

Hogares monstruosos: de la casa encantada a la ‘casa consciente’ en la narrativa en español

ROSA MARÍA DÍEZ COBO

Universidad de Burgos

1 Espacialidades monstruosas: la casa encantada

El término ‘monstruo’, en su sentido más genérico, resulta tremendamente evocador desde su propia etimología latina puesto que, ya en tiempos clásicos, se le hizo derivar alternativamente de los verbos *moneo* ‘advertir’ o *monstro* ‘señalar’.¹ A su vez, en los orígenes religiosos del vocablo en la Roma antigua, este aludía a un ser portentoso en tanto que desnaturalizado, aunque normalmente vinculado a la divinidad.² De esta forma, se trata de una noción compleja, emparentada con dimensiones simbólicas contradictorias y fecunda en posibilidades interpretativas. Su filiación prodigiosa ha provocado, incluso disyuntivamente, que el concepto se relacione con cualidades negativas, terroríficas, pero también transgresoras y extraordinarias. A esta paradoja antitética se refiere Gilbert Lascault cuando concreta la potencialidad del monstruo como oscilante entre lo repulsivo y lo atractivo, lo espantoso y lo risible, lo angustioso y lo admirable, lo insólito y lo realista.³ En ello también se reafirma Leslie Fiedler al conectar deformidades físicas con contravenciones psicológicas y morales que señalan una quiebra de certitudes, un desafío a la individualidad y a los límites de la entidad humana estandarizada, heterodoxa.⁴ Es decir, como también insiste Noël Carroll, la figura del monstruo

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PGC2018-093648-B-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER ‘Una manera de hacer Europa’ - *Estrategias y figuraciones de lo insólito. Manifestaciones del monstruo en la narrativa en lengua española (de 1980 a la actualidad)*.

1 David Wardle, *Cicero on Divination, Book 1*, trans. with intro & commentary by David Wardle (Oxford: Oxford U. P., 2006), 330.

2 Wardle, *Cicero on Divination, Book 1*, 102.

3 Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental: un problème esthétique* (Paris: Klincksieck, 2004 [1ª ed. 1976]), 104.

4 Leslie A. Fiedler, *Freaks: Myths and Images of the Secret Self* (New York: Simon & Schuster, 1978).

es 'categorically transgressive'⁵ puesto que, mayoritariamente, bajo esta rúbrica, nos enfrentamos con seres intersticiales, contrapuestos, amorfos o incompletos y que desafían las normas biológicas y/o morales universalmente conocidas. Sin duda, si algo nos atemoriza y nos empuja a tildarlo de monstruoso es aquello que, duplicando incompleta o distorsionadamente nuestra propia corporalidad o psique, perturba o acecha nuestra existencia, nuestros sueños. Esta contradicción inherente al término, ya presente en sus remotos orígenes, se acrecienta con la más contemporánea asunción de que 'le monstre, c'est nous' ('el monstruo, somos nosotros').⁶ Esto enlaza indudablemente con las inquietudes de un tiempo, como el nuestro, donde el sujeto percibe que su identidad individual y social se fragmenta y diluye en horizontes cada vez más difusos e inestables. Esto es, el monstruo no se trata ya de un ente ajeno sino que, con frecuencia, se conforma como imagen especular de nosotros mismos:

[...] su figuración saca a la superficie realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan un tabú que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso y, por lo tanto, no son factibles de ser racionalizados.⁷

Esta inherente peculiaridad, como sabemos, lo ha hecho un ser especialmente idóneo para condensar los intereses subversivos y contestatarios de los géneros insólitos desde sus orígenes pero, especialmente, a partir de las relecturas ontológicas del posmodernismo. Y, sin embargo, lo que tienen en común muchas de las aproximaciones teóricas a la figura del monstruo es, como venimos señalando, su sistemática concreción en entes vivientes, humanos o animales, o equiparables a la taxonomía y capacidades de estos. Tendemos, pues, cuando pensamos en el monstruo, sin duda a dotar a entidades orgánicas—especialmente a aquellas que mejor replican la naturaleza humana—de cualidades reversas a las nuestras. De ahí que, llamados a elaborar una lista improvisada de seres aberrantes nuestra propensión sea citar viejos conocidos como brujas, vampiros, licántropos, fantasmas, zombis, alienígenas etc. Esto nos lleva a reflexionar sobre la dificultad intrínseca de asociar la etiqueta de la monstruosidad a otras realidades no sintientes como, en el caso que aquí nos ocupa, la de los lugares, territorios, o edificaciones. Las casas encantadas, uno de los íconos fundamentales del gótico y del terror fantástico, escaparía, pues, en principio, al recuento de un elenco teratológico.

Sin embargo, si se atiende a la conceptualización del monstruo, el planteamiento de lo espacial como potencial distorsión de 'the deep categories

5 Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart* (New York: Routledge, 2004 [1ª ed. 1990]), 33.

6 Louis Vax, *L'Art et la littérature fantastiques* (Paris: Presses Universitaires de France, 1974 [1ª ed. 1960]), 11. Todas las traducciones de este libro son mías.

7 *Las mil caras del monstruo*, 'Prólogo', ed. Ana Casas & David Roas (León: Eolas, 2018 [1ª ed. 2012]), 7-20 (p.11).

of a culture's conceptual scheme',⁸ es perfectamente viable y ajustado al caso de las construcciones embrujadas que nos concierne. En este sentido, el ya citado Carroll nos pone sobre la pista al señalar: '[i]t is tempting to interpret the geography of horror as a figurative spatialization or literalization of the notion that what horrifies is that which lies *outside* cultural categories and is, perforce, unknown'.⁹ Claramente, una casa encantada, un territorio que desfigura las convenciones espaciales acostumbradas, se encuentra más allá de los límites de lo aceptable para nuestras idiosincrasias naturalistas y es, en consecuencia, un *locus* ideal para explorar esa cartografía, metafórica y literal, del terror. Más concretamente, y siguiendo la propuesta del filósofo estadounidense, la casa se podría clasificar como un ente monstruoso por fusión,¹⁰ es decir, que amalgama en sí atributos que se tienen por taxonómicamente antinómicos o conflictivos como podrían ser, entre otros, los binarios animado *versus* inanimado, orgánico *versus* inorgánico, móvil *versus* inerte, humano *versus* arquitectónico, o consciente *versus* inconsciente. Además, como indica Julian Wolfreys en su consideración de la espectralidad, se constituye una dialéctica ontológica compleja completamente aplicable a la casa encantada, puesto que esta opera en los límites de la determinación entre lo vivo y lo muerto, ni está viva ni muerta, sino que ocupa una tercera e indecible categoría.¹¹

Es decir, la casa encantada o embrujada encarna una tipología de monstruo que representa un desafío cognitivo tanto para los personajes que la confrontan como para los lectores o espectadores que la interpretan. Tal reto nos lleva a ampliar la perspectiva de Carroll con la propuesta que hacen de lo monstruoso Markus P. J. Bohlmann y Sean Moreland, basada en las ideas sobre el mal de Gilles Deleuze, quien definió lo monstruoso como 'the pure unformed'.¹² En palabras específicas de Bohlman y Moreland, el monstruo '[i]s something generative, the form of which is never given. Monsters are monstrous because they escape human comprehension; they demonstrate what we do not know, and demonstrate against our presumption to know'.¹³ Del monstruo así concebido, maligno, proteico y generativo, emanarían el pavor, la confusión y la incredulidad que, generalmente, vivencian los moradores, las víctimas, y los lectores de las casas embrujadas; un hogar monstruosamente desviado escapa nuestras posibilidades explicativas con una hermenéutica convencional sobre nuestra realidad.

8 Carroll, *The Philosophy of Horror*, 32.

9 Carroll, *The Philosophy of Horror*, 34; énfasis en el original.

10 Carroll, *The Philosophy of Horror*, 43.

11 Julian Wolfreys, *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002), x.

12 *Monstrous Children and Childish Monsters: Essays on Cinema's Holy Terrors*, 'Introduction: Holy Terrors and Other Musings on Monstrous-Childness', ed. Markus P. J. Bohlmann & Sean Moreland (Jefferson: McFarland & Co., 2015), 9-25 (p.18).

13 *Monstrous Children and Childish Monsters*, 'Introduction: Holy Terrors and Other Musings on Monstrous-Childness', ed. Bohlmann & Moreland, 9-25 (pp.17-18).

No conviene olvidar que, aun evidenciando esta limitación epistémica, esta distancia entre el sujeto humano y el ente abyecto, no se está posicionando al monstruo, la casa encantada en este caso, como una otredad absoluta. Nada más lejos de la realidad porque, como indicábamos párrafos atrás, el monstruo fantástico no es más que una versión proyectada y alterada de una realidad extratextual reconocible. Consecuentemente, las casas que generalmente nos resultan atemorizantes lo son por su cercanía a las que por experiencia conocemos: es la paradoja que encarna lo monstruoso en su sentido más amplio y en su subtipo de la casa encantada específicamente. Esto explicaría el éxito tenaz de esta construcción que, a través de formas literarias diversas, filmes, series o videojuegos, incansablemente, renueva o reitera el modelo consabido. Y es que esta reescritura literaria, no lo olvidemos, se imbrica a la perfección como prolongación de la inestabilidad de un modelo vivencial que se está desmoronando ante nuestros ojos. Los centros se ven desplazados, las certitudes, cuestionadas: el hogar tradicional tampoco se sostiene.

Tomando como referencia esta consideración de los edificios encantados como posible canalización de lo monstruoso con las especificidades indicadas, este trabajo propone acometer la exploración de dos frentes de análisis generales. Primeramente, la consideración de narrativas de casas encantadas atendiendo a una potencial clasificación de sus particularidades. Se trata de una propuesta pionera en la investigación literaria en español donde, hasta el momento, no existe ningún estudio de calado académico que aborde el tema, siendo la casa embrujada todavía un asunto que se percibe más arraigado en otras latitudes. Para ello, desde un punto de vista contrastivo, se citarán ejemplos tanto en lengua inglesa como española ya que los primeros, en gran medida, constituyen la referencia histórica más conocida o mediática y que, sin duda, ha ejercido una influencia o inspiración para muchas de las casas encantadas que, en creciente número, han empezado a poblar las narrativas en español. Conviene aclarar que este enfoque resulta ineludible para comprender mejor el desarrollo del tópico en las letras hispánicas. Como se comprobará, el auge de la casa encantada como espacio insólito en la reciente literatura en nuestra lengua no puede conceptuarse adecuadamente sin situarlo en un marco de referencias culturales internacionales, principalmente en lengua inglesa. Así, muchas de las construcciones insólitas que han emergido en las últimas décadas beben directamente de fuentes literarias y fílmicas globales, aunque mostrando una diversificación y amplitud estética y crítica que desborda con mucho los límites de un mero homenaje o trasvase acrítico de modelos.

En segundo lugar, se profundizará en una de estas categorías esbozadas, la vivienda que denominaremos como ‘casa consciente’, hogares dotados de cognición propia que representan el grado más extremo de monstruosidad espacial vinculada con lo arquitectónico. Este subtipo reviste una importancia indiscutible si tenemos en cuenta que en él se adivina la culminación de un proceso de refinamiento que ha transitado desde el espacio insólito como mero escenario, hasta sus evoluciones posteriores donde ya cobraba capacidad

agentiva y centralidad temática y crítica. Que un espacio sienta y se exprese por sí mismo representa, además, el grado máximo en la renovación de las tradicionales propuestas monstruosas. Desde este ángulo innovador, se ilustrará esta tipología con la consideración de dos novelas de escritoras españolas publicadas en la última década: *Las madres negras* (2018),¹⁴ de Patricia Esteban Erlés y *Casa en venta* (2020),¹⁵ de Mercedes Abad. Pero también, por su carácter pionero a la hora de dotar de total protagonismo y de expresión autónoma a una construcción, se aludirá a *La casa* (1954),¹⁶ del argentino Manuel Mujica Lainez. Asimismo, teniendo en cuenta el encuadre teórico comparativo que necesariamente posee este trabajo dado el carácter de su tópico de estudio, se aludirá sintéticamente a un ejemplo significativo de esta modalidad de casa en lengua inglesa, la novela *The God of Hungry Walls* (2015), del autor estadounidense Garret Cook.¹⁷

2 Hacia una categorización de la casa encantada

Tiempo y espacio componen un binomio que estructura todo proyecto narrativo. No obstante, si el suceder cronológico fue un asunto que acaparó el interés de autores y estudiosos durante las primeras décadas del XX,¹⁸ lo espacial ha ido ganando terreno desde entonces. Este revisionismo entronca con las reformulaciones de la espacialidad a tenor del 'Giro espacial' en las Humanidades y Ciencias sociales en las últimas décadas.¹⁹ En gran medida, este vuelco ha supuesto desplazar la idea vigente del espacio como un componente estacionado, firme e inmutable en su relación con los que lo habitan. Específicamente, Patricia García confirma que ha sido en la posmodernidad donde las nuevas retóricas del espacio han derrocado la prerrogativa imperante de lo temporal para, en reciprocidad con él, y fundamentalmente, con la disposición de los personajes literarios, ubicar la diégesis en un marco espacial repleto de significación y de potenciales

¹⁴ Patricia Esteban Erlés, *Las madres negras* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018). En lo sucesivo, todas las referencias a *Las madres negras* irán incorporadas en el cuerpo del ensayo.
¹⁵ Mercedes Abad, *Casa en venta* (Madrid: Páginas de Espuma, 2020). En lo sucesivo, todas las referencias a *Casa en venta* irán incorporadas en el cuerpo del ensayo.

¹⁶ Manuel Mujica Lainez, *La casa* (Barcelona: Plaza & Janes, 1983 [1ª ed. 1954]). En lo sucesivo, todas las referencias a *La casa* irán incorporadas en el cuerpo del ensayo.

¹⁷ Garret Cook, *A God of Hungry Walls* (Portland: Deadite Press, 2015) Kindle ed. En lo sucesivo, todas las referencias a *A God of Hungry Walls* irán incorporadas en el cuerpo del ensayo.

¹⁸ No conviene obviar, sin embargo, que también la consideración de lo temporal en las narrativas actuales ha contemplado ostensibles variaciones sobre evaluaciones precedentes, como así argumenta Luciano Concheiro en *Contra el tiempo: filosofía práctica del instante* (Barcelona: Anagrama, 2016). En este estudio, Concheiro cifra los tiempos actuales desde la perspectiva de la aceleración y de la velocidad.

¹⁹ Bertrand Westphal, *La Géocritique: réel, fiction, espace* (Paris: Éditions de Minuit, 2007).

interpretaciones rupturistas.²⁰ Y es que, como estos y otros expertos han señalado, el espacio ha probado ser especialmente dúctil en cuanto a las conexiones que comporta.²¹

El ser humano, en su andadura vital, se vincula con espacios de diversa índole y, de acuerdo a las características y funcionalidad de estos, se ven colmados de numerosas connotaciones que, a menudo, tienden a fosilizar en arquetipos universales. Entre dichos territorios, el hogar constituye uno de los espacios vivenciales fundamentales reconocidos por propiedades conectadas con la familiaridad, el bienestar, el resguardo y la protección. No en vano, uno de los principales filósofos del ámbito, el fenomenólogo francés Gaston Bachelard, se refiere a él en los términos más vehementes.²² Desde un prisma más epidérmico, el maestro del terror literario, Stephen King, ha considerado a las casas como una suerte de ‘segunda piel’.²³ Es decir, de esta manera, la forma arquitectónica del hogar se interpreta como un epicentro umbilical, cohesionando y sustentando al individuo desde los inicios de su existencia con una modalidad espacial.

Distanciándose de patrones idealizados y estereotipados, la experiencia y el arte nos advierten de que, al hallarse hondamente entramada con nuestras vivencias, la dimensión del hogar es a la que más fácilmente pueden trasvasarse las disfuncionalidades personales, familiares y sociales,²⁴ más en tiempos variables y convulsos como los actuales: ‘Son tiempos de ruptura, en donde el espacio construido no ha significado el hogar esperado, sino que se ha convertido en su contrario’.²⁵ Por ello que, de la pugna entre expectativa y realidad derive una fructífera conjunción inversa, faz y reverso de una misma situación. Si el hogar representa el deseo primigenio de amparo y afecto, puede, a pesar de ello, encubrir su opuesto, siendo hospedaje de las opresiones más siniestras. De esta paradoja proviene el tipo monstruoso que aquí nos interesa: el hogar encantado o maldito, perturbación inquietante del mito del dulce hogar. A este respecto, no conviene olvidar la reveladora semántica del vocablo alemán *unheimlich*, traducible al español como ‘inquietante’ u ‘ominoso’, y cuya raíz, *heim*, significa ‘hogar’. Freud lo convirtió en el concepto clave de su estudio sobre lo siniestro en tanto revela manifiestamente cómo el terror puede acechar

20 Patricia García, *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void* (New York: Routledge, 2015).

21 Natalia Álvarez Méndez, ‘Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea’, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 12 (2003), 540–70.

22 Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcín (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2018 [1ª ed. en francés 1957]). En este volumen se pueden localizar elogiosas afirmaciones como las siguientes: ‘La casa es nuestro rincón del mundo’ (34); ‘es el primer mundo del ser humano’ (37); ‘es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad’ (48).

23 Stephen King, *Danse Macabre* (London: Hodder & Stoughton, 2006 [1ª ed. 1981]), 324.

24 Andrew Hock Soon Ng, *Women and Domestic Space in Contemporary Gothic Narratives: The House As a Subject* (New York: Palgrave MacMillan, 2015), 1–23.

25 Andrea Luquín Calvo, *Remedios Varo: el espacio y el exilio* (Alicante: Univ. de Alicante, 2009), 175.

en el corazón mismo de lo cotidiano.²⁶ De hecho, se puede afirmar que el concepto ‘casa encantada’ en sí mismo se puede interpretar como una lexicalización que remite a una hibridación entre acogimiento y bienestar, peligro y terror.²⁷ A partir de ello también se verifica la capacidad crítica y adaptativa que, como otros tópicos y modos de lo insólito, encierra la noción:

Haunted houses, with their connotations of identity and security, harbor secrets and thus address fears about the individual and their place within society: fears that adapt over time as the nation changes. [...] Themes encompass class and gender conflict, fiscal hardship and the ‘consequences of the past’, which latter subject I would cast as that perennial obsession of the Gothic genre, the return of the repressed.²⁸

En cuanto a su arquitectura e implicaciones, la casa encantada se ha manifestado en formas variables desde los primeros ejemplos literarios de los que tenemos constancia y eso nos permite, en este momento, considerar las posibilidades de catalogarla diversamente. Si lo analizamos desde el punto de vista de las posibilidades agentivas de la construcción, originalmente, como sostiene Sylvia Ann Grider, las casas extrañas, tendieron a manifestarse como meros escenarios o contenedores de hechos sobrenaturales.²⁹ Así pues, desde sus orígenes más antiguos, en algunas narrativas greco-romanas, y con su verdadero emerger con la literatura gótica en lengua inglesa en los siglos XVIII y XIX, lo que apreciamos en estas edificaciones es que son prolongaciones, ecos o reverberaciones de seres o fenómenos terroríficos muchos de ellos justificados por un pasado violento o traumático acontecido en el predio. Y, aunque la arquitectura ya jugaba en muchos de estos primeros textos un papel primordial en su caracterización, con formas tortuosas y sensaciones abominables, no dejaba, en el mayor de los casos de suponer una cáscara externa, una caja de resonancia. Recordemos ejemplos como los siniestros castillos en *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, y en *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, dos de los muchos ejemplos pioneros entre las decenas que podríamos tomar dentro del corpus novelístico del gótico. Posteriormente, la casa encantada que Charles Dickens (1859) perfiló en su cuento homónimo, o la malignidad difusa de la mansión protagónica en *The Turn of the Screw* (1898), de Henry James, epitomizan la capacidad de los hogares protagonistas de encuadrar arquitectónicamente el terror espacial en estos y otros textos

26 Julia Kristeva, ‘Freud: “heimlich / unheimlich”, la inquietante extrañeza’, trad. Isabel Vericat, *Debate Feminista*, 13 (1996), 359–68 (p. 359).

27 Maria M. Tartar, ‘The Houses of Fiction: Toward a Definition of the Uncanny’, *Comparative Literature*, 33:2 (1981), 167–82 (p. 171).

28 Rebecca Janicker, *The Literary Haunted House: Lovecraft, Matheson, King and the Horror In Between*, (Jefferson: McFarland & Company, 2015). Véase, sobre todo la Introducción: ‘The Haunted House Motif’, 3-30 (pp. 3–4).

29 Sylvia Ann Grider, ‘Five Haunted Houses’, en *Haunting Experiences: Ghosts in Contemporary Folklore*, ed. Diane E. Goldstein, Sylvia Ann Grider & Jeannie Banks Thomas (Boulder: Univ. Press of Colorado, 2007), 143–70 (p. 144).

decimonónicos. Remitiéndonos a ejemplos posteriores en español, aunque no menos relevantes, podemos citar la casucha fantasmal del relato 'Lanchitas' (1877), del mexicano José María Roa Bárcena, o la mansión onírica en 'La cena' (1912), del también mexicano Alfonso Reyes. Clasificar estas edificaciones bajo este rubro no equivale a restar su valía estética o su funcionalidad conceptual como espacio perturbado y perturbador, pero no podemos afirmar que estas edificaciones gocen de autonomía en sí mismas, generalmente limitada por la maldición, elemento principal, que comporta su pasado. Así, en estos casos, podríamos hablar de casas hechizadas que funcionan como ambientación, escenario o considerarlas, en términos de Grider, como casas pasivas o 'passive setting for ghostly activity'.³⁰

Con el correr del tiempo, con antecedentes nuevamente en lengua inglesa, en casas tan representativas como la que protagoniza 'The Fall of the House of Usher' (1839) en el relato de Edgard Allan Poe, a lo largo del siglo XX, se observa un deslizamiento hacia formas arquitectónicas más perfiladas para la manifestación o el ejercicio del mal donde la construcción en cuestión parece empezar a cobrar existencia propia. En ello, juega un papel primordial la dimensión psicológica que recorre creaciones como la citada.³¹ En algunos casos la condenación de un pasado siniestro se fusiona tan firmemente con la casa que ambas se convierten en un ente único, difícil de discernir; la casa solo puede redimirse exorcizando o extirpando algún elemento que la vincule a un pasado irresuelto. En otros casos, en cambio, el pasado de estas construcciones no se menciona o parece carecer de relevancia o, en algunas situaciones, su aparente preeminencia es ambigua o engañosa como observamos en 'The Empty House' (1906), de Algernon Blackwood, o en *The Haunting of Hill House* (1959), de Shirley Jackson. Podríamos, en estos casos denominarlas como casas agente. De esta manera, el lector albergará con ellas la sospecha, muchas veces no confirmada, de que detrás de los sucesos extraños la arquitectura, la casa en sí, ha tenido un inexplicable rol activo. Aquí podemos situar una gran mayoría de las casas encantadas más conocidas y cultivadas a día de hoy. A las representativas obras que podríamos citar en inglés, podemos añadir un buen número de textos en español, entre ellos: 'Casa tomada' (1951), de Julio Cortázar; 'La casa de azúcar' (1959), de Silvina Ocampo; 'There Are More Things' (1975), de Jorge Luis Borges; 'La casa nueva' (1977), de Amparo Dávila; 'En la ruta' (2001), de Gustavo Nielsen; varios de los microrrelatos en *Ajuar funerario* (2004), de Fernando Iwasaki; 'La hostería' (2011), de Juan Benet; 'Vecina' (2015), de Emilio Bueso; 'La Maga' (2015), de Elia Barceló; 'Casa vacía' (2018), de David Roas; 'Casa volada' (2019), de Gemma Solsona; diversos cuentos y novelas de Patricia Esteban Erlés, Mariana Enriquez, etc.³²

30 Grider, 'Five Haunted Houses', 144.

31 Grider, 'Five Haunted Houses', 157.

32 En la industria fílmica, las series o el cómic, tanto para la tradición anglosajona como hispánica, podríamos también incluir una infinidad de ejemplos.

Este cambio de orientación se inscribiría en el dualismo espacio/lugar, que establece Patricia García en su estudio sobre el espacio fantástico en la literatura posmoderna:

In a nutshell, place-centred fantastic stories focus on a particular site (or a group of sites) and on what occurs *in* it (or them). Therefore, in the model I have denominated, the Fantastic of Place (a site) acts as a receptacle of the supernatural. This contrasts with the Fantastic of Space, which, since it affects the laws of space, deals with a more complex phenomenon. Space here is what *causes*—and not what *hosts*—the fantastic transgression.³³

Es lo que también entiende Dale Bayley como el surgimiento de la ‘casa sintiente’ y maligna que ‘dispenses not only with ghosts, but with ontological uncertainty—did anything spectral *really* happen?’³⁴ Sin embargo, como ocurre a menudo, no es fácil establecer criterios clasificatorios tajantes sin toparse con tipos limítrofes, híbridos o que, incluso, encajan con dificultad en cualquiera de las categorías. Asimismo, hay múltiples divisiones significativas que podríamos establecer considerando el rol y características de las casas en las distintas narrativas. Entre otras posibles clasificaciones, y aludiendo a ejemplos tanto en español como en inglés, podríamos considerar algunas como: casas encantadas paródicas (‘Una noche de invierno es una casa’ [2013], de Cecilia Eudave); casas insólitas pero felices (‘La casa feliz’ [2004], de José María Merino); casas acogedoras y protectoras (*La casa* [1954], de Mujica Lainez; *Casa en venta* [2020], de Mercedes Abad); casas umbral hacia otros espacios o temporalidades (*Casa de juegos* [1999], de Daína Chaviano; ‘La casa de los dos portales’, [2004] de José María Merino); casas mutantes de arquitecturas cambiantes (*The House of Leaves* [2000], de Mark Z. Danielewski; *The Grip of It* [2017], de Jac Jemc); casas en dimensiones paralelas (‘A tiempo para desayunar’ [2018], de Solange Rodríguez Pappé); casas reveladoras de oscuros secretos (*La muerte de Venus* [2005], de Care Santos).

Conviene insistir en que no es la pretensión de este artículo elaborar una taxonomía exhaustiva y definitiva sobre los tipos de casas encantadas que podemos localizar, solo iluminar que, atendiendo al comportamiento de las edificaciones protagonistas y a su relación con los personajes humanos e, incluso, con los lectores, el abordaje e interpretación que podemos hacer de las mismas es clasificatoriamente diverso.

Desde la perspectiva de los personajes que se internan en estos hogares, retomamos una productiva división que apunta Stephen Graham Jones en su prólogo al magnífico clásico estadounidense de casas encantadas *Burnt Offerings* (1973), de Robert Marasco. En él se refiere al binomio ‘stay away

33 García, *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature*, 21; énfasis en el original.

34 Dale Bailey, *American Nightmares: The Haunted House Formula in American Popular Fiction* (Madison: The Univ. of Wisconsin Press, 1999), 3 & 8; énfasis en el original.

house' y, muy gráficamente, 'hungry houses'.³⁵ Jones no las define en profundidad y provee unos pocos ejemplos para cada una de ellas. En el caso de las primeras nos encontraríamos con viviendas que se resisten a ser habitadas y que buscan expulsar a sus habitantes de los modos más aviesos. Algunas muestras emblemáticas las podemos encontrar en novelas como *The Amityville Horror* (1977), de Jay Anson o, en español, 'La casa del Estero' (2013), de Fernanda Melchor, o 'La maldición de la casa Arteaga' (2019), de Yoselín Gonçalves. Las casas hambrientas suponen un tipo quizá más interesante en tanto que presupone una mentalidad particularmente monstruosa, perversa, o maquiavélica, detrás del hogar en cuestión: desea apropiarse de sus ocupantes con una finalidad que puede ir desde la nutrición, la suplantación psíquica, o el ejercicio de la mera maldad. Entre estas se encontrarían la propia *Burnt Offerings*, 'La casa inútil' (1994), del chileno Thomas Harris, o 'Habitante' (2008), de Patricia Esteban Erlés, entre otras. Algunas casas pueden considerarse expulsadoras y fagocitadoras al mismo tiempo puesto que el ente insólito discierne entre lo que desea obtener de sus distintos moradores como es el caso de *La muerte de Venus* (2007), de Care Santos, *The Little Stranger* (2009), de Sarah Waters, 'La Maga' (2015), de Elia Barceló, o 'La casa de Adela' (2016), de Mariana Enríquez. En cualquier caso, esta división propuesta por Jones abarca muchas de las moradas extrañas que podemos localizar en la literatura insólita actual y que se relaciona con el miedo primigenio a que un hogar no sea habitable y no provea el cobijo que se le presupondría y, en su caso más extremo a que, incluso, pueda transformarse en una prisión de la que sea imposible la huida.

Pero en la exploración de la casa como monstruo, una de las categorías que extrema la posibilidad de un ser autónomo son las que retratan una casa autoconsciente y narradora, con voz propia, paso definitivo hacia la consumación última de la monstruosidad. Si un hogar donde acontecen sucesos extraños ya quiebra cualquier verosimilitud dentro de los órdenes naturales, que dicho hogar pueda verbalizar sus deseos culmina el proceso de transformación en monstruo, en criatura inconcebible. El espacio así, ya no solo es un escenario significativo, sino un actante de pleno derecho. Este aspecto enlaza a la perfección con la reversión del rol del monstruo en la literatura insólita posmoderna: el ser abyecto ya no es narrado desde un punto de vista externo, sino que toma la palabra, se acerca a los personajes y al lector relatando su existencia desde su propio punto de vista. Esto, según David Roas, citando también al escritor Juan Jacinto Muñoz Rengel, propiciaría una consecuencia bipartita:

Y generan un doble efecto impensable en otras épocas: por un lado, darle la voz al Otro supone acercarlo al lector, humanizarlo, atenuar su 'otredad'; y, por otro, algo mucho más inquietante: 'Este cambio de punto de vista nos

35 Stephen Graham Jones, 'Introduction', en Robert Marasco *Burnt Offerings*, intro. by Stephen Graham Jones (New York: Valancourt, 2015 [1ª ed. 1973]), 5–7 (p. 5).

permite situarnos al otro lado, en la dimensión de lo oculto. Lo fantástico somos nosotros'.³⁶

Por el momento, no abundan los ejemplos de este tipo y, pese a ello, y como ya hemos mencionado, suponen una significativa vuelta de tuerca sobre modelos que, por su reiteración, corren el riesgo de anquilosamiento. Como se ha visto hasta este punto, la casa encantada constituye una tipología de monstruo añeja que ha persistido en boga por centurias en distintas tradiciones literarias y, para comprenderlo, debemos indagar las renovaciones que ha experimentado en pos del mantenimiento de su naturaleza terrorífica y su repercusión crítica. Y, no siendo la tradición literaria hispánica donde originalmente cundió más el motivo de la casa encantada, resulta significativo, sin embargo, que sea en ella donde localizamos tres de los más notables ejemplos: la mansión narradora en *La casa*, de Manuel Mujica Lainez, el convento-orfanato de Santa Vela que protagoniza *Las madres negras*, de Patricia Esteban Erlés, y el apartamento de periferia urbana que nos transmite sus tribulaciones en *Casa en venta*, de Mercedes Abad. Esto nos dice mucho del afianzamiento de este asunto insólito en nuestras letras y de su excelente aclimatación como emblema de lo espacial monstruoso. El marco cronológico de este trabajo, situado en la narrativa contemporánea posterior a 1980, excluiría el análisis de la novela de Mujica Lainez, aunque, como ya indicamos en la sección introductoria de este trabajo, sí nos referiremos someramente a ella por ser inauguradora de esta tipología de casa encantada en español y, también, por ser inspiradora de la voz narrativa arquitectónica de la narración de Mercedes Abad.

En inglés, destaca, en los últimos tiempos, sin duda, la perversa casa que concentra todo el protagonismo de *The God of Hungry Walls* (2015) de Garrett Cook a la que dedicaremos alguna alusión dado su encuadre en este subtipo y su potencia estética. Todas ellas, en definitiva, nos ofrecerán una vertiente renovada y extremadamente temible de este viejo monstruo.

3 La casa consciente

Por su originalidad y cúspide de monstruosidad, la 'casa consciente' es la modalidad de espacialidad monstruosa en la que nos vamos a detener en el subsiguiente análisis. También podríamos barajar la denominación de 'casa dios' por la omnipotencia que, en las narrativas que consideraremos, genera la voz, acciones o presencia de sus hogares protagonistas en ellas. Así, cuando nos aproximamos a estas lecturas, la impresión que suscita en todas es la de penetrar en un universo donde el ser humano es un ente secundario que, en algunos casos, vive bajos los designios del edificio en el que habita. La casa encantada ya no es aquí un espacio donde el personaje humano se debata contra

36 Véanse David Roas, *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (Madrid: Páginas de Espuma, 2011), 169–70; y Juan Jacinto Muñoz Rengel, 'La narrativa fantástica en el siglo XXI', en *Lo fantástico en España (1980–2010)*, coord. David Roas & Ana Casas, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 765 (2010), 6–10 (p. 10).

la anomalía que suponen algunos fenómenos sobrenaturales más o menos aislados o sorprendentes, sino que se hospeda en el corazón del monstruo mismo y dicho monstruo, además de su autoconsciencia, tiene ínfulas, en algunos casos, de un poder absoluto.

Este extremo se alcanza en la ya citada novela en inglés, *A God of Hungry Walls*, obra encuadrada en la ecléctica corriente estética anglosajona de la *Bizarro fiction*. La casa que es protagonista y antagonista del relato, y de la que, a diferencia de la mayoría de casas encantadas, apenas conocemos aspectos descriptivos, es conciencia pura y, si algo la mueve es el deseo de ejercer un mal omnímodo, arbitrario y desmedido sobre sus moradores. El contexto geográfico y cronológico que poseemos es escaso: una serie de personajes la habitan y, por sus características y quehaceres, podemos intuir que se trata de un espacio compartido por estudiantes y jóvenes trabajadores. No existen más que breves menciones al exterior del edificio lo que lo convierte en un sitio asfixiante ya que todo se desenvolverá entre sus claustrofóbicos muros.

La casa cree poseer una capacidad todopoderosa y lo manifiesta en todo momento a sí misma y a través de los actos que infunde a sus residentes: 'I will be generous, compliant. I am a just loving god though I might not seem like a just and loving god. I won't be judged. Gods won't be judged' (*A God of Hungry Walls*, 'Marionette', para. 3). Se regocija en manipularlos con los pensamientos más perversos, los miedos más atroces, en turbarlos mental y físicamente, en atraerlos entre sí sexualmente y, también, en volverlos unos contra otros y asesinarlos. Tanto es así, que, una vez exterminados sus habitantes de las formas más sanguinarias, aún los retiene en forma espectral para someterlos a sus lascivas y sanguinarias perversiones y, para, también, enloquecer a los inquilinos vivos. Es consciente de su poder absoluto y se permite bromear e ironizar sobre su origen, atribuyéndolo a un oscuro pasado humano, que luego ella misma niega jugando, así, metafictivamente, con los estereotipos del género. Lo mismo ocurre cuando dos de los moradores, ya conscientes de la entidad anómala que preside el lugar, intentan comunicarse con ella a través de un juego de güija: la casa dialogará divertida y aportará respuestas erróneas, malévolas. El estereotipo de la casa encantada tal como se ha venido fraguando durante décadas y tradiciones literarias se desmorona ante sus estupefactas víctimas y ante los lectores; la vivienda se adueña de los tópicos, los pervierte y opera a su antojo, los asimila y los refuta.

La casa de Cook es una auténtica psicópata; un monstruo en toda la amplitud del término. No solo posee conciencia y voz, sino que tiene capacidad de transformación consciente. En uno de los episodios más crudos, bloquea a una pareja de personajes en una habitación suprimiendo la puerta y aislándolos del exterior, cortando toda posibilidad de comunicación verbal o digital: 'But the bedroom door is gone, I have concealed it. And they are not getting out' (*A God of Hungry Walls*, 'In the Room', para. 1). En varios puntos de la narrativa se alude a la marioneta como símbolo del dominio total que lleva

a cabo la casa sobre los que en ella habitan y es que nadie en el interior de la edificación puede escapar a su arbitrio. Y es que, en definitiva, la casa encantada de Garrett es una enseña del poder desmedido y las consecuencias para aquellos que lo padecen. Significativo en este sentido también es que, al final de la historia, se percibe cómo la casa se halla fuertemente imbricada con sus habitantes, ya todos asesinados; ve y vive a través de ellos. Así pues, esta casa encantada es un monstruo hambriento e insaciable pero que, a la postre, vive en dependencia siniestra con aquellos residen en ella, conformando así un grado absoluto de monstruosidad agentiva.

Pero, si la ávida construcción de Cook se presenta como un extremo de monstruosidad sádica, las restantes casas conscientes a las que aquí nos referimos más en detalle son de muy diversa naturaleza. El hecho de tener conciencia de sí mismas no las hermana en otros aspectos. Así, focalizando nuestro análisis en las narrativas en español seleccionadas, por una parte, la vivienda decimonónica que protagoniza la novela de Mujica Lainez se trata de un palacete bonaerense melancólico que, durante su proceso de demolición, rememora su pasado y narra, en primera persona, las venturas e infortunios en ella acaecidos:

[..] soy vieja, revieja. Tengo setenta y ocho años. Pronto voy a morir. Me estoy muriendo ya, me están matando día a día. Ahora mismo me arrancan los escalones de mármol [...]. Siento terribles dolores cuando los brutos esos andan por mis cuartos con sus hierros, golpeando las paredes. Dolor y vergüenza. (*La casa*, 7)

Su potencialidad agentiva es limitada más allá de poseer voz propia, pero posee dones de los que no participan los seres humanos que la habitan como es acceder a la actividad y charlas de otros elementos insólitamente sintientes de la casa—pinturas, decoraciones etc.—y percibir la presencia de seres sobrenaturales, fantasmas más concretamente, entre sus muros. Monstruosa en tanto que viviente desde el punto de vista del lector, sin embargo, no puede ser percibida como tal por los protagonistas humanos. No obstante, y pese a esta desconexión con sus habitantes que podría hacernos dudar de su verdadera naturaleza, el hecho de que se exprese como un ser con emocionalidad, la convierte, *per se*, en una criatura extraordinaria en el sentido más etimológico del concepto ‘monstruo’: ‘Me interesa lo que *siento*’ (*La casa*, 57; énfasis en el original). Es más, tiene capacidad de evaluar su propia naturaleza y de discernir que, paradójicamente, si su función primaria se pervierte, el resultado es una desviación de tipología descarriada: ‘una casa no...Vacía, no se justifica, y se transforma en algo monstruoso, contra natura, peligrosísimo... Se llena de sombras perversas, de humedades amenazadoras, de ecos agoreros’ (*La casa*, 243).

El mismo dilema ontológico lo podemos localizar en *Casa en venta*, de Mercedes Abad, esta breve novela ilustrada por Álvaro Ardévol, homenaje de su autora a la mansión desmoronada del autor argentino (*Casa en venta*, 133).

Nos encuadra en una situación similar: una narradora arquitectónica que no tiene capacidad para intervenir en nada de lo que sus muros abarcan y quien entre ellos se cobijan. Además, como su precedente, la voz omnisciente del hogar protagonista es una entidad benévola que en ningún momento desea inquietar la existencia de sus habitantes con fines aviesos, al contrario, el tono apesadumbrado que domina las dos narraciones se relaciona con el fracaso en ambos casos a la hora de retener moradores humanos bajo su techo. El apartamento de Abad se nos muestra como un espacio provisto de una afectividad intrínseca, que, como lectores, desconocemos de dónde procede, y que desea proyectar en sus potenciales habitantes:

Aún peor llevaba la soledad, tanto más amarga cuanto que había conocido tiempos esplendorosos. Me avergüenza confesar que, en esa época, incluso las conversaciones de los transeúntes, aún fragmentarias y breves, me animaban fugazmente. [...] Eran miserables migajas pero tenía tanta hambre que cualquier cosa me servía. (*Casa en venta*, 85)

Entonces, de nuevo, ante la consideración de esta construcción como monstruo insólito de derecho propio, se podría vacilar. Si se atiende a las premisas que delinea David Roas como inexcusables en la configuración del imaginario fantástico donde la ruptura de lo verosímil experimentada por los personajes y el miedo resultante son componentes centrales, esta narración, como la de Mujica Lainez, debería seguramente quedar excluida.³⁷ La absoluta imposibilidad de ambos hogares a la hora de incursionar y perturbar la realidad de los personajes y, mucho menos de causar el mínimo pavor en ellos, justificaría tal supresión. Sin embargo, si nos decantamos por una lectura de lo fantástico más afín a la de Rosalba Campra, con la mayor amplitud de marcos perceptivos que delimita la autora, se puede argumentar que el efecto fantástico puede radicar en la disrupción que, como lectores, experimentamos al ser testigos de las palabras y sentimientos de un ser imposible:

El problema consiste pues no solo en quien duda, sino también en quien afirma: el personaje, el narrador (coincidente o no con el personaje), el lector. La combinación de estas posibilidades puede dar materia para la definición de grados mayores o menores de conflictividad, y en consecuencia, para la definición de un universo coherentemente fantástico, o lindante con lo maravilloso (de la misma manera, como veremos luego, el tipo de voz narrante da materia a la mayor o menor verosimilitud de lo narrado).³⁸

Apuntalado pues, desde esta perspectiva, el carácter insólito y monstruoso, aunque indudablemente distintivo, de ambas narrativas, consideraremos algunas cuestiones concernientes a la construcción de la voz narradora en la

³⁷ Roas, *Tras los límites de lo real*, 107.

³⁸ Rosalba Campra, *Territorios de la ficción: lo fantástico* (Salamanca: Renacimiento, 2008), 88.

obra de la autora barcelonesa. Como en *La casa*, de Mujica Lainez, Mercedes Abad, nos delinea una vivienda cognitiva, emocional e inclinada a la depresión y a la melancolía en relación, como ya apuntábamos, a su escasa fortuna con los residentes que la ocupan. Las diferencias con la edificación del argentino son obvias, sin embargo. Los encantadores tiempos de los palacetes señoriales en el centro elegante de las capitales se han esfumado y, en su lugar, nos encontramos con un apartamento en la periferia industrial de una ciudad, aunque con vistas al mar:

Sé que mi mayor virtud no soy tanto yo misma como el paisaje que ofrecen mis numerosas ventanas. Ese mar inmenso que ante mí se despliega ha arrancado más exclamaciones, onomatopéyicas o no, que mis proporciones y hechuras, sobre las que rara vez he oído expresar la menor sombra de queja. En cuanto a mis defectos, hay uno que predomina sobre los demás: no soy céntrica. El edificio que me cobija está más o menos en medio de la nada, en un paraje solitario y desolado que el mar dignifica, a los pies de las inmensas chimeneas de una central térmica. (*Casa en venta*, 12)

Si en la mansión en la que se inspiró Abad la actividad social y cultural era frenética y refinada en sus mejores tiempos, la protagonista de esta historia anhela ser adquirida por dueños dotados de sensibilidad artística que la adornen y entretengan: ‘¿Cómo no iba a gustarme un poco de efervescencia después de siete años de tedio y depresión?’ (*Casa en venta*, 102). Cuando esto ocurre, y en ella se congrega el plantel selecto de amigos de sus dueños, su felicidad será de corta duración en el momento en que los problemas mentales de su propietaria—un trastorno obsesivo compulsivo con el orden y la limpieza—, salgan a la luz y la aíslen de su pareja y de su círculo de amigos e, incluso, la empujen a ocupar al rellano de la escalera del apartamento. Pero ni siquiera en las más urgentes circunstancias, y pese a sus esfuerzos de ayudar a su propietaria, la vivienda puede proyectar ninguna actividad insólita que delate su existencia plena a los personajes humanos de la narrativa, por lo que se duele con gran pesar:

Yo oscilaba entre la rabia, la pena y la devastadora culpa por no haber sabido infundirle serenidad ni apaciguar sus demonios. ¿No debería una casa ser en cierto modo un escudo protector, un refugio afelpado y muelle en el que las obsesiones enfermizas se van desvaneciendo o ni siquiera afloran? (*Casa en venta*, 123)

Este hogar, en un deseo ferviente de llegar a encarnar el rol que le presupuso Stephen King como ‘segunda piel’, fracasa estrepitosamente no ya por constituirse como un opuesto malévolos a la condición protectora, sino por la imposibilidad de cumplir su cometido de acogimiento más básico. La narrativa concluye con el piso de nuevo vacío, en venta, y a la expectativa de que sus anhelos de ocupación humana culminen. Así, si en las narrativas clásicas de casas encantadas, son los habitantes los que se debaten contra los ominosos

designios de un espacio turbulento, en la obra de Abad, en un reverso irónico del tópico, nos retrata una construcción impotente, sin habilidades más allá de su absoluta conciencia, pero incapaz de comunicarse con sus residentes.

A menudo se ha valorado la intencionalidad crítica de Mujica Lainez en *La casa* retratando las postrimerías de un mundo elegante, delicado y culto avasallado por las ínfulas de modernidad mediocre que, en el caso de esta narrativa como en otras del autor, viene de la mano de la eliminación de los símbolos de exquisitez, como la mansión de la narrativa, y por la invasión de clases sociales incultas y embrutecidas.³⁹ Según algunos teóricos, el autor apuntaría con ello críticamente al ascenso del Peronismo en los años 40 del siglo XX y al desagrado que este le provocaba.⁴⁰ En el caso del apartamento de Abad, en boca de la propia autora, esta ‘se siente una exiliada en Barcelona’ debido a la masificación turística y a la *gentrificación* de su centro urbano.⁴¹ Es decir, de una forma mucho más soslayada que en el caso del autor argentino, la escritora nos transmite a través de la voz entristecida y decadente de su construcción la pérdida de un horizonte de expectativas culturales. En lo que ambos textos y ambas casas coinciden es en subrayar la ruina y ramplonería a la que abocan las dinámicas sociales advenedizas y consumistas. De esta manera, la monstruosidad que encarna un edificio que contraviene su naturaleza inorgánica se puede descifrar como la lectura crítica de sociedades o estados sociales empobrecidos y degenerados. Esto es, el ocaso de un cosmos cultural deviene, en estos textos, en la personificación arquitectónica de un espacio no solo imposible sino, también, ultrajado: en proceso de desmoronamiento en *La casa* y degradado desde su propio nacimiento en *Casa en venta*. Una vez más, se puede confirmar pues la facultad de las retóricas insólitas de desarrollar una perspectiva de alcance crítico sobre el mundo que nos rodea. El monstruo, en estas narraciones, no es simplemente una voz errada e inaudita que no debería existir, es un ensamblaje arquitectónico de las incoherencias humanas que, además, nos transmite sus cuitas.

Patricia Esteban Erlés, una de las grandes narradoras del fantástico en español, en la novela *Las madres negras*, continua con su concienzuda exploración de las posibilidades insólitas de los espacios hogareños en

39 María Julia Rossi, ‘Las amenazas de una dinastía espuria: sirvientes que no sirven en Manuel Mujica Lainez’, *Cuadernos LIRICO*, 16 (2017), 1–18; disponible en <<https://journals.openedition.org/lirico/3666>> (acceso 07 de octubre de 2022).

40 Sergio Marcos Fernández, ‘Manuel Mujica Lainez: de la nación prócer-familiar a la recreación de la “sociedad porteña” decadente (1949–1957)’, *RECIAL*, 1:1 (2010), 1–21; disponible en <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/17793>> (acceso 07 de octubre de 2022).J

41 Jose Oliva, ‘Abad asume en *Casa en venta* el reto de pensar, sentir y ver como una casa’, *La Vanguardia*, 26 de junio de 2020; disponible en <<https://www.lavanguardia.com/vida/20200626/481955295313/abad-asume-en-casa-en-venta-el-reto-de-pensar-sentir-y-ver-como-una-casa.html>> (acceso 27 de enero de 2022).

particular relación con personajes femeninos.⁴² Esto se ha ido haciendo patente desde algunos de sus relatos más reconocidos, donde las casas ocupan el epicentro de la actividad fantástica,⁴³ pasando por su volumen de microrrelatos *Casa de Muñecas* (2012) y desembocando en un artículo periodístico donde confiesa su devoción por explotar las caracterizaciones insólitas de los lugares que habitamos:

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 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.⁴⁴

En Santa Vela, el convento-orfanato que habla con voz propia, sigue los derroteros del monstruo arquitectónico de Cook en tanto que paradigma de espacio omnipotente. Pero, a diferencia de las anteriores narraciones analizadas, este edificio protagónico solo adquiere voz propia en uno de sus capítulos (*Las madres negras*, 26–36) e, incidentalmente, a lo largo del resto del relato. Y si bien la voz de la casona forma parte de un mosaico de personajes y podría, por ello, percibirse como imprecisa, el hecho de que gran parte de la trama acontezca en ella y que su espacialidad sea clave para situar las andanzas de las protagonistas humanas, le conceden una centralidad similar a las construcciones de los textos previos. Santa Vela es la escena idónea donde:

[...] configurar un universo de luces y sombras que produce terror y fascinación a tiempos iguales. No en vano la escritura de este libro se articula en torno a conceptos que funcionan de forma antitética: conocimiento e ignorancia, traición y entrega, fortaleza y debilidad, belleza

42 Claudia Cabrera Espinosa, 'La voz de Santa Vela en *Las madres negras* de Patricia Esteban Erlés', *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 9:1 (2021), 9–23 (p. 13); disponible en <<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/47968>> (acceso 07 de octubre de 2022).

43 Rosa María Díez Cobo, 'Telas de araña o espacios de poder femeninos en la ficción breve de Patricia Esteban Erlés', en *La ficción breve de Patricia Erlés*, coord. Ana Abello Verano & Raquel de la Varga Llamazares, *Microtextualidades. Revista Internacional de Microrrelato y Minificción*, 10 (2021), 1–17; disponible en <<https://revistascientificas.uspceu.com/microtextualidades/article/view/904>> (acceso 07 de octubre de 2022).

44 Patricia Esteban Erlés, 'Casitas con encanto', en su *Fondo de armario* (Zaragoza: Contraseña, 2019), 77–78 (pp. 77–78).

y fealdad o rebeldía y sumisión; contrastes todos ellos que evidencian la antigua pugna entre el Bien y el Mal.⁴⁵

En este mundo crepuscular y limítrofe, donde la autora ensambla múltiples planos legendarios, folclóricos e históricos urdidos con resortes narratológicos de lo gótico, lo maravilloso y el realismo mágico,⁴⁶ la impertérrita vivienda se alza como un tótem, un baluarte. En él se escenifica la tensión de fuerzas entre un poder despótico y omnímodo, señoreado por un Dios caprichoso y lascivo y sus emisarias, la orden de madres negras, y las víctimas de este, las pequeñas huérfanas a las que acogen y martirizan con una férrea y cruel disciplina. Por lo tanto, en este caso, no es el edificio el responsable último del terror que domina las vidas de las niñas que alberga sino que, en cierto modo, es una plasmación indirecta de este y, al mismo tiempo, hasta cierto punto, también una víctima. La configuración del antiguo edificio responde a la activación de una imaginería gótica bien reconocible, propia de una construcción victoriana —no olvidemos que Esteban Erlés dedica el volumen a *'Shirley Jackson, señora de las casas encantadas'*. En la cimentación del inmueble se fusionan un pasado traumático que lo lastra con una impronta desgraciada, una arquitectura desproporcionada y aberrante que cuestiona toda geometría ortodoxa y, como consecuencia de esto último, una disposición general que lo colma de espacios ocultos, enigmáticos, lóbregos, donde los habitantes pierden toda orientación y, que, en el caso de las desdichadas huérfanas, 'en cuanto cruzan el umbral de la puerta del convento, dejan de ser ellas mismas para adquirir nuevas identidades, en consonancia con las fracturas del individuo como miembro de una sociedad sin asideros'.⁴⁷

En cuanto al pasado perturbado del lugar, la autora, replicando la legendaria historia de la mansión californiana Winchester, nos presenta una construcción desmesurada, llena de intrincaciones arquitectónicas: incontables y variadas salas y ventanales, altos desvanes, largos pasillos, infinitas escaleras, puntiagudos y aislados torreones, insondables y tenebrosos sótanos y pasadizos. La propia Santa Vela confiesa su dolor al haberse visto transformada en este engendro arquitectónico: 'La casa que fui gritaba y nadie la oía. Lloraba por su hermosura de paraíso perdido pero era en vano. Ellos se afanaban en tejer una tela de araña eterna' (*Las madres negras*, 35–36). Al igual que la mansión estadounidense su desquiciada edificación es fruto de los delirios paranormales de su dueña, Larah Corven que, ante las innumerables

45 Ana Abello Verano & Raquel de la Varga Llamazares, 'El hibridismo genérico en *Las madres negras*, de Patricia Esteban Erlés: una lectura desde los oscuros márgenes de lo insólito', *BSS*, XCVIII, 3 (2021), 437–59 (p. 441).

46 Abello Verano & de la Varga Llamazares, 'El hibridismo genérico en *Las madres negras*', 441.

47 Abello Verano & de la Varga Llamazares, 'El hibridismo genérico en *Las madres negras*', 444.

muertes y desgracias familiares se cree asediada por los muertos víctimas de la invención armamentística de su suegro:

El ama de llaves cumplió sus órdenes y mandó llamar al capataz, que apareció enseguida dispuesto a trazar la línea que separaba el mundo real del mundo alucinado de Larah. Vino acompañado de una nutrida cuadrilla de trabajadores y todos se pusieron a trabajar de inmediato en la edificación de un refugio imposible ... (*Las madres negras*, 35)

Tras la muerte de Corven, este pantagruélico edificio se lega primero a las amables madres blancas, y luego pasa a las usurpadoras negras. Pero, Santa Vela, a diferencia de las casas beatíficas de Mujica Lainez y Mercedes Abad, o de la cruel inquina de la casa de Cook, se nos presenta como una construcción más bien indiferente hacia sus inquilinas, cargada de años y de achaques arquitectónicos. En lo que sí enlaza con las voces de la mansión de Mujica Lainez y del apartamento en la novela de Abad es con la similar expresión de su subjetividad y de su estado taciturno, condicionados por su herencia convulsa y traumática:

Tal vez yo sabría algo más que ellas si no llegara tan cansada a la noche, se decía, si no fuera una casa interminable, si no estuviera tan agotada de vigilar cada habitación cerrada con siete llaves, cada pasillo que no conduce a ninguna parte, cada tramo de escalera que desemboca en una puerta tapiada. No es fácil estar en todas partes al mismo tiempo cuando te duele cada vidrio roto del ala norte tras una tormenta. Soy un enorme cuerpo viejo y cansado. Un cuerpo absurdo, lleno de miembros trasplantados por la locura de una mujer ... (*Las madres negras*, 28)

La monstruosidad de la casa opera en dos planos. Por una parte, la referida al mencionado entramado arquitectónico desatinado, que es apreciado visual y sensiblemente por aquellos que se aproximan a ella o que la habitan y, por otra parte, desde el punto de vista del lector, en cuanto a su capacidad de poseer conciencia y manifestar sensaciones que verbaliza. En lo que se refiere al primer aspecto, la casa no se manifiesta como un ente viviente de por sí, si bien muchos personajes la perciben o intuyen de esta manera. Así, una madre adoptante que se aproxima a la residencia la siente como 'un lugar enfermo de tiempo' (*Las madres negras*, 117) y lo retrata con siniestros términos:

La casa estaba enferma, pensó. Y además era malvada. Una vieja podrida por dentro y por fuera, por toda la envidia y el resentimiento que corroe a quien se siente morir y no entiende cómo la vida puede seguir transcurriendo con la misma calma apacible para todos los demás.
(*Las madres negras*, 121)

Resulta de sumo interés esta reflexión que interpreta los efluvios malévolos de la casa de acuerdo a sentimientos tan humanos como el rencor o la envidia. Como contrapunto, en la novela, otro de los hogares que se describen, una

cabaña en el bosque donde nacerá una de sus huérfanas, se nos presenta como un espacio benévolo, enmarcada en plena naturaleza y en comunión con esta. Una humilde morada hecha de amor, ‘vuelta de espaldas al resto de los hombres’ (*Las madres negras*, 74), que se opone al exceso constructivo de Santa Vela.

Pero solo a los lectores, como señalábamos, nos está dado acceder a los pensamientos de la casa, solo en esta dimensión podemos confirmar que, lo que es una sospecha para los habitantes humanos, es, en efecto, una inverosímil entidad. En este último sentido, el convento de Esteban Erlés se hallaría más cercano al de Mujica Lainez y Abad. Y, si bien, advertimos en ocasiones un cierto deleite en los acontecimientos viles que en ella suceden, como un divertimento dentro de la monotonía de una larga existencia, la casa en sí no es más que un lienzo que refleja las cicatrices de sucesos humanos turbulentos, expresión viva de un trauma transferido. Retoma de esta manera la autora el concepto ya tradicional de la casa encantada como espacio trastornado, fruto de infortunios pretéritos, aunque, en su giro posmoderno, va más allá y nos acerca la otredad de un lugar mediante la cercanía de una voz que refiere sus propios males, que lo humaniza.

4 Conclusiones

Nos preguntábamos al inicio de este trabajo si el territorio de la casa encantada puede formar parte del elenco convencional de monstruos insólitos. A través del recorrido teórico y práctico que se ha realizado, se ha justificado la presencia de este espacio como entidad aberrante por su simultánea y paradójica semejanza y distancia respecto de nuestras propias concepciones ontológicas y epistemológicas del mundo, así como por la imposibilidad de asumir una entidad tan diversa a nuestra comprensión y experiencia. A su vez, con el análisis categorial de casas malditas que se ha provisto en la segunda parte del trabajo, se ha buscado aportar luz sobre la diversidad taxonómica y funcional de casas encantadas que existe, con especial énfasis en su presencia en las letras hispánicas. Como se ha podido observar, todo intento de categorización que realicemos en este campo se plantea complejo por la tendencia a la hibridación que cunde, cada vez más, en todas las vertientes de lo insólito. Y es que, si algo se trasluce de nuestro recorrido, es que las casas embrujadas, encantadas o malditas son monstruos que reflejan la sensibilidad del tiempo en el que se inscriben las narrativas donde hacen su aparición; son formas alternativas y distorsionadas de nuestros miedos, de nosotros mismos y nuestras propias viviendas y vivencias. Además, el ‘Giro espacial’ en las disciplinas sociales y humanísticas en los últimos tiempos ha contribuido, sin duda, a consolidar este tópico de la literatura fantástica reescribiéndolo y subrayando sus potencialidades críticas.

Por último, me he concentrado en la categoría que he denominado como ‘casa consciente’ por considerarla uno de los ejemplos más ultimados de lo monstruoso: una casa que piensa, que siente, que se reconoce y reflexiona sobre

sí misma o que, incluso, puede jugar con sus habitantes a su antojo. Es, como se ha insistido, el ejemplo más definitivo de la transgresión de categorías que nos abocan a la experiencia de la monstruosidad espacial. Sin embargo, es evidente que, entre los títulos considerados, las diferencias son enormes: desde la rampante ferocidad y omnipotencia de la ‘casa dios’ de Garret Cook, pasando por los condicionamientos arquitectónicos de Santa Vela que la transforman en una exorbitante violación de las posibilidades constructivas, y derivando en la ensoñadora esperanza de cumplir sus funciones de habitabilidad en los casos de las obras de Mujica Lainez y Abad. Resulta obvio que en el caso de la primera estamos ante un monstruo en su dimensión moral, físicamente, en el de Santa Vela. En lo que atañe a las viviendas de Lainez y Abad su carácter delicado y propenso a cumplir con su función primaria de anfitrionas nos puede hacer dudar sobre sus implicaciones monstruosas. No obstante, si nos ceñimos a lo inicialmente considerado, todas son monstruosas en tanto que seres imposibles, inconcebibles, que escapan a la lógica científica del espacio y sus posibilidades. Todas, en definitiva, son muestra inquietante de que el lugar de amparo que presupone el concepto de hogar es reversible y, como tantos otros monstruos insólitos, pueden dirigirnos hacia el envés tortuoso de lo real.*

* Cláusula de divulgación: la autora ha declarado que no existe ningún posible conflicto de intereses.