

EL HUMEDAL COMO ESPACIO DE LO SINIESTRO EN *LA SOMBRA DE NADIE* DE PABLO MALO

Julio Ángel Olivares Merino*

ABSTRACT

Our approach intends to define the basic parameters for the characterization of the wetland as the epicentric and thematized spatial setting in the film *La sombra de nadie*, by Pablo Malo, a physical, liminal and subliminal dimension that stands as a representation of the repressed, submerged, sin and loss of innocence. Such traits are embodied by the ambiguous counterfigure of Laura, the main ghost in the film, who illustrates the dynamics of repression and unleashing, both an underwater elemental and an intruding projection from the peripheral space, the interference of the fantastic within the nuclear setting of the everyday context.

KEYWORDS: *La sombra de nadie*, wetland, ghost, the “unheimlich.”

RESUMEN

El presente estudio define los semas de caracterización del humedal como espacio epicéntrico y tematizado en el filme de Pablo Malo, *La sombra de nadie*. Contextualiza, no en vano, esa dimensión gráfica, liminal y subliminal, a modo de representación de lo reprimido, lo sumergido, el pecado y la pérdida de la inocencia, conceptos que cobran forma y se materializan en la ambigua contrafigura del espectro. El fantasma de Laura corporeiza la dinámica de la represión y la liberación, siendo, a la vez, elemental inmerso en la dimensión limítrofe y proyección intrusiva desde el espacio periférico, aquella que representa la interferencia de lo fantástico en el escenario nuclear de cotidianidad.

PALABRAS CLAVE: *La sombra de nadie*, humedal, espectro, lo siniestro.

Abundando en los parámetros del relato clásico de fantasmas, sus interrogantes, su planificación narrativa basada en la alternancia de momentos de tensión y distensión y, sobre todo, en la gradual construcción del suspense, Pablo Malo filma con *La sombra de nadie* un tratado sobre la espectralidad en sus más diversas acepciones. En esta historia, ambientada a finales de los años sesenta, el director logra una sutil hibridación entre el

* Julio Ángel Olivares Merino es docente investigador en el Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Jaén (jaolivar@ujaen.es), donde imparte clases de Narratología, literatura inglesa de los siglos XIX y XX, y además en el Máster sobre Literatura y Cine. Es autor de más de una decena de obras de ficción, entre las que destacan *La piel leve* (2020), *Sonambulía* (2013), *Paralelo a tu expirar* (2009) o *Diarios del cuarto oscuro* (2000), y es director de UniRadio Jaén.

realismo pictórico del escenario rural pirenaico y la sugerente presencia de lo sobrenatural, que, en definitiva, ilustra la emersión de lo ominoso o “unheimlich” (Freud), aquello que se pretende invisibilizar o enterrar en el ayer y regresa a modo de pesadilla o derivas de escalofrío para subvertir el orden de lo cotidiano.

El título de la película pivota, de hecho, en torno al concepto de la proyección fantasmagórica, aunque tangible, de algo que—al menos, en apariencia—no existe, refrendando la tenue y difusa línea entre lo liminal y lo subliminal, la dimensión de los vivos y los muertos. El diseño de producción, la factura visual y las localizaciones del filme evidencian, precisamente, la importancia que concede el realizador en esta historia de suspense psicológico a la ambientación y la atmósfera a la hora de sugerir los espacios movedizos entre ambos estados o dimensiones. *La sombra de nadie* es un cuento de terror a la vieja usanza, sin efectos especiales, con el peso en la sugerencia y el susurro, en lo velado, en el movimiento apenas apreciable de la cámara y los puntos de vacilación en plano generados por una composición en la que cobran protagonismo tanto lo visible como aquello que se adivina a partir de los indicios o la elipsis.

Destacan, como pilares de lo inhóspito dentro del marco rural, los propios lugareños, el internado de niñas—trasunto del castillo o la mansión encantada de la literatura gótica y la “ghost story” victoriana—sus pasillos laberínticos, sus muros, esos planos de la desolación y gelidez, con puntos de fuga y claroscuros como apoyatura, además de las habitaciones cerradas como invitación a los múltiples enigmas que se plantean en la línea narrativa. También son escenarios fundamentales los alrededores, los bosques frondosos de hayas y senderos—todo un imaginario de sombras—anquilosados en el pasado, enclaves entre los que destacan—para efectismo ambiental de la cinta—el cementerio con sus criptas y sus consabidas apariciones, además del insondable humedal. Todos estos parámetros definen una geografía neblinosa en la que Marco, el protagonista del filme, trata de desentrañar el misterio en torno a la muerte de Laura, la pequeña de nueve años que ha aparecido ahogada en el reducto pantanoso, cerca del internado, misterio al que se une toda una compleja trama de enigmas, desapariciones, abandonos y sinergias espectrales sobre los que la anciana Avelina y el siniestro Matías tienen mucho que callar.



“Die Tage werden kürzer.”

Imagen de Peter H. en Pixabay.

El humedal es, precisamente, uno de los pilares escénicos más significativos en la película, como ejercicio de topicalización y representación macabra del espacio de lo incognoscible. Su atractivo enigmático es deudor de esa fascinación por las grandes extensiones de agua que caracterizaba a los poblados neolíticos o el peso de la singladura marina en la mitología clásica, con los viajes de Ulises y, cómo no, la figura inmemorial de las sirenas de encanto sibilino y letal. En las aguas de este humedal hay ecos también de las

exploraciones delirantes y espectrales de poetas románticos como Samuel Taylor Coleridge—*The Rime of the Ancient Mariner* (1798)—de la única novela de Edgar Allan

Poe—*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838)—o de ese otro relato del bostoniano que versa sobre el vórtice abisal en el mar—“A Descent into the Maelström”, 1841—además de, entre otras manifestaciones literarias, reminiscencias de los enmarques del mar agitado y oscuro, habitado por las inefables criaturas milenarias que describe H.P. Lovecraft. Y reverberación en ese enclave de aguas estancadas hay, asimismo, de Bécquer y su representación, a la vez onírica y funesta, del lago y la feminidad que lo habita en “Los ojos verdes”, o de los *Cuentos en el Mar de los Sargazos*, de William Hope Hodgson, alucinaciones escalofrantes entre algas, desolación, barcos fantasmas e informes monstruos marinos.

De hecho, Emily Alder establece una asociación entre el mar—el agua, en sentido genérico—y las narraciones góticas, como incursiones en lo desconocido, la transgresión de las fronteras de la realidad, especialmente aquellas que suponen un trayecto marino a lo sublime (Cohen 28), al corazón de las tinieblas, a la tormenta y el naufragio, a la profundidad insondable, al encuentro con la monstruosidad y otredad prima o, en ciertos casos, a la revelación iniciática y la reconfiguración catártica.

Como las plantaciones desiertas, los “bayous” o pantanos en el gótico sureño, el humedal en *La sombra de nadie* es ese espacio del miedo en esencia que define Fred Botting (4), sin demarcación ni puntos de referencia—desorientación, en pureza—naturaleza hostil, desafectada e imposible de clausurar, allende toda categorización o control civilizado o racional en la que el individuo—cuya soledad, aislamiento e inseguridad son carencias limitadoras—está expuesto a la amenaza y la irrupción de lo salvaje o lo maligno. El espacio periférico de aguas oscuras aparece justamente en el prólogo del filme como personaje tematizado, constructo metafórico que permanece indeleble en nuestra conciencia—a pesar de enmarcarse explícitamente solo una vez más mediado el metraje—punto de partida asociado a la muerte y también al renacer de la supuesta antagonista.

Se trata del agua como origen y cesación, dinamizadora de la existencia cíclica, “principio de lo indiferenciado y de lo virtual”, diría Mircea Eliade (222), “fundamento de toda manifestación cósmica”, ese elemento que simboliza “la sustancia primordial de la que todas las formas nacen y a la que todas las formas vuelven por regresión o por cataclismo” (Eliade 222). Esto nos lleva a reafirmarnos en nuestra definición del humedal dentro del imaginario de *La sombra de nadie* como fuente de regeneración de lo muerto, espacio en el que conviven lo inerte y lo redivivo.



“Untitled.” Imagen de David Mark en Pixabay.

La plasticidad pictórica y metafórica del humedal emana, esencialmente, de su estatismo imponente y clausurado, su plasmación de lo latente, lo epifánico, frente al dinamismo de la corriente del río, como trasunto del paso y la fuga del tiempo, el tránsito, el crecimiento, la iniciación o, según teoriza Zygmunt Bauman, la adaptación constante de la

identidad fluida, exigida por el cambio permanente y la inestabilidad social de la modernidad líquida. De fundado rédito expresivo y poético es esta última acepción en directores como Jean Vigo, Jean Epstein, Marcel L'Herbier o Jean Renoir, quienes potencian y multiplican el simbolismo del agua en movimiento—oleaje, marea o curso de un río— a través del uso de filtros, la rarefacción de la imagen o la superposición de diversas texturas, todo ello como ilustración de momentos de tensión en la trama o apoyatura rítmica de la narración. Sea como fuere, y a pesar de la aparente antítesis, tanto el agua queda como aquella que se manifiesta en movimiento muestran un potencial relevante en la literatura y en el cine, pues aspiran a erigirse en motivos que trascienden la mera plasmación escénica como espacio de la acción. En el filme que analizamos, es principio esencial y protagonista dentro de la narración y su sentido va más allá de la percepción meramente gráfica o inmediata (Deleuze 121), pues opera, más bien, como emplazamiento funcional que activa asociaciones entre el espacio, los personajes y la línea argumental (Pascuzzi y Waters xv).

Como en otras películas de género en las que el pantano o el reducto de aguas estancadas representan lo ominoso, también en *La sombra de nadie* el humedal encarna esa geografía de lo enigmático y, aun así, familiar, un vórtice de oscuridad y podredumbre que simboliza lo insepulto si bien, a la par del cine de Tarkovsky, se asocia también al agua en constante transformación, la que dialoga con los actantes y, en ocasiones, engendra lo siniestro y las respuestas vitales en su seno. El preámbulo de *La sombra de nadie*, sobre ese fondo musical de corte épico y majestuoso—banda sonora compuesta por Aitor Amezcaga— se desgrana en planos tenebristas y estáticos del humedal, angulaciones colmadas de niebla en las que se adivinan dos barcas con siluetas a contraluz—guiño metafórico a Caronte— navegando lentamente y dejando su estela sobre las aguas turbias, llenas de algas y verdín, entre la arboleda retorcida y sin lustre, de subrayable aspecto grotesco. Con sus texturas de niebla y sus trazos indistintos, el humedal es el espacio fronterizo de lo extraño y lo fantástico al que se refiere Rosalba Campra (204), esa dimensión evanescente en la que, tras la manifestación de un fenómeno que viola las leyes de la lógica, confluyen dos planos encontrados: lo natural y lo sobrenatural, según Todorov (1970); lo normal y lo anormal, según Barrenechea (1972); lo real y lo imaginario, en palabras de Vax (1974).

El humedal es iniciación y reflotación de la pesadilla, la sugerente invitación al espectador a embarcarse en las tribulaciones de una historia cruel, aunque sin demasiada maniobrabilidad en su enmarque, pues, resistiéndose a una perspectivación inmersiva de la cámara, la escena de génesis se presenta como “terra incognita”, apenas descifrable desde la distancia, en panorámicas irreales y etéreas, eludiendo primeros planos que nos permitan una lectura acomodaticia del espacio, sin legitimarnos, pues, a una interpelación reduccionista de su esencia. En esa vasta superficie sin delimitación, justo en la conclusión del segmento de créditos y representado gracias a un plano cenital en descenso, se desvela lo abyecto y el motor de la trama, el cuerpo desangelado de Laura, flotando—como su espectro—entre dos mundos que se funden en el ámbito pantanoso: por una parte, la superficie de las aguas (dimensión tangible) y, por otra, el inframundo (profundidad siniestra y metafórica del humedal) desde el que la ahogada emergerá como alma en pena,

como elemento sobrenatural que provoca miedo (Llopis 9), transgrede los límites de lo real y hace que la historia vire hacia los territorios de lo fantástico, instalándonos en la "inestabilidad" y "la más absoluta inquietud" (Roas 14).

Espacio de la desorientación, la ausencia de luz y la desidentidad—son siluetas sin rostro las que reman en las barcas y un cuerpo bocabajo e invertido con respecto a la visión del espectador el que flota en las aguas oscuras—el humedal demarca ya desde el proemio de la narración el territorio del trauma, del conflicto irresuelto, personificado en el cuerpo inerte, la inocencia violentada y manchada por el lodo. Como la bañera, otro enclave escénico dentro del imaginario del terror fílmico asociado al agua estancada, a lo claustrofóbico y opresivo, el humedal es referente del acecho, la agresión y la posible muerte resultante, además de espacio de introspección, cambio y revelación.

Superficie y profundidad—realidad e irrealidad—son dinamizadas por el trayecto de las barcas, que invaden la dimensión del purgatorio y hacen aflorar el cadáver, desencadenando los sucesos sobrenaturales que se dan a continuación. Así, las apariciones de la niña—materializadas, sin efectismos, a través de sombras estilizadas, el movimiento o animismo de sábanas, puertas y ventanas, la escritura automática sobre las páginas de un libro, además de cambios de temperatura o manifestaciones muy plásticas—vienen a mostrar una imagen compensatoria, empoderada y vindicativa—por más que doliente y exánime—que reemplaza la representación trágica de la yacente sobre la podredumbre del humedal. Ayudada por Ángela, una suerte de doble espectral—otro fantasma suspendido o colgado, literalmente, de la nada—Laura transita desde la oscuridad, "donde no se ve nada", hasta el reposo definitivo en una cripta junto a los restos de su madre y su hermana melliza, Lucía—dos feminidades invisibles que murieron en el parto—una vez Marco y varios coadyuvantes desenmarañan los detalles funestos de la trama.

El motivo de la ahogada o yacente—víctima de un antagonista, accidente o suicidio—se nos antoja ideación de la imagen residual de la mujer violentada a la que se entierra, se oculta o empareda literal y metafóricamente—más allá de los espacios de la realidad—en los escritos de Edgar Allan Poe y el género de terror en general. Indudablemente, nos retrotrae a la icónica suspensión de Ofelia y representa, en pureza, la rediviva que vuelve del más allá para denunciar un crimen no resuelto o remanece como eco testimonial de un lance fatal. Son feminidades asociadas a una "inmovilidad enigmática" como la de otras "figuras inertes, mecánicas o articuladas y espectrales que han poblado el imaginario artístico" (Abalia 111), pero que se erigen en trasuntos de la transgresión, lo siniestro y la pulsión inconsciente que las proyecta y sublima al emerger desde lo limítrofe o, simplemente, retornan al ser imágenes primordiales e indelebles del trauma. Ejemplos explícitos son, además de la Sadako de *Ringu*, confinada al pozo al que la arroja su padre, otras victimizadas cuya muerte o desaparición alimenta el enigma fundamental de la narración, tales como las redivivas que claman justicia en *What Lies Beneath*, Robert Zemeckis (2000) o *Stir of Echoes* de David Koepp (1999), la religiosa ahogada en un estanque de agua bendita en *La Monja* (Luis de la Madrid 2005), la niña sumergida en el depósito urbano en *Honogurai Mizu No Soko a Kara* de Hideo Nakata (2002) o la pequeña de rutilante atuendo rojo en la desgarradora *Don't Look Now* de Nicholas Roeg (1973),

basada en un relato de Daphne du Marier, publicado en 1971. Destaca también el falso documental que refiere las manifestaciones sobrenaturales de Alice, la muchacha ahogada en *Lake Mungo* de Joel Anderson (2008).

En el ámbito literario, además de la ya referida Ofelia, citamos la reescritura que del personaje real de “la desconocida del Sena”—una mujer no identificada que apareció ahogada en dicho río a finales del XIX—y su singular máscara mortuoria plasman en poesía y prosa Nabokov, Blanchot, Palahniuk o García Márquez, además de las adolescentes mutiladas junto al cauce del río Batzán—área, justamente, en la que Pablo Malo decidió filmar *La sombra de nadie*—en *El guardián invisible*, tanto en la obra de Dolores Redondo como en su adaptación al cine a cargo de Fernando González Molina, sin obviar representaciones más metafóricas como la singular Eva Canning en *La joven ahogada* de Caitlín R. Kiernan (2012).

En el caso de Laura, y desconstruyendo la fisicidad negada, ese cuerpo informe a la deriva, la ahogada regresa al espacio nuclear de la acción, transita los espacios de vida, erguida y monolítica, contemplativa como el estatismo del humedal o traviesamente huidiza cuando se mueve, omnipresente en los rincones del internado y sus alrededores. El espectro muestra asertiva y frontalmente su faz, aunque sin expresión, con esos ojos en blanco que definen la suspensión del ente liminal, a medio camino entre la dimensión de los vivos y los muertos. Es la imagen de lo irrepresentable, ese vacío estructural del sujeto, la falta que lleva al deseo (Lacan 37), como la representación idealizada de la muerte femenina—con trazas prerrafaelistas—que se origina en el Romanticismo y, en esencia, representa cierta pulsión necrófila—el morbo del espectador—por parte del que contempla, “una novedosa delectación en el cadáver de la mujer joven y hermosa” (Pedraza 144), objeto de fascinación, según Elizabeth Bronfen.



“Untitled.” Imagen de Benjamin Balazs en Pixabay.

Agua en movimiento, que no estancada, la caracterización del fantasma de Laura en *La sombra de nadie*, con el talle de una muñeca y cabellos con volumen, tópica y manida a partir del efectismo y las constantes del espectro de la corriente gótica, se disocia en el plano imaginario de la estampa momificada y estigmatizada en el humedal, plano de lo consciente. No en vano, vestida con un camisón impoluto, liberada de la humedad que asfixia, Laura recupera la pureza aunque, evidentemente, además de compensar la pérdida, además de “calmar la angustia” (Elgarte 9), su manifestación aterra. La aparecida se sitúa en la demarcación limítrofe entre lo que se debe y no se debe mostrar, la grieta que “nos da pistas para entender el enajenamiento en el que estamos, pero nos molesta porque da la sensación de que el objeto está incompleto, que la belleza está mutilada y debemos completarla” (Ramírez 100); ella es la manifestación de lo bello como “comienzo de lo terrible que aún puede soportarse” (Trías 22), lo reconocible y familiar que, al revelarse, se

ha vuelto extraño, figuración antinatural y desfamiliarizada que nos remite en todo momento al entorno trágico del humedal, ese que extiende su perímetro de vida detenida y gris a todos los espacios del filme, caracterizando uniformemente a los muertos en vida y a quienes murieron y regresan.

De hecho, lo siniestro inunda cada ángulo de la pantalla y allí nos permite adivinar la mirada de Laura, como la presencia inmanente de lo sumergido, desde el umbral de la dualidad y la vacilación, como la Olimpia de Hoffmann, “entre lo vivo y lo inerte, entre la maravilla y la pesadilla, en el limbo entre lo ideal y el espanto de lo incontrolado” (Abalia 115). Así, todos los espacios en *La sombra de nadie* son evanescentes y suspendidos, no lugares con los que los personajes apenas guardan vínculo emocional, como en el caso de la niña ahogada y el humedal, salvo el del recuerdo fatídico o traumático (Gil Poisa 183), en este caso el del padre desaparecido. No en vano, las manifestaciones del espectro en el internado—dimensión en absoluto comparable con un hogar—y en el camposanto son parte de la impregnación del lugar que habitase en vida, el “modus operandi” o la inercia presa y cíclica del fantasma que se manifiesta a su compañera de habitación y al protagonista del filme, en su anhelo de alcanzar descanso definitivo.

En conclusión, el humedal en *La sombra de nadie* es el espacio de la ocultación, el plano imaginario y al margen donde se inhuman nuestros temores y traumas más profundos, ese al que siempre regresamos, precisamente, cuando tratamos de huir y alejarnos de las verdades más tormentosas, aquel en el que residen y del que emanan nuestros propios fantasmas. El aislamiento, la desconexión y, en ciertos casos, la desafección son constantes que caracterizan a la galería de personajes en el filme de Pablo Malo: Marco



“Untitled.” Imagen de Paul Sprengers en Pixabay.

es un profesor en excedencia que viaja a un lugar apartado—huyendo de un drama personal—y se instala en una buhardilla en la montaña, apartada de la población rural; por su parte, Laura, la niña ahogada, encuentra la muerte en el escenario agreste y hostil, tras escapar del internado, buscando su origen, su trayecto de iniciación. Finalmente, Mónica, su compañera de habitación, sufre a solas la interpelación del espectro y halla desamparo e incompreensión como respuesta en su entorno mientras que Julia, la directora del orfanato y efigie que representa el autoritarismo de la dictadura franquista, proyecta su frustración y amargura al tiempo que se ahoga en sus propios traumas.

Pablo Malo hace una radiografía del paisaje como envoltura escénica y reflejo del alma de sus residentes para centrarse en el lado oscuro del ser humano, las falsas apariencias, la perversidad dentro de los círculos cerrados, las perturbaciones en el seno familiar o los traumas que anidan en el entorno rural. Epítome de ese frío que traspasa la dermis de su cine, el humedal, en definitiva, es el averno global y personal en el que nos enfrentarnos, en demuda cíclica, al cadáver suspendido en la nada, el que emerge de las

profundidades insondables y en cuya faz nos reconocemos, pues, no en vano, es la sombra esencial y el pecado que nos constituye y forma parte de nosotros—víctimas y victimarios—el líquido amniótico que nos envolvió en génesis, el impulso de la perversidad que nos lleva a acciones execrables y las aguas oscuras del deceso que nos acogerán a la postre.

Obras citadas

- Abalia Marijuán, Andrea. “Lo siniestro femenino: Olimpia y otros fantasmas imaginarios con rostro de mujer.” *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 34 (2020): 109-125.
- Alder, Emily. “Through Oceans Darkly: Sea Literature and the Nautical Gothic.” *Gothic Studies* 19.2 (2017): 1-15.
- Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana).” *Revista Iberoamericana* 38 (1972): 391-403.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica, 2000.
- Borisova, Anna. “Simbolismo de agua en el cine: entre el orientalismo poético ruso y el catastrofismo occidental.” *Fotocinema* 9 (2014): 255-281.
- Botting, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 2014.
- Bronfen, Elizabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester UP, 1992.
- Campra, Rosalba. “Il fantástico: una isotopía della trasgressione.” *Strumenti Critici* 15 (1981): 199-231.
- Cohen, Margaret. *The Novel and the Sea*. Princeton: Princeton UP, 2010.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*. Barcelona: Editorial Paidós, 1984.
- Díez Cobo, R. “Arquitecturas del hogar invertido: reescribiendo la casa encantada.” *Brunal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico* 8.1 (Primavera 2020): 135-156.
- Elgarte, Roberto. “El fantasma, entre lo irrepresentable y lo representable.” II Jornadas Hum. H.A.: Representación y Soporte. Bahía, Argentina. 4-6 de octubre 2007. URL.
- Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1974.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- Gil Poisa, M. “Faith as Confinement: Alejandro Amenábar’s *The Others* (2004).” *Dark Forces at Work: Essays on Social Dynamics and Cinematic Horrors*. Ed. C.J. Miller y A. Bowdoin Van Riper. Lanham: Lexington Books, 2020. 181- 192.
- Lacan, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis: Seminario 11*. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1987.
- Llopis, Rafael. “Los cuentos de terror.” *Antología de cuentos de terror*. Vol. 1. México: Alianza Editorial-Taurus, 1991: 9-14.
- Malo, Pablo, dir. *La sombra de nadie*. Perf. José Luis García Pérez, Philippine Leroy-Beaulieu, Manuel Morón. Zine 1, Media Films, 2006.

- Pascuzzi, Franceso y Sandra Waters. *The Spaces and Places of Horror*. Delaware: Vernon, 2020.
- Pedraza, Pilar. “De Poe a Buñuel: la amada en la cripta.” *Las sombras del horror: Edgar Allan Poe en el cine*. Ed. A. J. Navarro. Madrid: Valdemar, 2009. 141-166.
- Ramírez López, Augusto. “La belleza y lo siniestro en el cine de terror.” *Revista Escribanía* 19.1 (Enero-Junio): 2021: 95-102.
- Redondo, Dolores. *El guardián invisible*. Madrid: Destino, 2013.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil, 1970.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Buenos Aires: Editorial Ariel, 2006.
- Vax, Louis. *L’art et la littérature fantastiques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.