bond of mother-son abuse. For this, I will base this study in the model of narrative analysis of Luz Aurora Pimentel and I will resort to some considerations about the space by Gaston Bachelard. Consequently, I will identify the modes of articulation of the fantastic

Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo:
(Luna, 2024, p. _).

En lista de referencias:
Luna, M. (2024). *The Babadook* de Jeniffer Kent. Análisis narrativo de un relato fantástico moderno. *Revista Sincronía*. XXVIII(86). 338-355
DOI: 10.32870/sincronia.axxviii.n86.18.24b



story system according to the theoretical-critical delimitations provided by Stephen King, Rosalba Campra, Omar Nieto and David Roas.

Keywords: *The Babadook*. Narrative analysis. Modern fantastic story. Perspective and narrative horizon. Cinema and narrative composition.

–Why did she not take me with the others?
 –Because you are her mother. Mother is God in the eyes of a child.
 (Gans, 2016, 01:52:43)

Introducción

En la película *The Babadook* (2015), escrita y dirigida por Jeniffer Kent (Brisbane, Australia, 1969), se muestra, a través de algunas técnicas del cine de horror heredadas de la literatura, las etapas de la crisis del núcleo familiar conformado por Amelia y su pequeño hijo Samuel. Aunque la mayoría de las escenas se organizan alrededor de las acciones de Amelia, el filme también recurre a otros personajes para construir los niveles del relato y sus variados efectos en la percepción de los personajes y del espectador. El análisis de las perspectivas es indispensable para la comprensión de la esta obra fantástica, la cual oscila entre el terror clásico y el fantástico moderno, de acuerdo con las clasificaciones establecidas por los especialistas teóricos del género.

Dicho haz de perspectivas facilita identificar lugares u objetos dentro de la acción y también permite trazar complejos y contrastantes sistemas de pensamiento y creencias. Una urdimbre compleja de puntos de vista en contrapunto no es sólo un mecanismo del texto fantástico, pues puede operar con éxito similar en la narrativa realista. Sin embargo, en *The Babadook*, en particular, su análisis puede llevarnos a definir y determinar la estructura de composición del sistema fantástico, y con ello, nos permitirá desmontar los elementos simbólicos que encubren uno de los temas tabú más complejos y soterrados de la historia humana: el deseo filicida.

Como resultado del planteamiento de una dinámica familiar enfermiza ocurrida fuera y dentro del hogar de Amelia y Samuel, esta película apela la complicidad e interpretación del espectador para detectar las señales del abuso materno. Uno de los

propósitos de *The Babadook* es desmitificar la figura materna convencional, idealizada. Así, en la primera secuencia se señala el origen del conflicto: la muerte del esposo de Amelia, Oskar, en un accidente automovilístico el mismo día que nació Samuel. Dividida entre sus obligaciones de madre primeriza, el aplastante sentimiento de culpa por el fallecimiento del marido y un desgarrador proceso de duelo sin superar, Amelia se muestra desde el inicio en condiciones de evidente deterioro físico y mental. No obstante, su estado no hará más que empeorar, pues a ello contribuirá el inquieto y sensible carácter de su hijo Samuel, quien rebosante de energía e imaginación, se “distrae” fabricando “armamentos” contra los monstruos de su invención.

Este precario estilo de vida familiar llevado durante seis años también ha traído consecuencias negativas en su desarrollo emocional. Es un niño con una imaginación despierta, pero también es asustadizo, tímido y demandante. Se ha mostrado agresivo como una forma de defensa frente a la hostilidad de niños y adultos. *Mister Babadook* surge en medio de una crisis de conducta, pues Samuel es sistemáticamente rechazado hasta su expulsión definitiva del entorno escolar. Este hecho determina el colapso de Amelia, quien interpreta en esta medida un reproche implícito hacia su capacidad de madre; inconscientemente, ella dirige el odio acumulado durante este tiempo hacia su primogénito y engendra al siniestro *Mister Babadook*, introduciéndolo en los aposentos familiares a través de un libro infantil de su autoría.

En éste se desarrolla una narración subyacente a la diégesis del filme. Evidentemente, el relato y el desenlace son reconstruidos por el espectador al unir la información implícita y explícita. Durante el curso de la acción, sin embargo, cada personaje manifiesta la evolución de su experiencia desde su perspectiva; inocente y limitada (Samuel) o retorcida y ambigua (Amelia). Analizar cómo se interrelacionan dichas percepciones es el objetivo de los siguientes apartados.

Let Me In!: Samuel

Para el estudio de *The Babadook* he elegido un modelo de análisis narratológico basándome en tres argumentos: el primero es que concibo este relato prioritariamente como un texto narrativo, entendiendo que “existe el desarrollo de una acción, durante la cual aparece una cierta complicación que requiere una solución; estas dos categorías constituyen el evento, del cual surge la intriga que se enmarca en la historia” (Reyzábal, 1998, p. 79); el segundo es que considero fundamental para su comprensión la presencia de una narrativa fantástica que influye de manera sorpresiva, ambigua, pero determinate, sobre un aparente código realista inicial; el tercero es que planteo la existencia de una compleja articulación de valoraciones críticas, axiológicas, de los personajes, mostradas a través del complejo vínculo madre-hijo, señaladas a través de perspectivas parciales o totales, las cuales nos arrojan una específica manera de ver el mundo.

Así, el libro con el título *Mister Babadook* aparece “fortuitamente” en el librero de Amelia. En apariencia, cumple los requisitos de su género, pues tiene como protagonista a un ser imaginario y está dirigido a un público infantil. Además, es un artefacto *pop up*, por lo cual, las acciones del Babadook van cobrando “acción” y “movimiento” a través de su lectura. Diamantino y Heiremans (2015) indican que este modelo de lectura procura “[una] interacción entre imagen y texto [que] se sostiene gracias a la vitalidad de las ilustraciones. Esto permite asimilar el libro como un cuerpo somático que se construye en la medida que el lector se adentra en la historia” (p.112).

El “libro objeto” engancha a Samuel en sus efectos dramáticos, por ello es más fácilmente atemorizado por la historia, para él, incompleta. Aterrorizado, pregunta: “Mom, does it hurt the boy? Does it live under the bed”? [Mamá, ¿le duele al niño? ¿Vive debajo de la cama?] (Kent, 2014, 00:12:20). La lectura le provocará una severa crisis nerviosa. Así, los gráficos cobran una importancia fundamental porque explicitan la apariencia del monstruo. La “escenificación” de su peligrosidad también repercute en el espectador y los protagonistas al convertirse en un instrumento articulador del sistema fantástico. Según David Roas estos efectos “[crean] una correspondencia entre los contenidos de la ficción y

la experiencia concreta (recursos tales como la datación precisa, la descripción minuciosa de objetos, personajes, espacios, datos extraídos de la realidad objetiva...)” (2011, p. 112). Asimismo, su irrupción violenta nos introduce en “un territorio tabú en el que penetramos aterrados y temblorosos; y también como una fuerza dionisiaca que podría invadir nuestro tranquilo *statu quo* apolíneo sin previo aviso” (King, 2006, p. 171).

Narrativamente, la interacción entre ambos relatos, desde la narrativa, “inaugura” el planteamiento de dos perspectivas y actitudes por completo opuestas, para Samuel, la frase “Let Me in!” [¡Déjame entrar!] aparecerá una y otra vez como un *leitmotiv* perturbador que da sentido a sus acciones defensivas. Cuando Amelia lo regaña por utilizar sus armas, él replica: “Do you want to die?” [¿Quieres morir?]. El relato de *Mister Babadook* afecta ahora de manera directa en la diégesis del relato principal, al ejecutarse casi en su totalidad con las mismas acciones. Los dos relatos corren, entonces, paralelos; sin embargo, el espectador puede identificarlos claramente, articulando un panorama cognitivo enriquecido por su mutua incidencia: “[son] dos mundos que se entrelazan orgánicamente, pero que al mismo tiempo manifiestan una oposición ante las convicciones y la epistemología del lector-espectador” (Diamantino y Heiremans, 2015, p.112).

Tras intentar destruirlo, algunas secuencias después, *Mister Babadook* regresa mutilado. Ya no es sólo una presencia intratextual sino un personaje en el relato principal. Al principio, *Mister Babadook* tiene páginas en blanco; este vacío crea un efecto de incertidumbre y suspenso.¹ Esta “ausencia” es una estrategia que apela la atención del espectador, quien “llena” los huecos actualizando la información de manera permanente. De acuerdo con Luz Aurora Pimentel, el lector “articulará e interpretará el mundo que le ofrece el texto, eliminando sus zonas de indeterminación, atribuyendo significados a ciertas

¹ *Mister Babadook* golpea la puerta con sonidos que imitan la onomatopeya “dook, dook, dook”. En las páginas antes en blanco se lee: “I'll make you a bet / the more you deny / the stronger I get / You start to change when I get in / The Babadook growing right under your skin / oh come! come see! what's underneath! [¡Te haré una apuesta / cuanto más niegues / más fuerte me vuelvo / Empiezas a cambiar cuando entro / El Babadook crece justo debajo de tu piel / ¡oh, ven! ¡Vamos a ver qué hay debajo!]

acciones, tratando de armonizar las perspectivas en conflicto, o bien, contraponiendo perspectivas” (Pimentel, 2012, p. 88).

En este sentido es importante diferenciar primero las perspectivas centrales del relato, y las exteriores, periféricas, conformadas por miembros de la familia, de la sociedad o del orden policial y escolar, porque a través de ellos nos llega el conocimiento de situaciones externas o estados emocionales de los protagonistas. Por último, cabe identificar cómo el espectador es impelido por la misma exigencia narrativa para definir su propia perspectiva, y, con ello, construir una exégesis particular del relato.

Aunque Pimentel ya había realizado sus aportaciones sobre dicha categoría teórica en el libro *El relato en perspectiva* (1998), aquí me centro en el artículo “Perspectiva narrativa: visión, interrepresentación y construcción de mundos” (2012), en donde revalora y redimensiona dicha categoría como una “matriz hermenéutica” que no sólo permite ver sino también interpretar el mundo. Por ello, la primera perspectiva a abordar es la de Samuel.

Para Gerard Genette (1972), citado por Pimentel (2012), “la *perspectiva narrativa* se define elementalmente como un filtro, es decir una selección y restricción de la información narrativa” (p.61). El caso de Samuel es peculiar porque antes de que el Babadook aparezca ya cree en una dimensión sobrenatural. Su mundo está habitado por entes fantásticos; su perspectiva sobre los hechos, por lo tanto, está condicionada, así como también es restringido su conocimiento de otras realidades. Para él, el monstruo es una entidad surgida del libro infantil para destruirlos. Sobre todo, Samuel teme por su madre, a quien quiere proteger: “el protagonista es atacado en aquello que más quiere y de lo que se ha rodeado para vivir feliz, esos objetos que conforman su cotidiana intimidad” (Roas, 2011, p. 121).

Por lo tanto, el conjunto de narraciones infantiles consumidas por Samuel durante años con la anuencia y fomento de Amelia, forman en este personaje una suerte de “estructura pre-narrativa de la experiencia” (Pimentel, 2012, p.79). Por ello, el relato incrustado de *Mister Babadook* conserva su estructura genérica. Como consecuencia, Samuel se anticipa al entrar en acción con sus artefactos de “asalto” y “defensa”, lo que

causa perturbación más allá de las puertas de su casa. Así, Samuel es etiquetado como un niño “anormal” y “problemático”. Según Ricoeur en *Mímesis I*, en la experiencia del niño habría un grado de “narratividad incoativa que procede no de una supuesta proyección de la literatura sobre la vida, sino que constituye una auténtica exigencia del relato” (p.79).

Además, hay que considerar en este análisis un componente emocional, el cual impide al niño fundir la figura de su madre con la del Babadook, operación simbólica y cognitiva que sí realiza el espectador. Por ello, aunque situado desde la precariedad, se puede afirmar que Samuel *elige* lo que quiere mirar y transmitir: “Cualquier representación inteligible de acción humana implica una selección, y, por ende, un sistema de inclusiones y exclusiones, así como de restricciones que organizan *todos* los aspectos de un relato” (p.61).² Por lo tanto, su amor incondicional determina cómo evalúa la figura materna. Para él, ella no atraviesa por ninguna crisis y la presencia del monstruo es plenamente sobrenatural. Desde su perspectiva, *The Babadook* es un relato fantástico clásico.

Amelia ha eliminado la fiesta de cumpleaños de Samuel, sustituyendo el festejo durante seis años por la práctica de un luto permanente.³ Para él, la ausencia del padre es un tema muy doloroso, por eso la refiere a propios y extraños, como cuando comenta a una señora en el supermercado: “My dad’s in the cementery. He got killed driving Mom to the hospital to have me” [Mi papá está en el cementerio. Lo mataron llevando a mamá al hospital para tenerme.] (Kent, 2014, 00:07:31). En consecuencia, Samuel forja su identidad

² La única perspectiva que contrasta con la de Samuel es la de su prima, Ruby, una niña de su edad que lo repudia. Durante su cumpleaños, la información del mundo adulto se externa a través de ella. Ahí, ella le hace saber que su padre prefirió morir antes de conocerlo, que su madre no quiere llevarla a su casa porque ésta le resulta desagradable y que el Babadook no existe. Ante el hostigamiento, él la empuja de la casa del árbol provocando el escándalo de su tía y su expulsión definitiva de su reducido mundo familiar. Esta fiesta es esencial para percibir las diferencias extremas entre Amelia y su hermana Claire, quien siempre tiene el cabello arreglado y luce impecable; entre los niños, porque la prima tiene una fiesta costosa y recibe atención positiva y regalos. El contraste va más allá de los individuos cuando se comparan las casas que habitan, la de Amelia está deteriorada y desordenada, y la de su hermana, es prolija y lujosa.

³ El vacío afectivo y de autoridad paterna causa el fracaso de Samuel al identificar los límites de su rol masculino. Aferrado a unas pocas cosas del difunto, algunas prendas y una fotografía de sus padres, Samuel “convive” con él y asume el rol de “protector” de su madre. Así, ante el surgimiento del Babadook, él le expresa a la improvisada representación de su padre en el sótano: “Don’t worry, Dad. I’ll save Mom” [No te preocupes, papá. salvaré a mamá] (Kent, 2014, 00:22:06).

a través de sus emociones, fracturadas y ambiguas, integrándolas en una poderosa experiencia fenomenológica y hermenéutica. Así, Samuel oscila entre la búsqueda desesperada de reconocimiento y afecto materno y el terror convulsivo por el acoso del monstruo, vestido e identificado como una figura masculina, un Oskar rudimentario. Para Pimentel esta fragmentaria forma de percibir el mundo reticula un *horizonte narrativo* marcado “por los prejuicios y los límites impuestos por el cuerpo como nuestro contacto con el mundo, el horizonte es un concepto dinámico del orden cognitivo y emotivo –y no solo visual– que nos permite interpretar y construir el mundo” (Pimentel, 2012, pp. 65-66).

Debido a este “dinamismo”, Samuel evoluciona de la concepción del siniestro Babadook, hasta la lucha y el rescate de su madre. Su horizonte narrativo —entendido como el conjunto de expectativas emocionales y sociales articuladas en un discurso de fantasía e imaginación— condiciona esta perspectiva del relato y lo ubica dentro del paradigma clásico del género fantástico entendido como:

[...] una irrupción [...] lineal, del elemento sobrenatural, extraño, o de lo Otro, en un mundo familiar, un mundo que es el nuestro, y que claramente marca un límite que es primero acechado, después agredido y finalmente traspasado por el elemento extraño que se ha puesto en marcha conforme avanza el relato (Nieto, 2008, p. 65).

Como la imagen del Babadook se confecciona con ambas colaboraciones, el resultado es un reflejo caricaturizado del difunto. Con esto, a través de esta extrapolación del ente, identificamos otra de las reglas del fantástico clásico, pues: “Este elemento extraño casi siempre es diseñado como una figura antropomorfizada o como un elemento etéreo pero siempre *externo* al hombre” (p. 65). Así, dentro de su “construcción del mundo” él puede considerarse el héroe de su historia infantil, y, por ello, merecedor del amor materno.

Al fin y al cabo, todas las acciones de Samuel se encaminan a obtener el reconocimiento de Amelia y ocupar así un lugar especial en ese sistema familiar. Por esto, Samuel interpreta el resultado como positivo cuando comunica a los representantes de servicios infantiles que tendrá, después de seis años, su primera fiesta de cumpleaños. Sin

embargo, su percepción es bastante fragmentaria e incompleta. Para comprender con mayor precisión este drama debe identificarse la posición de Amelia en el relato.

The Babadook growing right under your skin: Amelia

La experiencia de Amelia es extremadamente compleja y trastornada, pues oculta sus propias emociones e impulsos y está directamente afectada por los estímulos — principalmente negativos— recibidos y asimilados de aquellos individuos con quienes está vinculada. Varios elementos influyen y determinan los actos de Amelia y la conducen de la fantasía destructiva al conato filicida. Su deteriorado estado físico causado por años de cumplir con su rol de empleada y madre es concluyente. A eso se le suma la incapacidad de obtener un desahogo sexual, pues el asedio de Samuel no le permite ningún tipo de interrelación sexoafectiva. Experimenta un agudo dolor dental, símbolo de una maternidad fracasada. Sin poder acudir al dentista para resolverlo, Amelia termina extrayendo el diente con sus propias manos.

Desde el punto de vista narrativo, Amelia tiene una condición privilegiada: su perspectiva nos permite ver y comprender cómo es percibida y evaluada por los otros adultos; por lo tanto, sobre su percepción inciden una serie de códigos y juicios limitantes y reprobatorios. Todas estas influencias alteran su forma de interactuar con los otros —en particular con Samuel—, creándose así un ciclo vicioso alimentado por un rechazo generalizado hacia el niño. Sistemática y gradualmente, Amelia comienza a abusar emocionalmente del infante. Sin la fuerza y apoyo paterno, este desequilibrio pone sobre la madre exigencias sociales descomunales. Debe superar la fase del duelo sin causar incomodidad y anular sus necesidades sexo afectivas para restringirse de manera exclusiva a la maternidad.

Sin Oskar, Samuel ubica a Amelia como su única fuente de validación.⁴ Según señala Lévi-Strauss (1949), citado por Gómez (2008, p. 3), el vínculo del parentesco es frágil,

⁴ Este grado de dependencia es extremadamente enfermizo porque Amelia no tiene amigos ni familiares con quien distraerse, ni siquiera una pareja eventual. Todo su mundo gira alrededor de Samuel, quien le genera

jerárquico y estructural y “define relaciones que incluyen o excluyen a ciertos individuos, formando un conjunto coordinado donde cada elemento, al modificarse, provoca *un cambio en el equilibrio total del sistema* [énfasis agregado]”. Como el sistema familiar de Amelia y Samuel ha sufrido una grave fractura, exige una nueva recomposición para su óptimo funcionamiento.

La mujer responsabiliza inconscientemente a Samuel de sus propias fallas; las acusaciones se hacen explícitas en la narrativa de *Mister Babadook* y emergen eventualmente en las conversaciones con otros adultos. Como señala Thérèse Benedek (1974) en “Estructura emocional de la familia”, la vida emocional del hijo depende de la madurez afectiva de la madre: “[ésta] determinará también si el niño, refugiado en la seguridad de su confianza en la madre, aprenderá de ésta fácilmente, o, al contrario, si cada paso adelante significará la aparición de sentimientos de temor y hostilidad” (p.151). Para entender la animadversión que Amelia y su hijo inspiran en su entorno, la declaración de Claire en la fiesta de Ruby es fundamental porque confronta los sentimientos reales de su hermana: “Because I can’t stand being around your son. [...] *You can’t stand being around him yourself* [Porque no soporto estar cerca de tu hijo. [...] No soportas estar cerca de él.] [énfasis agregado]” (Kent, 2014, 00:31:20). Al ser cuestionada por otra madre, Amelia entra en pánico, acorralada, “pues la madre considera [dichas recriminaciones] como demostraciones de su propia debilidad, como un fracaso de su propia personalidad. Y forzosamente transmitirá al niño parte de esa desilusión, de esta inseguridad” (Benedek, 1974, pp.170-171).

Esta segunda parte de *Mister Babadook* se centra sobre la posesión maligna; la violencia antes psicológica se vuelve física mostrando la destructividad de los deseos filicidas. Para entonces, su estado emocional está roto debido al rechazo de su hermana, la frustración por la indiferencia de la policía respecto al acoso del ente y el terror de Samuel ante los fenómenos fantásticos experimentados: “cada personaje al actuar reacciona a

una serie de insatisfacciones y ello alimenta un peligroso resentimiento: “el hecho de constituir el centro de la familia es una satisfacción para el niño, pero también un peligro” (Benedek, 1974, 170).

estímulos exteriores o interiores e intenta construir su propio mundo a partir de su interpretación de los acontecimientos” (Pimentel, 2012, p. 75).

Amelia rompe el código realista al anticipar varios acontecimientos del libro infantil que los llevarían a su completa destrucción: la muerte de la mascota Hupsky, el asesinato de Samuel y su suicidio. En este sentido, el horizonte narrativo se retroalimenta de la historia del Babadook, y a su vez es enriquecido por sus mutuos temores, vacilaciones y resentimientos; esto acaba por dar coherencia al relato del *Mister Babadook* y justifica su comportamiento cada vez más perturbado. La ficción dentro del universo diegético se convierte entonces en “realidad” cuando Amelia encamina todas sus acciones para darle “concreción a esa realidad” (p. 77). Al separar el deseo de asesinato de su realización y mostrarlo gráficamente, visualizamos a través de *Mister Babadook* cómo se estructura el armazón del relato fantástico durante esta etapa: “la superposición de órdenes irreconciliables vivida por un personaje y contada por él mismo o por otro, significa un desfase en la definición de lo real; se plantea, por tanto, como un problema de percepción” (Campra, 2001, p.167). Por lo tanto, aquí ya estaría operando narrativamente el sistema fantástico moderno.

En esta etapa, la construcción de lo “monstruoso” responde a un equilibrio entre lo expuesto explícitamente en la ficción fantástica, el subrelato, y la línea estructural de la diégesis. Durante la “posesión” no hay extrañeza en Samuel; cuando su madre le responde con frases agresivas, él asume que no es Amelia quien habla, sino el Babadook. Esta transición es posible porque el relato fantástico moderno

[...] ubica dentro de los seres humanos a esos fantasmas. A nivel textual, los oscuros deseos, frustraciones, impulsos, terrores y temores ya no son transcritos como elementos extraños o insólitos, sino están diluidos dentro del texto mismo, como metáfora al lugar que guardan dentro del ser humano. (Nieto, 2008, pp. 84-85).

Antes de que en el relato se explicita la amenaza criminal, se recorre un largo camino desde que se plantea cómo se desintegra la familia, hasta el asesinato “simbólico” de Samuel y la aceptación de su verdadero deseo: matar a Samuel y suicidarse para reunirse con Oskar.

Con la inserción de otro nivel narrativo se transgrede una vez más el universo diegético. Ello ocurre a través de las imágenes de la televisión observadas por Amelia; de súbito, las imágenes se descomponen en un collage de *freaks* y se “narrativiza” la historia de la mujer filicida. En este relato fragmentado el personaje se observa a sí misma en la ventana como si fuera otra, con una sonrisa desencajada y demente, retando al espectador. De inmediato, el asesinato “ficcional” de la pantalla se traslada al primer nivel de la diégesis, pues en su delirio, Amelia desvaría al imaginar el cuerpo ensangrentado de Samuel. Tiene un cuchillo en la mano cuando al reaccionar ante sus gritos pavorosos. El sistema de lo fantástico opera aquí desde la ambigua y confusa perspectiva de Amelia, desde un estado emocional de incertidumbre. En palabras de Rosalba Campra: “El problema se plantea en estos términos: la realidad percibida es la realidad de los sentidos; es, por lo tanto, una apariencia o al menos una imagen parcial” (2001, p.167).

La expulsión del Babadook del cuerpo y la psique de Amelia es el momento clímax del relato. Ocurre en el espacio más simbólico: el sótano, donde fueron confinadas las pertenencias del padre muerto, con los que Samuel monta una “ofrenda”. Ahí, el espectro de Oskar le propone a Amelia: “We can be together. You just have to bring me the boy” [Podemos estar juntos. Solo tienes que traerme al chico.] (Kent, 2014, 01:06:46). Según Bachelard, el sótano es: “el *ser oscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos. Al soñar en él concordamos con la irracionalidad de lo profundo” (1965, p. 57). Acá, la mujer poseída es “capturada” por Samuel, quien —tras expresarle su amor incondicional de niño— la ayuda a expulsar al Babadook:⁵ Amelia lo vomita en forma de

⁵ En escenas anteriores, el Babadook se presentó primero como un personaje del libro infantil o como producto del delirio o en las pesadillas de Amelia, pero, a partir de este momento, en la diégesis, éste tiene una dimensión física, un cuerpo, que produce sonidos y está compuesto de características humanas y bestiales. Visualmente, la imagen del Babadook es precaria. Usa una gabardina y sombrero negro, tiene dedos largos y puntiagudos, y produce un aullido agudo. Sin embargo, el relato ya ha suministrado al espectador la información suficiente para llegar a la completitud del personaje. A éste corresponde, por lo tanto, poner en

baba negra y viscosa.⁶ Hasta aquí, la primera perspectiva del relato fantástico clásico articulado por Samuel evolucionó hasta una composición parcial y ambigua filtrada a través de la alteración mental de Amelia. Sin embargo, hasta la tercera parte se explicitan las estrategias del sistema del relato fantástico moderno, organizado por las competencias del horizonte narrativo del espectador.

You can't get rid of the Babadook: El espectador

Tras identificar el origen de su crisis, Amelia cobra conciencia de su tentativa criminal y se conecta por primera vez con su rol maternal primario: proteger a Samuel. A partir de este momento, el enfrentamiento de las perspectivas del hijo y la madre pondrá en conflicto la identidad del Babadook como entidad fantástica, transgrediendo el código original planteado en el libro. La madre fortalecida, ha identificado el origen íntimo, profundo y oscuro de su patología; pero, para Samuel, el Babadook sigue siendo letal. La frase “You can't get rid of the Babadook” [No puedes deshacerte del Babadook] (Kent, 2014, 01:19:01), que expresa cuando es arrebatado de los brazos de su madre por el ente maligno, inaugura así la tercera y última parte del relato. Aquí, el Babadook no sólo es una combinación de las fantasías filicidas de la madre y de los terrores de Samuel; a ello se suma el papel del espectador, quien vincula los puntos de vista y la información derivada de las visiones periféricas aportadas por otros personajes.

El filtro del espectador reorganiza el relato asimilando los dolores, afectos y contradicciones más íntimas de los protagonistas:

[...] la representación de la acción humana de los personajes y sus discursos [...] implica la representación no sólo de discursos, sino de actos, de gestos, y también

marcha el conocimiento previo del código fantástico, y elaborar, de acuerdo con su horizonte narrativo, la imagen final del Babadook, pues “[el espectador] es el término no solo receptor sino constructor y refigurador del relato” (Pimentel, 2012, p. 87).

⁶ Las maternidades enfermizas tienen consecuencias muy negativas en la crianza. Conductas violentas repetitivas indican una pérdida de la sensibilidad por los abusos cometidos: “Las madres que ejercen maltrato a sus hijos fracasan en el dominio de sus impulsos, respondiendo exageradamente ante un conflicto con el niño. Algunas de las madres que agreden a sus menores, después de golpear no sienten culpa, ya que consideran estar en su derecho de educar a sus hijos” (Pérez, 2016, p. 5-6).

de sentimientos, pensamientos, emociones; procesos de conciencia que no son todos necesariamente verbales. (Pimentel, 2012, p. 120).

Por añadidura, él también valora axiológicamente códigos espaciales, sociales, culturales y emocionales para emitir un juicio y dar conclusión a un final ambiguo y en apariencia “abierto”. Así, su postura está influenciada por las condiciones experimentadas durante el proceso de recepción; dicho conocimiento se fusiona así con su mundo personal: “[en esta actividad] el lector ‘gana un horizonte’; la lectura, en tanto fusión de horizontes, permite al lector ‘ver más allá de lo cercano y de lo muy cercano’” (p. 87).

En esta última parte del relato, por lo tanto, la cooperación del espectador es decisiva para identificar cómo se transgrede el código fantástico tradicional y evoluciona hacia un sistema más complejo, el del relato fantástico moderno. Con las perspectivas anteriores era difícil identificar la naturaleza del Babadook, pero aquí, sabemos que el espectador debe decidir sobre esa incógnita y además identificar el destino del vínculo Amelia-Samuel. Como señala Zavala (1999), citado por Nieto (2008, p. 67), se rompe la lógica circular del relato clásico que limita el desenlace a una verdad unívoca y lo sustituye por “[un] laberinto *moderno*, ya que es el que le da forma a un sistema donde varias verdades son posibles, de manera alternativa o simultánea y donde hay diversas posibilidades de interpretación”. Aquí, ha desaparecido la primera organización “horizontal” del código fantástico, descrito como “una incusión lineal de un elemento real en uno ordenado” (p. 88) para operar de manera vertical a través de un modo emergente: “[como] una irrupción que emana desde dentro de los personajes y que ya no busca en lo exterior su naturaleza insólita, porque ésta subyace en el texto” (p. 88).

En un último y desgarrador esfuerzo, Amelia “somete” al Babadook, sin destruirlo, pues éste, tras emitir un rugido de bestia herida, huye al sótano; aquí queda confinado y relegado a una existencia entre las sombras. No obstante, dentro de éste, existen también niveles de oscuridad y profundidad. Este recurso visual de contraste es uno de los más explotados en la estética cinematográfica. Como Stephen King sostiene, el miedo

provocado por la oscuridad es un “punto de presión infalible” para todo cineasta o escritor de horror pues: “de todas las herramientas de las que se puede servir el director, quizás el miedo a la oscuridad sea la más natural” (2006, p.107). Al respecto, también Bachelard señala el contraste entre la incidencia de la luz en el desván y en el sótano y el efecto causado en las emociones la variación de los claroscuros:

[...] en el desván la experiencia del día puede siempre borrar los miedos de la noche; en el sótano las tinieblas subsisten noche y día. Incluso con su palmatoria en la mano, el hombre ve en el sótano cómo danzan las sombras sobre el muro negro. (Bachelard, 1965, p. 58).

En el desenlace, solamente Amelia tiene acceso a dicha oscuridad. Cuando Samuel pregunta si algún día podrá bajar al sótano, ella señala que sí, cuando sea mayor. Con esto deducimos que su relación seguirá siendo enfermiza y sus patologías crecerán propiciadas por la complicidad del secreto compartido. En una de las pocas escenas en el exterior de la casa, ambos recolectan gusanos del jardín para alimentar al Babadook; su presencia, marcada por un rugido, nos alertará que su poder no ha sido mermado; podemos inferir, además, que los gusanos representan las pequeñas acciones pasivo-agresivas cometidas por Amelia, e, incluso, podríamos especular que en un futuro el ejercicio de la violencia se vuelva recíproco. Así, el monstruo se conserva íntegro, esperando recobrar su antigua presencia y vitalidad. Esta última información no se explicita en *The Babadook*; es el espectador quien debe elaborar dicho proceso de interpretación. Si es consumidor regular de cine y literatura fantástica, probablemente, logre descifrar con éxito los códigos de este sistema. Además de que en el receptor confluyen todas las perspectivas, éste se encuentra influenciado por “una tradición, a una subjetividad informada por su ser-en-el-mundo; su posición no es sólo cultural, sino individual, con una historia, con una visión del mundo” (Pimentel, 2012, p. 88).

La última escena de aparente felicidad en la que Amelia abraza a su hijo es sólo una tregua en dicha conflictiva y destructiva relación. Por fin, el personaje femenino ha concluido el largo duelo provocado por la muerte de Oskar y puede ahora festejar el

cumpleaños de Samuel. Pese a esto, se intuye que sólo él, hasta llegar a la adultez, podría romper definitivamente el vínculo patológico alimentado por su madre. No se visualiza una esperanza de cambio para Amelia, pues ella seguirá unida al Babadook. Por lo tanto, toda la responsabilidad de cambio recae en Samuel.

La ambigüedad sobre la condición fantástica del Babadook, que fluyó entre la manifestación de una patología mental y la irrupción de un ente sobrenatural negativo, permite al lector articular una serie de conclusiones —no explícitas dentro del filme— respecto al futuro de los protagonistas y los consecuentes efectos desastrosos sobre la psique infantil que marcarán la vida adulta Samuel. La frágil felicidad de los protagonistas es cuestionada severamente por el relato al indicarnos que sólo en las apariencias, el vínculo de Amelia y Samuel tiene un desenlace feliz, pero al interior del hogar, los personajes se adaptarán a nuevas etapas con distintos retos y dificultades sin haber resuelto el uso de prácticas violentas y el ejercicio del abuso sistemático como una forma de interrelacionarse.

Conclusión

The Babadook de Jeniffer Kent es un relato complejo y profundamente crítico que exhibe las desigualdades sociales, económicas y asistenciales de dos individuos vulnerables. Su condición se agrava porque viven en un contexto en donde la mayoría de las ventajas provienen de poseer un padre o un esposo como eje articulador de la economía y la moral familiar. Dicha ausencia produce una fractura en la relación de los personajes principales y acelera el relato hacia un final desastroso causado por la marginación y desprecio de sus pares. Para sus semejantes, ellos son parias en un mundo estructurado de acuerdo con sus criterios inflexibles donde no hay cabida a otras formas de la familia.

El resquebrajamiento del vínculo madre-hijo se produce paulatinamente, pero repercute de manera más catastrófica en Amelia, porque ella pierde conexión con el mundo externo y percibe de manera más directa el rechazo. Así, el relato despliega frente al espectador sus más íntimas motivaciones para fantasear y consumir el filicidio y el suicidio, tales como el resentimiento, la frustración sexual y el cansancio extremo. De manera

paulatina se muestra el desapego inicial de Amelia volcado posteriormente en furia homicida en el clímax de la película, para dar paso, al final, a una conciliación forzada de su maternidad.

The Babadook pone en tela de juicio la naturaleza sagrada de la maternidad, pues sin caer en juicios de valor sobre la conducta de Amelia, muestra de forma abierta las contrariedades de la condición femenina y explora las limitaciones del afecto maternal. Asimismo, constantemente, la conducta de los personajes adultos y jóvenes que orbitan en la vida de Samuel nos alerta sobre la delicadeza de la crianza de los pequeños, advirtiéndonos de los múltiples peligros a los cuales se exponen los niños sensibles e imaginativos. De acuerdo con *The Babadook*, la infancia es un periodo cargado de inminentes amenazas; por ello, es casi imposible atravesarla sin sufrir lesiones físicas y emocionales permanentes. De manera germinal, Samuel parece poseer los recursos socioemocionales para acelerar la relación con su madre en un torbellino mutuamente destructivo, o, para marcar su separación definitiva y dar pie a un nuevo ciclo, en una etapa reelaborada de su apego monstruoso, alcanzando a liberarse con plena madurez. Aunque, desde mi interpretación, quizás esto sea posible, a través de mecanismos poco ortodoxos que permitan su autorrealización.

Referencias

- Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benedek, T. (1974). La estructura emocional de la familia. En Fromm, Horkheimer, Parsons (Eds). *La familia* (pp. 177-194). Barcelona: Ediciones Península.
- Campra, R. (2001). Lo fantástico. Una isotopía de la transgresión. En D. Roas (Ed.) *Teorías de lo fantástico* (pp. 153-191). Madrid: Arco Libros.
- Diamantino, J. F. y Heiremans, C.M. (2015). *The Babadook* de Jennifer Kent: la dualidad del ser humano y la escenificación del monstruo. *Brumal*, (3)2, 107-115. DOI: [10.5565/rev/brumal.254](https://doi.org/10.5565/rev/brumal.254)
- Gans, C. (2016). *Silent Hill*. [Película]. Metropolitan Films.
- Gómez, P. (2008). Familia y matrimonio solo existen en la red del parentesco (antropológicamente hablando). *Gazeta de Antropología*, (24)1. DOI: [10.30827/Digibug.7073](https://doi.org/10.30827/Digibug.7073)
- Kent, J. (2014). *The Babadook*. [Película]. Causeway Films.
- King, S. (2006). *Danza macabra*. [Versión digital]. Titivillus, Epublibre.

Nieto, O. A. (2008). *Del fantástico clásico al posmoderno*. Ciudad de México: UNAM.

Pérez, R. (2016). Madres que ejercen maltrato hacia sus hijos(as): psicoterapia grupal, RDU Revista Digital Universitaria, (17)9, <https://www.revista.unam.mx/vol.17/num9/art67/art67>.

Pimentel, L.A. (2012). *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*, Ciudad de México: Bonilla Artiga Editores/ UNAM.

Reyzábal, M. V. (1998). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Acento Editorial

Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma.