



PAREDES QUE HABLAN: EL TEMA DE LA CASA ENCANTADA EN EL CUENTO HISPANOAMERICANO

Iris Irimia Núñez 

Universidad Autónoma de Madrid

iris.irimia@uam.es

RESUMEN: El objetivo de este artículo es analizar la evolución del motivo de la casa encantada en la cuentística hispanoamericana desde el fantástico de mediados del siglo XX hasta el neogótico contemporáneo. En primer lugar, definiremos el tópico de la casa encantada recurriendo a la poética del espacio de Bachelard y a la teoría de lo siniestro freudiano. Asimismo, llevaremos a cabo un estudio cronológico de este motivo a partir de la lectura de una serie de cuentos de Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Mariana Enriquez y María Fernanda Ampuero, en los que la casa encantada evoluciona de ser un dispositivo productor de incertidumbre metafísica a convertirse en un dispositivo político y mnemónico que visibiliza vidas precarizadas y abyectas. Este recorrido ilustra una progresiva politización del fantástico y del concepto de otredad que invade el espacio doméstico.

PALABRAS CLAVE: casa encantada, literatura fantástica, neogótico, siniestro, spectralidad.

WALLS THAT SPEAK: THE TOPIC OF THE HAUNTED HOUSE IN THE LATIN AMERICAN SHORT STORY

ABSTRACT: The aim of this article is to examine the evolution of the haunted house motif in the Latin American short story from mid-twentieth-century fantastic fiction to contemporary neo-Gothic writing. First, I will define the trope of the haunted house by drawing on Bachelard's poetics of space and the Freudian uncanny. I will also conduct a chronological study of this motif through the reading of a series of short stories by Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Mariana Enriquez, and María Fernanda Ampuero, in which the haunted house evolves from being a device that produces metaphysical uncertainty to becoming a political and mnemonic device that makes visible precarious and abject lives. This trajectory illustrates a progressive politicization of the fantastic and of the concept of otherness that invades the domestic space.

KEYWORDS: haunted house, fantastic literature, neogothic, uncanny, spectrality.

DES MURS QUI PARLENT : LE THÈME DE LA MAISON HANTÉE DANS LE CONTE HISPANO-AMÉRICAIN

RÉSUMÉ : L'objectif de cet article est d'analyser l'évolution du motif de la maison hantée dans le conte hispano-américain, depuis le fantastique du milieu du XXe siècle jusqu'au néogothique contemporain. Dans un premier temps, nous définirons le topos de la maison hantée en nous appuyant sur la poétique de l'espace de Bachelard et sur la théorie freudienne du sinistre. Nous mènerons également une étude chronologique de ce motif à partir de la lecture d'une série de récits de Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Mariana Enriquez et María Fernanda Ampuero, dans lesquelles la maison hantée évolue d'un dispositif producteur d'incertitude métaphysique à un dispositif politique et mnémonique qui rend visibles des vies précarisées et abjectes. Ce parcours illustre une politisation progressive du fantastique et du concept d'altérité qui envahit l'espace domestique.

MOTS CLÉS : maison hantée, littérature fantastique, néogothique, sinistre, spectralité.

Recibido: 3/3/2026. Aceptado: 15/7/2026

1. Introducción: los orígenes de la casa encantada

Vivir es existir en un tiempo y un espacio concretos. Narrar, como vivir, implica enunciar desde el espacio-tiempo, contar una historia *situada* en un momento y un lugar. De la interrelación fundamental de estas dos categorías en la literatura dio cuenta Mijaíl Bajtín en su libro *Teoría y estética de la novela*, donde elabora el concepto de cronotopo, entendido este como el vínculo indisoluble que se establece en un texto entre tiempo y espacio (Bajtín, 1989: 238). Frente a la preeminencia histórica del estudio de la temporalidad sobre el de la espacialidad, en décadas recientes los estudios culturales y literarios han dedicado un interés creciente hacia la última categoría, dando lugar al denominado por Jameson “spatial turn” o *giro espacial* (1991: 154). De entre todos los espacios que conforman la topografía humana, la casa es, sin duda alguna, el lugar más significativo para la estructura social y el pensamiento arquetípico, albergue de valores positivos que invoca imágenes de intimidad, seguridad y protección.

La simbología universal de la casa traza una correspondencia esencial entre esta y el hombre, de suerte que, desde Jung, que proponía emplear la casa como herramienta de análisis del alma (Bachelard, 1975: 29), el hogar se transforma en representación de la psique humana, una entidad viva que “duplica, sobredetermina la personalidad de quien la habita” (Durand 1981: 232). De ahí que en la literatura la

casa aparezca descrita con frecuencia con rasgos antropomórficos, a través de prosopopeyas que asocian elementos arquitectónicos a sus equivalentes anatómicos (Durand, 1981: 232), como las ventanas a los ojos, la puerta principal a la boca, y el sótano y los pasillos a las entrañas. En su obra *La poética del espacio*, Bachelard enumera todos los significados atribuidos por la imaginación poética a la casa. Para el autor, la casa es la primera morada del hombre y también su primer universo: un rincón del mundo propio y conocido, microcosmos que lo protege de la otredad que acecha de puertas para afuera.

Su relevancia como símbolo y máxima expresión de la seguridad y familiaridad hace de la casa un escenario propicio para el surgimiento de lo siniestro. Podemos constatar ampliamente esta afirmación si consultamos las obras más célebres de la literatura gótica, género que, desde su nacimiento en el siglo XVIII, ha prestado una atención preferente a la carga afectiva del espacio como pilar básico para generar atmósferas inquietantes. Entre los espacios predilectos de los textos góticos, la casa encantada constituye el *locus* por excelencia para conjurar el terror. Podríamos definir la casa encantada como un hogar invertido (Díez Cobo, 2020: 139), dado que gran parte del miedo que engendra este espacio proviene de la subversión de los sentidos simbólicos que la casa ostenta: su condición de refugio se metamorfosea, se pervierte y se torna extraño, ajeno y amenazante, se “desacraliza”, en palabras de Díez Cobo:

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 horrificadora 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 (2020: 138).

En esta misma perversión del universo conocido se basa la experiencia de lo ominoso, tal y como fue definida por Sigmund Freud en su ensayo de 1919 *Das Unheimliche*. En el archicitado escrito, el autor define lo ominoso como “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud, 1992: 220), definición que completa con la siguiente nota de Schelling: “*unheimlich* es todo lo que, destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (1992: 225). Es decir, lo siniestro es un sentimiento de terror e inquietud que surge como consecuencia del proceso de *desfamiliarización* de lo familiar. Podemos extraer este significado del adjetivo alemán *unheimlich*, antónimo de *heimlich*, que se traduce al español como “íntimo”, “familiar”, “doméstico” u “hogareño”, pues proviene del sustantivo *Heim*, “casa” u “hogar”. En definitiva, lo siniestro es, al menos según su formulación original, un efecto que se

experimenta sobre todo en el interior, vinculado desde su misma raíz etimológica con el espacio de la casa, emblema de lo familiar cuyos umbrales son franqueados por lo desconocido. Como señala Julia Kristeva (1996: 360), lo ominoso desaloja la extrañeza angustiante de la exterioridad y la traslada al interior, que deja de ser percibido como propio. Siguiendo a Freud, para David Roas lo fantástico se caracteriza por la irrupción en nuestra realidad familiar de un fenómeno sobrenatural, cuya existencia transgrede los postulados que sustentan un mundo que hasta ese momento creíamos seguro y estable. El resultado de la irrupción de lo increíble es un sentimiento de inquietud, de *miedo* ante la subversión de nuestra idea asentada de realidad, que se desestabiliza ante nuestros ojos (Roas, 2001: 30).

Si la casa opera como paradigma de lo familiar y, por extensión, como sinécdoque del mundo conocido, su perversión puede constituir uno de los principales catalizadores de lo siniestro y lo fantástico. El concepto de lo «siniestro arquitectónico», propuesto por Anthony Vidler (1992), subraya precisamente el potencial de la arquitectura y, en concreto, del espacio doméstico, para generar sensaciones de extrañamiento al revelar la otredad contenida dentro del interior hogareño; por su parte, Patricia García (2013) reclama la centralidad del espacio en el género fantástico no como escenario, sino como *agente* de la transgresión ontológica. No resulta sorprendente, por tanto, que la primera manifestación literaria de lo fantástico (Roas, 2001: 22) y de la novela gótica, *El Castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, eleve el espacio de la casa a un estatuto protagónico. El castillo de Otranto, una construcción laberíntica acechada por espectros, secretos y maldiciones del pasado, se convirtió en el prototipo de la mansión encantada, elemento distintivo por antonomasia del género gótico y uno de los *topos* más populares de lo siniestro¹ (Vidler, 1992: 17).

El siglo XIX vio florecer un nuevo tipo de literatura gótica que apostó por una variante psicológica de lo fantástico: la consecuencia principal para la casa encantada fue la superación de su función de mero artefacto retórico necesario para la creación de una atmósfera ominosa, con el objetivo de recrearla como espejo de la mente de sus habitantes (McDaniel, 1982: 5). Este potencial metafórico aprovechaba los valores simbólicos de la casa como microcosmos del hombre, concentración espacial de su tiempo vivido y representación arquitectónica de sus distintos niveles psíquicos, como fue destacado al comienzo del artículo. Dos de las contribuciones más significativas del siglo XIX a la narrativa del hogar como espejo psíquico son los relatos “La caída

¹ El amplio repertorio de herederos literarios de Walpole demuestra su popularidad. Algunos ejemplos son *El barón inglés* (1778), de Clara Reeve; *Los misterios de Udolfo* (1794), de Ann Radcliffe; *El monje* (1796), de Matthew Gregory Lewis; y *La abadía de Northanger* (1818), de Jane Austen.

de la Casa Usher” (1839), de Edgar Allan Poe, y *Otra vuelta de tuerca* (1898), de Henry James. En ambos textos, la interpretación sobrenatural de los fenómenos narrados alterna con una psicoanalítica, según la cual la mente del protagonista, atormentada por el peso de un pasado inútilmente soterrado, halla su doble especular en el espacio del hogar, donde el inconsciente proyecta el trauma reprimido en forma de resucitados y espectros. La importancia de “La caída de la Casa Usher” y de *Otra vuelta de tuerca* reside en su renovación del género gótico al modificar uno de sus aspectos fundamentales: la fuente del terror en el relato, que pasa de localizarse únicamente en la transgresión de los límites de la realidad conocida mediante el recurso a lo sobrenatural, a mostrarse en las grietas de oscuridad que recorren la mente humana. Citando a Emily Dickinson, contemporánea de Poe, “One need not be a chamber—to be haunted—”² (1960: 333). Asimismo, ambas obras coinciden en trazar una conexión entre el elemento sobrenatural y la pervivencia en el presente de una situación pasada (ya sea esta un crimen no expiado o un deseo reprimido), que tiñe las paredes de la casa y de la mente, tal y como expone Mark Fisher: “[Haunting] happens when a place is stained by time, or when a particular place becomes the site for an encounter with broken time”³ (2012: 19).

Desde su primera aparición en las páginas de Walpole y las reformulaciones de Poe y James, el motivo de la casa encantada ha seguido proliferando hasta convertirse en un auténtico tópico de la literatura fantástica y de terror en lengua inglesa, migrando hacia otros medios como el cine, la novela gráfica e incluso los videojuegos⁴ (Ilian, 2021: 343). Asimismo, ha conseguido penetrar en los flujos de otras tradiciones literarias, como la literatura hispánica y, muy concretamente, la literatura de América Latina, que también se hizo eco del motivo y levantó sus propias casas encantadas. El presente artículo sostiene que, en la narrativa breve hispanoamericana, dicho motivo experimenta un desplazamiento decisivo: de ser un artefacto destinado a producir inquietud metafísica, la casa encantada se transforma progresivamente en un dispositivo político de memoria y visibilización de vidas “espectralizadas” que impugna contextos sociales específicos. A través de un recorrido que va desde los relatos de Julio Cortázar y Silvina Ocampo, dos autores

² “No es necesario ser una habitación –para estar embrujada–”. Todas las traducciones a pie de página son nuestras.

³ “El embrujo tiene lugar cuando un lugar está manchado de tiempo, o cuando un lugar particular se convierte en el espacio de un encuentro con el tiempo roto”.

⁴ Sobre la transmedialidad del gótico contemporáneo, véanse Hopkins, Lisa (2005). *Screening the Gothic*. Austin: University of Texas Press, 2005; Round, Julia (2014). *Gothic in Comics and Graphic Novels: A Critical Approach*. Jefferson, Carolina del Norte: McFarland & Company Publishers; Kirkland, Ewan (2022). *Videogames and the Gothic*. Londres: Routledge.

canónicos del fantástico de mediados de siglo, hasta la cuentística reciente de Mariana Enriquez y María Fernanda Ampuero, nuestro estudio evidencia que el *topos* gótico, lejos de haber agotado su potencial literario, pervive en el imaginario latinoamericano y experimenta una radical actualización histórica.

2. Traspasar el umbral. La casa encantada en América Latina

La literatura fantástica halló una de sus primeras formulaciones teóricas en América Latina en el prólogo que Adolfo Bioy Casares redactó para la *Antología de la literatura fantástica* (1940), elaborada junto a Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo. En este texto, Bioy establece una clara distinción entre las obras fantásticas clásicas, por un lado, que empleaban argumentos simples (como la aparición de monstruos o fantasmas) y se centraban en la creación de una atmósfera propicia al miedo, valiéndose de recursos manidos –y, aunque el argentino no emplee nunca el vocablo, típicos de la novela gótica ya destacados aquí–; y, por otro, la literatura fantástica contemporánea, que prefiere hacer surgir lo fantástico dentro de un mundo cotidiano y monótono para generar un efecto superior de sorpresa en el lector: “Después algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble; que en vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector, sucediera el fantasma. Por contraste, el efecto resultaba más fuerte. Surge entonces lo que podríamos llamar la tendencia realista en la literatura fantástica” (Bioy Casares, 2018: 12-13).

Bioy Casares muestra una clara aversión hacia los vástagos del gótico, como evidencian los comentarios que le dedica a la novela fundacional del género: “*The Castle of Otranto* debe ser considerado antecesor de la páfida raza de castillos teutónicos, abandonados a una decrepitud en telarañas, en tormentas, en cadenas, en mal gusto” (2018: 11). No obstante, lo cierto es que el gótico y sus elementos tradicionales, como la mansión encantada, el monstruo, el vampiro o el espectro, encontraron una amplia acogida en la literatura hispanoamericana. En su artículo “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, Julio Cortázar subraya la fuerte presencia de lo fantástico y, específicamente, de la modalidad gótica, en varios escritores del Cono Sur, como Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Felisberto Hernández, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y él mismo. Reconociendo su desconcierto en lo que respecta a las causas del afianzamiento de esta tendencia, encuentra, en su caso personal, el origen de esta afición en las lecturas góticas de su niñez, “esa grande mala literatura” (1975:147) que determinó una predisposición de ánimo hacia lo fantástico, de la que, no obstante, se distanciara posteriormente. Según el argentino, la calidad de la tendencia gótica practicada en el Río de la Plata proviene de su habilidad para depurar o descontaminar el género mediante la eliminación de

sus peores lacras (la anquilosada escenografía y los trucos efectistas) y el traslado de lo fantástico al ámbito de la realidad común y ordinaria. Así lo manifestó en 1975:

Pero algo me indicó desde el comienzo que el camino hacia esa otredad no estaba, en cuanto a la forma, en los trucos literarios de los cuales depende la literatura fantástica tradicional para su celebrado “pathos”, que no se encontraba en la escenografía verbal que consiste en desorientar al lector desde el comienzo, condicionándolo con un clima mórbido para obligarlo a acceder dócilmente al misterio y al miedo... La irrupción de lo otro ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas *ad hoc* y atmósferas apropiadas como en la literatura gótica o en los cuentos actuales de mala calidad... Así llegamos a un punto en que es posible reconocer mi idea de lo fantástico dentro de un registro más amplio y más abierto que el predominante en la era de las novelas góticas y de los cuentos cuyos atributos eran los fantasmas, los lobo-humanos y los vampiros (Cortázar en Alazraki, 2001: 273).

Pese a que la poética enunciada aquí se adecua al planteamiento de muchos de sus textos fantásticos, lo cierto es que otros introdujeron a distintas criaturas del bestiario gótico o recuperaron su escenario predilecto, la mansión encantada. Nos referimos a los cuentos “Casa tomada”, que forma parte del volumen *Bestiario* (1951), y “La puerta condenada”, integrado en el libro de relatos *Final del juego* (1956).

En su estudio del cronotopo, Mijaíl Bajtín singulariza el cronotopo del umbral, de esencia simbólica, vinculado procesos de crisis y ruptura para los personajes de la novela, a cambios radicales en los que el tiempo se paraliza, condensándose en un instante decisivo (1989: 399). Su función principal de *separar* dos realidades convierte a la puerta en un recurso frecuente en la ficción fantástica, espacio liminal en que confluyen dos mundos, el natural-conocido y el sobrenatural-desconocido. Cortázar empleó en reiteradas ocasiones este cronotopo del umbral, concretado en el recurso de la puerta, para generar una tensión indisoluble entre el espacio familiar y cotidiano, que, *a priori*, se nos figura inscrito en los parámetros de la lógica racional que rigen nuestro mundo, y el espacio fantástico, que va filtrándose sutil y paulatinamente a medida que progresa el relato, de suerte que “el lector va intuyendo la presencia de [este] otro mundo alternativo y desconocido que obedece a parámetros extraordinarios e irracionales y que termina imponiéndose frente a la descomposición del primero” (Rodríguez Barcón, 2020: 765).

En “Casa tomada” esta idea del pasaje de una dimensión a otra, de la invasión de lo desconocido, se produce dentro de los muros de una casa encantada, poseída por fuerzas ignotas, que evoca la tradición de la novela gótica al plantear una relación intrínseca entre la mansión y la desaparición de una genealogía familiar. Con esta mansión, Cortázar homenajea a la casa Usher de Poe, aunque la desviste de su

atmósfera lúgubre. El relato refiere la historia de dos hermanos, Irene y el narrador, últimos descendientes de una antigua estirpe (como Roderick y Madeline Usher), que ocupan su existencia tranquila y aislada con la repetición estricta de una monótona rutina dedicada al mantenimiento de la casa familiar, descrita como “espaciosa y antigua”, “profunda y silenciosa” (Cortázar, 2007: 7). En línea con su poética, la irrupción de lo fantástico se produce de improviso, sin un aparato retórico semejante al del gótico: “Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles” (2007: 9). Así, en un día cualquiera, los hermanos escuchan ruidos en la parte más retirada de la casa; para protegerse de aquello que los produce, que nunca se identifica más allá de su carácter de amenaza, los personajes cierran con llave la puerta del pasillo que los separa del ala tomada del edificio y empiezan a hacer vida en la parte no invadida del hogar. Sin embargo, los extraños sonidos vuelven a escucharse, conquistan progresivamente todo el espacio de la casa y acaban por expulsar a sus dueños, que cierran la puerta del edificio y tiran la llave para impedir que sus umbrales sean traspasados en el futuro.

En el argumento de “Casa tomada” podemos observar cómo el cronotopo de la puerta invierte su función habitual en el contexto de la casa tomada; aquí, los valores negativos de la exterioridad se intercambian con los significados positivos ligados a la interioridad. La puerta pasa de aislar a sus protagonistas del exterior, al principio del relato, a protegerlos y separarlos del interior (los hermanos se deshacen de la llave para contener la otredad amenazante en el reducto de la casa y que no se propague de puertas para afuera). Esta inversión fomenta la experiencia de lo *unheimlich* freudiano, en un proceso de desvelamiento de la extrañeza que late oculta en el seno de lo familiar.

La técnica de la elipsis empleada por Cortázar, con la que evita nombrar a los agentes de la invasión, sustituye al monstruo decimonónico por la fértil sugerencia del vacío, infinitamente más inquietante para la mente de un lector que camina a ciegas, pues no existe nada más terrorífico que un miedo sin nombre. Estos agujeros del discurso sugieren, asimismo, “la presencia de vacíos en la trama de la realidad” (Ito Sugiyama, 2012: 123), una realidad que deja asomar sus costuras, brechas por las que se filtra lo *otro* innominable por inconcebible. La otredad irrumpe en los relatos provocando un efecto de extrañamiento, una “toma de conciencia de que existe otra ordenación de la realidad, contrastante con la que diariamente padecemos y que de un zarpazo puede introducirnos en su caleidoscopio haciéndonos videntes otras tramas

que no están construidas al azar, sino que responden a sus propios parámetros” (Jakfalvi 2010: 35) ⁵.

En “La puerta condenada”, el cronotopo del umbral, encarnado de nuevo en una puerta, se ubica en una habitación de hotel. A diferencia de la relativa banalidad con que la casa tomada del cuento anterior se ofrecía a nuestros ojos, el hotel Cervantes en que se hospedaría Petrone, el narrador del relato, acusa en su apariencia ciertos rasgos que remiten directamente a la escenografía gótica, como la lobreguez y el inquietante silencio, signos de una atmósfera enrarecida y opresora, capaz de generar en el lector la expectativa del próximo advenimiento de un evento siniestro: “A Petrone le gustó el hotel Cervantes por razones que hubieran desagradado a otros. Era un hotel sombrío, tranquilo, casi desierto” (Cortázar, 2004: 57); “Cuando el empleado y Petrone callaban el silencio del hotel parecía coagularse, caer como cenizas sobre los muebles y las baldosas” (2004: 58); “El silencio del hotel era casi excesivo, y el ruido de uno que otro tranvía que bajaba por la calle Soriano no hacía más que pausarlo, fortalecerlo para un nuevo intervalo” (2004: 59).

Durante su segunda jornada en el hotel, y tras haber pasado la noche fastidiado por el llanto de un bebé, Petrone advierte la presencia de una puerta condenada —esto es, tapiada— en la habitación, que comunica con la estancia contigua, en la que, según le informó el gerente, vivía desde hace tiempo una mujer sola. El protagonista pronto llega a la conclusión de que el llanto que lo molesta proviene del cuarto de su vecina y de que se filtra a través de la puerta. La segunda noche vuelve a escuchar los lloros del niño, acompañados esta vez por el sonido de la voz de la mujer tratando de consolarlo. Petrone formula una serie de hipótesis con las que trata de explicar el acontecimiento insólito; entre ellas, baraja la posibilidad de que el empleado del hotel le haya mentado o de que la mujer imite el sollozo de un bebé imaginario. Todas las suposiciones de Petrone —intentos de normalizar los extraños acontecimientos, de integrarlos dentro del funcionamiento de su realidad familiar— ceden finalmente

⁵ Cabe mencionar la interpretación de “Casa Tomada” ofrecida por Juan José Sebreli, quien pretende establecer una relación entre los acontecimientos del relato y el contexto sociopolítico de la Argentina de mediados de siglo, marcado por el primer peronismo. Según esta lectura política, el texto se interpretaría como una metáfora de la caída de la burguesía terrateniente con la llegada de Perón (Sebreli, 1990: 93), representada en el relato por los dos hermanos protagonistas, que llevan una vida aislada de la realidad exterior, sustentada gracias a la acumulación primitiva de capital heredado y multiplicado a lo largo de varias generaciones: “No necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba plata de los campos y el dinero aumentaba” (Cortázar, 2007: 8). La mansión familiar se levanta como emblema de la incomunicación y transmisión generacional del poder de la clase privilegiada; por consiguiente, los asaltantes que la invaden y que, finalmente, la conquistan, se identificarían con las multitudes peronistas que *toman* el poder.

cuando la mujer abandona el hotel y, sin embargo, el llanto persiste y disipa sus dudas: *algo* habita al otro lado de la puerta y no es de este mundo: “Extrañaba el llanto del niño, y cuando mucho más tarde lo oyó, débil pero inconfundible a través de la puerta condenada, por encima del miedo, por encima de la fuga en plena noche supo que estaba bien y que la mujer no había mentido, no se había mentido al arrullar al niño, al querer que el niño se callara para que ellos pudieran dormirse” (2004: 65).

Al igual que en “Casa tomada”, Cortázar merodea en torno a una otredad que no se perfila ni se nombra, y que solo es aludida a través del pronombre demostrativo neutro: “*Eso* se quejaba en la noche, llorando pudoroso, sin llamar demasiado la atención” (2004: 60)⁶. Este silencio prefigura un “aún no dicho” que supera los límites del lenguaje, una dimensión desconocida que irrumpe progresivamente en el relato hasta imponerse y que amenaza con abrir la puerta, quebrando el dique que separa la lógica y el absurdo, la razón y el sueño, lo posible y lo imposible. La tensión entre el espacio familiar del hotel y el espacio fantástico tras el umbral se resuelve a favor de este último en el desenlace del relato. El efecto de inquietud se multiplica aquí por la decisión del autor de no abrir la puerta, de no revelar las raíces de un terror que no se puede controlar ni someter, puesto que no se puede nombrar.

Silvina Ocampo –otra de las grandes cultivadoras de lo fantástico en América Latina–, recupera el tema de la casa encantada en su cuento “La casa de azúcar”, donde se combina con el motivo del doble, clásico en la literatura gótica. La llegada de la Ilustración en el siglo XVIII trajo consigo una de las construcciones más representativas de la modernidad, la de un sujeto unitario y estable, cognoscible por medio de la razón, que emula la coherencia de la sociedad y como tal se refleja en la creación literaria. Con estas palabras lo expresa Hélene Cixous: “The ideology underlying the fetishization of «character» is that of an «I» who is a *whole* subject, conscious, knowable; and the enunciatory «I» *expresses himself* in the text, just as the world is represented complementarily in the text in a form equivalent to pictorial representation, as a simulacrum”⁷ (1974: 285). Este pilar del racionalismo fue cuestionado por la narrativa gótica y el movimiento romántico, que confrontaron al “yo” con su otra cara oscura, silenciada por la cultura, a través del motivo del doble o del *Doppelgänger* en ficciones como “William Wilson” (1839), *El extraño caso de Dr Jekyll y Mr Hyde* (1886) o *El retrato de Dorian Gray* (1891). El acecho del doble

⁶ El subrayado es del autor.

⁷ “La ideología que subyace a la fetichización del «carácter» es aquella en la que el «yo» es un *sujeto pleno*, consciente y cognoscible; y este «yo» enunciativo *se expresa a sí mismo* en el texto, del mismo modo que el mundo se representa complementariamente en el texto de manera equivalente a la representación pictórica, como un simulacro”. Los subrayados son de la autora.

en este tipo de literatura se vincula, pues, con la exteriorización de aquello que, “destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz” (Freud, 1996: 241), esto es, con el sentimiento de lo ominoso. En su tratado sobre la experiencia *unheimlich*, Freud sostiene que el desdoblamiento del yo, antaño positivo por implicar la supervivencia del espíritu más allá de la corrupción del cuerpo, adquiere connotaciones negativas cuando el doble amenaza con aniquilar y sustituir al sujeto.

“La casa de azúcar” trata el tema de la metempsicosis o reencarnación del alma de un muerto que le usurpa la identidad a un vivo: en este caso, asistiremos a la suplantación de la personalidad de Cristina por parte de Violeta, la mujer que vivía en la casa a la que se acaba de mudar con su marido. Este marido, que es también el narrador en primera persona del texto, nos presenta a Cristina como una mujer supersticiosa y paranoica, entre cuyas manías destaca su negativa a vivir en residencias que hayan sido habitadas por otros inquilinos, fundamentada en la convicción de que “el destino de los ocupantes anteriores influiría sobre su vida” (Ocampo, 1999: 186). Aún así, el narrador alquila una casa donde vivió hace tiempo una familia, pero decide mentir a Cristina, asegurándole que la vivienda es de nueva construcción, para que acepte mudarse allí, pues considera que es “el lugar ideal: la casa de nuestros sueños” (1999: 187), sensación propiciada por la radiante blancura del edificio, que lo asemeja a una “casa de azúcar” (1999: 186). La felicidad de que gozan los recién casados al mudarse va deteriorándose a medida que aumenta el temor del narrador a que Cristina descubra la verdad —“éramos felices, tan felices que a veces me daba miedo” (1999: 187)—, temor fundado en una serie de eventos que amenazan con revelar la mentira y que agrian su temperamento, volviéndolo controlador y obsesivo.

En primer lugar, la joven atiende la llamada de una persona que pregunta por Violeta, la dueña anterior, tras la cual el marido descuelga el teléfono y se apodera de la llave del buzón para prevenir la entrada de nuevas llamadas y controlar la correspondencia, aislando a Cristina del mundo exterior. Poco después, llega a la casa un perro extraviado: cuando su dueña pasa a recogerlo días después, confunde a Cristina con Violeta. Por último, Cristina recibe la visita de un hombre que le recrimina la supuesta relación que mantiene con Daniel, su pareja. Estos acontecimientos se suceden en paralelo al desarrollo progresivo de una transformación radical en la personalidad de Cristina, que se torna melancólica y taciturna, y deja de preocuparse por las labores del hogar y el cuidado de su esposo. Finalmente, un día Cristina reconoce estar embrujada: “Sospecho que estoy heredando la vida de alguien, las dichas y las penas, las equivocaciones y los aciertos. Estoy embrujada” (1999: 191). Al escuchar esta confesión, el narrador decide investigar acerca del paradero de Violeta; en sus pesquisas descubre que era una mujer

perseguida por muchos admiradores, que, poco antes de morir en un sanatorio psiquiátrico, se lamentaba de que alguien le había robado la vida. El cuento concluye con la metamorfosis definitiva de Cristina en Violeta y la ruptura del matrimonio ante la impotencia del marido:

Desde ese día Cristina se transformó, para mí, al menos, en Violeta. Traté de seguirla a todas horas, para descubrirla en los brazos de sus amantes. Me alejé tanto de ella que la vi como a una extraña. Una noche de invierno huyó. La busqué hasta el alba. Ya no sé quién fue víctima de quién, en esa casa de azúcar que ahora está deshabitada” (1999: 192).

Si admitimos la versión del narrador, el cuento de Silvina Ocampo se lee como un relato fantástico en el que Cristina es poseída por el alma de Violeta al mudarse a su antigua casa, un espacio embrujado, émulo de esa otra casa de azúcar donde Hänsel y Gretel se enfrentaron a la bruja y aquí marco que posibilita una trasmigración de identidades. El mismo Julio Cortázar fue uno de los lectores que interpretó el cuento de Ocampo como una brillante reelaboración del “tema de la posesión fantasmal de un ser vivo por un ser muerto” (Cortázar en Kunz, 2021: 53).

Sin embargo, son varios los críticos que han puesto de relieve la escasa credibilidad del narrador, cuyos esfuerzos continuados por caracterizar a su mujer como el *otro* irracional (Duncan, 1991: 66) pierden fundamento cuando este se delata a sí mismo como supersticioso y dispuesto a mentir para alcanzar fines egoístas. El narrador hace gala de un comportamiento cada vez más posesivo hacia Cristina con el pretexto de protegerla, propio de un estado mental paranoico que, en ocasiones, duda de su propia percepción y se irrita ante la perspectiva de que su esposa tenga una vida independiente de la suya: “Volvimos a casa. Enloquecido de celos (¿celos de qué? De todo), durante el trayecto apenas le hablé” (Ocampo, 1999: 190); “En aquellos días, tan tristes para mí, a Cristina le dio por cantar. Su voz era agradable, pero me exasperaba, porque formaba parte de ese mundo secreto, que la alejaba de mí” (1999: 191).

Según este análisis, Cristina no estaría poseída por el alma de Violeta, sino asfixiada por la actitud controladora de su esposo y harta de encarnar el papel de “ángel del hogar”, confinada en una casa sobre la que no pesa una maldición sobrenatural, pero que, de igual modo, cierra sus paredes sobre ella como una prisión de la que fantasea con escapar: “Me gustan los medios de transporte. Soñar con viajes. «Irme sin irme. Ir y quedar y con quedar partirse»” (Ocampo, 1999: 189). No obstante, a favor de la explicación sobrenatural, persiste la confesión de Cristina, que reconoce haber sido víctima de sus peores temores, de la transferencia del fantasma del antiguo inquilino de la vivienda a su cuerpo. Cynthia Duncan rechaza la admisibilidad de estas declaraciones tomando como argumento la inestabilidad psicológica del narrador y

sentencia que “the only thing that is certain at the story's end is that Cristina is no longer living with her husband. But, whether or not she has actually undergone the mysterious and supernatural transformation the narrator describes remains an open question”⁸ (1991: 66). Tomando este desequilibrio como punto de referencia, la investigadora ofrece una lectura psicoanalítica del cuento que ve en Violeta una externalización del miedo del narrador a la otredad de su mujer, es decir, a esa parte de su personalidad desconocida o independiente que no puede controlar (Duncan, 1991: 67).

Mario Kunz (2021: 59 y ss.) da un paso más allá al sugerir una explicación de los acontecimientos que permite leer el cuento sin recurrir ni a lo fantástico ni al psicoanálisis. Según Kunz, la reencarnación del espíritu de Violeta en la piel de Cristina sería una fantasmagoría orquestada por la última para liberarse de un matrimonio infeliz y un marido poseído por los celos, una representación teatral en la que la joven utilizaría a su favor los prejuicios que su esposo siempre le ha recriminado, pese a verse él mismo sugestionado por ellos, e interpretaría el rol de esa “otra persona, tal vez más feliz que yo” (Ocampo, 1999: 191) a la que aspira a convertirse. Esta hipótesis parece verse confirmada por un comentario del narrador emitido al escuchar la conversación entre Cristina y la dueña del perro perdido: “A pesar de haber comprobado la inocencia del diálogo, no sé por qué, una sorda desconfianza comenzó a devorarme. Me pareció que había presenciado una representación de teatro y que la realidad era otra” (Ocampo, 1999: 189).

Pese a que la exégesis de Kunz no se encuentra fuera del ámbito de lo posible, lo cierto es que el recurso a un narrador protagonista con una tendencia clara al engaño y la naturaleza abierta del final nos impiden resolver la ambigüedad del cuento a favor de una única interpretación. En cualquier caso, del texto de Ocampo nos parece fundamental su enriquecimiento del motivo de la casa encantada con las implicaciones de violencia que este espacio alberga para la mujer como emblema del confinamiento en la esfera doméstica. La casa de azúcar del cuento refleja en su desarreglo el proceso de liberación de la protagonista, que culmina con su huida y conversión simbólica en un doble que encarna la antítesis del ángel del hogar. En este sentido, el texto de Silvina Ocampo dialoga con el cuento de Charlotte Perkins Gilman “El papel pintado amarillo” (1892), que relata el lento descenso hacia la locura de una mujer que sufre de depresión postparto y ha sido encerrada por su marido y médico en la buhardilla de una antigua casa señorial, en cuyas paredes, cubiertas de papel pintado de color amarillo, empieza a ver a una joven que pugna por escapar, clara manifestación

⁸ “La única certeza que tenemos al final del cuento es que Cristina ya no vive con su marido. Sin embargo, la cuestión de si realmente ha sufrido la misteriosa transformación sobrenatural descrita por el narrador o no permanece abierta”.

especular de sus deseos. El relato combina el motivo de la casa encantada con el tópico de la “madwoman in the attic”⁹ (la loca del ático), popularizado por la novela *Jane Eyre*, para condenar la reclusión de la mujer dentro del espacio doméstico, la perpetuación de su rol subalterno en relación con el hombre y la extinción de cualquier forma de disidencia por medio de diagnósticos pseudocientíficos de locura o histeria femenina.

3. A puerta cerrada. Nuevas vías para la casa encantada en el cuento hispanoamericano reciente

En las últimas décadas, una nueva generación de autoras, a las que la crítica ha aglutinado bajo los rótulos de “neogótico”, “gótico cotidiano” (Alemany Bay, 2020) o “gótico andino” (Alemán, 2017; Leonardo-Loayza, 2022), ha apostado por la recuperación de la estética gótica, recontextualizando la carga cultural asociada a ciertas claves y recursos del género con una intención de denuncia. Entre otras, Mariana Enriquez y María Fernanda Ampuero parten de los cimientos sentados por el gótico anglosajón y por sus predecesores latinoamericanos para edificar literariamente una serie de casas encantadas en las que lo imposible o lo extraño remite a realidades sociales invisibilizadas por las estructuras de poder. En línea con la definición de Rosemary Jackson (1986), que consideraba al fantástico un género subversivo capaz de revelar lo oculto del orden de realidad imperante, los cuentos de ambas autoras cuestionan por medio de lo no mimético un modelo de sociedad capitalista y patriarcal, que sacrifica a sus víctimas y produce fantasmas. La otredad que acechaba tras las paredes en los relatos fantásticos analizados previamente se encarna ahora en un sujeto *otro* víctima de la invisibilidad y la violencia política, que adquiere voz a través de sus páginas, porque, como expresa la cita de Clarice Lispector que abre el libro *Sacrificios humanos*, de Ampuero, “Escribir es también bendecir una vida que no ha sido bendecida” (en Ampuero, 2020: 11).

Estas vidas no bendecidas, fantasmas sociales, se revelan a la luz de la teoría de la precariedad expuesta por Judith Butler. En su libro *Cuerpos que importan*, Butler aduce que, desde una perspectiva social, la materialidad del cuerpo no es una condición natural, biológica e inherente al ser humano, sino un estatus adquirido y otorgado por el poder. De esta suerte, los cuerpos se materializan, esto es, adquieren

⁹ Para más información sobre el tópico, véase el libro de Gilbert, Sandra M. y Gubar, Susan. (2000) *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven y Londres: Yale University Press.

materialidad —presencia—, cuando alcanzan relevancia política¹⁰. Para Butler, los cuerpos que no importan políticamente, que no tienen materialidad y son, en consecuencia, invisibles, son los de los seres abyectos¹¹, aquellos a los que no ha sido concedida la categoría de sujetos:

Esta matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son “sujetos”, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas “invivibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invivable” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos (Butler, 2002: 19-20).

En *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Butler arguye que, al igual que hay vidas humanas más vulnerables y precarias que otras, también hay muertes más dolorosas que otras, de forma que puede establecerse una “escala de duelos”: aquellas vidas cuya vulnerabilidad merece más protección son las que, cuando se pierden, gozan de un duelo público. Por el contrario, las muertes de los seres abyectos no son percibidas, pues no penetran el discurso compartido. No tenemos imágenes ni nombres que definan los contornos de esas vidas, tampoco tenemos obituarios que las recuerden; se convierten así en ausencias presentes, en espectros: “la violencia contra aquellos que no están lo bastante vivos —esto es, vidas en un estado de suspensión entre la vida y la muerte— deja una marca que no es una marca” (Butler, 2006: 63).

El libro de Avery Gordon *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination* prolonga la propuesta de Butler al plantear que el fantasma es una figura social que deriva de la violencia estructural no reconocida y reparada, ejercida por los sistemas abusivos de poder, que pervive en el imaginario colectivo al modo de una posesión o *haunting* y nos recuerda que lo enterrado sigue presente, que subsiste una *ausencia* de justicia (Gordon, 2008: xvi). Con su presencia ausente, estos fantasmas cuestionan la memoria oficial de una sociedad dada: verlos y escucharlos se convierte en el requisito esencial no solo para el conocimiento del pasado y el presente, sino para la construcción de una memoria contrahegemónica en el futuro. Así lo expresaba Derrida: “Exorcizar no para ahuyentar a los fantasmas sino, esta vez, para hacerles justicia” (1998: 195). Los cuentos “La casa de Adela” y “Biografía”, de Mariana

¹⁰ Butler juega en su obra con los vocablos homófonos en inglés *matter* (materia) y *matter* (importar). De esta suerte, “los cuerpos alcanzan materialidad (materiality) no por naturaleza ni biología, sino cuando importan (matter)” (Ingala 2017: 884).

¹¹ Una de las interpretaciones más populares de la abyección es la que expone Julia Kristeva en *Poderes de la perversión*, para quien lo abyecto es todo aquello que se opone al yo y lo separa del mundo, el no-yo, la alteridad misma, extraña y amenazante (1988: 8-9).

Enriquez y María Fernanda Ampuero, respectivamente, exorcizan la materialidad espectral de dos formas de vida precaria, las de los desaparecidos de la última dictadura argentina y las de las mujeres migrantes, cuyas muertes perviven en un espacio plagado de ecos: la casa encantada.

En “La casa de Adela”, el cuento de Mariana Enriquez perteneciente al volumen *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), la narradora y protagonista, Clara, evoca la amistad que ella y su hermano Pablo mantenían con Adela, una vecina de su barrio de Lanús (Buenos Aires). Los niños, aficionados a las películas de terror, se obsesionan con una casa abandonada de la zona. Cuando finalmente consiguen penetrar en su interior, Adela desaparece y no vuelve hallarse rastro alguno de ella pese a los esfuerzos de la policía, que no cree la versión fantasiosa de Pablo y Clara, quienes señalan a la casa como responsable del suceso. La casa abandonada de “La casa de Adela” se apoya en toda la utilería propia del primer gótico y sus mansiones encantadas, pues atemoriza incluso a los adultos del barrio con su perfil siniestro:

La casa no tenía nada 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.

(...) Entré. Cruzar el portón oxidado fue horrible. No lo recuerdo así por lo que pasó después: estoy segura de lo que sentí entonces, en ese preciso momento. Hacía frío en ese jardín. Y el pasto parecía quemado. Arrasado. Era amarillo, corto: ni un yuyo verde. Ni una planta. En ese jardín había una sequía infernal y al mismo tiempo era invierno. Y la casa zumbaba, zumbaba como un mosquito ronco, como un mosquito gordo. Vibraba. No salí corriendo porque no quería que mi hermano y Adela se burlaran de mí, pero tenía ganas de escapar hasta mi casa, hasta mi mamá, de decirle tenés razón, esa casa es mala y no se esconden ladrones, se esconde un bicho que tiembla, se esconde algo que no tiene que salir (Enriquez, 2021: 71-72).

En esta descripción de la protagonista la casa *zumba* y *vibra* como un bicho, tiene vida propia y la voluntad perversa de un depredador. La caracterización de la casa como una entidad sentiente se ve reforzada por su capacidad de metamorfosear su fisionomía y distorsionar la percepción del sujeto: si se muestra a ojos de los niños como un espacio grotesco, con habitaciones infinitas y vitrinas en que se exhiben trofeos humanos (uñas y dientes), para los policías en cambio no pasa de ser una simple vivienda abandonada. La casa está hambrienta, como confirman los restos humanos hallados en su interior, víctimas del pasado a las que se acaba sumando Adela, que desaparece tras una puerta, engullida por el espacio. Tras la desaparición

de la niña, “la casa dejó de zumbiar” (Enriquez, 2021: 77), indicio de que había saciado su apetito.

A priori, la significación del cuento de Mariana Enriquez parece enmarcarse dentro de los límites y convenciones de los géneros fantástico y gótico, que buscan despertar en nosotros la experiencia de lo ominoso a través de un extrañamiento del universo familiar, cuya máxima expresión se concentra en el espacio del hogar. Escribe Shirley Jackson en *La maldición de Hill House*: “Certainly there are spots which inevitably attach to themselves an atmosphere of holiness and goodness; it might not then be too fanciful to say that some houses are born bad”¹² (2009: 70). Sin embargo, el relato de Enriquez apunta a un significado ulterior. De Adela se dice que “nunca la encontraron. Ni viva ni muerta” (Enriquez, 2021: 78), y que la policía y los medios de comunicación clasificaron su caso como una desaparición: “Nos dejaban leer las revistas que hablaban de la desaparición. La madre de Adela nos visitó varias veces y siempre decía: «A ver si me dicen la verdad, chicos, a ver si se acuerdan...»” (2021: 78). La figura de la madre que suplica por averiguar el paradero de su hija y, sobre todo, el empleo del término *desaparición* remiten directamente al lector al ámbito de la última dictadura militar argentina, que dio lugar, entre 1976 y 1983, a la persecución y asesinato de unos 30.000 disidentes políticos (Gordon, 2008: 73) sin dejar rastro de sus cuerpos, catalogándolos ante la ley como “desaparecidos”. Gran mayoría de estas víctimas fueron secuestradas, torturadas y asesinadas en los conocidos como Centros Clandestinos de Detención (CCD), ubicados no en las afueras de las ciudades, sino dentro de los núcleos urbanos, en lugares tan comunes como fábricas, colegios y casas de civiles (Mandolessi, 2014: 153).

Los crímenes de lesa humanidad cometidos a puerta de cerrada en los centros eran intuitos por la población civil pero negados sistemáticamente por los medios de comunicación oficiales y por el estado, que empleó la producción de saber como forma de dominación. Es decir, en un contexto como el de la dictadura militar, las categorías epistémicas que sustentan nuestra experiencia colectiva de la realidad (presencia-ausencia, vida-muerte, realidad-ilusión, certeza-duda) colapsan y se convierten en una metodología del terror. Así lo explica Mandolessi:

The neighbours knew and did not know what was happening there. They could hear voices, see fragments, but were not entirely sure about the crimes that were being committed. This mechanism was essential to spreading terror across the entire society. All space becomes contaminated with terror via the spectral presence of this “secret” right

¹² “Ciertamente, hay espacios que ostentan inevitablemente una atmósfera de santidad y bondad; no sería entonces demasiado fantasioso afirmar que hay casas malas de nacimiento”.

in the middle of public space. Space which was once familiar now becomes haunted by the presence of a secret which threatens its inhabitants (Mandolessi, 2014: 153)¹³.

La convivencia entre una sociedad inmersa en su cotidianeidad y el terror que se esconde a plena vista se expresa en el texto de Enriquez a través de la idea de la casa como máscara, esto es, como lugar que oculta algo tras su fachada, sugerida por Clara: “La casa era una cáscara, decían. Todas las paredes interiores habían sido demolidas. Recuerdo que los escuché decir «máscara», no «cáscara». La casa es una máscara, escuché” (Enriquez, 2021: 78).

Afirma Mariana Enriquez que la dictadura militar argentina “creó fantasmas como política de Estado”¹⁴ (en Semilla Durán, 2018: 267). En efecto, la figura del desaparecido se acerca al fenómeno del fantasma: personas que, como Adela, no están ni vivas ni muertas, que perdieron su identidad como sujetos sociales y no gozaron de un duelo público. Su muerte no consta en ningún acta, su cuerpo no está sepultado en ninguna tumba, su nombre y su vida no se recuerdan en ningún obituario. Son seres abyectos, según la terminología de Butler, vidas espectrales que toman la casa, emblema del cuerpo social y de la conciencia colectiva. El desaparecido, como el fantasma, demanda constatación y manifiesta en su no-materialidad espectral las fallas de la justicia, la vigencia de un pasado que sigue sucediendo en el presente, de ahí la negativa de los familiares a referirse ellos como *muertos*, un sustantivo que indica terminación, acción acabada, como argumenta Gordon: “Death exists in the past tense, disappearance in the present”¹⁵ (2008: 113).

Concluimos entonces que la casa encantada del relato de Enriquez, donde los tres amigos descubren restos humanos, no es “mala de nacimiento”, como escribía Shirley

¹³ “Los vecinos sabían y no sabían lo que sucedía allí. Podían escuchar voces, ver fragmentos, pero no estaban completamente seguros de los crímenes que se estaban cometiendo. Este mecanismo fue esencial para propagar el terror a lo largo de toda la sociedad. Todo el espacio se contamina de terror por medio de la presencia de este «secreto» en medio del espacio público. El espacio que antes era familiar ahora se convierte en poseído por la presencia de un secreto que amenaza a sus habitantes”.

¹⁴ En estos mismos términos lo expresa Gordon: “For disappearance is a state-sponsored method for producing ghosts, whose haunting effects trace the borders of a society's unconscious. It is a form of power, or maleficent magic, that is specifically designed to break down the distinctions between visibility and invisibility, certainty and doubt, life and death that we normally use to sustain an ongoing and more or less dependable existence” (2008: 125-126). [Porque la desaparición es un método de producción de fantasmas promovido por el estado, cuyos efectos de posesión trazan las fronteras del inconsciente de una sociedad. Es una forma de poder, de magia maléfica, específicamente diseñada para quebrar las distinciones entre visibilidad e invisibilidad, certeza y duda, vida y muerte que normalmente sostienen una vida persistente y más o menos fiable].

¹⁵ “La muerte existe en el tiempo pasado, la desaparición en el presente”.

Jackson, sino un ejemplo de los escenarios donde se desarrolló la estructura invisible del terror político en la Argentina dictatorial, que ocurría a puerta cerrada, traspasando el umbral de los centros clandestinos de detención que integraban el espacio público. La referencia al tópico gótico ilumina la duplicidad siniestra y el horror que caracterizaban a estos lugares: en efecto, la investigadora Sandra Gasparini (2020) señala la frecuente confluencia entre los elementos del gótico y las descripciones de la violencia política ejercida en los CCD en la plasmación tanto testimonial como ficcional del terrorismo de estado en Argentina. Si el espacio es el gozne que une el presente con la historia, la pervivencia de estas “casas encantadas” –muchas de ellas convertidas hoy en sitios de memoria– funciona como metáfora de un pasado cuya presencia espectral pervive como una huella indeleble sobre la conciencia del país. Como pone de relieve la misma Enriquez: “La pesadilla nunca es inocente. Ni el miedo responde siempre a cuestiones atávicas o antropológicas, sino que también es político y surge de contextos históricos concretos” (en Semilla Durán, 2018: 264).

En “Biografía”, publicado en *Sacrificios Humanos* (2021), la ecuatoriana María Fernanda Ampuero recupera el *topos* gótico de la casa encantada y lo puebla de los fantasmas de las mujeres migrantes, percibidas por la sociedad de los países de destino como seres abyectos, desprotegidos ante la violencia por motivos de género, clase y raza. La obra de la escritora de Guayaquil construye toda una poética en torno al asco y a la repugnancia como emociones que nos separan de lo abyecto y que, por esta razón, nacen de tensiones sociales y culturales. Y es que el asco “es una emoción jerarquizante, como el desprecio, porque conlleva un sentimiento de superioridad frente a los objetos, personas o situaciones que lo provocan” (Jossa, 2023: 52). La repugnancia espacializa las relaciones de poder y se emplea para justificar la violencia hacia los sujetos categorizados como *otros*, abyectos o inferiores. En palabras de Sara Ahmed:

Cuando pensamos en la manera en que los cuerpos se vuelven objetos de repugnancia, podemos ver que esta es crucial para las relaciones de poder. (...) La relación entre repugnancia y poder es evidente cuando consideramos la espacialidad de las reacciones de repugnancia y su papel en la jerarquización de los espacios y de los cuerpos. (...). Como resultado, la repugnancia ante “aquello que está abajo” funciona para mantener las relaciones de poder entre arriba y abajo, y así “*estar arriba*” y “*estar abajo*” se convierten en propiedades de ciertos cuerpos, objetos y espacios¹⁶ (2015: 143).

La narrativa de Ampuero reclama la organicidad de los cuerpos, visible en la descripción de sus líquidos y olores, pero también en la densidad malsana de las atmósferas cerradas y putrefactas, definitorias de una sociedad que sacrifica a los más débiles, hacia los que siente repulsión. Así lo vive la protagonista y narradora de

¹⁶ El subrayado es de la autora.

“Biografía”, una mujer migrante e indocumentada que es consciente de la reacción que suscita en los ciudadanos del país del Norte Global al que se ha trasladado: “(...) la mujer de al lado me miró con rabia y se cambió de lugar. Extranjera, pensó. Son tan raras, pensó. Seguro que está enferma, pensó. Le di asco” (Ampuero, 2021: 17). La narradora relata las dificultades con que se topa para sobrevivir como migrante, sin trabajo por no haber obtenido aún el permiso de residencia. Esta circunstancia, por un lado, le impide mandar dinero a su hija y a sus padres en su país de origen; por otro, la obliga a aceptar empleos sin contrato ni condiciones de seguridad, lo que la expone a una violencia que no puede denunciar por temor a la deportación.

El cuento comienza cuando recibe la oferta de trabajo de un hombre llamado Alberto para que escriba su biografía. Desesperada ante la necesidad de dinero, acepta la proposición y se traslada al remoto pueblo de Alberto, que la recibe en su vivienda, un antiguo caserón rural cuya hermosa fachada despierta una inquietud inexplicable en el ánimo de la mujer, que la compara a la casa de chocolate de Hänsel y Gretel: “Recordé a aquellos que se dejaron tentar con las ventanas de azúcar desde las que miraba, golosa, la caníbal” (2021: 18). Esa sensación se ve incrementada cuando descubre el estado de decadencia y abandono en que se encuentra su interior:

La casa por dentro era oscura y olía a comida vieja, a algo con col que se cocinó hace mucho y se fermentó, a ventilación pobre, a desaseo, a vicio. Casi no había muebles ni cuadros ni espejos. Parecía una casa abandonada, una guarida. Le pedí a Alberto el teléfono y me contestó que no lo había pagado y que lo habían cortado. También la electricidad. Sentí como si hubiera pisado una mina terrestre, escuché en mi cabeza el ruido del percutor, *click*. Me paré sobre la trampa, esa que hace que los animales del bosque se mastiquen la propia pata para huir y se desangren en el camino (2021: 21).

Consciente de que se halla prisionera, comienza la entrevista con Alberto, que relata la vida de miseria y adicción llevada por él y su hermano y su posterior conversión al cristianismo como medio para alcanzar la redención. Sin embargo, la narradora descubre en seguida que este supuesto “hermano” no es sino un doble de personalidad antagónica que lo posee abruptamente. Este doble rinde culto a una deidad demoníaca y recurre a un discurso xenófobo y machista que califica a la migrante como invasora y la responsabiliza de todos los males de la sociedad: “¿Crees que tienes puto derecho a entrar en nuestra casa como si nada? Basura extranjera, puta asquerosa, ¿a qué has venido? A usurpar. A eso venís todos. Claro, venís a quitarnos lo que es nuestro” (2021: 25-26).

Huyendo del doble, la mujer se esconde en una habitación donde descubre los pasaportes, pertenencias y restos de otras migrantes asesinadas por Alberto, sacrificios humanos que transforman su relato individual en experiencia colectiva: “Saco la

grabadora y pronuncio sus nombres como si estuviera rezando un rosario. Repito sus fechas de nacimiento, sus orígenes, la fecha de llegada al país, las describo lo mejor que puedo. (...) Awa. Fátima. Julie. Wafaa. Bilyana. Véanlas, véanlas. Ellas también fueron imprudentes, locas. Ellas también fueron inmigrantes” (2021: 30). Al final del cuento, y tan solo unos momentos antes de que la protagonista corra la misma suerte que sus compañeras, Alberto y su doble mueren al otro lado de la puerta de un golpe en la cabeza. Una entidad misteriosa es quien lo ejecuta, ente que parece evocar los espectros de las migrantes sacrificadas, conjuradas por la narradora, las mismas que la acompañan en su salida de la casa y le reclaman que cuente su historia: “Véanlas, véanlas. Al costado del camino, como sombras, me ven pasar y sonríen, hermanas de la migración. Susurran: cuenta nuestra historia, cuenta nuestra historia, cuenta nuestra historia” (2021: 33).

El cuento revela la naturaleza espectral de las mujeres migrantes, producto del discurso de odio de una sociedad que siente hacia ellas esa repugnancia jerarquizante de la que hablaba Ahmed. Al mismo tiempo narra una subalternidad biopolítica que puede desembocar en la muerte, una muerte que, como recordaba Butler, no merece un duelo público, a veces ni siquiera una investigación que castigue el crimen:

Aunque me estallen las cuerdas vocales, aunque grite hasta desgarrarme por dentro, no me escucharán. Nada más los árboles, el bello cielo de invierno, pero bajo los árboles y bajo los cielos más hermosos ocurren cosas espantosas y ellos siguen ahí, inmovibles, ajenos, suyos.

Las que se comieron las hormigas, las que ya no parecen niñas sino garabatos, las muñecas descoyuntadas, las negras de quemaduras, los puros huesos, las agujereadas, las decapitadas, las desnudas sin vello púbico, las despellejadas, las bebés con un solo zapatito blanco, las que se infartan del terror de lo que les están haciendo, las atadas con sus propios calzones, las vaciadas, las violadas hasta la muerte, las arañadas, las que paren gusanos y larvas, las mordidas por dientes humanos, las magulladas, las sin ojos, las evisceradas, las moradas, las rojas, las amarillas, las verdes, las grises, las degolladas, las ahogadas que se comieron los peces, las desangradas, las perforadas, las deshechas en ácido, las golpeadas hasta la desfiguración.

Ellas, todas ellas, pidieron ayuda a dios, al hombre, a la naturaleza. Dios no ama, los hombres matan, la naturaleza hace llover el agua limpia sobre los huesos ensangrentados, el sol blanquea los huesos, un árbol suelta una hoja o dos sobre la carita irreconocible de la hija de alguien, la tierra hace crecer girasoles robustos que se alimentan de la carne violeta de las desaparecidas. (Ampuero 2021: 19-20)

El relato de Ampuero aborda la condición fantasmal por invisibilización social de las migrantes, de ahí la importancia de recordar y pronunciar sus nombres, su historia, su corporalidad: la escritura de la biografía se transforma así en un acto de

resistencia contra el olvido y el silencio que *materializa* estas vidas. Como apunta Gasparini, el fantasma es pura voz, “una vida que quiere transformarse en un relato al ser contada desde el final. Autobiografía y fantasma van juntos” (2020: 141). El tópico gótico de la casa encantada opera como espacio de poder y desaparición, alegoría de la hostilidad de las naciones del Norte Global hacia los sujetos precarizados, como la protagonista, por la intersección de identidades subalternas. El origen del miedo que genera el texto reside, por lo tanto, no en la posesión fantasmal de la casa, pues son los espectros los que salvan la vida de la narradora, sino en el riesgo de violencia que sufre por su triple condición de mujer, migrante y obrera. En este sentido, el cuento de Ampuero, como el de Enriquez, recurre a una modalidad particular de lo fantástico que podríamos denominar lo fantástico político, en el que lo otro que invade el espacio familiar de la casa constituye una otredad social. Por “fantástico político” entendemos una modalidad narrativa en la que la irrupción de lo sobrenatural desestabiliza la ontología del mundo ficcional y, al mismo tiempo, inscribe en él conflictos históricos materiales. A diferencia del fantástico de mediados de siglo, cuyo núcleo residía en la vacilación epistemológica (Todorov, 2001: 54), el fantástico político desplaza el centro de gravedad hacia la visibilización de violencias sistémicas específicas.

4. Conclusiones

Desde su primera aparición en las páginas de Horace Walpole, el espacio gótico de la casa encantada fue codificándose como un motivo recurrente en el género fantástico, primero en la cultura anglosajona y posteriormente en la tradición literaria de América Latina. Pese al rechazo general a la literatura gótica y su escenografía efectista manifestado por autores como Bioy Casares y Julio Cortázar, lo cierto es que se siguieron levantando casas malditas, de clara ascendencia gótica, en la cuentística latinoamericana. Evidencia de ello son los relatos “Casa tomada” y “La puerta condenada”, del propio Cortázar, donde la casa y, concretamente, el cronotopo de la puerta, actúan como umbral hacia una realidad *otra*, autónoma y operativa, aunque aún no cartografiada, definida ni nombrada por nuestras cosmovisiones. Otro ejemplo lo encontramos en “La casa de azúcar”, de Silvina Ocampo, que aúna dos temas característicos de la ficción gótica desde una perspectiva de género: la figura del doble y la casa embrujada, que propicia la usurpación de la identidad de una persona viva por parte de un espíritu que torna de entre los muertos. Así, ambos autores problematizan por medio del *locus* gótico dos de las grandes construcciones de la modernidad: el sujeto y la realidad unitarios, que revelan en el texto su naturaleza escindida, polimórfica. Por su parte, los cuentos de Enriquez y Ampuero renuevan y enriquecen el concepto de otredad que asedia la casa en la experiencia de lo siniestro, encarnada ahora en los seres abyectos, definidos, siguiendo a Butler, como aquellas

vidas que no importan, expuestas a la precariedad y a la violencia dentro de una sociedad que las invisibiliza y transforma en fantasmas.

Afirmaban Punter y Byron que el gótico, a través de su exploración de la otredad, ha operado siempre como vehículo para el comentario social, pues se trata de un género que “re-emerges with particular force during times of cultural crisis and which serves to negotiate the anxieties of the age by working through them in a displaced form”¹⁷ (Punter y Byron, 2004: 39). La perseverancia del gótico se asemeja a la experiencia del retorno de lo semejante que Freud calificaba de ominosa, pues si algo define al género por antonomasia es la fortaleza de su arraigo en el imaginario colectivo, su versatilidad y su aptitud para la supervivencia y la adaptación, como argumenta Punter (2012: 7). Nuestro estudio de la evolución del motivo de la casa encantada no ha hecho sino poner de relieve la poderosa capacidad de fascinación de la arquitectura gótica, que prolifera hasta nuestros días actuando como significante de las diferentes obsesiones y preocupaciones de cada momento histórico. En definitiva, y como demuestra el corpus de textos analizados, el espacio de la casa *nunca* es neutral: concentra y materializa el tiempo, delata las huellas de la ausencia y la presencia, alivia la porosidad de la memoria, nos interroga.

Referencias bibliográficas

- AHMED, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ALAZRAKI, J. (2001): “¿Qué es lo neofantástico?”. En Roas, D. (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros, pp. 265-282.
- ALEMÁN, A. (2017). “Una muestra del gótico andino. *Sangre en las manos* de Laura Pérez de Oleas Zambrano”. *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana*, 27, 247-265.
- ALEMANY BAY, C. (2020). “Lo insólito y lo femenino en algunas narradoras latinoamericanas actuales”. *Hispanamérica: revista de literatura*, 145, 3-12.
- AMPUERO, M. F. (2021). *Sacrificios humanos*. Madrid, Páginas de Espuma.
- BACHELARD, G. (1975). *La poética del espacio*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.

¹⁷ “resurge con fuerza particular durante tiempos de crisis cultural y que sirve para negociar las ansiedades de la época trabajando a través de ellas de forma desplazada”.

- BIOY CASARES, A. (2018): “Prólogo”. En Borges, J. L., Bioy Casares, A. y Ocampo, S. (eds.), *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona, Edhasa, pp. 11-22.
- BUTLER, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires, Paidós.
- BUTLER, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós.
- CIXOUS, H. (1974). “The Character of «Character»”. *New Literary History*, 5, 383-402.
- CIRLOT, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Labor.
- CORTÁZAR, J. (1975). “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 25, 145-151.
- CORTÁZAR, J. (2004). *Los relatos. Vol. 2: Juegos*. Madrid, Alianza Editorial.
- CORTÁZAR, J. (2007). *Los relatos. Vol. 3: Pasajes*. Madrid, Alianza Editorial.
- DERRIDA, J. (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid, Editorial Trotta.
- DICKINSON, E. (1960). *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Boston, Little, Brown and Company.
- DÍEZ COBO, R. M. (2020). “Arquitecturas del hogar invertido: reescribiendo la casa encantada”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 8, 135-156.
- DUNCAN, C. (1991). “Double or Nothing? The Fantastic Element in Silvina Ocampo's «La casa de azúcar»”. *Chasqui*, 20, 64-72.
- DURAND, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid, Taurus.
- ENRIQUEZ, M. (2021). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona, Anagrama.
- FISHER, M. (2012). “What Is Hauntology?”. *Film Quarterly*, 66, 16-24.
- FREUD, S. (1992): “Lo ominoso”. En *Obras completas. Vol. XVII: De la historia de una neurosis infantil y otras obras*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, pp. 215-252.
- GARCÍA, P. (2013). “The fantastic hole: towards a theorisation of the fantastic transgression as a phenomenon of space”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 1, 15-35.

- GASPARINI, S. (2020). *Las horas nocturnas. Ensayos sobre terror, fantástico y ciencia*. Buenos Aires y California: Editorial Argus-a.
- GORDON, A. F. (2008). *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- ILIAN, I. (2021): “La arquitectura en la prosa de Mariana Enriquez”. En Esteban, Á. (ed.), *Literatura Latinoamericana y otras artes en el siglo XXI*. Bruselas, Peter Lang, pp. 341-364.
- INGALA, E. (2017). “Cuerpos vulnerables y vidas precarias. ¿Un retorno de lo humano en la filosofía política de Judith Butler?”. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 5, 879-887.
- ITO SUGIYAMA, G. J. H. (2012). “«El ídolo de las cicladas»: lo fantástico cortazariano”. *Revista Fuentes Humanísticas*, 24, 119-138.
- JACKSON, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos Editora.
- JACKSON, S. (2009). *The Haunting of Hill House*. Suffolk, Penguin Random House.
- JAMESON, F. (1991). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke University Press.
- JOSSA, E. (2023). “María Fernanda Ampuero y la narrativa del disgusto: Pelea de gallos y Sacrificios humanos”. *Visitas al Patio*, 17, 50-64.
- KEPPLER, C. F. (1972). *The Literature of the Second Self*. Tucson, University of Arizona Press.
- KING, S. (2004). *Danza macabra*. Madrid, Valdemar.
- KRISTEVA, J. (1988). *Poderes de la perversión*. Ciudad de México, Siglo XXI Editores.
- KRISTEVA, J. (1996). “Freud: «heimlich / unheimlich», la inquietante extrañeza”. *Debate feminista*, 13, 359-368.
- KUNZ, M. (2021). “Persecuciones fantasmales en dos cuentos de Silvina Ocampo: «La casa de azúcar» y «La red»”. *Entropía*, 2, 51-79.
- LEONARDO-LOAYZA, R. A. (2022). “Lo Gótico andino en *Las voladoras* (2020) de Mónica Ojeda”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 10, 77-97.
- MANDOLESSI, S. (2014): “Haunted Houses, Horror Literature and the Space of Memory in Post-Dictatorship Argentine Literature”. En Schindel, E. y

- Colombo, P. (eds.), *Space and the Memories of Violence*. Hampshire, Palgrave Macmillan, pp. 150-161.
- MCDANIEL, M. C. (1982). *There's No Place Like Home: The Haunted House as Literary Motif*. Tesis de Máster, Eastern Illinois University.
- OCAMPO, S. (1999). *Cuentos completos I*. Buenos Aires, Emecé.
- PERRY, D. R. y SEDERHOLM, C. H. (2009). *Poe, "The House of Usher" and the American Gothic*. New York, Palgrave Macmillan.
- PUNTER, D. (2012): "Introduction: The Ghost of a Story". En Punter, D. (ed.), *A New Companion to the Gothic*. Londres, Blackwell, pp. 1-9.
- PUNTER, D. y BYRON, G. (2004). *The Gothic*. Cornwall, Blackwell Publishing.
- ROAS, D. (2001): "La amenaza de lo fantástico". En David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, pp. 7-44.
- RODRÍGUEZ BARCÓN, A. (2020). "De alteridades y madrigueras de conejo: espacialidad y simbología en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 29, 763-786.
- SEBRELI, Juan José (1990). *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- SEMILLA DURÁN, M. A. (2018). "El eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enriquez". *Revell: Revista de Estudos Literários da UEMS*, 3, 261-278.
- TODOROV, T. (2001). "Definición de lo fantástico". En David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, pp. 47-64.
- TORRES VERGEL, F. (2019). "La significación del mal lugar en «Casa tomada» de Julio Cortázar". *Revista de Letras*, 59, 215-232.
- VIDLER, A. (1992). *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Londres y Cambridge: The MIT Press.
- WILLIAMSON, A. (2014). "The Turn of the Screw and the Locus of Psychoanalytic Criticism". *Literary Imagination*, 16, 322-330.