

Supervivencia de las migalas. El terror de Amalia Jamilis

Luciana Belloni Fernández
Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales (IIFLEO)
Universidad del Salvador (USAL)
luciana.belloni@usal.edu.ar

Recibido: 17-12-2021
Aceptado: 21-04-2022

Palabras clave: terror, Amalia Jamilis, maternidad disidente, indumentaria.

Resumen

En contraposición a las definiciones teóricas más tradicionales sobre el terror — por ejemplo, las de H.P. Lovecraft o Noël Carroll— Stephen King postula que el gore, el momento de impacto de la emoción, puede estar dado en los textos por las presiones fóbicas sociales cotidianas y no necesariamente por la introducción de elementos sobrenaturales. Desde esta perspectiva sobre el género, es posible abordar *Detrás de las columnas* (1967), el primer volumen de cuentos —o, quizá, la primera novela—, de Amalia Jamilis, escritora de Buenos Aires poco transitada por la crítica literaria. La presente investigación propone que la autora problematiza, en la referida obra, los umbrales entre las especies (sobre todo, mujer-animal en “Fondo de espejo” y “Migala en la tarde”), hecho que implica, por un lado, el advenimiento de lo siniestro y, por el otro, una dimensión política constante en su narrativa: el cuestionamiento a las maternidades normativas y la denuncia al abuso sexual a niñas. Estos aspectos sociales se encuentran fundados en el texto a partir de una estrategia discursiva particular: la conformación de una “poética de la indumentaria”.

Key words: terror, Amalia Jamilis, dissident motherhood, clothing.

Abstract

In contrast to the more traditional theoretical definitions of the horror genre —for example, those from H.P. Lovecraft o Noël Carroll—, Stephen King puts forward that “the gore” —the moment of impact of the emotion— can be originated in the stories by social phobic pressures from everyday life, and not necessarily by the introduction of supernatural elements. *Detrás de las columnas* (1967), the first volume of short stories —or, perhaps, first novel— by Amalia Jamilis, a writer from Buenos Aires whose work was not sufficiently studied by literary criticism, can be read from Steven King’s perspective of the genre. This research proposes that Jamilis problematizes the gap between species (especially woman-animal in “Fondo de Espejo” and “Migala en la

tarde) in *Detrás de las columnas*. This fact implies the advent of the sinister on one hand, and on the other, a constant political dimension in her narrative: the questioning of normative motherhood and a criticism of the sexual abuse of girls. These social aspects are founded in the text by a particular literary strategy: the conformation of a “poetry of clothing”.

1. Introducción

Las definiciones teóricas más tradicionales sobre el terror señalan como rasgo distintivo del género su pretensión de generar en los lectores un “nivel emocional” constituido por el miedo, la inquietud y la ansiedad a través de recursos que violen las leyes de la naturaleza, principalmente, monstruos amenazantes y repulsivos (Noël Carroll, 2004, p. 45; Lovecraft, 1999, pp. 8-9). Esta primera clasificación fue discutida por Stephen King, quien lejos de considerar la introducción de lo sobrenatural como un requisito ineludible del terror, postula que el gore, el impacto de la emoción, puede estar dado por las presiones fóbicas sociales cotidianas que suelen ser, antes que fantásticas, políticas, económicas y psicológicas (1981, p. 23).

Sobre esta última línea se pueden ubicar las obras más destacadas de la literatura argentina de terror escrita por mujeres durante el siglo XIX, XX y XXI: los textos de Juana Manuela Gorriti, Silvina Ocampo, Olga Orozco, Ana María Shua, Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, Ariana Harwicz, entre otras. La presente ponencia tiene como corpus de estudio *Detrás de las columnas* (1967), el primer volumen de cuentos —o, quizá primera novela—, de Amalia Jamilis (1936-1999), escritora de Buenos Aires poco transitada por la crítica literaria. El objetivo es comenzar a plantear la solidaridad de la obra de Jamilis con la de las referidas escritoras, de modo tal que pueda justificarse la pertinencia de su inclusión en la mencionada genealogía de terror femenino. La presente investigación propone que la autora problematiza, en *Detrás de las columnas*, los umbrales entre las especies (sobre todo, mujer-animal en “Fondo de espejo” y “Migala en la tarde”), hecho que implica, por un lado, el advenimiento de lo siniestro en los textos y, por el otro, una dimensión política constante en su narrativa: el cuestionamiento a las maternidades normativas y la denuncia al abuso sexual a niñas. Estos aspectos sociales se encuentran fundados en el texto a partir de una estrategia discursiva particular: la conformación de una “poética de la indumentaria”.

2. “Fondo de espejo” o los personajes en fuga

“Fondo de espejo” cuenta la decisión de la narradora anónima de asistir a una de las fiestas organizadas por su amiga Isabel, luego de haberse ausentado de ellas por un tiempo, bajo la promesa de que volvería a ver a su ex novio Mariano. El cuento se abre con la siguiente afirmación: “A lo mejor esto horrible que me ha sucedido es

solo un sueño, pero no es un sueño y entonces tengo que volver al espejo” (Jamilis, 2015, p. 33). Prototípico de la narrativa de Jamilis, este tipo de comienzo cuestiona los límites entre lo real y lo onírico e introduce el terror paulatinamente por medio de deícticos que crean el suspenso.

La protagonista revela que la razón por la cual se había mantenido al margen de las reuniones sociales de Isabel era el carácter perturbador de estas. En primera instancia, le resultaba inquietante la presencia de una atmósfera mórbida y agresiva —“Una de esas cosas era la decoración. Es como si hubiesen dejado suelto a un enfermo para hacer lo que quisiera” (2015, p. 34)—, que pareciera fagocitar a los personajes —mientras Isabel “no era sino un pedazo de decorado” (2015, p. 34), la narradora se califica como dentro del “género de las linfáticas” (2015, p. 34) y recuerda su “pasión malsana” (2015, p. 37) por Mariano—. Además, se trataba de un ambiente “tórrido”, adjetivo que evoca un acaecimiento de la infancia de la mujer, cuando, en la quinta de su familia en Glew, presencié la forma en la que un gato gris-celeste ardía en llamas junto a una encina. Si bien el texto no afirma explícitamente que la niña haya sido la asesina del animal —solo menciona que ella “encontró” una muerte ardiente—, existen ciertos indicios que lo insinúan: el gato, debido a la ternura con la que Mariano lo trataba, despertaba en ella una amargura que era “preciso liberarla” (2015, p. 35); era la única consciente de lo ocurrido y, tiempo después, admite tanto haber tapado al cadáver con hojas secas, como haber temido que Mariano “husmeara” en el asunto. Por último, este episodio la acecha hasta sus años de adultez: “De aquella vez me quedó el cric-crac del fuego. Mientras el gato se iba quemando; un ruido artificial y molesto que suele irrumpir violentamente en el centro de mis olvidos” (2015, p. 36).

Sin embargo, el acontecimiento más truculento de las fiestas de Isabel era, para la narradora, el encuentro tortuoso con el tucumano: “su saco, deslumbrante de una blancura azulada, daba dolor de cabeza (...). Podría hundirme sin remedio en el abismo líquido de sus ojos, de sus ojos de gato” (2015, p. 34). En este primer retrato, la indumentaria del personaje actúa como conductora de sus aspectos siniestros, es el saco aquello que provoca el dolor de la protagonista, causado, además, por la reminiscencia de aquel suceso de la niñez. Cabe destacar que, en la narrativa de Jamilis, el azul suele manifestarse como exponente de lo amenazador y lo angustiante, y suele estar asociado a los personajes masculinos negativos. Al respecto, podría pensarse que la autora crea un discurso contrario al del célebre príncipe azul de los cuentos de hadas, ya que quienes visten este color o, de algún modo, se encuentran vinculados a él no “salvan” a las mujeres, sino que infunden en ellas el terror o el caos. Otro signo que se utiliza en la construcción del tucumano es el agua: la protagonista siente como se “hunde” por efecto de la liquidez de los ojos del hombre. Principalmente al servicio de imágenes del naufragio, el agua, por lo general en la obra de Jamilis, alude a la desesperación o la incertidumbre. Otro ejemplo ilustrativo tiene lugar cuando la narradora, al recibir por teléfono la noticia

de que se reencontrará con Mariano, permanece “con la sensación de estar flotando en un océano gris” (2015, p. 35).

Asimismo, la mujer menciona que, al tener contacto con el tucumano, se producía una suerte de contagio entre ambos: “Acabé por comprender que sobre mis rasgos se pintaba exactamente el matiz de los suyos” (2015, p. 34). En este caso, utiliza un verbo, “pintar”, afín a los adornos, en especial al maquillaje, para enfatizar la disolución de las fronteras entre ella y el hombre. La indumentaria pareciera adquirir un poder sobrenatural vinculado al horror¹, enfatizado en el cuento, en primer lugar, por medio del peinado “bandós” de la protagonista —es decir, un estilo que subraya la temática de la duplicidad, propia de los cuentos de terror—, coherente con la personalidad dividida que la narradora confiesa haber experimentado; y, en segundo lugar, mediante el maquillaje que le había regalado su ex novio tiempo atrás, el cual remite a la manipulación por medio de la brujería, ya que su nombre es “Embrujo de Oriente” (2015, p. 36). Conjuntamente, las joyas componen símiles que crean lo funesto: “Hasta me imaginé descansando únicamente en mí misma, fría y pura como un diamante” (2015, p. 37).

La identidad del tucumano se esclarece en otros dos textos de *Detrás de las columnas*. Dada la migración de personajes de un cuento al otro, los relatos de Jamilis pueden leerse autónomamente, o bien en interrelación. Esto ha llevado a parte de la crítica a interrogarse si la obra es un volumen de cuentos o una especie de novela, donde los títulos de los relatos son, en realidad, títulos de capítulos (Ojeda 2019)². Es por ello que el argumento de “Fondo de espejo” nos permite buscar su precuela en “Noche de fiesta” y “Fiesta concluida”.

En el primero de estos cuentos se narra el cumpleaños de quince de Casilda, caracterizada en el texto a partir de las ropas que porta: “Entró Casilda. Llevaba puesto un vestido azul, de un género estival que solo conseguía destacar su insípida delgadez. Era sumamente alta para sus quince años y la falda corta dejaba ver sus rodillas conmovedoramente frágiles” (2015, p. 69). El desajuste entre la vestimenta femenina adulta y los rasgos físicos de una Casilda pequeña y débil es criticado por Mira, la empleada doméstica: “Tu madre te viste como una mujer cuando está bien a la vista que sos únicamente una chica” (2015, p. 69). En consecuencia, dicho comentario sobre el vestido introduce un tipo de maternidad disidente: Mira es para Casilda tanto un espacio de cariño y refugio —de hecho, luego de la separación

1 La relación entre magia e indumentaria ha sido abordada por varios estudios teóricos, el libro *The language of clothing*, de Alison Lurie, es uno de los más destacados sobre esta problemática.

2 “Fondo de espejo” puede leerse a la luz de “Cocina europea”, “Noche de fiesta” y “Fiesta concluida”; el argumento de “Los veranos falsos” continúa en “Otro verano” y “Error en febrero”; y el enigma de “Homenaje póstumo” se resuelve en “Húmedo día de julio”. Además, los cuentos de *Detrás de las columnas* guardan relación con relatos comprendidos en otros volúmenes, un caso ilustrativo es el vínculo entre “Un día diferente” y “Gato en la pared”, incluido este último en *Los días de la suerte* (1967).

de los padres de esta, la empleada decide quedarse con la mamá por “la pequeña Casilda” (2015, p. 69)—, como de vigilancia y cuidado, rasgos congruentes con el modelo utópico de la maternidad (Knibiehler, 2001) a los que, según apunta Mira, la madre biológica de Casilda no atiende. En efecto, esta última es una figura ausente, no tiene cuerpo ni voz, solo se cuelan sus murmullos y risas que su hija escucha a la lejanía. Tal distancia entre ambas es expuesta por la indumentaria: “Mamá muy joven, vestida de azul horizonte, con sus hermosas mangas abullonadas y esas altas hombreras, que la volvían inaccesible, aún para ella que era su hija” (2015, p. 90). Nuevamente, la ropa actúa como una estrategia discursiva que subraya un modelo maternal alterno, desviado con respecto al canónico. Tal contra modelo se refuerza a partir de la atracción de Casilda por Polo, el amante de su madre: “Lástima tan grande que era el esposo de mamá y ella lo...” (2015, p. 72); a causa de la prohibición, este sentimiento —siempre, en parte, silenciado en el texto— despierta en Casilda culpa y deseo de muerte.

En “Noche de fiesta”, reaparece el tucumano, nombrado como Barrientos, cumpliendo el mismo oficio que en “Fondo del espejo” —es el empleado enviado por la confitería “Los dos Boulevares” para colaborar en la organización del gran evento— y vistiendo el mismo atuendo, el cual, una vez más, genera espanto: “su saco blanco, de un blanco deslumbrante, que parecía azul y hacía daño a los ojos” (2015, p. 70). Al quedarse a solas con la niña, la obliga a ponerse de pie y, con su expresión “vagamente bestial” (2015, p. 71), la observa con lascivia:

Barrientos la miró con atención, deteniéndose apenas en el rostro para fijar la mirada en el pecho plano donde lo ablusado de la ropa disfrazaba la anatomía y cuando le habló lo hizo sin apartar la vista de aquel sitio. (Jamilis, 2015, p. 71).

El vestido, no acorde con el físico infantil como había advertido Mira, imprime un falso cuerpo en Casilda, más voluptuoso, que desata el deseo sexual de Barrientos. Luego, el tucumano abandona la quinta para proveerse de cigarrillos.

Por último, “Fiesta concluida” también tiene un principio arquetípico, como hemos desarrollado, de los cuentos de Jamilis: “Aun después de que el tucumano le hizo aquello...” (2015, p. 89). Esta vez, Casilda se encuentra revisando los regalos de su cumpleaños —la mayor parte de ellos, adornos con tintes tremebundos: “Una pulsera que simulaba ser una serpiente, con un ojo fosforescente. Un anillo de piedra azul que sin luz parecía negro y misterios” (2015, p. 91)—, hasta que una frase interrumpe el argumento: “Volvió a entrar sin ruido y su aliento sabe a cigarrillos y muerte” (2015, p. 91). El citado fragmento pareciera pertenecer a la memoria de Casilda y ser la continuación de aquella escena de “Noche de fiesta”, en la que el tucumano salió en búsqueda de tabaco. El texto concluye con la narración elíptica de la violación que comete el hombre:

Ahora estamos solos y tiene que portarse bien. Entonces, mientras ella comenzaba a debatirse podía suceder que entrase Mira, o mamá, pero no entraban y estaba bien, porque era eso lo que tenía que ocurrir desde el principio de los siglos para que ella acabase de morir. Pero al final (...) todo habría de ser menos que lo de Polo (Jamilis, 2015, p. 91).

Casilda sufre el abuso como si fuese un castigo por sentirse seducida por el novio de su mamá o una suerte de resignación, es el crimen necesario para que ella termine por cumplir su anhelo de muerte.

Aunque el personaje principal de "Fondo del espejo" no tenga nombre, pareciera ser Casilda una vez adulta, debido a ciertos rasgos que las unen: la similitud en la expresión, la perturbación mental que las atraviesa, la referencia a una casa de la infancia que solo abre sus puertas para los cumpleaños. En cuanto al tucumano, es representado en ambos cuentos con la misma ropa, los mismos rasgos faciales y llevando a cabo la misma acción: llenar unas azucareras oscuras. El caso es que, en "Fondo del espejo", su aparición en el presente de la enunciación del cuento es singular. Una vez que la protagonista arriba a la reunión de Isabel, nota que Mariano está acompañado por su actual novia, una italiana de una belleza insoportable. En el preciso instante en que repara en la pareja, también avista al tucumano en la cocina, pero "como a través de una niebla" (2015, p. 38). Por vía de este elemento desrealizador, el texto sugiere que el personaje, probablemente, no se encuentre en la fiesta, sino que sea imaginado por la mujer en el mismo gesto repetitivo que le había visto hacer durante su cumpleaños de quince. Como un acontecimiento traumático que la asedia, la imagen del criminal se corporiza cuando a ella la invaden la rabia y el aturdimiento.

Cabe cuestionarse por qué no se menciona el nombre de la protagonista de "Fondo del espejo". En principio, el silencio contribuye a la estética lúdica de Jamilis: el/la lector/a activo/a hace un seguimiento de los personajes y reconstruye sus experiencias que se exhiben fragmentadas. Pero también, el anonimato universaliza el acto de brutalidad, es decir, como Casilda puede haber otras tantas víctimas.

"Fondo de espejo" se cierra con la persecución que emprende la narradora, dominada por los celos, de Mariano hasta su domicilio. Una vez allí, busca incinerar la habitación de su ex novio, donde cree que está con su pareja; simultáneamente, lo fantástico en el cuento adquiere espesor: "me pareció escuchar un maullido a mi lado, pero no vi nada" (2015, p. 42). Este intento de homicidio está narrado con una inverosimilitud tal que valida aquella vacilación entre el sueño y la realidad planteada desde el principio del texto. Al darse a la fuga, la protagonista se cruza por la calle a Mariano y a su novia, pero estos han cambiado: tienen dibujados en sus rostros "los de dos gatos jóvenes" (2015, p. 43).

Atemorizada por la pregunta de a quién, entonces, ha calcinado, sufre su transformación:

Pero todavía no sentí horror, solo una gran sombra parecía crecer dentro de mí. Tampoco sentí horror cuando comprendí que los caminantes nocturnos me miraban desde sus máscaras gatunas. Solo sentí horror (...) cuando hace un rato, frente al espejo, advertí que desde el fondo, interrogantes, angustiados, desesperados, me llamaban los ojos de un gato gris-celeste (Jamilis, 2015, p. 43).

En conclusión, el avance de lo animal por sobre lo humano evidencia la complejidad de los personajes de Jamilis. Los ojos del gato que la protagonista contempla en los otros (Mariano, la Tana, su agresor) y en ella misma son signos, simultáneamente, de su posición de víctima de abuso de género y de victimaria, esto último a raíz de esa sospechosa muerte del gato azul-celeste y de su condición de homicida. En este sentido, y a la forma de Silvina Ocampo, las mujeres de Jamilis oscilan entre estas dos posiciones, es decir, entre sufrir el dolor o infringirlo, entre ser inofensivas o verdugas.³

3. “Migala en la tarde” o la maternidad irreductible

En el principio de “Noche de fiesta”, Mira busca, en vano, limpiar una telaraña del cielorraso y encontrar a su tejedora. Curiosamente, el texto que lo sucede es “Migala en la tarde”, como si, para sobrevivir, la araña hubiese escapado de un cuento al otro. El centro del argumento de este último relato es la vida de Nesta, madre de dos hijos y divorciada de su ex marido Esteban, quien se había casado con ella por interés económico.

Apasionada por el piano, Nesta considera incompatible la maternidad con el desarrollo de su vocación artística, a la cual prioriza sobre el cuidado de sus hijos: “Ellos tenían cuatro y seis años cuando comprendí que antes el piano” (Jamilis, 2015, p. 76). No obstante, las emociones que tiene por sus criaturas son contrariadas: “No diré que no los quería ya. (¿Cómo definir entonces el sentimiento humilde y conmovido que arrasaba conmigo cuando se sentían mal?, ¿cuándo algo los asustaba y querían llorar?)” (2015, p. 85). A raíz de ello, deja entrever que su maternidad oscila entre el amor (aunque, dado el paréntesis en el cual esto se expresa, pareciera estar en un segundo plano) y el desapego (ya que la doble negación de la primera frase “no diré que no los quería ya” no es exactamente el equivalente a una afirmación del tipo “los quiero”). En un valiente gesto, Nesta admite que el rechazo de los niños está dado, en gran parte, por la semejanza que ellos guardan con su ex esposo: “eran la síntesis de la cara oscura, colérica cara de Esteban” (2015, p. 75); este último, agrega Nesta

³ Pienso en cuentos como la “La casa de azúcar”, cuya última línea, enunciada por el narrador masculino dice: “Ya no sé quién fue víctima de quién, en esa casa de azúcar que ahora está deshabitada” (Ocampo, 2006, p. 203).

más adelante, “había proyectado sobre los chicos sus sueños fracasados de hacer de mí algo maleable, sin forma, sin una estructura precisa, como ciertos moluscos” (2015, p. 78). De este modo, el casamiento y la maternidad impuesta obstaculizan su proyecto de autonomía y pretenden transformarla en un ser flexible, dócil, adaptado a la pretensión de los hombres.

Uno de los rasgos llamativos de este cuento es que se desacraliza, con tonos trágicos cómicos, el primer parto de Nesta. Por un lado, la madre está más concentrada en insultar a su marido que en llevar a cabo la labor física que implica el nacimiento de su hijo. Por otro, apenas ve al recién nacido, su tía Estela “no dijo: va a ser rubio o cuánto pesa. Dijo: ¿y el piano?” (2015, p. 83). Nesta percibe a este personaje con un aura de monstruosidad: se acuerda de “su espalda recta, vertical, su voz solemne, recatada, como ante una escena mortuoria” (2015, p. 79) y de los vaticinios siniestros que era capaz de hacer, especialmente, su presagio de que Esteban no era el indicado para su sobrina. Por tanto, lo monstruoso, en este cuento, no hace referencia a un ser sobrenatural como se lo ha entendido tradicionalmente, sino a una mujer que se rebela contra el predominio de la maternidad y el matrimonio por sobre otras esferas, es decir, una mujer capaz de enunciar un discurso diverso al dogmático.

El presente de la enunciación de “Migala en la tarde” narra un día particular de Nesta en el que ella intenta sin éxito concentrarse en una pieza de piano mientras sus hijos repasan las lecciones de zoología. El texto amalgama el contenido de las clases con los recuerdos de la protagonista sobre su vida. Por ejemplo, cuando los niños estudian las estrategias de la tarántula para construirse “un retiro aéreo en que respira libremente” (2015, p. 81), ella rememora aquella sensación de libertad y alivio por haber enfrentado a Esteban. Este juego de correspondencias alcanza su máxima expresión en uno de los puntos fundamentales de la lección académica: “Hacia el estío, antes de emerger de su escondrijo, cuya entrada ha tenido la precaución de tapar, se nutre de una parte de su propia cría” (2015, p. 84), lo cual funciona como preámbulo del atentado que se desarrolla en el cuento, el infanticidio: Nesta engaña a sus hijos diciéndoles que jugarán con las linternas en el pasillo del edificio para empujarlos a ambos por el agujero del ascensor.

A pesar de que pretende alertar a las criaturas del peligro que ella misma es (2015, p. 86), luego de acabar con sus vidas, no reconoce el horror de la situación, sino que este está depositado en los otros, en el vociferio de la gente que comienza a reunirse en la calle. Incluso, los cadáveres de los niños adquieren matices grotescos: “De Antonio recuerdo la forma fugaz y descendente de su cabeza, su hombro tan gracioso, que me recordaba un dibujo de Metzinger” (2015, p. 86). Estas impresiones antagónicas de la infanticida y la forma en la que reacciona frente al terror se asemejan a las que tienen las burguesas de Ocampo, sobre todo, Eponina, el personaje de “El retrato mal hecho”.

En conclusión, la migala, por una parte, muestra la criminalidad de la mujer animalizada, el punto más acendrado de la maternidad disidente, este es, la maternidad asesina; y, por otra, expone las relaciones sociales de letargo, ya que subraya lo encorsetado de los paradigmas del orden simbólico imperante sofocadores de la condición femenina.

4. Amalia Jamilis y los grados del terror

El género de terror, en Amalia Jamilis, adquiere tintes particulares. En primer término, tiene un anclaje social marcado, la voz de estas migalas, entendidas aquí como metáfora de las mujeres —Casilda, Nesta, la tía Estela—, pese a la violencia que ejercen o resisten, sobrevive: expone los tormentos sufridos como consecuencia de una violación, desenmascara una relación no genuina, lo asfixiante de una maternidad forzada y la necesidad de desarrollar otras esferas creativas femeninas. En segundo término, desde mi perspectiva, podría leerse en los relatos un terror “en grados”: mientras Nesta no está segura de llevar a cabo su crimen, sino que pareciera que es un mandato que se le impone, una suerte de “trampa” que se arma por sí sola sobre la cual quiere advertir a sus hijos; la protagonista de “Fondo del espejo” deja en duda si lo narrado sucedió realmente o, más bien, pertenece a su mundo onírico. De hecho, sus animalizaciones están sugeridas, pero nunca explícitas. Por último, el terror de Jamilis se encuentra plasmado a través de una “poética de la indumentaria”: la ropa, los accesorios, los peinados son motivos recurrentes que generan las atmósferas siniestras, y que subrayan la criminalización de y contra las mujeres, su condición de víctimas y victimarias, su debatirse entre la inocencia y la monstruosidad.

Referencias

- Carroll, N. (2004). *The philosophy of horror: or the paradoxes of the heart*. Chapman and Hall.
- Knibiehler, Y. (2001). *Historia de las madres y de la maternidad en Occidente*. Nueva visión.
- Jamilis, A. (2015). *El reconocimiento y otros cuentos*. Eduvim.
- King, S. (2016). *Danza macabra*. Valdemar Ediciones.
- Lovecraft, H. P. (1999). *El horror sobrenatural en la literatura*. El Aleph.
- Lurie, A. (1981). *The Language of Clothes*. Random House.
- Ocampo, S. (2006). La casa de azúcar. En *Cuentos completos* (pp. 196-203). Emecé.
- Ojeda, A. (26 de febrero de 2019). Tensa escritura furtiva: sobre *Detrás de las columnas*, de Amalia Jamilis. LATFEM.