

EL MONSTRUOSO FEMENINO Y LA ABYECCIÓN DEL
CUERPO MATERNO EN DOS FILMES DE TERROR ACTUALES:
THE BABADOOK DE JENNIFER KENT E *ICH SEH, ICH SEH*
DE SEVERIN FIALA Y VERONIKA FRANZ

RODRIGO GONZÁLEZ DINAMARCA
Pontificia Universidad Católica de Chile
rigonza2@uc.cl

Recibido: 18-04-2018

Aceptado: 14-10-2018



RESUMEN

Este artículo busca analizar la representación de la madre como figura terrorífica en dos filmes de terror actuales: *The Babadook* (2014) e *Ich seh, ich seh* (2014). En ambas, el horror se fundamenta en el vínculo entre madres e hijos, cuya tensión puede entenderse a partir del concepto de lo abyecto (Kristeva, 1980). En *The Babadook*, el horror se materializa en el cuerpo de la madre que es representado como un abyecto: aparece bañada en sangre, vomitando y persiguiendo a su hijo para aniquilarlo. Se desarrolla además el tradicional vínculo metafórico entre la casa y el cuerpo materno (Hormigos 2010) a fin de expresar su aspecto amenazante: el espacio se piensa como encierro que amenaza con engullir al cuerpo del yo. El filme expone el peligro de hundirse al interior del cuerpo materno, goce que es impedido por la también aterradora —y también abyecta— presencia del Padre. Por otra parte, en *Ich seh, ich seh*, presenciemos la violencia que implica la separación de Elias de la ley de la madre por medio de la elaboración fallida de un *sinthome*. También aquí los significantes de lo abyecto amenazan con aniquilar a los sujetos, y aparecerán representados como elementos que contrastan con la limpieza del espacio doméstico, que es protegido de la invasión de lo animal y lo salvaje, a fin de resguardar el cuerpo propio.

PALABRAS CLAVE: abyección, monstruosidad, madre, terror, cine.

THE MONSTROUS FEMININE AND THE ABJECTION OF THE MATERNAL BODY
IN TWO CONTEMPORARY HORROR FILMS: *THE BABADOOK* BY JENNIFER KENT
AND *ICH SEH, ICH SEH* BY SEVERIN FIALA AND VERONIKA FRANZ

ABSTRACT

This paper seeks to analyze the representation of the mother as a terrifying figure in two present horror films: *The Babadook* (2014) and *Ich seh, ich seh* (2014). In both, the horror is based on the relation between mother and sons, whose tension can be understood from the concept of the abject (Kristeva, 1980). In *The Babadook*, the horror materializes in the maternal body that is represented as an abject: she appears bathed in blood, puking and chasing her son in order to annihilate him. Also, it develops the traditional metaphorical link between the house and the maternal body (Hormigos, 2010) with the purpose of representing her threatening aspect: the space is imagined as a confinement that may engulf the body of the self. The film shows the danger of sinking into the mother's body, joy that is forbidden by the also frightening—and also abject—presence of the Father. On the other hand, in *Ich seh, ich seh* we see the violence that involves the separation of Elias from the law of the mother through the failed elaboration of a *sinthome*. Also here the signifiers of the abject threaten to annihilate the subjects, and they are represented as elements that contrast with the cleanliness of the domestic space, which is protected from the invasion of the animal and the wild, in order to guard the proper body from.

KEYWORDS: abjection, monstrosity, mother, horror, film.



Come to mother, baby, let me
hold you in my arms.
Pink Floyd, "The trial"

En la base de la construcción del monstruoso femenino encontramos la figura de la madre, fuente simultánea de horror y deseo. De acuerdo con Barbara Creed, el cine de terror en sí mismo, en tanto género y práctica de representación patriarcal, retrotrae al espectador a la etapa preverbal de la relación madre-hijo, anterior a la irrupción del padre: mundo táctil en que la madre acaricia el cuerpo y tiene lugar un juego con los desechos corporales que aún no ha entrado en la lógica de vergüenzas y culpabilidades que instaura el or-

den simbólico que estaría a cargo del Padre; de este modo, tiene lugar una confrontación incesante con el amenazante cuerpo materno: «El filme de terror moderno a menudo ‘juega’ con su audiencia, saturando con escenas de sangre y ‘gore’, deliberadamente señalando la fragilidad del orden simbólico en el dominio del cuerpo, que nunca deja de apuntar al reprimido mundo de la madre» (Creed, 1993: 13). Esta omnipresencia de los fluidos corporales como factor clave del cine de terror remite, por cierto, a la teoría de la abyección que Julia Kristeva elabora en torno al cuerpo femenino, específicamente el de la madre, al cual comprende como fuente de deseo y repulsión, como aquella entidad fronteriza que amenaza la integridad y la conformación misma del yo como cuerpo independiente. Lo que mueve a horror, dice entonces Creed, es la amenaza que lo abyecto, este mundo perdido de la madre —que el yo apartó una vez en la constitución del sujeto pleno, individual, propio— ejerce sobre un orden simbólico que se revela en su fragilidad, sugiriendo en el sujeto un peligro de desintegración de este yo. Sabemos que la teoría de Kristeva elabora el concepto de lo abyecto sobre este cuerpo materno y las sustancias que lo manifiestan: sangre, leche, heces, etc. Es de ello de lo que el sujeto de abyección intenta separarse:

Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebato, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada. Incansablemente, como un bumerang indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí (Kristeva, 2006: 7).

La separación absoluta con relación al abyecto es imposible: por ello es que no se trata de un objeto ni de un sujeto, no está afuera ni adentro, sino que se constituye justo en la frontera del yo, al que invade constantemente y amenaza con tragarlo. Lo abyecto designa aquello que, si bien repugna y aterroriza al yo, también lo constituye como tal, puesto que, para mantener su estatuto, el yo busca definirse por oposición a aquella entidad fronteriza. Tal como lo enuncian Kutzbach y Mueller, «every encounter with the abject is reminiscent of the initial abjection of the maternal body that the subject has to perform in order to acquire language and to establish the border between self and (m)other» (8).

Este trabajo busca pensar la figura de la madre, trabajada obsesivamente en el cine de terror, a partir de dos casos contemporáneos: *The Babadook* e *Ich seh, ich seh*, ambas del año 2014. Como veremos, las dos configuraciones presentan elementos en común, pero a la vez las características particulares que

en ellas se encuentran permiten problematizar a la madre como figura terrorífica clave del género de terror. En ambas no se trata simplemente de madres malvadas, su monstruosidad no es algo que pueda darse por hecho, y en ello reside la ambigüedad y la riqueza de estas figuras.

La película *The Babadook*, dirigida por Jennifer Kent, muestra la angustiante vida de Amelia, madre de Samuel, un niño con problemas de sociabilidad y agresividad. Para calmar su miedo y hacerlo dormir durante la noche, Amelia le lee cuentos y se acuesta con él; una noche, encuentran un misterioso libro rojo titulado *Mister Babadook*, que ella lee para Samuel. El libro en cuestión es un *pop up book*—de ahí el evidente juego de palabras con *ba-ba-dook*—lleno de imágenes aterradoras y amenazas, que sume en el horror a Amelia y al pequeño Samuel. Aunque intenta deshacerse del libro, este retorna a ella—de ahí que pueda identificarse en el Babadook una representación de lo ominoso freudiano, el retorno no deliberado de lo reprimido—. Sin duda esto constituye un cliché fundamental del cine de terror: el retorno del objeto maldito, del muñeco diabólico que se ha tirado a la basura, o el regreso de los muertos sepultados al mundo de los vivos—el mismo Freud piensa también en el retorno de los muertos como el «ejemplo, quizás el más rotundo, de lo ominoso» (1986: 241)—. Esta cuestión garantiza además la lógica del «to be continued» o las múltiples secuelas de las películas de monstruos. De ahí que Jeffrey Jerome Cohen plantee que una característica fundamental del monstruo es que siempre escapa.

Regardless of how many times Sigourney Weaver's beleaguered Ripley utterly destroys the ambiguous Alien that stalks her, its monstrous progeny return, ready to stalk again in another bigger-than-ever sequel. No monster tastes of death but once. The anxiety that condenses like green vapor into the form of the vampire can be dispersed temporarily, but the revenant by definition returns (1996: 4-5).

Este inevitable retorno de lo reprimido en *The Babadook* está también sugerido por una de las frases que se aparece en el libro, «Mientras más me niegues, más fuerte me hago». Diamantino y Heiremans (2015) han visto en esta frase una forma de represión del dolor de Amelia por la pérdida de su marido, quien ha muerto en un accidente seis años atrás, justo en el momento en que ella va a dar a luz a Samuel. Tanto el dolor como el monstruo, en tanto objetos de la represión, se vuelven imposibles de sofocar. En adelante, el monstruo del Babadook, que es expresión de este padre-esposo muerto, pero, como se verá, imaginado y *creado* por Amelia, se le aparecerá por las noches a ella y a su hijo, y amenazará con ingresar en sus cuerpos y matarlos.

La película escenifica un drama edípico de amor entre una madre y su hijo, amenazados por la sombra del Padre como figura fálica y separadora, y que se materializa en el monstruo del Babadook. En ese sentido podríamos decir que es una representación de un momento clave de la abyección, aquel en el cual el niño se ve conminado a conformarse como un yo distinto al cuerpo de la madre. Esto cobra sentido si se presta atención a los repetidos movimientos de rechazo de Amelia hacia Samuel, quien a lo largo de la cinta la abraza una y otra vez con insistencia, y hasta podría decirse que con violencia. Esta tensión entre los dos cuerpos, el de la madre y el del hijo, es puesta de relieve constantemente. En el comienzo, Samuel se pega a su madre en la cama, aferrándose a su cuerpo con brazos y piernas, y a la vez, detalle no menor, haciendo rechinar los dientes. Es un abrazo que opera en el sentido que Barthes explica en *Fragments de un discurso amoroso*, vale decir como «sueño de unión total» y como «retorno a la madre» (1993: 20) que aquí se literaliza. Esta es la visión del erotismo que de hecho tienen diversos autores, como Georges Bataille (2010) o la misma Kristeva (2006), en el sentido del abismarse de un sujeto en otro, y la disolución que es pensada como equivalente al regreso a la madre.

El crujir de los dientes de Samuel —que encuentra una correspondencia también con los dolores de muelas que veremos aparecer luego en Amelia— conduce a pensar en una terrible oralidad que atraviesa la trama y que es el sustrato de gran parte de los temores encarnados por la figura del Babadook. Podría decirse, en primer lugar, respecto al personaje de Samuel, que el impulso oral sádico se activa y se manifiesta en él al tener contacto con la madre, lo cual, sumado a sus abrazos impetuosos con los que se agarra del cuerpo materno, refleja su deseo de incorporarla, de asimilar su cuerpo. De ahí que tal vez pueda leerse su preocupación de que el Babadook se pueda comer a Amelia como una especie de celos. O bien, si no como celos, como una proyección de su yo, deseoso de devorar, en la figura temible del monstruo. En efecto, Samuel se sirve de esta capacidad incorporativa del Babadook para aterrorizar a los demás, elabora su discurso de amenaza a partir de los poderes de esta criatura, y proyecta en ella su propia furia. Es lo que hace con su madre Amelia cuando ella le dice que no tiene miedo del monstruo: «Lo tendrás cuando se coma tu interior»; o a su prima Ruby, a quien le dice «El Babadook se comería a tu mamá como desayuno y le arrancaría los brazos». Samuel canaliza su ansia sádica de devorar a la madre a través de la figura del Babadook. Nótese que, de hecho, uno de los rasgos más sobresalientes e inquietantes de las figuraciones del Babadook es su gran boca abierta y dentada. El sa-

dismo de Samuel, en un sentido más amplio, se manifiesta en conductas habituales de hostilidad hacia su entorno: por ejemplo, su constante deseo de matar al monstruo, su carácter agresivo y su afición por jugar con armas.

Por otra parte, esta oralidad adquiere importancia también en relación con el cuerpo de Amelia, la madre. La amenaza fálica de que el Babadook se meta en su interior la revela también a ella como un ser dotado de boca, y de una boca que es un agujero abismal, y por tanto amenazante, en el sentido abyecto, para Samuel —véase el zoom a la boca profunda y oscura de Amelia en el momento en que es atacada por el Babadook que reptaba por el techo de su habitación. Es a partir de esta encarnación del monstruo en el cuerpo materno que se invierte el fantasma de la incorporación: la dirección no va ya desde el hijo que quiere devorar a la madre, sino de esta hacia el hijo. Tal es el temor masculino que, como dice Luce Irigaray en *Espéculo de la otra mujer*, sería el fundamento de la *penisneid* freudiana:

la avidez de la mujer por su sexo [del hombre] significaría entre otras cosas para el hombre una proyección de sus «primitivas» pulsiones orales, de sus ganas de devorar el seno materno. Y, en esta apelación a los apetitos primarios, podríamos oír también la aprehensión de haber destruido el sexo de la mujer, de haberla castrado, por el hambre insaciable, por las mordeduras (...) ¿Nace de ahí la culpabilidad, el horror ante la visión de la realización de fantasmas, ahora omnipotentes? Y la angustia de que ella, sustituto materno, haga lo mismo en su pene-seno, también por hambre, o como medida de represalia (2007: 49).

La madre, a la que Samuel ha intentado incorporar, se vuelve ahora en su contra. El horror, que en un comienzo pareciera estar fuera del cuerpo de la madre, encarnado en la figura ajena e inquietante que es el Babadook, acaba materializándose en Amelia a medida que ella va perdiendo la razón. El zoom a los labios abiertos en un gran agujero evoca además una imagen vaginal: específicamente nos remitiría a la vagina dentada como imagen clásica del miedo a la mujer y paradigma de lo monstruoso femenino, y que se manifestará también en la película. Como señala Marta Segarra en *Teoría de los cuerpos agujereados*: «La imagen de la vagina dentada presupone una equivalencia entre la boca y la vagina, la acción de comer y la relación sexual» (2014: 65).¹ Por otro lado, según se apuntaba más arriba, también la inmersión del Babadook dentro de la boca de Amelia revela el ataque del monstruo como fundamentalmente fálico, es decir, como irrupción paterna. Este carácter fálico del Babadook se evidencia en

1 Sobre la base de este vínculo, algunos autores interpretan por ejemplo la figura del vampiro como encarnación de la vagina dentada (Cortés (1997).

su postura rígida —imagen que se opone a sus manifestaciones recurrentes como ropas caídas y sueltas, que serían una expresión del miembro detumesciente, como se verá más adelante—, también su capacidad de agigantarse y estirarse. Sin embargo, si nos hacemos eco de la equivalencia boca-vagina, podríamos llegar a decir que esta ley paterna es asimilada y transformada por la madre, vale decir en el sentido en que lo expone Lacan, para quien esta imagen expresaría la aparición de una Ley de la Madre en tanto sujeto hablante, cuyo discurso se ha impuesto sobre el del padre: «Es la vagina dentada porque contiene el falo hostil, el falo paterno, el falo al mismo tiempo fantasmático y absorbido por la madre, cuyo verdadero poder posee ella en el órgano femenino» (1958: 217). En esta idea, nuevamente, tiene lugar la analogía entre los labios superiores y los inferiores: la madre es vagina dentada en la medida de que se haya apropiado del lenguaje, y por tanto esté investida del poder de castrar y circunscribir en un orden simbólico, es decir, es poseedora de un discurso, de una boca con la que habla. Ello resulta profundamente aterradorante para un orden fálico propuesto como la norma desde la teoría lacaniana. En *The Babadook*, la ley del padre que acecha en cada rincón —lo que se materializa en la ropa del Babadook, vestuario masculino que es significativa de su presencia, y que se ve en numerosas tomas colgando desde algún sitio de la casa— acabaría convirtiéndose en una ley que la madre reelabora, haciéndola finalmente a ella poseedora del falo-Ley-lenguaje: la Ley de la madre.

No obstante, desde otro punto de vista, ella podría ser más bien una víctima, invadida por el falo paterno, convertida en un instrumento del mandato paterno de separarse del cuerpo del hijo; se ve acosada por este monstruo y, como ya se verá, se convierte luego en su medio para imponer la ley de él, una ley paterna. En ese sentido, cabe pensar en el padre-esposo como un abyecto en relación con Amelia, una invasión monstruosa que pugna por anular su identidad. La ambigüedad persiste, en todo caso, cuando consideramos que es presuntamente Amelia quien ha escrito el libro del Babadook, pues en una reunión con su hermana y sus amigas, ella les cuenta que es escritora de «cosas de chicos»: por tanto, puede inferirse que sería ella quien inventó, quien escribió originalmente al Babadook y su Ley.

Si se retoma el hilo conductor de la tensión oral en la película, es posible observar que el giro definitivo de Amelia hacia la figura de madre malvada tiene lugar justamente en una escena en que Samuel le pide comida y ella le niega el alimento: ella se rebela ante el hijo y su ansia de incorporar. «De verdad tengo hambre, mamá» dice Samuel. «¿Por qué tienes que seguir hablando?», responde Amelia, molesta, y con una voz rasposa que recuerda en mu-

cho a la del Babadook. «¡Si tienes hambre, por qué no vas y comes mierda!», le grita a continuación, haciendo aparecer de golpe lo abyecto, la mierda. El niño como potencia oral, que enuncia demandas alimentarias, se ve avasallado por el grito de una madre que a continuación se va volviendo cada vez más monstruosa. Samuel ahora rechaza a Amelia, y se niega a comer «Ya no tengo más hambre». Es el momento, entonces, en que Samuel recula en su ansia de incorporar y comienza a emerger, como contraparte, la madre devoradora.

Antes de enloquecer por completo, Amelia enuncia lo que para ella es la raíz del problema: «Realmente necesitamos salir de esta casa. Hace mucho estamos aquí, ese es el problema». La casa se articula también como un cuerpo, que es disputado por las tres partes de la constelación, la madre, el padre y el hijo. Montserrat Hormigos, tomando como base las conexiones entre el espacio doméstico y el cuerpo materno en las teorías de Freud y Gastón Bachelard, indica que el tópico de la casa maldita en el cine de terror manifiesta metafóricamente el cuerpo de la madre y lo uterino. De ahí que estas construcciones suelen ser «húmedas, oscuras, frías, silenciosas, misteriosas, laberínticas y, por supuesto, sangrientas» (2010: 87). En *The Babadook* existe un claro vínculo entre la figura de la madre terrible y la casa. Los distintos espacios de la casa reflejan el estado psicológico de Amelia y manifiestan su peligrosidad en relación con Samuel, al que ella intenta encerrar y aniquilar. Ya en el momento de la locura de Amelia, los espacios domésticos comienzan a revelarse muy evidentemente en relación con lo que implican como lugar de encierro, deseo y violencia.

Uno de estos espacios es el cuarto de baño. Cuando Amelia comienza a perder el control de sus actos, busca a Samuel y lo mete a la tina de baño con ella. Este espacio, señala Barbara Creed (1993: 102), manifiesta a la madre, la evidencia como encargada de la limpieza y el mapeo del cuerpo del hijo. En cierto sentido, todo ello pone a la madre en posición de propietaria del cuerpo del hijo: «—Aquí está agradable y cálido / —No quiero que te vayas / —No me iré a ningún lado». La tina tibia y agradable es el lugar en que la madre invita a abandonarse, expresión evidente de lo uterino. Meterse juntos en la tina grafica su unidad, la disolución conjunta en ese espacio tan agradable como perturbador. La significancia del baño y de la bañera está así imbricada con la corporalidad materna. A propósito del final de *Carrie* (1976), Barbara Creed también comenta: «the bath filled with bloody water suggests a rebirth and a desire to return to the comforting dyadic relationship» (1993: 81). Puede pensarse, por otra parte, en el sentido de agujero vaginal de la bañera al que se refiere Marta Segarra (2014: 80) a propósito de la película *Teeth*. Ello evocaría nuevamente a la madre como cuerpo agujereado, como abismo.

Por otra parte, la cocina también opera como un espacio central en que se manifiesta espacialmente la monstruosidad de la madre. En su delirio, Amelia cierra la casa con ella y Samuel en su interior, a fin de aislarlo, en una evidente metáfora del encierro en el cuerpo materno, del retorno a la unidad perdida. Vemos entonces que la película desarrolla un vínculo metafórico entre la casa y el cuerpo de la madre, y en ello se despliega también la imaginería de la vagina monstruosa a través de, por ejemplo, un agujero vertical en la pared de la cocina, del cual emergen cucarachas (pues adentro están los huevos) y que la madre, nerviosa, intenta ocultar. El agujero representa nuevamente la amenaza del abyecto que pone en peligro constante al yo que lo ha apartado de sí. También, en cierto sentido, el agujero de las cucarachas conduce a pensar en la figura de la madre partenogenética. Esta monstruosidad de la madre como productora espontánea de criaturas se reitera en otra escena, que muestra a Amelia y Samuel que regresan a casa en el auto, y entonces ella vuelve a ver el hervidero de cucarachas esta vez emergiendo de entre sus propias faldas. El vínculo con el agujero vaginal de la casa se hace aquí más evidente.

Posteriormente, Amelia pierde definitivamente el control y acaba persiguiendo a su hijo para aniquilarlo con un cuchillo. Podría rastrearse en este punto una cierta tradición de representación de la madre terrorífica como sujeto en pijama, o en camisón de dormir, y armada de un cuchillo, como podemos hallarla por ejemplo en filmes como *Psycho* (1960) o *Carrie* (1976). La ropa de Amelia —no solo en esta parte, sino que a lo largo de toda la película— evoca constantemente un camisón de dormir. El significante del pijama, que manifiesta a la madre, remite por cierto al momento del sueño, y por tanto a la ocasión en que el niño y la madre comparten el lecho —la cama matrimonial en el caso de *Babadook*, en la que el hijo viene a ocupar el lugar del padre muerto—, por tanto la madre en pijama armada de un cuchillo nos recordaría el aspecto destructor de una madre que se fantasea como ambivalente pues, por una parte, da cobijo en su cama, pero por otra, se transfigura y busca asesinar al hijo. Es el cobijo que se revela en su faceta amenazante.

La cama por tanto se torna en un espacio relevante y ambiguo: como cobijo materno, como lugar en que ataca el *Babadook*, pero también como espacio de deseo: en una escena inicial vemos a Amelia masturbándose en la cama, momento en que irrumpe Samuel, impidiendo el goce de ella con su propio cuerpo.

El sótano es un sitio en que se almacenan cosas viejas, recuerdos, el espacio de lo reprimido por excelencia. Gastón Bachelard piensa en el sótano

como «el *ser oscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos» (2000: 38, cursivas en original), cuestión que en *The Babadook* es literal. Este espacio, prosigue Bachelard, invita además a pensar en la casa desde la verticalidad: el desván, arriba, es un lugar de miedos que pueden racionalizarse, a diferencia del sótano en que una racionalización total es imposible: «En el sótano las tinieblas subsisten noche y día» (2000: 39). En esta línea, a su vez Slavoj Žižek en *The Pervert's Guide to Cinema* (Fiennes, 2006), a propósito de la película *Psycho*, piensa el sótano como «reservorio de las pulsiones ilícitas».² En *The Babadook* este es el lugar donde se guardan las cosas del padre, y al que Amelia prohíbe ir a Samuel. También en este lugar, Samuel captura a una Amelia sangrante, totalmente enloquecida y desfigurada —es el momento en que más se exagera la monstruosidad de Amelia en el ámbito físico. Al tenerla así atada, Samuel le promete: «Mamá, no voy a dejarte. Sé que no me amas, el Babadook no te dejará. Pero yo te amo, mamá, y siempre lo haré». En el sótano tiene lugar una declaración de amor que hace que ella acabe vomitando un jugo negro que, suponemos, es la esencia del Babadook como ley paterna. Todo es un devenir de fluidos: la abyección misma. De ahí que la sentencia de Žižek adquiera sentido, y que pueda pensarse este espacio como el lugar donde ha sido posible enunciar, en medio de un chorreo profuso de fluidos, el amor entre madre e hijo al margen de la figura amenazante del Padre. Estos fluidos, sin embargo, particularmente este vómito, manifiestan más bien al padre que a la madre. De este modo, resulta pertinente proponer que la película articula el conjunto familiar como una trinidad abyecta compuesta por tres polos de atracción y rechazo, es decir, tres polos de abyección. Tres figuras que a la vez son monstruosas unas en relación con las otras: el hijo que quiere devorar a la madre, la madre que quiere devorar al hijo, y el padre que quiere acabar con ambos por medio de la irrupción fálica, de la penetración y la invasión de los cuerpos.

Tras la promesa de amor y de mantenerse unidos, Samuel y Amelia emergen abrazados del sótano, el ámbito en que el deseo pudo seguir su curso y manifestarse. Amelia está manchada, al igual que su hijo, de modo que la promesa de unión va a la par también de un retorno al fluido como significante ahora de la unidad entre el hijo y la madre. Amelia expulsa el líquido del padre, pero queda la sangre de ella y Samuel que los vincula.

2 Es interesante pensar en los sentidos que adquiere el sótano como espacio en el cine de terror. Diversos ejemplos se prestan para ilustrar la idea de Žižek que piensa este espacio como representación del *id*. En *The Conjuring* (2013) es el lugar en que la madre poseída manifiesta su monstruosidad con más violencia y de manera sobreesaturada: levita, escupe sangre y ataca a los demás. En *El Orfanato* (2007) es el lugar en que aparece el cuerpo medio descompuesto de Simón, al que su madre abraza y ve volver a la vida.

La ley del Babadook intenta una última vez separar a la madre del hijo. Pero en esta ocasión, el monstruo es conjurado por la madre: «¡No eres nada!, le grita, ¡Esta es mi casa!». La frase «mi casa, mis reglas» puede traducirse aquí por «Mi casa, mi Ley... y mi cuerpo», o «nuestro cuerpo», más precisamente, el de la madre y el hijo unido en uno solo. Amelia grita esta amenaza con la boca abierta en un gigantesco agujero, poniendo nuevamente de relieve la significancia de lo oral, de la boca en cuanto arma —un grito sale de ella, se abre en señal de amenaza enseñando todos los dientes— pero también como lugar de discurso que inaugura una nueva lógica simbólica específicamente materna. De este modo el padre fálico, y que, sostengo, es también abyecto en relación con Amelia y Samuel — en el sentido de que, a la vez que quiere romper la unidad madre-hijo, también tiene la intención de invadirlos, tragarlos y fundirse con ellos—, queda excluido de la constelación familiar, es destruido y entra en la lógica del resto o del desecho, como se evidencia tras caer, perder su carácter *erguido* y devenir detumesciente, cuando se desploma ante Amelia como un saco de inmundicia. Es decir, el deseo de unión madre-hijo se ha legitimado al subir desde el sótano y expulsar la ley paterna —en el vómito y por medio del conjuro, del *discurso de una madre hablante que enuncia una nueva ley*, «esta es mi casa»—, mientras que la ley paterna se hunde para siempre allí abajo. En adelante, el padre mutará en una suerte de bestia a la que mantendrán encerrada en el espacio del *id* que representa el sótano. Amelia lo domará y le dará de comer, como a una suerte de nueva mascota que viene a ocupar el lugar de Buggy, el perro que ha muerto asesinado por ella en su momento de furia. La escena final del filme transcurre significativamente al aire libre, en el cumpleaños de Samuel. Es un final sospechosamente feliz, el retorno a un equilibrio precario marcado todavía por un arrebato ligeramente violento de Samuel, que exhibe para Amelia sus nuevos trucos de magia. La madre y el hijo están solos, no hay nadie más; celebran juntos y se unen en un abrazo.

BUENAS NOCHES, MAMÁ

Ich seh, ich seh (2014), dirigida por Veronika Franz y Severin Fiala, nos presenta a dos hermanos, Elias y Lukas, quienes sospechan que su madre, que recientemente ha sufrido un accidente y se recupera en casa, no es quien dice ser. A lo largo de la cinta, los gemelos desconfían y ponen constantemente a prueba a la madre a fin de desenmascarar su verdadera identidad y evidenciar que se trata de una impostora. Los gemelos acaban atando a la madre a su

cama y sometiéndola a una desquiciada tortura. Hacia el final tiene lugar un giro clásico: la cinta descubre que Lukas siempre estuvo muerto y solo era imaginado por su hermano Elias. La madre muere quemada por el hijo. El problema de la identidad materna, sin embargo, queda sin resolver: probablemente ella haya dicho la verdad, sin embargo, detalles como el falso lunar pintado en su mejilla que Elias descubre hacen que la desconfianza persista y el enigma quede pendiente.

Lo aterrador de la figura materna se hace sentir en el comienzo de la cinta. Ella es hostil, regaña constantemente a sus hijos y les prohíbe una serie de comportamientos. En una palabra, enuncia una ley. La madre de *Ich seh, ich seh* no tiene nombre: es la *madre* —tal como la etiqueta Elias en el juego de adivinanza que tiene lugar al principio de la película— y existe por tanto únicamente en relación con Elias. El hecho de que la madre no tenga nombre pone de relieve su rol en un esquema familiar, su función en el mismo.

La ansiedad que produce la película en un principio, tanto en los gemelos como en el espectador, tiene que ver con el acto de mirar a la madre de frente. Su rostro, en el que se busca la evidencia de su identidad, es cubierto por vendajes, y cuando estos son retirados se hace esquivo. Recursos como el campo ciego y el uso de cámara subjetiva juegan aquí un rol capital. Al intentar atisbar la cara de la madre reflejada en uno de los espejos del baño, vemos de pronto uno de sus ojos inyectado en sangre, y este nos devuelve violentamente una mirada que nos congela; o bien la cámara la muestra a ella de espaldas, hasta que se interna en un bosque y se retira el vendaje, pero, al girar y enfocar-la de frente, su cabeza se mueve tan rápido que es imposible ver su rostro. Esta misma escena, que constituye una pesadilla de Elias, revela a la madre como un cuerpo ambiguamente erotizado y seductor para la mirada del espectador —y del hijo—, como un cuerpo-objeto cuyo rostro, sin embargo, permanece velado. El desnudo femenino, tradicionalmente objeto pasivo de la mirada masculina,³ adquiere una dimensión ominosa en el momento en que su rostro se escapa y se vuelve una masa convulsa e informe. En torno a este rostro que no se consigue ver ni reconocer como tal gravita el deseo del espectador,⁴ y también el de Elias. Es, entonces, el acto de ver al otro lo que es más relevante. El título mismo de *Ich seh, ich seh*, traducido como *Goodnight mommy*, es literalmente «veo, veo», lo que nos remite al juego infantil que lleva ese nombre.

3 Esta idea es trabajada por autores como John Berger en su ensayo *Ways of seeing*.

4 Tal como ha señalado Pascal Bonitzer, «la visión parcial es el índice de un peligro inminente, el soporte del suspenso (...) La visión parcial es así el índice de la causa, de la causa del deseo. Ella mantiene el deseo a través del deseo (o el temor) de ver» (2007: 70).

Al igual que en *The Babadook*, la dimensión siniestra de la figura materna se vincula también con la ambivalente situación de dormir con la madre: la cinta de hecho abre con una canción de cuna y nos introduce así al mundo del lecho. La cama será, entonces, un lugar central. Así como en el caso de Amelia, la madre de *Ich seh, Ich seh* quiere apartarse de su hijo y para ello se recluye en el dormitorio, donde busca su descanso. También, aprovechando esta soledad, la madre se masturba —los gemidos de placer son escuchados por Elias a través de un intercomunicador que él ha instalado bajo la cama de ella. Es el lugar del goce de la madre al margen del niño, al cual le está impedido el acceso. La madre goza en otra parte: «dejando a su hijo solo por un momento, ella le significa que desea en otro lugar otra cosa que él» (Morel, 2014: 25). En la segunda parte del filme, es también en la cama donde Elias la ata y tortura, y donde el cuerpo materno se manifiesta como abyecto. Fluidos como la sangre o la orina impregnan su cuerpo torturado, y acaban infantilizando su figura. En este mismo sentido podemos leer el significado del intercomunicador que Elias instala en la habitación materna, aparato que típicamente se instala en las habitaciones de los niños pequeños para oír lo que les ocurre.

La madre pierde el lenguaje: es *infans* (Morel, 2014: 20), al ser silenciada por Elias, que le cose la boca y sella sus labios con pegamento. También el enunciado «yo soy tu madre», con el que ella intenta salvarse, deja de tener sentido. Nuevamente, se pone de relieve la importancia de la oralidad en relación con el cuerpo de la madre: ella es inicialmente una boca que enuncia demandas, que impone su ley. A la vez es una potencia oral-sádica, como muestra la escena en que ella mastica mientras finge dormir. Pero, en el momento en que Elias la tortura, su ley es asfixiada, y la boca pasa a ser el objeto central de la violencia, y queda reducida a un orificio para comer, una abertura maltratada, que escupe sangre y que, por debajo de la cinta adhesiva y el pegamento, intenta gritar con todas sus fuerzas. Su rostro, que ya está de una vez descubierto a la mirada, más que ser la confirmación de una identidad se revela como «la parte del cuerpo que acumula más agujeros» (Segarra, 2014: 32), y ello lo constituye en objeto de maltrato. Esta agresión al rostro-agujero materno representaría una forma de rechazo a la madre «falsa», que, como tal, es significativa de la ausencia madre «verdadera», a la que Elías se apega, aquella que arrulla y conoce las canciones para hacerlos dormir: de ahí que, al agredirla, se busque hacer surgir lo abyecto, como una forma de (hacer) volver a la madre.

Por otro lado, es notorio que Elias está tensionado entre dos polos de deseo, la madre, por un lado, y por otro, su hermano Lukas, voz ominosa que le ordena cometer atrocidades contra la madre. En el momento de la tortura,

Elias, instigado por la sombra de Lukas, pasa a ocupar el lugar de la madre —quien ahora ocupa el lugar del *infans*, bañada en orina—, a la que recrimina por haberse ensuciado y a la que también ordena asear la cama. En la escena final, cuando Elias amenaza con incendiar la casa, también emula el lenguaje materno en sus amenazas. Vale decir, este momento sacrificial, más que representar una superación violenta de la ley de la madre, la confirma: «Toda nuestra vida portamos, hasta en nuestra manera de hablar, en nuestro estilo, la marca de su deseo y los estigmas de su goce» (Morel, 2014: 21). Si se acepta que la película escenifica el intento de separarse de la ley de la madre, deberíamos entender entonces a Lukas como un *sinthome* que Elias elabora a fin de separarse del cuerpo materno. Se trataría de un *sinthome* más que de un síntoma puesto que «el síntoma es el signo de un sufrimiento [S1], mientras que el *sinthome* es el signo de la reparación del malestar [S2]» (2014: 115). En efecto, el significante de Lukas aparece en reemplazo del hermano muerto, al que *suple*. Nótese que el mismo Lacan también construye la teoría del *sinthome* tomando como base dos personajes gemelos de *Finnegans Wake* de Joyce: Shem y Shaun (2014: 94). El influjo del *sinthome* —«Shemtoma»— sobre S1, Shaun, consiste en «devenir el amo de la lengua» (2014: 94). Del mismo modo, Lukas es fundamentalmente un artificio de lenguaje —de ahí que la prohibición fundamental de la madre hacia Elias sea *hablar* con su hermano— a partir del cual se busca escapar de la ley de la madre. Este es, me parece, un sentido en el que podemos pensar a Lukas como duplicación de Elias.

Sin embargo, no es solamente la ausencia del hermano lo que Elias repara a través del *sinthome*, sino también la de la madre, que, por cierto, desde la mirada de Elias, no está: como ocurre con todo *sinthome*, Elias *crea* en Lukas, y, por tanto, que la madre no es la madre. La elaboración de Lukas es en todo caso un significante dirigido al Otro, en este caso, por transferencia, a la madre, para que lo reconozca como tal: al final de la película, vemos a Elias forzándola a reconocerlo, y, al no lograrlo, la asesina. Señala Zizek en *El sublime objeto de la ideología* que si el síntoma, en tanto *sinthome*, «se desata, quiere decir literalmente el “fin del mundo” — la única alternativa al síntoma es nada: (...) la destrucción total del universo simbólico» (2003: 111). Y esto es justamente lo que ocurre: cuando la madre niega el *sinthome* de Elias, sobreviene la destrucción y la psicosis.

Otro elemento común de esta cinta con *The Babadook*, y que también permite observar la dimensión del niño como abyecto, es la representación de la crisis por medio de la irrupción de cucarachas e insectos en la casa. El insecto es una función de inestabilidad, mucho más poderosa y exasperante en esta

cinta si consideramos el diseño moderno y pulcro de la casa de la madre, una «casa que la proyecta y reafirma: el universo de lo *propio*», como ha señalado Gabriel Giorgi (2014: 88) al estudiar la irrupción del insecto en lo doméstico en la novela *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector. La afirmación me parece del todo válida para aplicarse a *Ich seh, ich seh*. A mi modo de ver, Giorgi entiende aquí lo propio también en un sentido kristeviano: es la propiedad burguesa —lo que permite establecer jerarquías de clase con los cuerpos que el animal evoca (2014: 89)— pero también lugar y metáfora del *cuerpo como propio*, y cuerpo *limpio* —Kristeva, de hecho, juega en *Poderes de la perversión* con este doble sentido de la expresión francesa *impropre*, que denota lo impropio y lo sucio a la vez (2006: 9, Nota de los traductores)—: en efecto, la casa de *Ich seh, ich seh*, a diferencia de la de *The Babadook*, se resiste más firmemente a la crisis, pone barreras más fuertes a la irrupción de lo abyecto. De ahí que, además de su impecabilidad constante, veamos a los personajes limpiando los espacios, creando un fuerte contraste con aquello que está afuera, el bosque, la tierra, que se resaltan como lo sucio, perteneciente a otro orden. Por ello explica Kristeva: «la suciedad no es una cualidad en sí, sino que se aplica a aquello que se relaciona con un límite y que representa, más específicamente, al objeto caído de este límite, su otro lado, su margen» (2006: 93). Ello confiere un sentido interesante a la afirmación de Giorgi acerca de la función del animal en este escenario: «se vuelve el vértice de un adentro insondable, una línea de sombra que emerge no desde el afuera de lo salvaje, la naturaleza, el confín de lo Otro, sino desde las pulsiones, las fuerzas, la materialidad misma que compone eso que llamamos ‘mi cuerpo’» (2014: 87-8). Es el vértice, la línea de sombra que se proyecta sobre los sujetos: la liminaridad del insecto da así la nota de lo abyecto. No obstante, si bien esta presencia animal desautomatiza la propiedad de los cuerpos y revela una condición animal latente en los personajes, es también importante notar en *Ich seh, ich seh*, según ya se ha sugerido, las tensiones entre el afuera y adentro que el insecto pone de relieve, y que en todo caso metaforizan las propias tensiones internas de los sujetos: no es un detalle menor que las cucarachas y otros insectos, así como también el gato herido que los niños meten a la casa, provengan de ese exterior en el que ellos juegan y se *ensucian*, y que es un espacio radicalmente opuesto a la pulcritud de la casa materna. Por medio de la agencia de los niños, el espacio propio de lo doméstico se hace permeable a las formas de vida animal que lo penetran desde afuera. En cierto modo, la misma vida infantil es evocada por el cuerpo de los insectos: el papel tapiz de la habitación de los niños está estampado con una trama de bichos que sugiere esta alianza.

La irrupción de los insectos no solo devela así la fragilidad de la casa como espacio cerrado y protegido, sino que también muestra el carácter abierto de los cuerpos. Así queda demostrado por ejemplo en la escena en que los niños meten una enorme cucaracha en la boca de la madre mientras duerme, en una imagen que constituye una forma de inseminación de la madre por parte del hijo. Es dable notar aquí una clara similitud con el tratamiento que hace *The Babadook* del motivo de la invasión de cucarachas, paralelismo que se vuelve muchísimo más patente cuando vemos nuevamente, en *Ich seh, ich seh*, la aparición de un agujero vaginal del que emergen cucarachas. Solo que esta vez el agujero no está emplazado, como en *The Babadook*, en una pared de la casa —que nos permitía observar cómo el espacio doméstico, en su devenir amenazante, toma las formas de lo femenino— sino directamente sobre el vientre de la madre. Ocurre durante una pesadilla de Elias: el niño se acerca a la madre durmiente y con un cuchillo abre un tajo vertical sobre ella. De la herida emergen cucarachas a borbotones, creando una imagen de parto monstruoso que es la fantasía de Elias: ha inseminado a la madre, insect/stuosamente —perdónese el torpe juego de palabras—, la ha contaminado y ahora ve cómo ella se abre, su cuerpo deja de estar separado, se anula la frontera entre el adentro y el afuera y se entrega a la abyección.⁵ Volveré enseguida sobre este punto.

Sin embargo, no hay que dejar de lado que el objeto de terror es finalmente el hijo que, enloquecido, mata a la madre. En este sentido, es claro que, como en el caso de *The Babadook*, lo abyecto va más allá de una concretización unidireccional en el cuerpo materno como fuente del terror, vale decir, encarna también en los hijos como polo abyecto de la madre. Específicamente, puede pensarse en Lukas como abyecto que invade a Elias y, por medio de él, también a la madre, a quien, hemos visto, ensucian y llenan de insectos. Ello permitiría establecer ciertamente un paralelismo entre Lukas, el hermano muerto, con la figura del padre en *The Babadook* en tanto polo de abyección que tensiona la relación madre-hijo. En relación con esto, si nos situamos desde el punto de vista de la madre, sería posible pensar la casa misma como posible *sinthome*, como significante de lo limpio y lo separado que, al ser destruido, forcluido, desata la psicosis y la abyección, representada en un regreso a lo salvaje. Nótese además que la destrucción de la casa ocurre a la par de la negación de la existencia de Lukas por parte de la madre. De ahí el fracaso en

5 En *The fly* (1986) de David Cronenberg también puede verse el parto monstruoso como imagen de la invasión abyecta de un hombre al cuerpo femenino, como se ve en la escena en que Veronica pare una gigantesca larva, y que representa el temor a un «contagio» de Seth.

la creación del *sinthome*, que conduce finalmente a una psicosis en la que se amalgaman los hijos y la madre —como se muestra en la escena grotescamente «feliz» con la que cierra el filme— en medio del campo, afuera de la casa: la reunión es con la *verdadera madre*, que no es otra que la madre preedípica, la que con su arrullo inscribe la simbiosis de los cuerpos.

Los significantes de lo sucio son también de lo salvaje: los insectos contenidos en terrarios y frascos son un pedazo de bosque y ciénaga dentro de la casa, amenazando con desbordarse. En esta isotopía de lo salvaje podemos incluir el búmeran que la madre regala a Elias, las máscaras de inspiración tribal que los niños usan al torturar a la madre, así como también el sueño en que la madre camina hacia el bosque y se desnuda, regreso a lo salvaje que podemos leer también como el deseo de una vuelta al boscoso universo de la madre perdida. En este mismo sentido cabría interpretar la imagen con la que cierra la película, mencionada más arriba, la que, al igual que en *The Babadook*, constituye una escena supuestamente feliz, pero que nos deja una ambigua sensación de grotesco: vemos a Elias y Lukas alejarse de la casa en llamas a través del maizal, hasta encontrarse, en medio del campo, con su madre que los abraza.

Esta instauración de un orden salvaje, que tiene lugar en la segunda parte de la película, es representada por la investidura de la máscara tribal: los niños se las ponen en el momento en que atan a la madre, y entonces empiezan ellos, como hemos visto, a enunciar órdenes. La máscara en todo caso no solo es un significante de lo salvaje: el niño, al usarla, se inviste de lo monstruoso. Es él ahora quien oculta su rostro. Claramente, su rol aquí no es ocultar lo monstruoso, sino manifestarlo. Lo horrible no es lo que la máscara oculta, sino ella misma en tanto significante de monstruosidad, como nuevo rostro que señala a aquel que la porta como otro distinto de sí mismo. A la manera de un juego de rol, la máscara terrorífica cambia de portador: si antes el vendaje investía de autoridad a la madre para enunciar su ley, ahora la máscara tribal cumple esta función con el hijo, que rechaza la ley de la madre. Paradójicamente, como he señalado más arriba, si bien esta escena podría entenderse como representación de una separación violenta de la ley de la madre es, en realidad, su confirmación: el lenguaje de Elias está poseído por el de ella, las amenazas que él profiere son las mismas y, psicóticamente, él pasa a ocupar el lugar de la madre.

Tanto en *The Babadook* como en *Ich seh, ich seh*, la madre es una figura central en la configuración del terror. En ambas películas lo abyecto juega un rol fundamental; no obstante, si bien esta categoría, postulada como «fenómeno universal» (Kristeva, 2006: 92), toma su forma a partir de la relación con el cuerpo materno, y remite en última instancia a este primer cuerpo con el que

todo yo se ha relacionado, ello no quiere decir evidentemente que, en adelante, sean los cuerpos maternos y femeninos los que manifiesten la abyección. Hemos visto en ambas cintas que el rol abyecto es compartido por los diferentes personajes —madres, padres e hijos—, unos hacen surgir la abyección en los otros. De esta manera, pensar la madre en el cine de terror no sería equivalente a analizar la representación del cuerpo materno como abyecto —cuestión, no obstante, ampliamente representada en el género, como ha demostrado Barbara Creed en *The monstrous feminine*—, sino que consistiría en observar cómo los distintos objetos o elementos presentes en la ficción constituyen esa sombra interna que amenaza con anular los límites del cuerpo y disolver la identidad del yo.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gaston (2000): *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- BARTHES, Roland (1993): *Fragments de un discurso amoroso*, trad. Eduardo Molina, Siglo Veintiuno, México.
- BATAILLE, Georges (2010): *El erotismo*, trad. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, Tusquets, Buenos Aires.
- BONITZER, Pascal (2007): «El campo ciego», en *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Santiago Arcos, Buenos Aires.
- CREED, Barbara (1993): *The monstrous feminine. Film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, Londres.
- COHEN, Jeffrey Jerome (1996): «Monster Culture (Seven Theses)», en Jeffrey Jerome Cohen (ed.), *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press, Minnesota, pp. 3-25. <<https://doi.org/10.5749/j.ctttsq4d.4>>
- DIAMANTINO, Jesús, y Carolina HEIREMANS (2015): «Babadook de Jennifer Kent: la dualidad del ser humano y la escenificación del monstruo», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico / Brumal. Research Journal on the Fantastic*, vol 3, núm. 2, pp. 107-115. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.254>>
- FREUD, Sigmund (1986): «Lo ominoso». *Obras Completas*, vol. XVII, trad. José L. Etcheverry. Amorrortu, Buenos Aires, pp. 215-251.
- GIORGI, Gabriel (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- HORMIGOS VAQUERO, Montserrat (2010): «La casa maldita y la escena primaria», *L'Atlante*, pp. 86-92.
- IRIGARAY, Luce (2007): *Espéculo de la otra mujer*, trad. Raúl Sánchez Cedillo, Akal, Madrid.
- KRISTEVA, Julia (2006): *Poderes de la perversión. Ensayo sobre la obra de Louis Ferdinand Celine*, trad. Viviana Ackerman y Nicolás Rosa, Siglo Veintiuno, Madrid.

- LACAN, Jacques (1999): «Los tres tiempos del Edipo (II)», en *Las formaciones del inconsciente. Seminario 5*, Paidós, Buenos Aires.
- MOREL, Genevieve (2012): *La ley de la madre. Ensayo sobre el sinthome sexual*, trad. Esteban Radiszcz, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile.
- SEGARRA, Marta (2014): *Teoría de los cuerpos agujereados*, Melusina, Madrid.
- ZIZEK, Slavoj (2003): *El sublime objeto de la ideología*, trad. Isabel Vericat, Siglo XXI, Buenos Aires.

FILMOGRAFÍA

- FIALA, Severin, y Veronika FRANZ (dir.) (2014): *Ich seh, ich seh*, Ulrich Seidl Filmproduktion GmbH, Austria.
- FIENNES, Sophie (dir.) (2006): *The Pervert's Guide to Cinema. Presented by Slavoj Zizek*, Mischief Films, Amoeba Films, Austria, Países Bajos, Reino Unido.
- KENT, Jennifer (dir.) (2014) *The Babadook*, Causeway Films, Australia.