

SILENCIOS Y METÁFORAS: ANALOGÍAS EN EL USO DE LA AMBIGÜEDAD EN «EL HUÉSPED» DE AMPARO DÁVILA Y EL CINE DE TERROR (POS)MODERNO

MIGUEL CARRERA GARRIDO
Universidad Marie Curie-Skłodowska
mcarreragarrido@gmail.com

Recibido: 28-05-2018
Aceptado: 22-09-2018



RESUMEN

El texto estudia el relato de la mexicana Amparo Dávila «El huésped» (1959) a la luz de cierta línea del horror posmoderno, donde cuenta más lo no dicho, lo sugerido, que lo expresado literalmente. El mecanismo remite a la poética fantástica de Cortázar y está presente en varios filmes actuales, alabados por la crítica *seria*, como *The Babadook* (2014), *It Follows* (2014) y *The Witch* (2015): todas estas manifestaciones privilegian lo que Campra llama *silencios del texto*. Esta, en apariencia, infundada resistencia a nombrar la realidad propicia, paradójicamente, la ampliación del arco interpretativo, permitiendo —incluso exigiendo— lecturas figuradas de la historia y sus personajes. «El huésped», en concreto, invita a una exégesis de corte feminista (o como poco *femenino*). Cómo se arriba a esta interpretación y en qué medida contribuyen a ello procedimientos en teoría innovadores en las áreas de lo fantástico y terrorífico, constituye uno de los objetivos principales del trabajo.

PALABRAS CLAVE: Amparo Dávila, terror posmoderno, ficción narrativa, cine, silencios del texto, metáforas.

SILENCES AND METAPHORS: ANALOGIES IN THE USE OF AMBIGUITY IN AMPARO DÁVILA'S «THE GUEST» AND (POST)MODERN HORROR FILM

ABSTRACT

The text studies the short story of the Mexican Amparo Dávila «The Guest» (1959) in the light of a certain type of postmodern horror, where what is left unsaid, what is suggest-

ed, is more important than what is stated explicitly. The mechanism brings to mind Cortázar's fantastic poetics and is present in several current films, praised by serious critics, such as *The Babadook* (2014), *It Follows* (2014) and *The Witch* (2015): all these forms privilege what Campra calls *silences of the text*. This seemingly gratuitous reluctance to name reality fosters, paradoxically, the widening of the interpretive arc, allowing—even demanding—metaphorical readings of the story and its characters. «The Guest», in particular, suggests a feminist (or, at least, feminine) interpretation. How one arrives at this reading and to what extent procedures in theory innovative in the areas of the fantastic and horror, contribute to it constitutes one of the main objectives of the work.

KEY WORDS: Amparo Dávila, postmodern horror, narrative fiction, cinema, silences of the text, metaphors.



No pude reprimir un grito de horror, cuando lo vi por primera vez. Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas.

AMPARO DÁVILA, «El huésped»

—¿Cómo explica su actitud hacia la realidad y la fantasía?

—Estoy totalmente consciente de que no estamos en un plano de total realidad ni de total fantasía porque de total realidad sería un materialismo horrible y de total fantasía sería una locura que tanto temo.

ERICA FROUMAN SMITH, «Entrevista con Amparo Dávila»

INTRODUCCIÓN

En «El huésped», célebre relato de Amparo Dávila (1928), recurre la narradora zacatecana a uno de los recursos más explotados y eficaces en el terror y lo fantástico (pos)modernos: la elusividad, el poder de lo no dicho, de lo simplemente sugerido. Centrado en la escalada de tensiones entre una inominada mujer y el enigmático sujeto instalado en el hogar por mediación de un esposo ausente y desdeñoso, el discurso no revela en ningún momento la naturaleza del ser que actúa de antagonista de la heroína (y narradora), y

que acaba muriendo a manos de esta y su criada antes de emitir una sola palabra. No es un proceder aislado en la obra de Dávila; muy al contrario: ya no es solo que en la misma colección en la que apareció publicado «El huésped» —*Tiempo destrozado* (1959)— haya al menos otros dos textos que acuden a la misma estrategia de elisión —«Alta cocina» y «Moisés y Gaspar»—, sino que la mayor parte de su cuentística consiste en una sistemática huida de la explicitud y el detalle; un movimiento centrífugo que, lejos de empobrecer el conjunto, lo dota de un gran poder de evocación y una innegable densidad hermenéutica. En este sentido, cabe enfatizar «la riqueza de su lenguaje preciso y metafórico a la vez» (Medina Haro, 2009: 11) y sus aptitudes para experimentar con el significado: «Cuánto dominio de la lengua, cuánta riqueza en el léxico, cuánta capacidad para adjetivar sin excesos, denotar y connotar», que celebra Medina Haro (2009: 140).

La dialéctica entre lo explícito y lo intuido, entre lo visible y lo oculto se remonta, como se sabe, a los orígenes mismos de la estela fantástica y terrorífica. La ambigüedad del discurso es otro de esos rasgos que han acompañado a ambos géneros¹ desde siempre. El lenguaje, la palabra, ha sido, en su vertiente connotativa, una herramienta decisiva para crear espacios de incertidumbre. Como decía Todorov (1981: 59): «Si lo fantástico utiliza continuamente figuras retóricas, es porque encuentra en ellas su origen. Lo sobrenatural nace del lenguaje». La novedad de cuentos como los de Dávila es el protagonismo del *cómo*, por encima del *qué*, el hecho de que la enunciación logre, por sí sola, suscitar el desasosiego, la incertidumbre; cosa que no vuelve irrelevante el contenido, pero sí lo envía a un segundo plano, desde el que, aun así, conoce un inusitado ensanchamiento semántico. Los espantos tradicionales se ven, así, desdibujados en su materialidad y efectismo, para adquirir, a cambio, un mayor relieve en el campo metafórico.² Todo ello enriquece, como digo, el resulta-

1 Movido por un espíritu práctico, y persuadido de que no es este el lugar para entrar en disquisiciones de tipo teórico, a partir de ahora hablaré de ambas modalidades de forma indistinta, en ocasiones asimilándolas a una sola categoría: al fin y al cabo, los recursos que me dispongo a abordar son propios tanto de piezas fantásticas como terroríficas. Quede constancia, no obstante, de mi convicción de que estamos ante dos géneros (o, según otros, modos) diferentes; indudablemente emparentados y a menudo difíciles de separar, pero sin duda poseedores de suficientes rasgos particularizadores como para considerarlos desde sendos posicionamientos teóricos. Para indagar más en las especificidades de cada línea, cfr. Barceló (1999: 94-102), Ordiz Alonso-Collada (2014), Carrera Garrido (2015, 2018) o Aldana Reyes (2017: 9-13), si bien este último, igual que la segunda citada, prefiere el término de origen anglosajón *gothic* para referirse al terror en la mayoría de sus vertientes.

2 Carmen Alemany Bay (2016: 136) propone para el tipo de escritura representada por Dávila y, sobre todo, por herederas de su poética, como Cecilia Eudave o Daniela Tarazona, la etiqueta de *narrativa de lo inusual*, paralela, mas no coincidente, a la de lo fantástico: «Una forma de ficción en la que prima la incertidumbre aunque los hechos transcurran en el plano real con transiciones hacia lo onírico o lo delirante; y en ese trance el autor abandona al leyente en su perplejidad, pues esta ambigüedad tiende a provocar la vacilación interpretativa del lector. Sus discursos se nutren de tropos que proceden funda-

do, alejándolo de una excesiva literalidad y conectándolo con planteamientos que pretenden algo más que el impacto físico o emocional, o la simple duda epistemológica (Todorov, 1981: 19). Como contrapartida, exige del público una complicidad para la que no todo aficionado está preparado.³

La apuesta es aún más interesante cuando toma cuerpo en un medio como el cine, donde la ambigüedad interpretativa que tan fácilmente prende en lo escrito se enfrenta a la evidencia de lo audiovisual y su inmediata —aunque engañosa— correspondencia con la realidad objetiva.⁴ Por supuesto, hay técnicas, en los códigos del filme, para oscurecer la representación, cuestionar la transparencia o literalidad de las imágenes. Otra cosa es que aquellas tengan la misma efectividad, o sean tan bien recibidas o entendidas como en el papel. Lo más normal es que el consumidor medio de películas de género se sienta, bien confundido, bien engañado ante una obra que no solo persigue hacerle saltar del asiento; bajo la que palpitan otros significados diferentes del obvio y cuya descodificación, por tanto, no debiera ser abordada solamente desde el prisma denotativo. El caso de títulos más o menos recientes del orbe anglosajón como *The Babadook* (Jennifer Kent, 2014), *It Follows* (David Robert Mitchell, 2014) o *The Witch* (Robert Eggers, 2015)⁵ es ilustrativo: a poco que uno consul-

mentalmente de lo poético —analogías, metáforas, comparaciones, alegorías— que les sirven para explicitar de otro modo lo real, una realidad que finalmente vuelve con todo su peso».

3 Como dice Herrero Cecilia (2000: 214): «La estrategia de la ambigüedad narrativa y el juego con lo silenciado y con lo implicado constituye uno de los encantos del género fantástico, porque hace más activa y participativa la cooperación del lector en su interpretación de la misteriosa historia narrada».

4 «Frente a otras artes plásticas como la pintura o la escultura en las que se admite que la representación de la realidad ofrecida no es más que una construcción producto de una serie de convenciones formales», escribe Pérez Bowie (2008: 111-112), «en el cine (y de igual modo en la fotografía) resulta difícil desprenderse del mundo referencial, pues está registrado en la propia materialidad de la obra».

5 Ciertos críticos, sobre todo desde la prensa generalista, han querido hablar de *posthorror* o, en todo caso, de «nuevos horrores» (Cuevas, 2017), al abordar estos y otros filmes de semejante naturaleza. Los motivos para la acuñación del término remiten al particular tratamiento de los motivos clásicos del cine terrorífico, así como a la ambigüedad reinante en el plano del significado (el literal y el figurado) y el nivel de gravedad de los temas tratados. De acuerdo con Steve Rose, que, a partir de una serie de títulos representativos —entre los que destacan *Get Out* (Jordan Peele, 2017), *It Comes At Night* (Trey Edward Shults, 2017) y *A Ghost Story* (David Lowery, 2017), aparte de la misma *The Witch*— demuestra la evolución del género, la mudanza en tales términos suponía la única solución plausible para una categoría que, a su juicio, empezaba a revelar sus carencias discursivas. Como dice: «There will always be a place for movies that reacquaint us with our primal fears and frighten the bejesus out of us. But when it comes to tackling the big, metaphysical questions, the horror framework is in danger of being too rigid to come up with new answers... like a dying religion» (Rose, 2017). Ello no obsta para que otros descrean de la necesidad de ampliar el campo terminológico y disientan acerca de la presunta rigidez del género (cfr. Edwards-Behi, 2017). La polémica, como se observará, corre paralela a la que enfrenta a quienes apoyan la idea de un *neofantástico* y a los que creen que lo fantástico sin prefijos es lo suficientemente flexible para albergar manifestaciones que caen fuera de los patrones tradicionales o que revisten mayor profundidad (cfr. Roas, 2011: 37-42). Huelga aclarar que mi opinión es más afín a la de estos últimos, o sea, los que defienden la diversidad tanto de lo fantástico como lo terrorífico, pues considero que los rasgos analizados del *corpus* se hallan en la raíz misma de dichas modalidades; lo único es aquí se ven especialmente enfatizados.

te foros y blogs, verá que un buen número de espectadores se queja, ya de que no han comprendido de qué trataban, ya de que no les provocaron miedo.⁶ Tales reacciones, antes que poner de manifiesto la incapacidad de tales piezas para alcanzar el que se supone principal objetivo de esta clase de creaciones, revela lo poco acostumbrado que está el receptor ocasional, o poco exigente,⁷ de este cine —considerado uno de los predilectos de la audiencia, en especial la más joven (Rose, 2017)— a mecanismos de ocultamiento y metaforización como los que comentaba respecto a Amparo Dávila, extensible a otros cultivadores de la línea fantaterrorífica (sobre todo a Julio Cortázar⁸ y a las autoras que, hoy en día, continúan la línea ideológico-formal abierta por Dávila). Significativamente elogiados tanto por la crítica *seria* como por multitud de entendidos en la materia (ya no hablo de aficionados *palomiteros*), los tres filmes citados comparten con estos referentes un mismo énfasis en la construcción del discurso, con consecuencias determinantes en el valor de lo representado y afinidades con una concepción particular ya no tanto de los elementos de la modalidad cuanto, en general, del proceso de figuración y comentario de nuestras inquietudes. Esto es lo que me propongo examinar en este trabajo.

LOS SILENCIOS

Comienzo hablando del sentido que tiene la reticencia a definir, siquiera a nombrar, el objeto del horror. Es algo que salta a la vista en «El huésped», y que se observa también en las películas mentadas, más que nada en *It Follows* y *The Babadook*: si bien en ambas se aporta un rostro a la amenaza, a la

6 Sobre *The Witch*: «This film was quite a disappointment in reality for me. There are some creepy scenes of the movie but there really isn't anywhere near enough suspense and terror for this to be a horror movie» (<http://www.metacritic.com/movie/the-witch>). Sobre *It Follows*: «I have no idea why so many critics have gone on record saying this film is haunting, chilling, terrifying, etc. Their opinions about the film are much more haunting to me than anything in the film» (<http://www.metacritic.com/movie/it-follows>). Y sobre *The Babadook*: «As a horror per se, *The Babadook* isn't terribly scary, and obviously follows nearly all the usual tropes of the genre: supernatural monster, fear of the dark, self-moving objects, lightbulbs that go out, kids, just a few jump scares» (<http://www.metacritic.com/movie/the-babadook/user-reviews>).

7 Poco exigente, vale aclarar, en este sentido de dobles lecturas e interpretaciones de signo metafórico; no necesariamente en otros relacionados con el abanico de aspectos técnicos, caracterológicos, emocionales, etc. que pueden llegar a adornar este, tan vilipendiado, género cinematográfico.

8 Sobre la semejanza entre las poéticas de la mexicana y el argentino, véase lo que cuenta aquella de cuando recibió una carta de Cortázar en la que elogiaba su primer libro (*Tiempo destrozado*, precisamente) y «donde me decía (...) que estaba sorprendido de que en otro lado del mundo tan distante una mujer tuviera tanta afinidad con él. Que tal parecía que tuviéramos una hermandad espiritual porque estaba en el colmo de la sorpresa» (Frouman-Smith, 1989a: 61). Uno de los aspectos sobre los que se asienta esta *hermandad* es la devoción de ambos por la figura de Edgar Allan Poe (Frouman-Smith, 1989a: 61-62).

fuente del terror, no acaba de cobrar la consistencia, física o conceptual, de los monstruos clásicos. En la producción australiana se introduce, es cierto, una especie de Coco que hostiga a la madre y el niño protagonistas; según avanza el metraje, empero, los contornos de este ser —el *babadook* epónimo, cuya misma fonética recuerda a tantas criaturas que acechaban bajo nuestras camas durante la infancia, ya no digamos su representación gráfica—⁹ van perdiendo definición, hasta quedar claro que el peligro está en otra parte, sin hacerse, sin embargo, del todo patente el simbolismo del motivo o su ligazón con la verdadera amenaza. Como apunta Cuevas (2017): «[The] *Babadook* es una película con monstruo donde el auténtico monstruo no es la criatura evidente sino algo mucho más tenebroso, complejo y enraizado en el mundo real». Más elocuente es el caso de *It Follows*, cuyos héroes ignoran todo sobre el horror que los atenaza, aparte de una serie de normas que vagamente conectan con las imperantes en otras historias de conjuros y maldiciones, pero que acaban revelándose inválidas. También aquí siente el público que se le están hurtando datos, que el origen del miedo no está donde cree observarlo (en unos personajes que se acercan tambaleantes a quienes han sido marcados por el maleficio, invisibles para los demás), sino en otro plano, al que solo llegará de hacer una lectura no literal.

Como se sabe, el citado Todorov (1981: 47-54) era contrario a las interpretaciones figuradas, sobre todo alegóricas, del contenido de una ficción fantástica. Dicha opinión contrasta, curiosamente, con aquella otra que mantenía que el género surge del lenguaje, rico en figuras retóricas. Si pensamos que estas son connotativas por definición, se aceptará que las historias de esta cuerda alientan, desde la raíz, aproximaciones de segundo y tercer grado. A propósito de la inefabilidad del objeto terrorífico, hay, en efecto, dos maneras de concebirla, una más superficial que la otra. La primera se remonta a los albores de la línea fantástica y terrorífica: la novela gótica. Ya en ella, especialmente en la de cariz sobrenatural, se quedaban sus personajes sin palabras (*speechless*) ante la irrupción de fuerzas contrarias al entendimiento.¹⁰ Cabe

9 En su análisis de la película, Diamantino Valdés y Heiremans (2015: 112) se refieren a este arquetipo —al que se asociarían, amén del Coco, el *Boogey Man*, el *Sandman* o El Hombre del Saco— como *asustador*. Como escriben: «*The Babadook* es consecuencia de una amplia tradición fílmica relacionada con la figura del asustador. A lo largo de la historia y en diferentes partes del mundo, aquel miedo ha adoptado diversas máscaras y denominaciones (...); personajes de la cultura popular que tienen como objetivo aterrorizar (o adoctrinar) a los niños para erradicar conductas indeseadas». Aclaran, no obstante, a renglón seguido que «Jennifer Kent reactualiza aquel paradigma gracias al discurso metalingüístico, que implica no solamente la apropiación de un modelo genérico del cine de terror (el monstruo que acecha en la oscuridad de la habitación), sino también una reflexión sobre el arte y la representación de la imagen».

10 Así, en referencia a *The Castle of Otranto* y la afasia causada por el estallido del horror, dice Townshend (2016: 21): «The text thus sets in place a concern with the ineffable, with that which is both name-

advertir, sea como fuere, que esta reacción no es privativa del encuentro con lo imposible, sino que se extiende a cualquier hecho o figura que atente contra los principios sobre los que se funda nuestro concepto de *normalidad*, planteando un reto a la conceptualización por el lenguaje cotidiano.

¿Cómo reducir, se pregunta el discurso, al orden de lo racional aquello que desafía, que se burla de la razón, ya no en un sentido ontológico, sino moral, físico, social, etc.? ¿Con qué templanza de ánimo, además, cuando la integridad del responsable de hacerlo suele estar en peligro, o se ha visto seriamente trastornada? Son preguntas que, más de un siglo después de Walpole y Radcliffe, se repite Lovecraft, hasta el punto de convertirlas en uno de los ejes de su narrativa. Mientras que otros, antes y después de él, no tienen problemas en poner cara y nombre, y dotar de rasgos definidos a los enemigos del *statu quo*, cuya apariencia y actos desacreditan los esquemas por los que se rige la cotidianidad, su poética acusa mayor coherencia. Veamos, así, lo que escribe en «La llamada de Cthulhu» ante la aparición del engendro: «La Cosa no podía ser descrita: no existen palabras para describir semejantes abismos de estridente, inmemorial locura, ni semejantes contradicciones pavorosas de todas las leyes de la materia, la fuerza y orden cósmicos» (Lovecraft, 2008: 59). Muy sintomáticamente, ninguno de sus personajes es capaz de dar una imagen nítida de los espantos que tiene ante sí (cosa llamativa, si se piensa en la ingente cantidad de *artwork* a la que ha dado lugar la mitología lovecraftiana): como señala Roas (2011: 128), «en el momento de enfrentarse a la representación de lo imposible, su expresión suele volverse oscura, torpe, indirecta». Ello se debe, por un lado, a la parálisis que vive la potencial víctima, indefensa ante una instancia malvada y destructiva, y, en un sentido más profundo, a sus dificultades para encajar la trasgresión en unos patrones convencionales, en unas categorías predeterminadas. «El fenómeno fantástico es un desafío a la escritura», dice el mismo crítico (Roas, 2011: 131); frase que podría matizarse, en la línea que antes apuntábamos, diciendo que todo aquello que rebasa los límites de lo tolerable lo es.

Lo innumerable, como lo llamó el genio de Providence, encuentra su representación arquetípica en las criaturas invisibles; no en los fantasmas o espíritus de los muertos, sino en aquellas presencias sin categorizar, cuya sola percepción —amenazas efectivas al margen— pone en jaque la cordura del narrador y nos deja a los receptores en la sombra, bien sugestionados por la

less and beyond the powers of verbal expression, that would become central to the literary representation of horror from 1764 onwards. So extreme is its experience that horror cannot adequately be rendered in words».

inmensidad de lo que sentimos en las palabras de aquel, bien dudando de si lo que nos ha contado no es sino producto de su imaginación desquiciada; algo, según Caillois (1970: 26), «indefinible e invisible, pero que pesa, que está presente, que mata o que daña». El Horla de Maupassant sería el ejemplo por antonomasia: una fuerza que no se sabe a ciencia cierta de dónde viene ni qué forma adopta —aun cuando muchos han querido verlo como una especie de vampiro— y que acaba provocando la locura del protagonista (cfr. Vélez García, 2013: 166-172). También el mal que habita Hill House, en la novela de Shirley Jackson. Este, de hecho, es un mejor exponente, habida cuenta de que carece de nombre y de cualquier tipo de atributo físico. No hace falta, con todo, que esté falto de denominación, ni siquiera que sea literalmente invisible; *la cosa sin nombre*, como alude a ella Stephen King (2011: 59),¹¹ tiene, con frecuencia, nombre, aun cuerpo; otra cosa es que sea trasladable a la representación. Su imagen es, en gran medida, opaca, y ya no para los sujetos de la diégesis, sino para nosotros, que, a los efectos, la procesamos como si fuera invisible o, como poco, vaporosa. Que se la bautice no deja de ser, así visto, una ironía, una pista falsa que, antes que iluminar, revela, como la cerilla de Faulkner, la enormidad de las tinieblas. Es lo que ocurre, precisamente, en el cuento de Dávila: nada lleva a pensar que el huésped sea inmaterial: se nos describen algunos de sus rasgos y, por lo que se deduce, muere de inanición. Ahora bien, nada de esto quiere decir que sea corpóreo en un sentido narrativo, es decir, que nos sea dado *contemplar* su presencia ni *escuchar* su voz.¹² Las consecuencias son obvias: si, por un lado, la vaguedad espolea el temor a lo desconocido del que hablaba Lovecraft y «el efecto fantástico» (Vélez García 2013: 164), por otro, nos conduce, legítimamente, a recelar, ya no tanto de la existencia del *monstruo* —del que, dicen Cota Torres y Vallejos Ramírez (2016:

11 Barceló (1999: 221-266) recicla este arquetipo propuesto por King —que el norteamericano, en principio, aplica al *Frankenstein* de Mary Shelley— para analizar el relato cortazariano «Casa tomada»; combinándolo, eso sí, con el de *bad place* (King, 2011: 278-281) y con referencias explícitas a la obra de Jackson (tanto *The Haunting of Hill House* como *We Have Always Lived in the Castle*). Sus reflexiones nos servirán, como se verá, de gran ayuda para los propósitos de este trabajo.

12 Son varios los que han hecho notar este detalle en el cuento daviiano: «¿carece de habla [el huésped] o simplemente se omite su discurso?», se preguntan Corral Rodríguez y Uriarte Montoya (2008: 214); mientras que Cota Torres y Vallejos Ramírez (2016: 174), tras constatar que «el huésped carece de expresión verbal y solo produce gritos», mantienen que esto «limita pero (...) simultáneamente contribuye al tono fantástico y a la desolación de este ser enigmático». Cometan, empero, un desliz, al señalar que «[l]os ojos del lector están fijos en los movimientos de los personajes y especialmente en los de la figura monstruosa que merodea por la casa al asecho de las mujeres de la historia» (Cota Torres y Vallejos Ramírez, 2016: 172). Como decimos, el receptor se encuentra en la sombra; aun cuando el relato lo enuncia la misma protagonista, esta no aporta, ni mucho menos, toda la información que posee. Al respecto, apuntan Corral Rodríguez y Uriarte Montoya (2008: 213) que «el texto crea un vacío informativo acerca del huésped: le reduce al pronombre él, dispositivo gramatical que puede sustituir tanto el nombre de una persona como el de una cosa».

174), no sabemos «si es un animal, una bestia, un monstruo o un tipo de ser sobrenatural o quizá alguna combinación de los seres anteriormente mencionados», sino de la credibilidad del discurso en su conjunto; cosa que enlaza con la segunda razón por la cual la enunciación rehúye la explicitud.

MÁS SILENCIOS

El *fantaterror* moderno (o posmoderno, si se quiere) ha experimentado, si se me permite, un giro lingüístico; o mejor, *metalingüístico*. De un tiempo a esta parte, agotados —o debilitados, al menos— los recursos semánticos para despertar inquietud, el lenguaje, entendido en un sentido amplio y como sustento de la mimesis, se ha aupado como la herramienta más eficaz para desestabilizar las certezas del receptor. Animada por las tesis que postulan sus limitaciones tanto para comunicar como para figurar el mundo, la mejor parte de esta ficción ha llevado al límite lo que Bellemin-Noël llama *retórica de lo indecible* (cfr. Roas, 2011: 130);¹³ solo que ahora ya no se trata de probar a caracterizar, como los místicos, sucesos o entidades que trascienden las fronteras de la percepción racional o mundana, sino de vérselas con un elemento que, en sí mismo, rebosa de puntos oscuros y amenazas encubiertas, pero que —y de ahí el horror, más el nuestro que el de los personajes— es lo único que tenemos para hacer nuestra realidad entendible y, a poder ser, comfortable.

«[L]o fantástico», dice Rosalba Campra (2008: 190) —quien ha reflexionado a fondo sobre estos asuntos—, «no es solo un hecho de percepción del mundo representado, sino también una interacción entre un fenómeno de escritura y una estrategia de lectura». Se trata de un intercambio que tematizan las últimas y más exigentes manifestaciones del género: si bien nunca dejó de tener en cuenta al receptor, este se convierte ahora en el protagonista de un juego que desvía el acento de lo que acaece en el interior de la diégesis al hecho mismo de la comunicación (frustrada, claro), reinventando, a la par, la necesaria identificación entre lector o espectador y narrador y personajes. Sobre esto volveré más adelante; respecto a lo otro, merece la pena citar de nuevo a Campra (2008: 187) cuando dice:

13 Acerca de la dificultad del narrador fantaterrorífico a la hora de abordar pasajes o criaturas que retan a la razón, dice Bellemin-Noël (2001: 111): «Objeto o momento central de la aventura, es por definición *indescriptible*. Una representación irrepresentable. Sin embargo, el relato se ve obligado a ponerlo en escena. Una retórica particular se pone entonces en funcionamiento para evocar, para sugerirlo, para imponer su “presencia” mediante las palabras y más allá de estas. Pero las palabras no tienen un más allá. (...) El autor fantástico debe obligarlas (...) a producir un “aún no dicho”, a significar un indesignable».

El pasaje de un fantástico del discurso prevalentemente semántico, como el del siglo XIX, a un fantástico del discurso como el que parece haberse afirmado a partir de la segunda mitad del XX corre parejas a la experimentación nacida de una conciencia lingüística que se manifiesta sobre todo en autocuestionamiento: el texto que se piensa a sí mismo, que se contempla en su condición de objeto creado por la escritura, que se propone al lector como proyección de la propia actividad.

Dicha reflexividad parecería poner en jaque las bases sobre las que se asienta el fantástico clásico, abriendo la puerta a la veta posmoderna (Roas, 2011: 148-156) del género o a lo que muchos llaman *neofantástico*.¹⁴ Cabe, con todo, insistir en que no se trata de nada nuevo, que rompa drásticamente con lo que se había hecho anteriormente; solo estamos ante la maximización de procedimientos que estaban ahí desde el principio, pero que rara vez se habían colocado en primera línea. «No existe un lenguaje fantástico en sí mismo», apunta Roas (2011: 134) —en un capítulo elocuentemente titulado «Fantástico de percepción / Fantástico de lenguaje»—, «sino una forma de usar el lenguaje que genera un efecto fantástico». Pues bien, ficciones como las elegidas se vuelcan decididamente sobre esta manipulación para conseguir el impacto que, antaño y en las expresiones más convencionales, se alcanzaban mediante las emociones suscitadas por lo que ocurría en la historia, resultado de un simulacro de igualación afectivo-racional entre el receptor y los sujetos de aquella. Ahora las cosas han cambiado, y la identificación, como decía, también: sin desaparecer, se alía con recursos que introducen un distanciamiento y, por ende, otro tipo de relación pragmática con el producto ficcional. Me explico, recurriendo una vez más a Campra: «El no saber (o por lo menos la dificultad de acceso a un saber de todos modos inverificable)», dice la crítica argentina, «constituye en lo fantástico el peculiar horizonte de expectativas en el que se inscribe la actividad del lector»; y más adelante: «el silencio delimita espacios de zozobra: lo no dicho es precisamente lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos» (Campra, 2008: 111). Nótese que se refiere en todo momento a lo que el receptor ha de poner de su parte para conferir sentido a lo que le ofrece el discurso; así planteado el juego, las vivencias de los protagonistas quedan en un segundo plano, en tanto

14 Corral Rodríguez y Uriarte Montoya (2008: 212), de hecho, usan este término para aludir la producción de Amparo Dávila. Sus razones no se basan tanto, aun así, en la recién comentada autorreferencialidad como en otro de los aspectos rastreados en este trabajo: en lo neofantástico, arguyen, «el misterio no se sustenta en la alteración inexplicable del mundo objetivo, sino que es parte constitutiva del ser humano. Este giro auspicia que la mayor carga de sentido descansa en los elementos simbólicos y metafóricos antes que en la infracción del orden natural».

que la tarea de descodificación se perfila como el núcleo del proceso. Esta participación activa —paralela, a no dudar, al protagonismo adquirido por el lector en la teoría de la segunda mitad del siglo xx, de mano de los estudios de Iser, Jauss y compañía— se agudiza en el repertorio que nos ocupa, y ello es así porque, de manera consciente y, diríase, taimada, se omite información esencial, que personajes y narrador conocen, pero que, por alguna razón —a veces justificada, otras no tanto— no se dignan a compartir. Es lo que Genette (1989) llamaba *paralipsis*,¹⁵ figura que, si en modalidades como el suspense resulta efectiva, no menos lo es en lo fantástico.¹⁶ En línea con lo que apuntaba antes, se recicla para recrear las oquedades del lenguaje; lo sorprendente es que, en lugar de empobrecer la expresión, tiene efectos positivos —siempre que se haga bien, se entiende— tanto en los valores del contenido como en el encuentro entre el enunciado y los receptores, el cual se problematiza sin dejar de seducir; bien al contrario.

«Respecto a las presencias inquietantes», sigue Campra (2008: 134), «Cortázar ha descubierto (...) un procedimiento eficaz para intensificar la inquietud y hacerla durar indefinidamente: no nombrar, no sugerir ninguna salida». Es justo lo que hacen Dávila y, hasta cierto punto, las películas mencionadas: crear, de forma en apariencia innecesaria, un silencio en el discurso, dirigido exclusiva o prioritariamente al lector o espectador; se trata, en cualquier caso, de un silencio germinativo, que, lejos de limitarse a ser un mero artificio para generar desasosiego o expectación baratos, es elocuente en sí mismo. Según la misma estudiosa, «existen (...) silencios incolmables (...) cuya naturaleza y función consiste precisamente en no poder ser llenados» (Campra, 2008: 112).¹⁷ Con estos se abre la puerta a otros niveles de significado; y es que, parafraseando a Campra, lo silenciado es, paradójicamente, lo indispen-

15 «El tipo clásico de la paralipsis (...) es (...) la omisión de una acción o pensamiento importante del héroe focal, que ni el héroe ni el narrador pueden ignorar, pero que el narrador decide ocultar al lector», explica (Genette, 1989: 250). Respecto al sentido de este recurso en la retórica clásica y el valor que le concede el narratólogo francés, véase lo que dice en la nota 23 del capítulo sobre el orden temporal: «La paralipsis de los retóricos es más bien una falsa omisión, también llamada preterición. Aquí, la paralipsis en cuanto figura narrativa se opone a la elipsis como *dejar de lado* se opone a *dejar en su sitio*» (Genette, 1989: 139).

16 También cabría referirse aquí, como marco teórico complementario, a las reflexiones de Booth (1961) y muchos otros narratólogos acerca de lo que aquel llamó *narrador no fiable*. Para una visión sintética del tema, véase la entrada de Margolin (2009: 359-360) en el *Handbook of Narratology*. Por lo que respecta a lo fantástico, Campra (2008: 100) parece referirse al asunto cuando dice: «la sola presencia de un yo como fuente de la narración —aunque no participe en los hechos que narra— es motivo suficiente para la duda del lector». Sin duda, una observación aplicable a «El huésped».

17 Al mismo pasaje remiten Corral Rodríguez y Uriarte Montoya (2008: 215) para caracterizar la presencia del cuento analizado: «El huésped se mantiene como un ser indefinido, un vacío en el sistema del lenguaje. Es, en términos de Rosalba Campra, un silencio incolmable del texto. La tendencia al silencio en todo el relato es notoria».

sable para la reconstrucción del mensaje, o sea, para saber exactamente, ya no lo que ocurre en la diégesis, sino lo que nos quiere transmitir la obra.

LAS METÁFORAS

En su sugerente análisis de «Casa tomada», Elia Barceló —quien, como apuntamos, relaciona el cuento de Cortázar con las categorías de *la cosa sin nombre* y *el bad place* de King— dice algo revelador: «A lo largo del relato tenemos constantemente la sensación de que hay un discurso subterráneo, subtextual, que liga a los hermanos entre sí y a la casa, pero que no puede o no debe ser explicitado hacia el exterior, hacia nosotros» (Barceló, 1999: 240). Aun cuando es plausible que exista una razón objetiva para dicha reserva —la acechanza de la propia casa o lo que mora en ella—, lo cierto es que esto queda relativizado, y lo que mayor dimensión adquiere es la relación del lector con la escasa, pero altamente sugestiva, información aportada. La pléyade de interpretaciones a las que se han visto sometidas sus apenas seis páginas (cfr. Barceló, 1999: 223-227) es ilustrativa de este poder de sugerencia, de la carga connotativa que permea el conjunto, la cual apunta al discurso subterráneo del que hablaba Barceló. Por lo que a aquel respecta, lo mismo puede abordarse desde la literalidad como desde el escurridizo prisma de la metáfora: al no disolverse el silencio que pesa sobre la enunciación, la dialéctica entre ambos polos se antoja, en último término, irreductible. Dicho de otro modo: como el gato de Schrödinger, el enunciado es, a la vez, una cosa y su contraria; real y figurado, material e intangible. También en esta incerteza se basa la turbación del receptor.

Ni que decir tiene que de todo esto se nutren, y en ello encuentran su razón de ser, tanto la narrativa de Dávila como los referentes fílmicos glosados. Da igual, en el caso de estos, lo que percibimos con ojos y oídos y asociamos espontáneamente con tópicos y lugares comunes del género (que, como concuerda la crítica, buscan trascender); la forma del discurso, tan solo en la superficie homologable a otras piezas menos ricas, alienta una lectura que vaya más allá de lo evidente, lo visible, y que aspire a esclarecer las dudas, inconsistencias y zonas oscuras que se plantean en el decurso argumental;¹⁸ claro que esto tampoco es factible, ya que no se nos provee de las suficientes claves de interpreta-

18 Recuérdese que en este factor, precisamente, se basaba la asignación de la literatura de Dávila —y también la de Cortázar— a la vertiente de lo neofantástico (Corral Rodríguez y Uriarte Montoya, 2008: 212). Parecido criterio es el que emplean muchos críticos para hablar de nuevo terror en el cine.

ción, ni siquiera se admite sin ambages que la anécdota deba ser entendida figuradamente. Sin ser simples historias de fantasmas, monstruos o brujas, estas ficciones eluden, con similar firmeza, alinearse en el monológico registro alegórico. Su recepción es, así, necesariamente dialógica, polifónica.¹⁹

En cuanto a la narrativa de Dávila, véanse las siguientes palabras de Rafael Lemus (2009), escritas con motivo de la aparición de los *Cuentos reunidos* de la narradora en el Fondo de Cultura Económica:

No importa que uno lea disciplinadamente, de principio a fin, estos cuentos ni que siga con atención el desarrollo de sus tramas; algo, el sentido, se nos esfuma. Advertimos los espacios y a los personajes, pero no terminamos de vislumbrar qué los sostiene, qué los asuela. Pronto se percibe que la esencia del relato no descansa allí, en las palabras impresas, sino más al fondo, como si una escritura invisible palpitará debajo de la mancha de tinta. Hay un hueco en el centro de estos textos y ese hueco es, en rigor, el texto mismo.

Y bien; si elocuente es esto, más lo es lo que añade después: «Inútil detenerse en la prosa, el estilo. No es solo que la escritura de Dávila sea pálida e irregular; es que está allí para distraernos. En vez de comunicar, estorba; se opone entre nosotros y ese *algo*» (Lemus, 2009). Como se ve, remite a lo que venimos diciendo; pero es que la coincidencia resulta todavía mayor cuando Lemus valora ese subtexto, lo que subyace a la literalidad de la acción y los sujetos participantes en ella (en este caso, ese huésped misterioso):

Eso no tiene nombre. Llámesele locura o fantasía o milagro, da lo mismo: esas palabras son solo rótulos para reconfortarnos, para hacernos creer que nos mantenemos al mando. *Eso* no puede ser dicho ni tocado ni observado —y todo ello no lo vuelve menos sino más intimidante. *Eso*, para acabar pronto, es una amenaza, digamos que un virus, siempre latente, que de pronto irrumpe y aterra y avasalla a los personajes. A los lectores. A los lectores que se atreven a ir hasta el fondo (Lemus, 2009).

19 Un ejemplo perfecto sería la reciente *Mother!* (2017), de Darren Aronofsky. En ningún momento se sugiere que personajes y acontecimientos deban ser entendidos simbólicamente; por mucho que se antoje la única salida para dar sentido al *totum revolutum* en el que degenera la historia, la riqueza del filme está, justamente, en dicha ambigüedad enunciativa. Prueba de ello es la decepción de la crítica ante la explicación que el propio director se vio forzado a ofrecer, tras los recelos de un público que, por un lado, esperaba una película de terror convencional y, por otro, no fue capaz de soportar esta indeterminación. «The Worst Thing About Darren Aronofsky's *Mother!* Is that We've Demanded He Explain Himself», titulaba uno de los reseñadores su columna, para quien «by distilling *Mother!* solely into a biblical allegory about climate change and the ills we humans do to planet Earth, the film loses its thread. The metaphor dissolves under interrogation... particularly when *Mother!* also serves up a buffet of other fertile ideas» (Yamato, 2017).

En definitiva, inquietud semiótica, hermenéutica, mas también real, ya que sabemos que, a fin de cuentas, ahí anida un mal, una ruptura, un peligro. Algo indefinible, inasible que, por estos mismos atributos, se sugiere más perturbador, más irremediable, pero, a la vez, más rico en el eje simbólico, más gratificante como parte de una aventura estética e intelectual que no se contenta con el impacto instintivo y efectista o con una indeterminación elemental. También Raquel Castro, en un texto sobre la rentabilidad de los monstruos invisibles, enfatiza su fuerza en términos perspicaces: «Al no tener el ancla de una descripción precisa e inamovible, la imaginación de los lectores puede inventar con libertad sus propias representaciones horribles, personales, de lo que está leyendo, y a la vez experimentar la inquietud de la incertidumbre» (Castro, 2014). A continuación remite, cómo no, a Julio Cortázar y a Amparo Dávila, más en concreto al relato «Después del almuerzo» y al que atrae nuestra atención, y sobre ellos escribe que «el carácter inasible de los personajes vuelve más terribles los sucesos de los cuentos».

Castro va, de todas formas, un paso más allá, al proponer una interpretación de inspiración psicoanalítica del enfrentamiento con el nebuloso ser (afirmando, por tanto, la vertiente metafórica del mismo). Como argumenta: «Dávila enlaza a la criatura indescifrable de su narración (...) con un aspecto muy especial del horror: aquel que sucede en la vida real pero se suprime, y al suprimirse no se nombra» (Castro, 2014). La mención a lo siniestro freudiano²⁰ es, en este punto, obligatoria; no son, sin embargo, los traumas de la infancia lo que acecha en la oscuridad; más bien los terrores de la vida cotidiana, ocultos bajo el peso del tabú y consistentes, en este caso, en una mujer encerrada en su casa, abandonada por su esposo y, en sentido tanto figurado como literal, enfrentada al desprecio, incluso el odio, que los separa. Para Castro (2014): «No hay un icono que represente ese conglomerado de causas y efectos, de emociones y temores, y no puede haberlo porque los sucesos que representaría están encerrados en el espacio doméstico, considerados “íntimos” o “privados”, y además confinados a una idea pequeñísima, limitante, de lo femenino».

No es, por supuesto, la única que ha hecho una lectura femenina (o feminista), ni de este cuento ni de la obra de Dávila.²¹ Me interesa, no obstante,

20 Y más en concreto el «siniestro femenino», teorizado a fondo por Abalia (2013) en su tesis, con múltiples referencias al universo de lo fantástico y terrorífico, y que sin duda posibilitaría un jugoso análisis no solo del relato davalano, sino también de muchas de las películas mencionadas en el artículo.

21 Especialmente interesante es el texto de Frouman-Smith (1989b), quien, basándose en la categoría de *mad woman in the attic* acuñada por Gilbert y Gubar para referirse a las heroínas enclaustradas de la narrativa del XIX, concluye lo siguiente: «What was true of women's place in nineteenth century America is just as true for the narrator in twentieth-century Latin America. Women are often powerless, inconsequential beings trapped physically and emotionally within patriarchal society» (Frouman-Smith,

traerla a colación para marcar un hecho que puede pasar desapercibido, y es que ese monstruo, ese huésped, plasmación más o menos palpable de lo siniestro, no solo simbolizaría al desdeñoso cónyuge —erigiéndose, así, en una especie de *Doppelgänger* de este—,²² sino que, a la postre, también remite a la *heroína*, quien no ve más salida que reproducir una violencia semejante a la de aquel (o aquellos). «Ella misma», concluye Castro, «termina convertida en un monstruo sin darse cuenta: una criatura que, como la imagen literaria del monstruo de Frankenstein, inspira más pena que miedo: un horror del que podríamos participar» (Castro, 2014); juicios que resuenan en el análisis que Eudave realiza de lo innombrable y lo monstruoso femenino en *Tiempo destrozado*, cuando dice:

Lo monstruoso se convierte en catarsis y redención. Pero ¿cuál es la identidad del monstruo? ¿Qué enmascara? ¿Qué denuncia? En ellos se encarna, y desencadena, toda la violencia hacia los agresores verdaderos: el marido, como en el cuento «El huésped», quien humilla y desatiende a su esposa alejándola de todo y todos. (...) Los monstruos innombrables de Dávila están ahí como representaciones de otras cosas, como signo, objeto, metáfora, personificación de los deseos más ocultos, de las tendencias más oscuras (Eudave, 2008: 105-106).

En las últimas frases tanto de Castro como de Eudave es, a mi modo de ver, donde radica la clave más importante para interpretar correctamente el cuento y, bien mirado, buena parte del terror contemporáneo. Al margen del valor concreto de los componentes del discurso, hay una verdad incontrovertible: los relatos de horror más representativos de la modernidad hablan de nosotros mismos, con una cercanía, complicidad y crudeza que nos desarman más que cualquier visión objetivamente horrorosa. También ello forma parte del género desde su origen; nunca hasta ahora había sido, pese a todo, tan recurrente. El mal, se nos repite con insistencia, está en nosotros; nosotros somos los monstruos.²³ El mensaje no se vehicula, aun así, mediante un discurso directo o con motivos inequívocos, como podría ser el *psychokiller* (no por

1989b: 51). No solo eso: el motivo de la mujer encerrada se halla presente en numerosos estratos de la cultura popular, desde los cuentos de hadas hasta videojuegos de gran difusión (Corral Rodríguez y Uriarte Montoya, 2008: 216).

22 «La presencia del huésped representa (...), en primer término, la autoridad del marido. Está ahí porque él lo manda. Se establece, pues, una identidad metonímica entre este y aquel: uno es prolongación o extensión del otro», dicen Corral Rodríguez y Uriarte Montoya (2008: 219).

23 Así lo anunciaba, ya en 1993, Carlos Losilla, en su reflexión sobre el cine de terror posmoderno: tras afirmar el protagonismo del receptor en esta época, constataba que «esa estrategia enfocada hacia la audiencia va precisamente acompañada de un giro radical con respecto a las figuras representativas del mal, o, para decirlo de otro modo, el convencimiento de que el mal, no solo ha invadido ya por completo el yo del hombre contemporáneo, sino que ha procedido igualmente a su *desintegración*» (Losilla, 1993: 162). Por cauces similares discurre la crítica de Rose (2017) de *It Comes At Night*.

nada tan célebre en la ficción moderna); al revés, con gran frecuencia rehúsa dotar de forma definitiva a los monstruos del inconsciente o encerrarlos en el unívoco discurso de la psiquiatría o cualquier otra expresión racional.

Es aquí donde se entrelazan los dos polos: el de la expresión y el del contenido, y en donde hallamos la ligazón más íntima entre el relato de Dávila y los productos fílmicos de mayor ambición y profundidad. También donde se aporta una respuesta convincente a las dos inquietudes enunciadas al comienzo: ¿por qué no se dibuja una imagen clara de la amenaza? Y en segundo lugar: ¿dónde reside el peligro real, apenas intuido? Contesto a las dos preguntas con una sola oración: la narración habla de los demonios interiores de los protagonistas, que, si no se materializan, ni discursiva ni, a menudo, literalmente, es justo por su naturaleza evanescente, subjetiva y aun, si se quiere, inexistente; inexistente, claro está, en un sentido físico, no en el psicológico ni social. Como decía Stephen King, el terror es un juego con *puntos de presión fóbica* (King, 2011: 4). La definición cobra pleno sentido ante historias como las comentadas, que, a través de un filtro distorsionado por la locura, la ansiedad, el anhelo homicida, nos ponen cara a cara con los mayores miedos del presente: una madre viuda incapaz de asumir la carga de un hijo con problemas mentales, en *The Babadook*;²⁴ un grupo de adolescentes que empiezan a experimentar con su cuerpo y temen tanto a la pérdida de la inocencia como a las enfermedades venéreas, en *It Follows*;²⁵ una comunidad atenazada por el temor a un Diabolo que termina por manifestarse en su fanatismo religioso, en *The Witch*;²⁶ y, en fin, una mujer que, tras padecer abusos, deviene, también ella, un monstruo, poseída por el espíritu de ese intruso que pretendía expulsar,²⁷ y en cuya propia denominación puede ocultarse la llave para desentra-

24 Como dice Cuevas (2017): «Para la directora (...) la criatura fantástica es una excusa para escarbar en la cabeza de una persona al límite, una herramienta para estudiar la relación entre una madre y su hijo cuando la depresión amenaza con ahogar por completo a la progenitora».

25 Véase también el sugerente análisis de Morrow (2016), en el que mantiene que la película no trata, como defienden muchos críticos, de enfermedades de transmisión sexual, sino de la vida tras haber sido víctima de un abuso. Semejante postura adopta Hahner (2017), para quien la interpretación más extendida refuerza tácitamente la cultura de la violación. Sin entrar en disquisiciones de tipo social, moral o de género, no creo que ambas lecturas sean excluyentes. Su coexistencia es, de hecho, una de las virtudes del filme, en cuanto ejemplifica la polifonía que rastreamos en este trabajo.

26 Como dice un crítico, «there's more at work in this film than the tried and true horror notion of *what lurks beyond*, and it's that chord of religious fanaticism and familial disintegration that really sticks with you long after the closing credits have rolled» (Collura, 2016; cursiva del autor).

27 Si bien es cierto que son varias las voces que ven la violencia de protagonista y criada como una liberación del yugo patriarcal y, por tanto, fuente de empoderamiento. Cota Torres y Vallejos Ramírez (2016: 178), por ejemplo, la definen como «un acto subversivo contra las leyes de la economía masculina que las ha mantenido prisioneras», para, a continuación, cuestionar la postura aquí defendida: «Algunas veces la crítica enfatiza que ellas también se han convertido en monstruos; sin embargo, el acto que ellas ejecutan no es más que un acto de defensa». Acto de defensa o no, problematiza, creo, los medios para alcanzar el respeto y la igualdad, planteando un dilema ético caro a la nada complaciente poética de Dávila y refor-

ñar por completo el enigma. Porque, ¿quién nos dice que el nombre, del relato y la criatura, no remite a la acepción biológica del término *huésped* —«Vegetal o animal en cuyo cuerpo se aloja un parásito», según el *DRAE*— y este no sea la ignota criatura —a la que, si nos fijamos, nunca se llama así— sino, precisamente, el matrimonio, primero el hombre y después la mujer, o en un sentido aún más genérico, el hogar, erigido en siniestro receptor de un mal intangible, mas dolorosamente real? Pero... ¿es que hay alguna diferencia?

BIBLIOGRAFÍA

- ABALIA, ANDREA (2013): *Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea* [tesis doctoral], Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao.
- ALDANA REYES, XAVIER (2017): *Spanish Gothic. National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*, Palgrave Macmillan, Londres.
- ALEMANY BAY, CARMEN (2016): «Narrar lo inusual: *Bestiaria Vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona», *Romance Notes*, vol. 56, núm. 1, pp. 131-141. <<https://doi.org/10.1353/rmc.2016.0013>>
- BARCELÓ, ELIA (1999): *La inquietante familiaridad. El terror y sus arquetipos en los relatos fantásticos de Julio Cortázar*, Gottfried Egert Verlag, Wilhelmsfeld.
- BELLEMIN-NOËL, JEAN (2001): «Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 107-140.
- BOOTH, WAYNE C. (1961): *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago.
- CAILLOIS, ROGER (1970): *Imágenes, imágenes... (sobre los poderes de la imaginación)*, Edhasa, Barcelona.
- CAMPRA, ROSALBA (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Madrid.
- CARRERA GARRIDO, MIGUEL (2018): «Fantástico y terror: teoría y práctica de dos categorías ficcionales en el ámbito hispánico», *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. 45, núm. 2, pp. 5-20, disponible en <<https://pressto.amu.edu.pl/index.php/srp/article/download/13243/12936>> [consulta 14/10/2018]. <<https://doi.org/10.14746/strop.2018.452.001>>
- (2015): «El terror sí tiene forma: delimitación teórica de una categoría estética», en Natalia Álvarez Méndez & Ana Abello Verano (coords.), *Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*, Universidad de León, León, pp. 75-84.
- CASTRO, RAQUEL (2014): «Las manifestaciones del horror: Los invisibles», *Letras libres*, 25 de septiembre, disponible en <<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/las-manifestaciones-del-horror-los-invisibles>> [consulta 14/10/2018].

zando el desasosiego generado por el relato, en absoluto restringido al enigmático ser. En este sentido, cabe citar de nuevo a Eudave (2015: 147, n. 5), quien alude a esos «[e]spacios recurrentes en la literatura fantástica donde el yo se desdobra en un ser monstruoso o evoca al otro como monstruosidad».

- COLLURA, Scott (2016): «*The Witch Review*», *IGN*, 18 de febrero, disponible en <<http://www.ign.com/articles/2016/02/18/the-witch-review>> [consulta 14/10/2018].
- CORRAL RODRÍGUEZ, Fortino, & Nubia URIARTE MONTOYA (2008): «Elementos para una aproximación simbólica a “El huésped” de Amparo Dávila», *ConNotas. Revista de crítica y teoría literarias*, vol. VI, núm. 11, pp. 211-222, disponible en <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/download/26500/26730>> [consulta 14/10/2018].
- COTA TORRES, Édgar, & Mayela VALLEJOS RAMÍREZ (2016): «Lo fantástico, lo monstruoso y la violencia psicológica en “El huésped” de Amparo Dávila», *Φ. Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 42, núm. especial, pp. 169-180, disponible en <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/26500/26730>> [consulta 14/10/2018]. <<https://doi.org/10.15517/rfl.v42i0.26500>>
- CUEVAS, Diego (2017): «Los nuevos horrores», *Jot Down. Contemporary Culture Mag*, junio, disponible en <<http://www.jotdown.es/2017/06/los-nuevos-horrores>> [consulta 14/10/2018].
- DÁVILA, Amparo (1959): *Tiempo destrozado*, Fondo de Cultura Económica, México D. F.
- DIAMANTINO VALDÉS, Jesús, & Carolina HEIREMANS (2015): «*The Babadook* de Jennifer Kent: la dualidad del ser humano y la escenificación del monstruo», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico / Burmal. Research Journal on the Fantastic*, vol. 3, núm. 2, pp. 107-115, disponible en <http://revistes.uab.cat/brumal/article/view/V3-n2-valdes/pdf_es> [consulta 14/10/2018]. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.254>>
- EDWARDS-BEHI, Nia (2017): «A Brief Response to “Post-Horror”», *Warped Perspective*, 6 de julio, disponible en <<http://warped-perspective.com/index.php/2017/07/06/a-brief-response-to-post-horror/>> [consulta 14/10/2018].
- EUDAVE, Cecilia (2015): *Diferencias, alteridades e identidad (narrativa mexicana de la primera mitad del siglo xx)*, Universidad de Alicante, Alicante.
- (2008): «Lo innombrable y lo monstruoso femenino en el libro *Tiempo destrozado* de Amparo Dávila», en *Sobre lo fantástico mexicano*, Letra Roja, Orlando, FL, pp. 101-117.
- FROUMAN-SMITH, Erica (1989a): «Entrevista con Amparo Dávila», *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 18, núm. 2, pp. 56-63. <<https://doi.org/10.2307/29740181>>
- (1989b): «Patterns of Female Entrapment and Escape in Three Short Stories by Amparo Dávila», *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 18, núm. 2, pp. 49-55. <<https://doi.org/10.2307/29740180>>
- GENETTE, Gérard (1989): *Figuras III*, Lumen, Barcelona.
- HAHNER, Leslie A. (2017): «*It Follows* and Rape Culture: Critical Response as Disavowal», *Women’s Studies in Communication*, vol. 40, núm. 3, pp. 251-269. <<https://doi.org/10.1080/07491409.2017.1346534>>
- HERRERO CECILIA, Juan (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La-Mancha, Cuenca.

- KING, Stephen (2011): *Danse Macabre*, Simon & Schuster, Nueva York.
- LEMUS, Rafael (2009): «Cuentos reunidos, de Amparo Dávila», *Letras Libres*, 30 de junio, disponible en <<http://www.letraslibres.com/mexico/libros/cuentos-reunidos-amparo-davila>> [consulta 14/10/2018].
- LOSILLA, Carlos (1993): *El cine de terror. Una introducción*, Paidós, Barcelona.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (2008): *Bestiario*, Libros del Zorro Rojo, Barcelona-Buenos Aires-México D. F.
- MARGOLIN, Uri (2009): «Narrator», en Peter Hühn *et al.* (eds.), *Handbook of Narratology*, Walter de Gruyter, Berlín, pp. 351-369.
- MEDINA HARO, Yolanda Luz María (2009): *Tiempo destrozado de Amparo Dávila: una fractura del tiempo por donde se cuelan el mito y/o la fantasía* [tesina de máster], México D. F., Universidad Iberoamericana, disponible en <<http://www.bib.uia.mx/tesis/pdf/015061/015061.pdf>> [consulta 14/10/2018].
- MORROW, Brendan (2016): «*It Follows* Is Not About STDs. It's About Life As a Sexual Assault Survivor», *Bloody Disgusting*, 27 de abril, disponible en <<http://bloody-disgusting.com/editorials/3387893/follows-not-stds-life-sexual-assault-survivor>> [consulta 14/10/2018].
- ORDIZ ALONSO-COLLADA, Inés (2014): «Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica», *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, vol. 3, núm 6, pp. 138-168, disponible en <<https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/73/68>> [consulta 14/10/2018].
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008): *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- ROSE, Steve (2017): «How Post-Horror Movies Are Taking Over Cinema», *The Guardian*, 6 de julio, disponible en <<https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>> [consulta 14/10/2018].
- TODOROV, Tzvetan (1981): *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México D. F.
- TOWNSHEND, Dale (2016): «Gothic and the Cultural Sources of Horror, 1740-1820», en Xavier Aldana Reyes (ed.), *Horror. A Literary History*, British Library, Londres, pp. 19-51.
- VÉLEZ GARCÍA, Juan Ramón (2013): «Presencias indefinidas y relato fantástico», *Herejía y belleza. Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, núm. 1, pp. 163-183, disponible en <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/11856/58403_11.pdf?sequence=1> [consulta 14/10/2018].
- YAMATO, Jen (2017): «The Worst Thing About Darren Aronofsky's *Mother!* s That We've Demanded He Explain Himself», *Los Angeles Times*, 20 de septiembre, disponible en <<http://beta.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-mother-darren-aronofsky-meaning-backlash-20170920-story.html>> [consulta 14/10/2018].

FILMOGRAFÍA

ARONOFSKY, Darren (2017): *Mother!*, Paramount Pictures / Protozoa Pictures, Estados Unidos.

EGGERS, Robert (2015): *The Witch*, Parts and Labor *et al.*, Estados Unidos & Canadá.

KENT, Jennifer (2014): *The Babadook*, Causeway Films, Australia.

LOWERY, David (2017): *A Ghost Story*, Sailor Bear *et al.*, Estados Unidos.

MITCHELL, David Robert (2014): *It Follows*, Northern Lights Films / Animal Kingdom / Two Flints, Estados Unidos.

PEELE, Jordan (2017): *Get Out*, Blumhouse Productions / Monkeypaw Productions / QC Entertainment, Estados Unidos.

SHULTS, Trey Edward (2017): *It Comes at Night*, Animal Kingdom, Estados Unidos.