

ARQUITECTURAS DEL HOGAR INVERTIDO: REESCRIBIENDO LA CASA ENCANTADA

ROSA MARÍA DÍEZ COBO

Universidad de Burgos / Grupo GEIG (Universidad de León)

rmdiez@ubu.es

Enviado: 15-11-2019

Aceptado: 04-02-2020



RESUMEN

La casa encantada es un tópico del terror muy popular que parece indisolublemente relacionado con la tradición gótica anglosajona. Sin embargo, aun considerando la abundante y exitosa recreación de este tipo de espacio siniestro en los productos culturales en lengua inglesa, tampoco en nuestras literaturas en español resulta un tema ajeno. Es más, en las últimas décadas, de mano de un nutrido grupo de escritoras, está experimentando un auge narrativo que, hasta el momento, no ha atraído demasiado interés por parte de la crítica. Precisamente, en este artículo se busca analizar el fenómeno considerando sus características generales como «arquitectura del hogar invertido», y ahondando en su manifestación literaria a través del estudio de tres relatos representativos: «Una noche de invierno es una casa» (2006), de Cecilia Eudave, «Habitante» (2008), de Patricia Esteban Erlés, y «La casa de Adela» (2016). de Mariana Enríquez.

PALABRAS CLAVE: casa encantada, arquitecturas ominosas, espacios siniestros, Cecilia Eudave, Patricia Esteban Erlés, Mariana Enríquez.

INVERTED HOME ARCHITECTURES: REWRITING THE HAUNTED HOUSE

ABSTRACT

The haunted house is a very popular topic in the horror genre that seems inextricably related to the Anglo-Saxon Gothic tradition. However, taking into account the abundant and successful recreations of this type of uncanny space in English cultural prod-

ucts, it is not an unfamiliar subject in our literatures in Spanish either. Indeed, in the last decades, thanks to a considerable group of women writers, it is experiencing a narrative peak that, so far, has not attracted much critical attention. This article aims to analyse precisely this phenomenon considering its general features as an «inverted home architecture», and exploring in depth its literary manifestation through the examination of three representative short stories: «Una noche de invierno es una casa» (2006) by Cecilia Eudave, «Habitante» (2008) by Patricia Esteban Erlés, «La casa de Adela» (2016) by Mariana Enríquez.

KEYWORDS: haunted house, uncanny architectures, sinister spaces, Cecilia Eudave, Patricia Esteban Erlés, Mariana Enríquez.



INTRODUCCIÓN

Según la filosofía kantiana, el tiempo y el espacio son dos categorías fundamentales que estructuran la experiencia humana; ambas son dos dimensiones en las que nos movemos desde que comienza nuestra existencia. La relación entre las dos es insoluble y, desde una perspectiva textual, narratológica, toda narrativa implica un tiempo y un espacio reflejados bien de una forma descrita, narrada, bien, implícita, asociada al transcurrir o a la situación de lo narrado. De ahí, de la conjunción de estos factores, derivan conceptos como el cronotopo bajtiniano (1938), la diégesis genettiana (1972), el «storyworld» de Paul Werth (1999), o el «text world» (2005) de Herman David (Ryan, 2012).

En los estudios sobre tiempo y espacio en la filosofía y literatura ya, desde hace décadas, se tiende a primar el espacio sobre el tiempo, por las numerosas extrapolaciones críticas que permite la consideración de lo espacial. Y es que, desde que nacemos, vivimos vinculados a espacios de muy diversa índole: geográficos, ambientales y, fundamentalmente, arquitectónicos. Muchos de ellos están particularmente connotados por el tiempo que permanecemos en ellos, por las vivencias críticas que normalmente en ellos acontecen, por los sentimientos que nos evocan y por los arquetipos que encarnan. Como sostiene Fernando Aínsa (2003: 22-23): «La imagen del espacio se filtra y se distorsiona a través de mecanismos que transforman toda percepción exterior en experiencia psíquica y hacen de todo espacio un espacio experimental y mental».

Natalia Álvarez Méndez, por su parte, en su artículo «Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea» (2003) profundiza en la capacidad articuladora y estructuradora de lo espacial constituyendo, en trabazón con lo temporal, un fulcro que genera su propia sintaxis, semántica y pragmática. Asimismo, al igual que Aínsa, defiende la autora el radical potencial del espacio a la hora de apuntalar la trama en conexión con los personajes que por ella circulan y de evocar en el lector estímulos y emociones:

Parece entonces que la gran riqueza significativa del espacio de la historia se debe, en parte, a la conversión en un ámbito vivido, experimentado y personificado, un marco escénico que, al estar poblado por seres vinculados a sus espacios, adquiere significación y llega incluso a determinar y condicionar al personaje. Cada vez que las figuras actúan y se relacionan van dotando a los lugares de la ficción de un contenido semántico, sostenido por los cimientos de esa estructura de vínculos espaciales. Esto se consigue porque el espacio genera sentimientos y estímulos en el hombre, quien se convierte en el sujeto productor y consumidor del mismo mediante su perspectiva y sus sentidos. Se capta así el espacio con una mirada semántica, logrando que los lugares narrativos no sean neutros, sino ámbitos asociados e integrados a los personajes y acontecimientos de la historia.

En el caso de la literatura fantástica, y más en su vertiente del terror, el espacio, a menudo, se constituye como eje vertebrador de lo narrado. De ello da testimonio el estudio de Cecilia Eudave «Hacia una clasificación del espacio en textos de horror fantástico» (2018) donde se sostiene que la construcción del lugar puede ejercer como mediador: «entre los miedos ancestrales y los miedos modernos amparándose en un género narrativo; en este caso específicamente de lo fantástico» (61). Siguiendo pues, a esta autora, el espacio se relaciona con el terror no como mera plataforma donde exhibir tópicos o personajes, sino que participa, como agente activo, en la construcción de escenarios y en el desenvolvimiento de las tramas. Esto, si cabe, es más palpable en ejemplos del género donde lo espacial es la primera herramienta conjuradora del pavor. Y es que, una casa encantada es, sin duda, el epítome de la simbología espacial terrorífica.

LA CASA ENCANTADA COMO CONTRA-ESPACIO

Gaston Bachelard, en su célebre estudio de la *Poética del espacio* (1965), dedicó estas elocuentes palabras a la definición de casa: «Porque la casa es nues-

tro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término» (28). En la lectura que Henri Lefebvre (2013: 121), a su vez, hace del texto de Bachelard, sitúa el espacio representacional tradicional de la casa como si de un locus sagrado se tratase. Algunos autores han ido más allá y, como Steven Mariconda (2007: 268), ubican la casa, el hogar, como una extensión del arquetipo de la madre. Desde una perspectiva ideal esta es el centro de nuestra existencia, de nuestra seguridad; profundos afectos nos ligan irremisiblemente a ella.

Si convenimos en que hay algo de sacro en el concepto de hogar, la potencial ruptura de este espacio sagrado, su violación, su profanación, puede desembocar en la peor de las perversiones imaginables, en la alteración más dolorosa y horrificada del orden de cosas que estimamos como recto y deseable. Y, ahí, en esa intersección entre la querencia por el espacio propio, familiar, y la posibilidad de su perturbación, nos encontramos con el fascinante concepto de casa encantada, hechizada, maldita o embrujada. Una casa embrujada no es otra cosa que un edificio u hogar donde suceden, o parecen suceder, hechos de naturaleza sobrenatural en un rango que puede ir desde lo meramente inquietante a lo francamente espeluznante. Si es verdad que, en la literatura y otras representaciones artísticas, podemos, siguiendo la terminología de Stephen King (*Danse Macabre*, 1981), hablar de diferentes tipos de lugares malignos alternativos a la casa-hogar, esta última destaca por su capacidad perturbadora. Porque, como afirma el propio King, en las casas las personas son más vulnerables, es donde se bajan, normalmente, las alarmas que activamos para enfrentarnos al mundo exterior, ya que la casa se puede conceptualizar como una «segunda piel» (305).

No olvidemos que el clásico concepto freudiano *Unheimlich* tiene, en su raíz, el vocablo «heim», que no significa otra cosa que «hogar»; es decir, literalmente, *Unheimlich* representa mucho más que lo siniestro, lo ominoso, o una «inquietante extrañeza»; es la turbación, el temor, que reside en lo cotidiano, de puertas adentro, en el propio domicilio. Citando a Julia Kristeva en su análisis del término (1996: 359):

Esta inmanencia de lo extraño en lo familiar se considera una prueba etimológica de la hipótesis psicoanalítica según la cual «la inquietante extrañeza es esa variedad particular de lo terrorífico que se remonta a lo conocido desde hace mucho tiempo, a lo familiar desde hace mucho tiempo», lo cual confirma para Freud las palabras de Schelling según el cual «se llama *unheimlich* a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, ha salido a la luz».

Extrapolando aún más las implicaciones teóricas de esa relación quiás-mica entre lo hogareño y lo siniestro, podemos considerar a la casa encantada, en términos de Foucault (2008), como una suerte de hogar invertido, de espacio heterotópico, o contra-espacio: «lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos» (40), o como matiza aún más el filósofo francés: «impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos» (41).¹

En cualquier caso, independientemente de la vertiente teórica bajo la que deseemos caracterizar a una casa encantada, lo que resulta innegable es la fascinación morbosa que implica todo lo concerniente a este tipo de hogar desviado, alterado o, en definitiva, terrorífico. Es cierto que no todas las casas donde acontecen hechos ominosos pueden ser consideradas hogares por sus víctimas, pero, sin duda, la simbología de la casa en términos generales comporta la de un espacio *semiotizado* asociado a lo íntimo, lo familiar y lo protector. De ahí que, incluso, aunque seamos espectadores de la enésima versión hollywoodiense del tópico de la *haunted house*, un escalofrío nos recorre al presenciar los horrores que pueden acechar en la cotidianidad de cualquier edificio o domicilio.

La casa como epicentro de manifestaciones fantásticas y aterradoras hunde, en el caso de la cultura anglosajona, sus raíces en su rica tradición gótica y de impronta terrorífica. Además, en los últimos tiempos se ha evidenciado una revitalización de este locus como se puede observar en las muchas obras literarias y fílmicas en inglés que retornan al asunto de la casa encantada con especial delectación. El tópico no parece agotarse: del espacio siniestro como mero ornamento y escenario emplazado en una cartografía montaraz y distante en los inicios de la literatura gótica hasta los más actuales y posmodernos, espacios estos situados en lugares verosímilmente caracterizados y donde la casa cumple una fuerte función simbólica, en ocasiones, incluso alzándose con el protagonismo de la acción. Esto se podría enmarcar en el espacialismo ya mencionado previamente que vive nuestro tiempo, en la conciencia de que, como mantiene Edward Hall en *The hidden dimension* (1966), todo lo que hace el ser humano está vinculado a la experiencia del espacio y que dicha experiencia es de naturaleza multisensorial (xi).

Pero aquí no nos estamos refiriendo a un espacio cualquiera, sino a uno situado en el orden de la transgresión de lo verosímil, de lo mimético. Y, aun-

1 A pesar de lo productivo del uso de heterotopia y contra-espacio en el análisis de la casa encantada, es necesario conocer las reservas de algunos críticos como Elizabeth Hornbeck (2019: 243-264) a la hora de cifrar cualquier espacio heterodoxo, diverso, como si de una heterotopia se tratase. Y es que no cabe olvidar que el concepto foucaultiano comporta una dimensión social que no siempre podríamos localizar en todas las casas encantadas o espacios fantásticos que analicemos bajo ese rubro.

que esta violación de los límites de lo real en el espacio del hogar nos parece llevar indefectiblemente a la tradición en lengua inglesa, especialmente desde la eclosión de la literatura gótica, no debemos olvidar que es algo que ha trascendido lenguas, culturas y siglos. Ya autores clásicos como Plauto en *Mostellaria* —cuyo título se puede traducir como «casa encantada»—² Plinio el Joven (epístola 7, 27, 5-11), o Luciano de Samosata en *Philopseudes* relataron historias donde hechos de naturaleza paranormal ocurrían, o parecían ocurrir, en el marco de una casa. También, en el folclore de numerosas culturas es frecuente encontrarse con este tópico que, incluso, pervive con vitalidad hasta nuestros días a través de leyendas rurales, urbanas o, incluso insertas en la tradición cuentística popular.³

Pero cuando nos enfrentamos al concepto de casa encantada son muchos los territorios simbólicos y críticos que analizar: la consideración de la casa como un residuo maldito del pasado; el espacio doméstico como *alter ego* de personajes perturbados, espejo de alteraciones psíquicas; el hogar como catalizador de formas de rebelión o, la que nos interesa aquí, específicamente la dimensión arquitectónica del hogar, la casa como agente del mal en cuanto que entidad física con unas determinadas características fisionómicas. Esta perspectiva, no muy considerada desde los estudios de crítica literaria sobre el tópico, sin embargo, ya ha sido explorada preliminarmente en algunos trabajos como el de Andrew Hock Soon Ng (2015) donde el autor subraya la necesidad no solo de contemplar la casa desde una dimensión constructiva del propio edificio, sino también valorando la relación de su espacio arquitectónico con aspectos contextuales relativos a los límites, fronteras, espacios circundantes y, también, con su interior (división estructural, mobiliario, ornamentación...) y, por supuesto, en su relación con sus moradores.

Si nos atenemos a la imaginería arquitectónica dominante que vinculamos con la noción de casa encantada literaria, y sobre todo cinematográfica, esta responde a unos patrones estéticos que más tienen que ver con un tipo constructivo concreto: la casa de «tejado francés» o «tejado de mansarda». Ideada por el arquitecto parisino François Mansart (1598-1666), reactualizada durante el Segundo Imperio francés (década de 1850), a través de su estilización en el estilo victoriano, y sus derivas neogóticas, encontró rápida acogida entre los constructores ingleses y norteamericanos en el periodo que va hasta

2 Existen diversas opiniones en cuanto a la traducción de este título y, así, además del aquí propuesto, otros expertos han considerado la idoneidad de otros como «La comedia del fantasma» o «El aparecido». Sin duda, todos ellos remiten al carácter insólito de la trama de esta obrita cómica.

3 Recordemos así el hogar perverso que cobra protagonismo en un cuento universal como es «La casita de chocolate» donde la edificación atrae a sus jóvenes víctimas tentándolas con su deliciosa fachada.

las postrimerías del siglo XIX (Mariconda, 2007: 272-273). Contemplamos, pues, edificaciones de tejados inclinados, abuhardilladas, divididas en múltiples secciones y rincones, con disposiciones laberínticas y asimétricas, dotadas de múltiples chimeneas, enormes ventanales y ornamentaciones recargadas. Este estilo arquitectónico, con su desmesura y las posibilidades imaginativas que comporta, permite especialmente juegos de perspectivas ominosos en sí mismos, la recreación de «geometrías erróneas», no euclidianas, uno de los grandes terrores reflejados en las narrativas de H.P. Lovecraft. A esta moda constructiva responden, sin ir más lejos, la icónica Manderley en la novela *Rebecca* (1938) de Daphne du Maurier y la homónima película (1940); Hill House en la novela de Shirley Jackson *The Haunting of Hill House* (1959) —basada en la mansión real de los Winchester—; la tenebrosa mansión del filme *Psicosis* (1960); la más «acogedora» morada de la familia Addams, basada en las caricaturas de Charles Addams; las casas terroríficas de Scooby-Doo; o, en nuestra literatura, una de las casas más malignas que hasta ahora se han concebido, Santa Vela, convento-orfanato y protagonista central de la novela *Las madres negras* (2018) de Patricia Esteban Erlés.⁴

La cuestión arquitectónica no es ociosa aquí; por una parte, es clave a la hora de analizar muchos de los textos que recrean casas encantadas, por otra, se vincula con una tipología de construcción embrujada francamente aterradora: aquella en la que esta no es un mero recipiente de hechos o personajes extraños o pavorosos, sino que es un actor principal a la hora de convocarlos o materializarlos. Y es que la casa maligna es aquella en la cual, con tan solo un primer golpe de vista, sabemos que nos encontramos ante un organismo sintiente, ante un ente enfermo y al acecho de aquellos que osen cruzar su umbral. Constituye la vivienda perversa y ominosa por antonomasia. Así lo vemos en el retrato que hace de la mansión Usher el narrador del célebre relato de Edgar Allan Poe «La caída de la casa Usher» (1839), quintaesencia del cuento gótico:

I know not how it was; but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible. I looked upon the scene before me—upon the mere house, and the simple landscape features of the domain—upon the bleak walls—upon the vacant-eye like windows—upon a few rank sedges—and upon a few white trunks of decayed trees—with an utter depression of soul which I can compare

⁴ Existe una numerosa presencia de casas ominosas en literatura, cine y producciones seriales que se podrían citar en este punto pero, por razones de síntesis, se alude aquí solo a algunas de las más icónicas.

to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveler upon opium—the bitter lapse into every-day life—the hideous dropping off the veil (2018: 24).

En la novela corta de Charles Dickens titulada «The haunted house» (1859) incluso tenemos una descripción arquitectónica más gráfica del espacio maligno donde se recalca la malignidad que comporta su diseño y las emociones perturbadas que evoca este en el espectador:

The slowly changing shadows, waved on it from the heavy trees, were doleful in the last degree; the house was ill-placed, ill-built, ill-planned and ill-fitted. It was damp, it was not free from dry rot, there was a flavour of rats in it, and it was the gloomy victim of that indescribable decay which settles on all the work of man's hands whenever it is not turned to man's account. The kitchens and offices were too large and too remote from each other. Above stairs and below, waste tracks of passage intervened between patches of fertility represented by rooms, and there was a mouldy old well with a green growth upon it, hiding, like a murderous trap, near the bottom of the back stairs, under the double row of bells (2011: 9).

Y la casa encantada de tejados de mansarda mejor caracterizada de todos los tiempos, Hill House, de Shirley Jackson (1959), nos viene descrita, nuevamente, apelando a los efectos que la forma externa provoca en el ánimo del que la contempla:

NO HUMAN eye can isolate the unhappy coincidence of line and place which suggests evil in the face of a house, and yet somehow a maniac juxtaposition, a badly turned angle, some chance meeting of roof and sky, turned Hill House into a place of despair, more frightening because the face of Hill House seemed awake, with a watchfulness from the blank windows and a touch of glee in the eyebrow of a cornice. Almost any house, caught unexpectedly or at an odd angle, can turn a deeply humorous look on a watching person; even a mischievous little chimney, or a dormer like a dimple, can catch up a beholder with a sense of fellowship; but a house arrogant and hating, never off guard, can only be evil. This house, which seemed somehow to have formed itself, flying together into its own powerful pattern under the hands of its builders, fitting itself into its own construction of lines and angles, reared its great head back against the sky without concession to humanity. It was a house without kindness, never meant to be lived in, not a fit place for people or for love or for hope. (2009: 34-35)

Si este es el tipo constructivo que más generalmente se asocia a la casa encantada, no obstante, nuestro análisis aquí no se limitará a casas victoria-

nas, ya que, el terror, en nuestro tiempo, no se puede quedar solo anclado en arquitecturas evocadoras aunque desfasadas y poco presentes o comunes en nuestra realidad contemporánea. De ahí, que siguiendo la estela de la precursora *The House Next Door* (1978) de la estadounidense Anne Rivers Siddons, en que la casa encantada toma la forma de una arquitectura de diseño contemporánea situada en un anodino barrio residencial de la ciudad de Atlanta, en nuestro análisis literario también consideraremos, además de ejemplos más clásicos, la contrapartida moderna de nuestra ominosa casa de tejado de mansarda en las literaturas en español.

Además de un buen número de ejemplos en la tradición popular, la presencia de la casa embrujada no ha sido muy significativa hasta la actualidad en nuestra lengua. En literatura, más allá de los lugares extraños y oníricos en los relatos de Borges o los espacios domésticos fantásticos y opresivos de autoras como Amparo Dávila, las casas a las que se les puede aplicar ciertamente la rúbrica de «encantadas» se reducen sustancialmente. Entre las obras pioneras en introducir el tópico podemos citar: «La casa de azúcar» (1959), de Silvina Ocampo; «La casa inundada» (1960), de Felisberto Hernández; «El viaje de Lucio» (1970), de María Esther Vázquez; y, sin lugar a dudas, «Casa tomada» (1946), de Julio Cortázar. Y, aunque esta tendencia se está revertiendo en los últimos tiempos tanto en literatura como cine, aún parece un tópico residual dentro de la literatura fantástica y de terror en nuestra lengua.⁵

Pero vamos a ocuparnos aquí de tres textos que sí han puesto la casa encantada en un primer plano; todos ellos a manos de autoras que han empleado este tema literario magistralmente. El caso más paradigmático es el de Patricia Esteban Erlés que, en sus volúmenes de cuentos o microrrelatos y en su ópera prima novelística *Las madres negras* (2018), ha otorgado una primacía indiscutible al concepto de hogar disfuncional en forma de espacios arquitectónicos ominosos. En la recientemente publicada *Fondo de armario* (2019), que recopila textos periodísticos de la autora, tenemos una maravillosa e iluminadora reflexión de por qué este apego de la autora al motivo de la casa:

Yo soy de las que creen que las casas están vivas. Y que tienen su genio, apacible o endiablado, y que les puedes caer bien o mal, depende. (...) Por eso no es

5 En literatura, además de los relatos que en este artículo analizaremos, podemos considerar, entre los ejemplos más actuales, títulos como «La casa de los dos portales» (1982), de José María Merino; «La Maga» (2015), de Elia Barceló, «Vecina» (2015), de Emilio Bueso, y algunos de los relatos incluidos en *Casa volada* (2019), de Gemma Solsona Asensio. Entre las producciones cinematográficas podemos destacar *Frágiles* (2005) y *Para entrar a vivir* (2006), de Jaume Balagueró; *La habitación del niño* (2007), de Alex de la Iglesia; *El orfanato* (2007), de Juan Antonio Bayona; *El secreto de Marrowbone* (2017), de Sergio G. Sánchez; y *Malasaña 32* (2020), de Albert Pintó.

extraño que me fascinen las novelas en las que una casa se convierte en protagonista. Y tampoco que coincida que el autor de esos libros sea una mujer, quizás porque tradicionalmente el espacio doméstico es el que le ha sido reservado, aquel en el que se ha desarrollado su vida familiar y han anidado su angustia y el miedo existencial. (...) Me pregunto hasta qué punto los lugares en los que hemos vivido no son un doble nuestro, con sus ventanas sonrientes, sus pasillos interminables y un oscuro sótano al que da miedo asomarse. (77-78)

Como bien evidencia la cita de Patricia, la sujeción de la mujer al espacio doméstico ha sido, tradicionalmente indudable cobrando, así, este una dimensión que lo convierte en un *alter ego* perturbado de sus moradoras, en una plasmación psíquica que transforma a la casa en un personaje inquietantemente humanizado y central de este tipo de narraciones. Y, por ello, en los textos que recrean casas encantadas es común encontrarse una preponderancia de protagonismo femenino, sea el personaje agente o víctima de los fenómenos extraños que tras sus muros acontecen. De hecho, en los tres relatos que a continuación analizaremos, sus autoras son mujeres y el protagonismo en los tres recae en personajes femeninos.⁶

Vamos pues a valorar en este trabajo las manifestaciones de la casa encantada en los siguientes relatos: «Habitante» (2008), de la española Patricia Esteban Erlés, «Una noche de invierno es una casa» (2006), de la mexicana Cecilia Eudave, y «La casa de Adela» (2016), de la argentina Mariana Enríquez. ¿El motivo de seleccionar estos y no otros tan sugerentes como «La Maga» de Elia Barceló o la mencionada Santa Vela en *Las madres negras*? El motivo es que en las tres edificaciones de estos relatos el componente arquitectónico, así como la agencialidad que adquiere la construcción es central. Asimismo, dentro de sus similitudes temáticas y simbólicas, presentan divergencias que permitirán profundizar en la amplitud crítica de un tópico que, a primera vista, podría parecer formulario y poco innovador. Consideraremos las tres narrativas de acuerdo con un orden creciente, desde la aparentemente más alejada de los parámetros clásicos de la casa encantada, «Habitante» de Esteban Erlés, a los más canónicos

6 Aquí conviene, sin embargo, hacer una puntualización y es que muy a menudo, desde el imaginario colectivo hasta la crítica literaria, se ha cifrado el espacio doméstico como indisolublemente ligado a lo femenino. Si bien es verdad que la subordinación de la mujer al espacio del hogar es históricamente innegable, hay que advertir que esta relación ni es tan directa, ni tan simple. Muchos teóricos la están problematizando en los últimos tiempos ya que la casa no es un mero contenedor de habitantes: la relación entre el sujeto humano y el objeto arquitectónico forman parte de una negociación constante, variable y que, en general, lleva a una relación simbiótica entre dicho espacio y los que lo ocupan (Bart Verschaffel 2002). Y, en este sentido, como afirma Julienne Hanson, «la casa es el más complejo de los edificios» (1998: 2). Es decir, aunque desde aquí sigamos sosteniendo una habitual vinculación, social, cultural, ideológica e histórica de la experiencia femenina con el hogar, advertimos de la complejidad del fenómeno y de la necesidad de estudiar sus variantes, muchas veces opuestas y contradictorias.

en «La casa de Adela» de Enríquez, pasando por la reescritura irónica y paródica de la prodigiosa mansión que recrea Eudave en su texto.

«HABITANTE»: IDENTIDADES SUPLANTADAS

El breve relato «Habitante» se incluye en la colección *Manderley en venta* publicada por vez primera en 2008 y recientemente reeditado por Páginas de Espuma (2019). Conviene recordar que para la autora la mansión Manderley es una constante en su bibliografía, casi diríase que una obsesión. Porque la Manderley de *Rebeca* es un símbolo poderoso, cargado de evocaciones, es escenario y protagonista central, es ese espacio encantador y encantado, amenazante y edénico, hogareño y embrujado, jardín y acantilado, este y oeste, al que nunca se puede regresar sino en sueños. Manderley es un espacio tan soñado como físico y en su aspecto material se trasluce una corporalidad, una conciencia, que lo humaniza. Así, *Manderley en venta* recoge, desde la ilustración de su misma portada, esta antropomorfización de la casa: una vivienda con piernas que ya nos transmite la idea de todas las posibilidades fantásticas de un espacio, de un ente, con cuerpo y vida propia.⁷

Franqueemos ahora pues el umbral del peculiar apartamento que se describe en «Habitante». Todo lo que tiene de breve, lo tiene también de inquietante. Narrado en primera persona por una protagonista anónima, una enfermera, relata la fascinación de esta por un edificio de apartamentos que, en un barrio residencial de construcciones indiferenciadas, destaca no por su aspecto lúgubre, sino por todo lo contrario: «La casa resultaba inconfundible, no puede ser otra. (...) La fachada estaba pintada en blanco cegador y en ella se reflejaban como sombras chinescas dos palmeras enanas, que flanqueaban el edificio, dándole un aire playero que me hizo sonreír, como si su presencia allí respondiera a la divertida ocurrencia de alguien a quien se lo perdonaríamos todo» (39).

Así, la atracción que siente nuestra narradora y protagonista por la construcción no tiene que ver, en principio, con ningún tipo de aspecto ominoso o inquietante que proyecte el edificio sino por sus aspectos más mundanos:

Me he detenido muchas veces a mirar la buhardilla picuda y el número 27 de hierro forjado en caligrafía femenina, sobre el portal. Es el único edificio con

7 Como afirma Anthony Vidler en su obra *The Architectural Uncanny* (1992), la concepción de la casa como una forma alterna o refleja del cuerpo humano ha estado presente desde los tiempos clásicos hasta las reescrituras heterodoxas posmodernas.

piscina de toda la manzana. (...) Siempre me alejaba a regañadientes de la calle Hobson, pensando que si yo viviera en ese edificio, nadaría un rato cada mañana, antes de ir al trabajo, como una actriz de telefilm americano. (39-40)

Es decir, aquí nos encontraríamos con un modelo casi opuesto a las típicas edificaciones de tejado de mansarda, con las cuales difícilmente podemos armonizar la presencia de una piscina comunitaria con olor a cloro en su parte trasera.

La trama da comienzo con la aparición en un diario de un anuncio que da cuenta de la puesta en alquiler de un apartamento en la mencionada casa. La enfermera, entusiasmada ante tal oportunidad, lo visita y se hace con él sin reparar en gastos. Apenas presta atención al hecho de que la anterior inquilina, Virginia, fue hallada muerta, flotando, en la piscina. En las dos páginas que restan al relato desde que se revela esta información apenas vemos nada más de sorprendente que a la protagonista aderezando la casa a su gusto, realizando observaciones aparentemente poco relevantes sobre el mobiliario o pequeños detalles del interior, cocinando... nada de particular. La aparición de un traje de piscina negro en una balda superior de un armario parece dotar de un trueque macabro a la narrativa. Sin embargo, la mujer se va a la cama a dormir y nada inquietante parece acontecer hasta que es despertada, a una hora nada siniestra, las diez, por el telefonillo de la vivienda desde el cual una voz la reclama: «¿Virginia?». Ante dicho reclamo, ella responde afirmativamente, se viste con el bañador encontrado en el armario y con una camisola, bajando, a continuación, al encuentro de la anónima voz. Fin del relato.

¿Por qué, hasta lo aquí dicho, tildar pues a este relato como encuadrable dentro del tópico de la casa encantada? ¿Qué tiene de embrujado este discreto apartamento situado en un edificio solo un poco discordante con los circundantes? Lo primero que nos hace recelar es el título, «Habitante», ¿porque, a quién se refiere: a la actual inquilina, a la previa, o a algún otro inquilino que no se manifiesta explícitamente en las líneas del relato? La segunda inferencia que podemos realizar es que, aunque pudiera tratarse de una casualidad, la protagonista parece impelida por el edificio: dio con él «casualmente» camino de su trabajo, sintió una atracción que se vio culminada con el hallazgo del anuncio de alquiler de uno de sus apartamentos en un diario. Y, lo que es más, ante una segunda lectura del relato, algunos pequeños detalles nos empiezan a parecer sospechosos: siete personas interesadas en el alquiler visitan la casa antes que la protagonista, pero ninguna se la queda; la protagonista parece sentir una obsesión casi insana por el apartamento, incluso pare-

ce ensimismada pensando en él mientras se muere uno de sus pacientes; no parece dar mayor importancia al hecho de que Virginia muriese en la piscina ni se sobresalta ni especula ante la aparición de un traje de baño que, muy probablemente, pudo pertenecer a la difunta.

La sutileza de la escritora a la hora de insinuarnos que, en realidad, la casa se ha adueñado de la conciencia de la protagonista no puede ser más magistral: vemos cómo esta comienza a pintar una habitación de un color distinto al previo y cómo, a mitad de la tarea, decide retornar al color anterior ante lo cual «suspiro aliviada cuando consigo dejarla igual que estaba antes» (42); cómo «se adueña de mí una tristeza inexplicable» (42) al pasar los dedos sobre las muescas que, quizá, Virginia dejó impresas en la encimera de la cocina, y, finalmente, la extraña e inexplicada actuación de la protagonista que no se inmuta al ser llamada por el nombre de la fallecida inquilina y se viste, impertérrita, con su bañador.

Este breve homenaje a *Manderley* encierra un misterio inaccesible, ni siquiera podemos afirmar con rotundidad que nos hallemos ante un relato fantástico o terrorífico; se puede interpretar como una historia solo un poco insólita, un tanto misteriosa porque carecemos de más contexto: lo inusual comienza verdaderamente cuando concluye el relato. En este texto lo más inquietante es lo que no se dice: si realmente la casa posee un control sobre sus inquilinas o si todo se reduce a un conjunto de casualidades; si la nueva ocupante en verdad ha sido poseída por el espíritu de la anterior o si solo sufre alguna alteración psíquica. Y, sobre todo, ¿ha tenido algo que ver la casa en el fallecimiento de Virginia? ¿Qué le depara el futuro a la nueva habitante de este hogar? Solo podemos interpretar estas dudas a través de insinuaciones, especulaciones y sospechas paratextuales y no olvidemos que, pese a su estilo playero y alegre, el edificio en el que se desarrollan los hechos tiene una buhardilla picuda que nos retrotrae a una de las características más sobresalientes de las casas de mansarda.⁸

«UNA NOCHE DE INVIERNO ES UNA CASA»: ÉSTA CASA ES UNA RUINA

Pasemos ahora a un nuevo hogar, a un relato de Cecilia Eudave, que apareció recogido por vez primera en el volumen *Registro de imposibles* en 2006

8 Como nota curiosa, este relato comparte una casual similitud en la sucesión de eventos con la película *The Tenant* (*El quimérico inquilino*) (1976) de Roman Polanski, otra magistral muestra de hogar maldito, profundamente perturbador y que, además, forma una trilogía de espacios siniestros con las igualmente terroríficas *Repulsion* (1965) y *Rosemary's baby* (1968).

y se compiló de nuevo en la antología *En primera persona* (2013). Este evocador título se desarrolla también en primera persona, en boca de otra narradora femenina sin nombre quien, junto con su pareja, Enrique, adquieren una mansión con jardín, decrepita, ruinoso y helado:

Al entrar se comprobó mi más triste sospecha: ahí hacía un frío de esos ancestrales, que me dobló la espina dorsal y me obligó a apoyarme sobre una de las desconchadas paredes. Aquel lugar era inmenso, sí, muy grande, pero inmundado, parecido a una piel que con el tiempo se desgaja y va dejando su rastro por cualquier parte. Y ese olor, que nunca logré erradicar, entre dulzón y amargo, parecido a la descomposición de una vaca que por el camino algún incauto golpeó y dejó morir. Esa casa agonizaba y necesitaba sangre fresca para seguir viviendo, ahora me parece más claro, pero en ese entonces... (2014: 24)

Si el edificio le parece desde su primera visita un chiquero, sin embargo, lo fascinante de una casa con jardín en medio de una ciudad tumultuosa hechiza a la narradora que decide alquilarla. Pero, como ya al inicio sentencia la narradora: «no hay jardín de las delicias ni parque encantado que no cobre precio» (25). La protagonista no escatima durante el relato en detalles de las fallidas reparaciones de la casa que no hacen sino incrementar la ruina de la mansión: los interruptores nunca llegan a funcionar de una forma lógica; las luces se prenden solas; el agua caliente no mana de las tuberías de la cocina sino que rezuma por las paredes del baño; la «cojera» del váter obliga a sus dueños «a hacer nuestras más íntimas necesidades de ladito» (29); el suelo de la cocina está siempre cubierto de grasa; la humedad de las paredes resiste a todo tipo de pintura e incluso una mancha huye literalmente de cualquier intento de ser eliminada —«Y la mancha amarilla, como si fuera una ameba mutante, se deslizó y se colocó justo al lado de donde había yo pintado» (33); el jardín posee un pasto indomable que no se deja adecentar; una colonia de gatos pulgosos coloniza una caseta del jardín y no la abandonan pese a todas las medidas hostiles que se toman contra ellos. La casa se niega a ser reparada y todo tipo de acontecimientos inexplicables relacionados con su acondicionamiento jalonan las páginas de este texto. La casa es una auténtica rebelde, no sabemos, en un principio, si con causa. La propia narradora se refiere a ella con calificativos antropomórficos, la define como «loca» (26); «un lugar sensible» (29), incluso, lo que resulta más inquietante, parece que la casa ejerce una influencia negativa sobre la narradora: la vuelve agresiva, saca lo peor de ella, no la deja disfrutar del jardín —«¿Cómo la casa iba a dejarme disfrutar un momento aquel espacio?» (30)—, y parece atacarla cuando duda por un mo-

mento sobre si, finalmente, abandonar o no el lugar: « “¿Y si me quedo?” (...) Y ¡zas! se revienta el tinaco y sale disparado el tapón que lo cubría como un torpedo asesino que fue a retumbar a una de las paredes del jardín haciendo que se cayera un trozo considerable de muro. De no haber sido porque el agua que emanó de golpe me tiró al suelo, estaría ahora en otra parte...” (35).

Pero esta lectura de la casa como de un agente con vida propia y malvado adquiere una interpretación muy diferente si consideramos que su ruina corre paralela con el desmoronamiento progresivo de la relación de la narradora con Enrique. Este último culpa constantemente a su pareja de la elección de la casa, la responsabiliza de todos los deterioros, incluso de los técnicos, de una forma sarcástica y mordaz que evidencia la degradación de la relación: « “Yo creo que tú tienes un problema con lo eléctrico, debes de tener mal los polos o de plano eres una pésima catalizadora, o algo así, recuerda que a todo el mundo le das toques.” Con eso quedó claro quién era el motivo del desorden de iluminación, no se pudo buscar más respuestas, ¿para qué?, ya había culpable» (26).

Las ironías dañinas de Enrique se intercalan con la narración de los desperfectos constantes de la casa y él aparece retratado en todo momento como un «jefe impertinente, diminuto e inútil que solo sabe gritar para sentirse a gusto» (33). Entonces, en este sentido, más que de una casa encantada al uso que ejerce su mal indiscriminadamente contra sus habitantes nos encontramos con una relación simbiótica entre la casa y la dueña; la casa es un *alter ego* de la narradora y de su relación, que hace aguas por todas partes incluso, literalmente: «Yo también emanaba agua tibia por mis mejillas; por primera vez, esa casa y yo compartíamos una misma sensación» (30). La casa, pues, al final, la expulsa no malignamente sino, como una camarada, una amiga, que la fuerza a abandonar una relación fallida y perjudicial, pese a que, en el último instante, el jardín esté florido, como un último destello, por supuesto engañoso, de que la vida en esa casa-relación puede llegar a fructificar. Es elocuente que Enrique, puesto entre la tesitura de permanecer en la casa o de seguir a su pareja fuera de ella, decida quedarse. La conclusión del relato, sin embargo, es un tanto misteriosa, ya que la narradora se encuentra con un personaje vestido de blanco que la invita a abandonar su maleta ya que no la necesitará, «por allá», donde «hace un sol maravilloso» (35). Podríamos especular con la muerte literal de la protagonista o, más bien, con su transición simbólica a una vida distinta, mejor, para la cual no necesita acarrear lastres del pasado.

Estamos pues ante una casa encantada atípica según los patrones más canónicos. Es verdad que una decadencia y mugre persistentes un tanto insó-

litas se adueñan del lugar y algunos detalles nos evocan lo simbólico de las arquitecturas disimétricas: «había seis habitaciones, una estancia, un recibidor, dos patios, un jardín y solo un raquítico baño» (27). Pero es también cierto que la ruina arquitectónica de esta casa no inspira un miedo paranormal —la narradora no se atemoriza ante la insinuación de los albañiles de que la casa tiene mala «vibra» o ante la aparición de figuras de vírgenes en todos los armarios—, sino que debe ser más bien leída como una parodia, cargada de una fuerte ironía y humorismo, del tópico de la construcción maldita. Esta edificación encarna un espacio simbólico que, bebiendo de una reescritura posmoderna de la casa encantada, da un vuelco a los clásicos miedos inspirados por agentes sobrenaturales y nos los muestra más cercanos, más realistas en cierta medida; la casa maldita puede ser ni más ni menos la que llevábamos a costas, nuestra propia vida y sus terrores cotidianos.

«LA CASA DE ADELA»: TERRORES INFANTILES

Nos adentramos ya en la última de nuestras casas encantadas; quizá la más tétrica de las tres. «La casa de Adela» aparece recogido en el volumen *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) de Mariana Enríquez. El relato, nuevamente, recoge en primera persona el testimonio de una mujer, Clara, que rememora una experiencia de infancia en el barrio bonaerense de Lanús junto con su hermano mayor Pablo y una vecina y amiga, Adela. En él se describe la estrecha amistad de los tres niños y las peculiaridades de Adela: «una princesa de suburbio, mimada en su enorme chalet inglés insertado en nuestro barrio de Lanús, tan diferente que parecía un castillo...» (65).

Adela, además de ser una niña «bien», posee dos peculiaridades más, que la hacen especialmente atractiva a sus dos amigos: carece, desde su nacimiento, del brazo izquierdo y posee una desbocada imaginación, además de ser apasionada de las historias y del cine de terror. Exhibe su discapacidad física con valentía pese a que esta le granjea todo tipo de insultos por parte de otros niños —«monstruita, adefesio, bicho incompleto» (66). El tiempo de los tres amigos se ocupa en ver y regodearse en películas terroríficas sobre amputaciones, fantasmas y... casas abandonadas. En un momento dado, el texto nos introduce a la protagonista arquitectónica del relato cuando Clara evoca cómo una casa abandonada del barrio inquietaba a su madre; es precisamente esta mención por parte de la madre la que desencadena el nuevo interés de los tres niños por un lugar que «no tenía nada de especial a primera vista, pero si se le

prestaba atención, había detalles inquietantes. Las ventanas estaban tapiadas, cerradas completamente, con ladrillos. ¿Para evitar que alguien entrara o que algo saliera? La puerta, de hierro, estaba pintada de marrón oscuro; parece sangre seca, dijo Adela» (71).

La fantasía infantil, proclive a imaginar horrores sinfín, se contrarresta con lo que no parece más que una simple casa decrepita y deshabitada desde hace años y cuyos últimos habitantes fueron un matrimonio de ancianos sin nada reseñable. Sin embargo, la obsesión de los niños por el lugar alimenta todo tipo de fantasías morbosas, plagadas de especulaciones espeluznantes: Adela y Pablo dicen que la casa les habla, que les narra cosas horripilantes sobre los últimos habitantes del lugar. Finalmente, los niños idean entrar en la casa, para explorarla, el último día del verano. Clara, la más pequeña del trío, siente terror, aunque cierta incredulidad ante las historias de Adela y Pablo y, sin embargo, realiza una afirmación premonitória cuando se siente sin fuerzas para advertir a los adultos de las intenciones de sus compañeros de juegos: «a lo mejor la casa no me dejaba hablar. La casa no quería que los salvara» (73). Se reúnen pues la noche del último día de verano para llevar a cabo su aventura. Clara y Pablo se encuentran a Adela que les espera en el jardín de la casa: «Tranquila, iluminada. Conectada, pienso ahora» (75). Y, a partir de aquí, comienza una aventura descrita en términos totalmente terroríficos: la puerta principal, que siempre había permanecido cerrada, se la encuentran entreabierta, como una invitación a ser transpuesta y, lo que resulta más inquietante: en el interior hay luz, una extraña luminosidad eléctrica, que facilita que los niños entren sin sus linternas encendidas. Sin embargo, en principio, «la casa no parece rara por dentro», amueblada con mobiliario convencional, más allá de que «se sentía más grande de lo que parecía desde afuera» (75) y de que emitía una especie de zumbido, o así lo sentían los niños. Especialmente entusiasmado, Pablo; en trance, Adela; y más medrosa, Clara, siguen la exploración hasta que pequeños detalles empiezan a tornar la experiencia más truculenta: hallan multitud de uñas y dientes exhibidos en estantes que alcanzan el techo. Y, de repente, en el instante de ese descubrimiento, se va la luz. Los tres niños chillan y Pablo y Clara, abrazados, siguen su recorrido linterna en mano; lo que ven resulta un compendio clásico de motivos propios de una casa maldita: un espejo situado cerca del techo que no puede reflejar a nadie; objetos sin sentido desperdigados; una habitación para la que no encuentran pared que le ponga fin. Y, en medio de este terrorífico clímax, se dan cuenta de que han perdido de vista a Adela, la llaman y esta les responderá desde el umbral de la habitación de los estantes con restos humanos:

—Acá.

Era su voz, muy baja, cerca. Estaba detrás de nosotros. Retrocedimos. Pablo iluminó el lugar de donde venía la voz y entonces la vimos.

Adela no había salido de la habitación de los estantes. Nos saludó con la mano derecha, parada junto a una puerta. Después giró, abrió la puerta que estaba a su lado y la cerró detrás de ella. Mi hermano corrió, pero cuando llegó a la puerta, ya no pudo abrirla. Estaba cerrada con llave (77).

Y, pese a sus intentos de abrirla, no lo conseguirán. En ese momento, dejarán de sentir el zumbido de la casa, como si se tratase de un enorme insecto que, una vez saciada su hambre, quedase satisfecho. Nunca más nadie volverá a ver a Adela ni viva, ni muerta (78). La exploración de la casa que realizan los adultos y las autoridades, una vez advertidos por los niños, dará resultados infructuosos: ninguna señal revelará el paradero de Adela nunca más. Lo espeluznante de la situación es que la policía que registra la casa tras el incidente no observará nada de lo que los niños vieron, ya que: «no quedaba una sola puerta dentro de la casa. Ni nada que pudiera ser considerado una habitación. La casa era una cáscara, decían. Todas las paredes interiores habían sido demolidas» (78). Representativamente, cuando la policía se refiere a la casa como «cáscara», Clara, por equivocación, entiende «máscara». El tiempo transcurrirá y, Pablo, trastornado por la experiencia, acabará arrojándose a las vías del tren cuando cumpla veintidós años. Del grupo de amigos, solo quedará, pues, Clara, nuestra narradora que, años después del suceso nos relata cómo ha crecido la leyenda urbana en torno a la casa maldita donde una pintada reza siniestramente «acá vive Adela» (79).

La experiencia como lectores es la de hallarnos ante un relato clásico de construcción encantada: una casa malvada, engullidora, que alberga espacios desconocidos, quizá una puerta a otra dimensión. El efecto se acrecienta por hallarse canalizado a través de la mirada infantil, inocente, que, a su vez, nos hace dudar de si la experiencia narrada fue real o solo una distorsión fantástica propia de la juvenil edad de la narradora. A su vez, a estas dos posibilidades, se suma una tercera: la posible interpretación alegórica de esta desaparición evocando la tétrica historia argentina de desapariciones durante la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Así lo analiza Tomás Villegas en su estudio del relato:

Cuando el cuento parece encauzarse cómodamente en los presupuestos del género gótico, cuando el (placer del) lector cree anticipar las posibilidades narrativas, se produce cierta disrupción con la aparición de la última cita, un ruido

sordo que, posiblemente, suene a la violencia y a la metodología de la última dictadura cívico-militar: Adela no está viva ni muerta, está desaparecida. No obstante, aunque se habla de su «desaparición» sólo porque la narradora debe nombrar la ausencia, el término «desaparecido», tan espesamente connotado para el imaginario argentino, no llega, no emerge en el discurso; y es que su uso direccionaría con cierta violencia la interpretación, despojando al cuento de su ominosa ambigüedad (2018).

Es cierto que algunos aspectos, como las uñas y los dientes arrancados se pueden leer como los trofeos que coleccionaría un posible torturador; las peculiaridades de Adela, físicas, de carácter, se pueden interpretar como las de una subversiva a quien la casa, quizá personificación del poder represor, acalla. A esto se une el hecho de que Enríquez a menudo sitúa sus terrores en un marco crítico alusivo a realidades sociales e históricas de la Argentina e, incluso, en el mismo volumen de relatos se incluye otro relato de casa inquietante, «La hostería», donde dos niñas presencian las manifestaciones fantasmales de un pasado en el que dicho espacio fue centro de detención y tortura durante la dictadura. No es la única vez en que Enríquez recurre al horror de las desapariciones históricas para entroncarlas con una plasmación gótica, así nos lo encontramos también en el relato «Cuando hablábamos con los muertos», en el volumen *Los peligros de fumar en la cama* (2009), donde unas niñas invocan a través de la ouija a desaparecidos. Pero, como bien sostiene Villegas, la puerta queda abierta a la ambigüedad, indefinición esta que acrecienta, aún si cabe, el efecto terrorífico sobre el lector. No sabremos nunca si Adela fue abducida por una casa maligna dentro de los parámetros más estrictamente clásicos del gótico; si sufrió algún incidente real que la Clara niña solo pudo explicarse a través de la fantasía; o si Enríquez ensambla una historia de terror basada en hechos «reales» reactualizada en una escalofriante versión gótica.

CONCLUSIONES

Hemos llegado al fin de nuestro recorrido por estas casas encantadas en la literatura en español más reciente que, en definitiva, testimonian el interés creciente por un tópico del terror que, en lengua inglesa, lleva ya un largo recorrido. Pese a la explotación relativamente nueva de este espacio en nuestras letras a un lado y otro del Atlántico, lo que podemos afirmar es que nuestras autoras no se limitan a reproducirlo como mero trasplante o traducción; muy al contrario, las casas malditas analizadas, y otras de las citadas, son

profundamente turbadoras precisamente porque sus creadoras parten de referentes foráneos para darles una vuelta de tuerca novedosa, posmoderna, que reescribe la tradición renovando sus postulados y adaptándolos a intereses críticos diversos. En estas obras, de forma común, encontramos como punto de partida el poder evocador de lo arquitectónico; la fisonomía del espacio, su vinculación con los que lo habitan atestigua que las formas también importan, son reveladoras de que lo interior y lo exterior, lo físico y lo psíquico, lo real y lo simbólico pueden ser distintas caras de una misma moneda. El apartamento de Esteban Erlés sitúa a la casa maldita en un enclave contemporáneo donde lo convencional y cotidiano pueden esconder una segunda lectura fantástica; Eudave aprovecha la potencialidad de una ruina arquitectónica para resignificar la decadencia de una relación tóxica y Enríquez nos adentra en una casa encantada prototípica para concluir que todavía queda mucho por decir en materia de espacios malditos y que la historia alberga horrores mayores que los de cualquier fabricación literaria. Las tres lecturas son, en cualquier caso, muy enigmáticas, las posibilidades interpretativas se multiplican al acercarnos a ellas, pero lo que resulta obvio en todas es que las sensaciones terroríficas se acrecientan cuando acontecen entre los muros de un hogar.

BIBLIOGRAFÍA

- ADDAMS, Charles (2009): *La familia Addams y otras viñetas de humor negro*, Valdemar, Madrid.
- AÍNSA, Fernando (2003): «Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del estar en el mundo», *Cuyo: Anuario de filosofía argentina y americana*, núm. 20, pp. 19-36.
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2003): «Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 12, pp. 540-570.
- BACHELARD, Gaston (1965): *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México.
- BAJTÍN, Mijaíl (1938): «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», en *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 237-410.
- BALAGUERÓ, Jaume (dir.) (2005): *Frágiles*, Castelao, España.
- (dir.) (2006): *Para entrar a vivir*, Filmax, España.
- BARCELÓ, ELIA (2017): *La maga y otros cuentos crueles*, Cazador de ratas, Cádiz.
- BAYONA, Juan Antonio (dir.) (2007): *El orfanato*, Rodar y Rodar, España.
- BUESO, Emilio (2015): *Ahora intenta dormir*, Valdemar, Madrid.
- CORTÁZAR, Julio (2016): *Bestiario*, DeBolsillo, Barcelona.
- DE LA IGLESIA, Álex (dir.) (2006): *La habitación del niño*, Filmax, España.

- DICKENS, Charles (2011): *The haunted house*, Alma, Richmond.
- DU MAURIER, Daphne (2012): *Rebecca*, Virago, Londres.
- ENRÍQUEZ, Mariana (2016): «La casa de Adela», en *Las cosas que perdimos en el fuego*, Anagrama, Barcelona, pp. 65-80.
- (2017): *Los peligros de fumar en la cama*, Anagrama, Barcelona.
- ESTEBAN ERLES, Patricia (2019): «Habitante», en *Manderley en venta y otros cuentos*, Páginas de Espuma, Madrid, pp. 39-43.
- (2019): «Casitas con encanto», en *Fondo de armario*, Contraseña, Zaragoza, pp. 77-78.
- (2018): *Las madres negras*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- EUDAVE, Cecilia (2013): «Una noche de invierno es una casa», en *En primera persona*, Amargord, Madrid.
- (2018): «Hacia una clasificación del espacio en textos de horror fantástico», en *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. VI, núm. 2, pp. 57-73. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.507>>
- FOUCAULT, Michel (2008): «Topologías», trad. Rodrigo García, *Revista Fractal*, 48, pp. 39-62.
- FREUD, Sigmund (2003): *The uncanny*, trad. David McLintock, Penguin Classics, Londres.
- GUTIÉRREZ SÁNCHEZ, Sergio (dir.) (2017): *El secreto de Marrowbone*, Telecinco Cinema, España.
- HALL, Edward (1966): *The Hidden Dimension*, Double Day, Garden City.
- HANNA, William, y Joseph BARBERA (dirs.) (1969): *Scooby-Doo*, Hanna-Barbera Productions, Estados Unidos.
- HANSON, Julianne (1998): *Decoding Homes and Houses*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HERNÁNDEZ, Felisberto (2000): *Obras completas*, Siglo XXI, México.
- HITCHCOCK, Alfred (dir.) (1940): *Rebecca*, Selznick International Pictures, Estados Unidos.
- (dir.) (1960): *Psycho*, Paramount Pictures, Estados Unidos.
- HOCK SOON NG, Andrew (2015): *Woman and Domestic Space in Contemporary Gothic Narratives: the House as Subject*, Palgrave, Nueva York.
- HORNBECK, Elizabeth (2019): «El hotel Overlook o la heterotopía del terror», en VV.AA. *The King: Bienvenidos al universo literario de Stephen King*, trad. David Muñoz Mateos, Errata Naturae, Madrid, pp. 243-263.
- JACKSON, Shirley (2009), *The Haunting of Hill House*, Penguin, Londres [Kindle].
- KING, Stephen (1991): *Danse Macabre*, Hodder & Stoughton, Londres [Kindle].
- KRISTEVA, Julia, (1996): «Freud: «heimlich / unheimlich», la inquietante extrañeza», trad. Isabel Vericat, *Debate Feminista*, 13, pp. 359-368. <<https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1996.13.313>>
- LEFEBVRE, Henri (2013): *La producción del espacio*, trad. Emilio Martínez, Capitán Swing, Madrid.
- LUCIANO DE SAMOSATA (1998): *Obras II*, trad. José Luis Navarro,, Gredos, Madrid.
- MARICONDA, Steven (2007): «The Haunted House», en S. T. Joshi (ed.), *Icons of Horror and the supernatural*, 1, Greenwood Press, Westport, pp. 267-305.
- MERINO, José María (2010): *Historias del otro lugar. Cuentos reunidos, 1982-2004*, Alfaguara, Madrid.
- OCAMPO, Silvina (1982): *La furia y otros cuentos*, Alianza, Madrid.

- PINTÓ, Albert (dir.) (2020): *Malasaña 32*, Warner Bros., España.
- PLAUTO (1996): *Comedias II*, trad. Mercedes González, Gredos, Madrid.
- PLINIO EL JOVEN (2005): *Cartas*, trad. Juan Gil, Gredos, Madrid.
- POE, Edgar Allan (2018): «The Fall of the House of Usher», en *The Fall of the House of Usher*, Oxford University Press, Oxford.
- RIVERS SIDDONS, Anne (2006): *The House Next Door*, Pocket, Nueva York.
- RYAN, Marie-Laure (2012): «Space», en *The Living Handbook of Narratology*, disponible en <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/55.html>> [01/11/2019].
- SOLSONA ASENSIO, Gemma (2019): *Casa volada*, Huso, Madrid.
- VÁZQUEZ, María Esther (1970): *Para un jardín cerrado*, Universitaria, Buenos Aires.
- VERSCHAFFEL, Bart (2002): «The Meanings of Domesticity», *The Journal of Architecture*, 7, 3, pp. 287-296.
- VIDLER, Anthony (1992): *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, MIT Press, Massachusetts.
- VILLEGAS, TOMÁS (2018): «El abismo de la lectura: A propósito de “La casa de Adela” de Mariana Enríquez», disponible en <<http://eldiletante.net/trabajos/la-casa-de-adela>> [03/11/2019].
- WERTH, Paul (1999): *Text Worlds: Representing Conceptual Spaces in Discours*, Longman, Londres.