

¿QUIÉN TEME AL LOBO FERROZ?

Mariana Freijomil

El viento sopla y la lluvia es fría. Los niños son firmes.

La Noche del Cazador (1955)

Hemos oído esta historia miles de veces. Pearl y John, los huérfanos de *La Noche del Cazador* (Charles Laughton, 1955), escapan río abajo, como lo hicieron otros personajes, desde la Biblia hasta la literatura infantil. Antes de ellos hubo muchos otros niños a la merced de los elementos. Comparten trazos comunes: la ausencia de figuras paternas, su usurpación por parte de una figura maligna (ya sea una madrastra malvada, una bruja o un predicador asesino de viudas), la orfandad y el desamparo ante el horror. Estas narraciones no dejan de ser las de un viaje iniciático en el que vemos reflejados la consciencia de nuestra propia indefensión y la fragilidad de nuestra existencia. En la última edición del festival de Sitges se presentaron dos películas destacables que nos recuerdan que las pesadillas infantiles y sus monstruos nos acompañan siempre.



*IF I SHOULD DIE BEFORE I WAKE,
I PRAY THEE, LORD, MY SOUL TO TAKE.*

Now I lay me down to sleep (oración popular)

Goodnight Mommy (Severin Fiala y Veronika Franz, 2014) arranca con la imagen televisiva de una familia perfecta, cantando antes de ir a dormir. Ser arropado y un simple beso de buenas noches siempre han sido la certificación de que cuando volvamos a abrir los ojos, la oscuridad habrá desaparecido y nada habrá alterado nuestra vida. La ruptura de esa expectativa es a lo que nos enfrentamos siguiendo a los gemelos protagonistas, Elias y Lukas.

El escenario es idílico: una casa de diseño en medio del campo, mientras el sol cae sobre los prados y el tiempo transcurre entre juegos para los gemelos que aguardan la llegada de su madre, convaleciente en el hospital después de someterse a múltiples operaciones quirúrgicas.

El regreso de la progenitora no hará más que romper la paz y el orden que había reinado hasta ese momento: sólo reconoce a uno de sus hijos y establece normas rígidas y restrictivas tanto con las horas de juego como con el tiempo de contacto con ellos. Aquella mujer no puede ser su madre, su voz y sus gestos no se corresponden con las fotografías y los progra-

mas de televisión donde intervenía como presentadora. Hay que destruirla para encontrar y salvar a la auténtica. La misión de los hermanos es restablecer un orden que se está viendo vulnerado por una extraña¹.

La casa geométrica y equilibrada es un espacio regulado por la autoridad materna y se adivina como el antiguo hogar de una familia feliz en el que hubo una separación y un accidente. Ambos traumas hacen de él un escenario de restos que está intentando ser reconvertido por la recién llegada. Pronto adivinamos que Elias lucha por sostener una ilusión de la que su madre había sido cómplice hasta aquel momento.

Al igual que en *El Otro* (Robert Mulligan, 1972) el entorno campestre contrasta con el orden de la casa familiar, donde sólo en el dormitorio de los niños hay espacio para la completa expresión de un desdoblamiento de la personalidad. Su mundo imaginario es un bastión de resistencia, un espacio cerrado en sí mismo, que se revelará como protección y cárcel a la vez. Los insectos que amontonan en el terrario figuran la incubación de una realidad paralela que acabará tomando el control de la situación.

Del mismo modo, el “veo, veo” del título original nos remite al “gran juego” que Holland Perry practica con su abuela en *El Otro*, y gracias al cual mantiene viva la pre-



sencia de su hermano. Al igual que Holland, Elias ve lo que quiere ver, un mundo soñado y demanda que nada contradiga eso. Sus juegos en el bosque y en los campos que envuelven la casa, instrumentalizan el ataque hacia la impostora. Ella es el monstruo a eliminar puesto que hace insostenible la ficción que se ha construido para negar el dolor ante la pérdida de la estabilidad familiar.

La imagen televisiva que abría la película retorna en el cierre con la madre sonriente y los gemelos avanzado desde la oscuridad hacia nosotros mientras cantan. El monstruo ha sido sometido y el hogar arde para consolidar una imagen sólo posible en la oscuridad de otro mundo. Elias se adentra en un espacio que sólo existe dentro de él y del que únicamente prevalecen en sus rostros congelados y sonrientes.

MAMI ERA FELIZ ANTES DE QUE NACIERA EL PEQUEÑO KEVIN. ¿LO SABES? ¡AHORA MAMI SE DESPIERTA CADA MAÑANA DESEANDO ESTAR EN FRANCIA!

Tenemos que hablar de Kevin (2011)

Si la infancia y sus juegos son capaces de transportarnos a un mundo onírico que sirva de protección, también pueden expresar un conflicto latente en el entorno.

En *The Babadook* (2014), Jennifer Kent afronta su primer largometraje partiendo de un corto anterior, *Monster* (2005), con un rela-

to clásico que, al igual que *¡Suspense!* (Jack Clayton, 1961), juega ambigüamente entre el mundo imaginario y el real, borrando paulatinamente la separación entre ambos.

Amelia es una joven viuda que cría sola a su hijo Samuel, que nació la misma noche en la que falleció su padre. Desde el inicio de la película se remarcaban los problemas de conducta del niño tanto en la escuela, donde lleva armas caseras, como con su madre, a la que abraza constantemente y de la que demanda atención hasta poner en peligro su propia integridad física. Samuel vive atemorizado por la idea de perderla también a ella, y no deja de jurar que la protegerá de cualquier monstruo que la amenace. Una noche leen un libro llamado "The Babadook" que ha aparecido misteriosamente en la casa. Samuel está convencido de que el Babadook es la criatura que ha estado temiendo y de la que debe proteger a su madre. Con este punto de partida entreveamos los orígenes reales de los miedos del niño.

Kent adopta el punto de vista materno ante una cotidianidad asfixiante en la que los escasos momentos de soledad, en el centro comercial o ante la pantalla televisiva, son los únicos en los que logra descansar, encontrando confort en la comida o en la masturbación. La cámara captura constantemente la cara de Amelia en la que el cansancio está omnipresente, ya que su hijo parece estar al borde de la psicosis. Ella se esfuerza en encajar en la definición clásica de una "buena madre", nadando contra los sentimientos de frustración que su rol

le provoca: las imágenes de películas románticas, los anuncios televisivos y las miradas de lástima e incomodidad de cualquiera que conoce su historia, no hacen más que recordarle lo diferente que es y a la vez la niegan como una mujer plenamente realizada, ya sea a nivel laboral (ha dejado de lado su carrera como escritora) o sentimental (no rehace su vida con nadie, y en cambio atesora las pertenencias de su difunto marido en el sótano).

La frustración de Amelia no se manifiesta abiertamente hasta que el monstruo se empieza a corporizar ante ella, dejando de ser un simple producto de la mente de su hijo para pasar a ser algo real y tangible. Tal y como formula Melanie Klein en su teoría sobre las fobias y terrores infantiles, las experimentadas en la edad adulta son una prolongación de las sufridas durante la infancia más temprana. Según la psicoanalista, los miedos proyectan una

pulsión de muerte, alertando de un peligro interno que amenaza la integridad del yo². La joven viuda niega el más profundo de sus miedos: el no querer a su hijo, el desear que nada hubiera cambiado y que él no existiera. Eso supondría una pérdida total de su identidad y la llevaría a la autodestrucción. Samuel intuye el conflicto de su madre: su elección del libro, y que lo hayan leído juntos, ha sido una invocación para que se haga presente el monstruo

que ella lleva dentro. Lo ha percibido en cada una de las miradas de reprobación cada vez que hacía algo mal, en el rechazo a abrazarle con fuerza.

Lo más interesante, y que se adelanta ya en el cortometraje de la directora, es la imposibilidad de aniquilar el miedo desplazado en la criatura. En lugar de ello, se logra establecer una convivencia en la que la protagonista cumple su rol de ma-





dre, ya sin interferencias. El retorno al equilibrio se gesta desde el enfrentamiento directo al miedo, capital para aprender a darle su lugar.

John, Pearl, Samuel y Elias, como tantos otros niños desvalidos, nos proponen un viaje a lo más profundo de las fobias adultas: la pérdida de iden-

tidad, las pulsiones autodestructivas y la ausencia de control sobre nosotros mismos. Unos temores que empezaron mucho antes, justo cuando imaginamos los mundos infinitos que podían aguardarnos detrás de una sombra, mientras intuíamos que lo verdaderamente temible estaba en el mundo de nuestros adultos.

¹ El concepto de lo siniestro, *Unheimlich*, definido por Freud se manifiesta en lo que los niños ven como oculto e inquietante detrás de la familiaridad. Miran las fotos de su madre y escuchan las cintas audio que les mandaba desde el hospital. El miedo que sienten ante lo familiar está relacionado con la revelación de algo oculto a su vista: la realidad familiar.

² "Pero me aventuro a pensar que lo que yace en la raíz de una fobia es, sin embargo, un peligro interno, es el miedo de la propia persona a su propio instinto destructivo y a sus poderes introyectados" en M. Klein (1948): *El Psicoanálisis de los niños*. El Ateneo: Buenos Aires, pp. 172