

**Los leitmotivos del cuento de terror sobrenatural *La casa de Adela* de
Mariana Enríquez**

Maydy Nayibi Galvis Gutiérrez

FILOLOGÍA HISPÁNICA

FACULTAD DE COMUNICACIONES Y FILOLOGÍA

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

2021

**Los leitmotivos del cuento de terror sobrenatural *La casa de Adela* de
Mariana Enríquez**

Maydy Nayibi Galvis Gutiérrez

**Trabajo de investigación para obtener el título de
filóloga hispanista**

Asesores

Dra. Nancy López Peña

Lic. Cristian Camilo Jaramillo Palacio

FILOLOGÍA HISPÁNICA

FACULTAD DE COMUNICACIONES Y FILOLOGÍA

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

2021

**Los leitmotivos del cuento de terror sobrenatural *La casa de Adela* de
Mariana Enríquez**

RESUMEN

La literatura de terror es considerada un subgénero de la literatura fantástica, tiene sus inicios formales en el movimiento gótico; sin embargo, sus raíces se remontan hasta los inicios de la sociedad humana. El presente trabajo analiza los leitmotivos presentes en el cuento de *La casa de Adela*, de la escritora Mariana Enríquez, centrándose en las particularidades de la obra como cuento de terror sobrenatural.

PALABRAS CLAVE: terror sobrenatural, leitmotivos, cuento, literatura

ABSTRACT

Horror literature is considered a subgenre of fantasy literature, has its formal beginnings in the Gothic movement; yet its roots go back to the beginnings of human society. The present work analyzes the leitmotivos present in the story of *La casa de Adela*, by the writer Mariana Enríquez, focusing on the particularities of the work as a supernatural horror story.

KEY WORDS: supernatural horror, leitmotivos, story, literature.

Tabla de contenido

Introducción.....	4
1. Planteamiento Del Problema	6
1.1 Hipótesis	8
2. Objetivos	9
2.1. Objetivo general	9
2.2. Objetivos específicos	9
3. Marco teórico	10
4. Metodología	14
5. La autora y su obra.....	17
6. Contexto histórico del terror sobrenatural	19
6.1 Folklore ancestral y la oralidad	19
6.2 La llegada de la novela gótica	20
6.3 El terror después de lo gótico	22
6.4 La línea que impuso Edgar Allan Poe y el comienzo del terror moderno.....	24
6.5 El terror en Latinoamérica	27
7. La casa embrujada: del mal lugar al monstruo.....	29
7.1 La casa como el mal lugar	30
7.2 el monstruo en <i>La casa de Adela</i>	34
7.3 Sobre casas embrujadas y monstruos en el terror.....	37
8. Los condimentos dentro del cuento de Enríquez.....	42
8.1 El suicidio en la obra.....	43
8.2 El peso del recuerdo	45
8.3 El lugar de los niños en el terror	48
9. Conclusiones	52
10. Referencias	55
<i>Fuentes primarias</i>	55
<i>Fuentes secundarias</i>	57

Introducción

El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido.

H. P. Lovecraft

Las historias de miedo han sido creadas por la humanidad desde los inicios de las culturas. Los monstruos como las sirenas, los vampiros y los fantasmas, entre otros, se conservaron durante siglos en la tradición oral y escrita hasta la llegada de la literatura gótica, en la que los primeros relatos terroríficos nacieron. Después, sobre las bases dejadas por los autores de dicho movimiento surgieron las obras que hoy conforman los clásicos del terror y que, a su vez, han inspirado a autores de todas las artes. Dentro de estas, el cuento es uno de los subgéneros más populares del género, en el que se han destacado autores modernos que han trascendido la tradición anglosajona, como es el caso de la argentina Mariana Enríquez con su cuento de terror sobrenatural *La casa de Adela*.

Ahora bien, debe mencionarse que la literatura de terror es un género que no posee un amplio espacio de discusión en la academia colombiana. Lo anterior se da por variadas razones, ya sea debido a que los autores hispanohablantes no tienen el renombre de algunos de los exponentes anglosajones, el género como tal no se ha tenido en cuenta como objeto de estudio abordable según la crítica literaria tradicional o los círculos académicos no se han planteado a profundidad el aporte que puede llegar a ofrecer los estudios de la literatura de terror a la filología moderna. Este trabajo, sin embargo, pretende ahondar la exploración de este tipo de obras al tener en cuenta las particularidades que su análisis requiere y el valor, tanto artístico como cultural, que puede aportar la academia colombiana.

Durante el desarrollo de este trabajo se resolverá una pregunta central: si la obra de la escritora cumple con los estándares requeridos por el canon del terror sobrenatural. Para esto se expondrá primero un capítulo de la historia del género literario, después se expondrán los leitmotivos presentes en el relato, explicándolos según su función y comparación con otras obras del género ya sean dentro de la literatura u otras manifestaciones artísticas.

1. Planteamiento Del Problema

Para la elaboración de este trabajo se han tenido en cuenta las pocas investigaciones presentes en la academia colombiana que aborden la literatura de terror hispana. Esta situación se vio evidenciada al momento de realizar una búsqueda preliminar de obras y textos relacionados con el género dentro de la base de datos de la universidad de Antioquia y portales virtuales de difusión científica como Dialnet o Scopus. Este rastreo permitió identificar las siguientes particularidades:

En primer lugar, los autores más reconocidos por el sistema editorial —el cual posee gran influencia sobre la tipificación y alcance de las obras— son de habla inglesa, en gran medida estadounidenses; por lo tanto, para el público, el género es acaparado por el inglés y su acceso se limita a las traducciones logradas por editoriales en Colombia u otros países de habla hispana. Es de suma importancia resaltar que existen un gran número de obras que podrían clasificarse dentro del género en Latinoamérica. Un ejemplo de esto es la novela de inspiración gótica *La mansión de la Araucaima* de Álvaro Mutis,¹ no obstante, a esta se la categoriza como “gótico tropical”. Situaciones de esta índole evaden el término terror a la hora de clasificar las creaciones terroríficas, esto desencadena que, por categoría, la literatura de terror hispana sea difícil de encontrar. También pueden presentarse casos donde el terror en la narración es tomado como herramienta del realismo mágico o se relega a la literatura fantástica, esto camufla la existencia de textos de terror que pueden encontrarse con una mirada más profunda en el haber literario latinoamericano.

¹ Esta obra nació, de hecho, bajo una apuesta con su amigo Luis Bruñuel, la cual pretendía demostrar que una casona tropical también podía tener una atmósfera gótica. El intento de llevar esta novela a la pantalla fue rechazado en un primer momento por el productor mexicano Luis de Llano, para luego ser llevada al cine por el director caleño Carlos Mayolo en 1986.

En segundo lugar, dentro del género de terror existen numerosos subgéneros que se moldean y renuevan según avanza la sociedad que lo consume. Uno de estos subgéneros es el sobrenatural, pero es necesario hacer una profundización en la tipificación de estos. Se ha encontrado que la anterior situación ha dado como resultado que trabajos investigativos de este terreno se encuentren especialmente en universidades estadounidenses donde al género se le tiene una mayor consideración como espacio de discusión aprovechable.

Finalmente, se encontró que, aunque existen autores del género en habla hispana y su trabajo es conocido y valorado en países como Argentina y México, en Colombia estas obras carecen del alcance que otros géneros poseen; de ahí que las investigaciones sobre literatura de terror sean muy pocas. Pensemos por un segundo lo que implica que una obra esté inscrita en el género. Las obras de estos escritores se piensan como terror sobrenatural desde su misma creación, se acoplan a los cánones ya impuestos por la tradición occidental del terror sin desconocer el estilo que la historia literaria ha dejado en Latinoamérica. He ahí la importancia de reconocer dicho recorrido y esfuerzo.

Si continuamos con lo ya estipulado, una exponente del terror hispanohablante es la escritora Mariana Enríquez quien, desde Argentina, ha ofrecido varias obras al haber literario hispano, además de incentivar la creación y difusión de las narraciones de terror, tanto es así que ella es una de las exponentes más importantes de la actualidad en lengua hispana. Con su cuento *La casa de Adela*, Enríquez moldea la clásica casa embrujada a un contexto más cercano al lector hispanohablante. Ella es uno de los ejemplos que se pueden encontrar de autores pertenecientes al terror latinoamericano, es por esto que el análisis de su obra es de suma importancia para comprender los alcances que puede llegar a tener el terror en las manos de los autores hispanohablantes y cómo este puede impulsar un movimiento fructífero que atraiga a cientos de lectores que dan por hecho que estas obras solo pueden crearse fuera

del español. Todo lo que se ha dicho hasta ahora genera entonces una pregunta: ¿Por qué el cuento de Mariana Enríquez posee características que lo hacen un reconocible y apto cuento de terror sobrenatural sobre una casa embrujada?

1.1 Hipótesis

Para contestar la pregunta ya formulada se parte de la hipótesis de que la escritora Mariana Enríquez aplica los cánones que la tradición del género de terror sobrenatural ha dejado y su obra está imbuida del largo proceso cultural mediante el cual se crean este tipo de obras.

2. Objetivos

2.1. Objetivo general

- Analizar los leitmotifs presentes en el cuento de terror sobrenatural *La casa de Adela* de Mariana Enríquez

2.2. Objetivos específicos

- Categorizar los leitmotifs encontrados en *La casa de Adela*.
- Contrastar el uso de dichos leitmotifs en otras obras de terror sobrenatural.
- Determinar las semejanzas y diferencias en el uso de los leitmotifs en las obras respecto al cuento de Mariana Enríquez.

3. Marco teórico

Los términos terror y horror —como género de una obra— aparecen sin distinción en los textos considerados en este trabajo, por eso vamos a hacer una precisión en torno al concepto. En inglés se usa la palabra *horror* para referirse al género, sin embargo, su traducción puede ser el cognado existente en el español, o “terror” —este último es el más usado—. Durante esta investigación se ha visto que el uso de uno u otro queda a la voluntad del traductor. Tenemos como consecuencia de lo anterior que, durante este trabajo, el género será reconocido como terror, con lo cual se pretende hacer una diferencia entre este y la emoción que genera.

Ahora bien, sobre la definición del género de terror Carroll (2006) dice:

He supuesto que el género de terror se puede definir en términos de la emoción que esas obras están destinadas a provocar en el público. Esto es, las obras de terror son aquellas destinadas a funcionar de modo que induzcan el terror-arte en el público. (p.66)

Entonces, una obra de terror es aquella que, al usar la ficción, tiene por finalidad causar una emoción de terror en el lector o consumidor.² Ahora bien, el *terror-arte* del que habla Carroll es diferente a las emociones negativas que una persona experimentaría al enfrentarse al peligro real, a estas el autor las denomina *terror natural*. El terror-arte es un momento, podría llamarse de catarsis, que se origina como respuesta a estas dos preguntas: «1) ¿cómo puede uno tener miedo de aquello que sabe que no existe?, y 2) ¿por qué habría de estar alguien interesado en el terror, dado que estar aterrorizado es tan desagradable?»

² El éxito o fracaso de esta intención es un tema que no se tratará aquí, dada la subjetividad de las emociones humanas al enfrentarse a las muestras artísticas.

(Carroll, 2006, p.19). Esta sensación es la que buscan las *almas sensibles*³ que gustan del género. Acerca de esto Dice Lovecraft:

El alcance de lo espectral y lo macabro es por lo general bastante limitado, pues exige por parte del lector cierto grado de imaginación y una considerable capacidad de evasión de la vida cotidiana. Y son relativamente pocos los seres humanos que pueden liberarse lo suficiente de las cadenas de la rutina diaria como para corresponder a las intimaciones del más allá. (1999, p.5)

Para este punto se entiende que el terror-arte es el objetivo tanto de los autores de las obras como de los lectores o consumidores del género, quienes pretenden, en ese orden, generarlo y sentirlo; no obstante, dada la magnitud del género y la cantidad de respuestas que el ser humano tiene ante el miedo, esta meta puede conseguirse por medio de variadas formas. Lo que nos lleva a decir que Stephen King en *Danza macabra* reúne dichas vías en tres niveles primarios que han sido puestos en jerarquía de la siguiente manera:

Reconozco el terror como la más refinada de estas emociones [...] por lo que intentaré aterrorizar a mi lector. Pero si descubro que no soy capaz de hacerlo, intentaré horrorizarle; y si descubro que no puedo horrorizarle, recurriré a darle asco. (2006, p.48)

Tenemos entonces tres emociones dispuestas por valor artístico de esta manera: terror > horror > repulsión. Observemos cómo el primer nivel puede comprenderse como un terreno mental o conceptual: el miedo generado por lo que no se puede ver, pero *intuimos* que está ahí, como la idea de *algo* que espera al final de unas escaleras al sótano. El siguiente es un terreno que se adentra en lo físico: la agresión o destrucción física del cuerpo humano, que puede o no finalizar en la muerte, esta es la esencia del horror. El último se explica bastante bien por sí solo, tiene el asco como protagonista y su fuente primaria son, por dar algunos ejemplos, los gusanos, los desechos, los cuerpos en descomposición, las conductas indescriptibles, etc.

³ Término usado por Lovecraft en su texto *El horror sobrenatural en la literatura* (1999). El escritor las denomina así en la introducción de su trabajo puesto que considera que el terror requiere un tipo de lector especial.

Estos tres niveles, que han sido ejemplificados de manera simplificada para dar una idea general de su distinción —puesto que pueden llegar a ser bastante subjetivos—, son usados por todos los subgéneros del terror, cada uno en mayor o menor medida, puesto que no son conceptos que se cancelen entre ellos. El *terror sobrenatural* es entonces la línea narrativa que hace uso en gran medida del primer nivel, sin que esto signifique que descarte el uso de los otros dos como se dijo anteriormente.

Como se ha enunciado, en el presente trabajo se abordará el tema del terror sobrenatural en la literatura. Para esto se tendrá en cuenta en primer lugar la panorámica que se hace del género de la mano de H. P. Lovecraft en *El horror sobrenatural en la literatura* (1999). El recorrido que hace el escritor es crucial para entender el proceso mediante el cual el género se produjo. Sus anotaciones personales también se tendrán en cuenta en el análisis, ya que fue su legado el que impulsó todo un movimiento artístico, cultural e, incluso religioso.

Para las observaciones en torno al cuento se optará por una doble vía. Por un lado, la teoría narrativa de Gérard Genette en *Figuras III* (1989) para el acercamiento formal que es pertinente tener sobre cualquier obra literaria y, por el otro, la teoría sobre el terror expuesta por Noël Carroll en *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (2006). Este libro es la base principal para analizar de manera lógica cómo funciona el género, sobre todo el apartado tres: La trama argumental del terror (pp.114-181) donde se puede encontrar una sólida teoría de cómo funcionan las temáticas principales del terror con sus respectivos subgéneros. Este texto es de vital importancia, ya que aporta una tipificación exclusiva a las necesidades y particularidades que la lógica interna del terror posee y exige; asimismo, marca la diferencia entre la fantasía y el terror como géneros narrativos, dándole a este último un lugar propio.

Finalmente, se usará el trabajo del reconocido escritor Stephen King *Danza macabra* (1981). En este libro el autor despliega su conocimiento y experiencia en el género, donde ofrece un abanico importante de referencias tanto del cine como de la literatura comprendida entre 1950 y 1980. Debido a que King es el representante contemporáneo más reconocido en occidente por su muy extenso trabajo y gran acogida entre los lectores, su trabajo teórico es importante para enriquecer el análisis de la obra como un exponente del género del terror.⁴

⁴ Entre los lectores de Mariana Enríquez es sabido que ella misma es gran fan de trabajo de King y sus obras le sirven como referente a la argentina, razón por la cual su faceta investigativa es pertinente.

4. Metodología

Dado el tipo de investigación que se presentará a continuación, donde no solo se hará un análisis literario del cuento de Mariana Enríquez, sino que también se lo contrastará con otras obras de terror sobrenatural pertenecientes a otras disciplinas artísticas, se ha optado por abordar este análisis desde la literatura comparada; debido a que el método comparatista abarca de manera óptima la naturaleza del terror sobrenatural. Para entender esto veamos lo que Henry Remak señaló en 1961:

La literatura comparada es el estudio de las literaturas más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión, como las artes (*i.e.*, pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (*i.e.*, política, economía, sociología), las ciencias naturales, la religión, etc. En resumen, es la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana. (cit. por Martí, 2005, p.368)

Al tener en cuenta esto, vemos la necesidad de la literatura comparada a la hora de trabajar el terror sobrenatural. Este se encuentra en un estado de constante retroalimentación y adaptación con el pasar del tiempo. Una vez hecha esta precisión podemos observar que dentro de sus vertientes encontramos a Pierre Brunel (1994), quien presenta los elementos “otros” o “extranjeros” dentro de los textos literarios, donde estos no son puros y que dentro de sí tienen la influencia de terceros. Este fenómeno es una de las piezas importantes a la hora de hablar de los leitmotivs del terror sobrenatural, dichos elementos dentro de las obras pueden ser rastreados en grupos delimitados de narraciones.⁵

Con respecto a lo anterior, la literatura comparada posee varias líneas que se centran en diferentes aspectos del análisis comparatista. Dentro de estas, la tematología es necesaria en esta investigación, puesto que se ocupa del estudio de los temas y mitos literarios. Trocchi comenta que la tematología «se coloca en un cruce estratégico de dinámicas literarias y

⁵ Para el presente caso hablaríamos de las narraciones que abarcan las historias de casas embrujadas.

relaciones con el imaginario, con la historia de las ideas, de las ideologías, de la mentalidad, de la sensibilidad» (2002, p.161). Es este aspecto de la teoría tematólogía el que se puede aplicar al terror sobrenatural cuando se abordan los llamados “universales temáticos”, los cuales son temas recurrentes en obras de épocas y países diferentes. Ya que este término se centra más en la comparación de obras literarias, los temas recurrentes en este trabajo se denominarán leitmotivs.

Ahora bien, con respecto al uso del término leitmotiv: se comprende que este concepto es traído del estudio de la música. La RAE lo define como: «1. m. Tema musical dominante y recurrente en una composición. 2. m. Motivo central o asunto que se repite, especialmente de una obra literaria o cinematográfica». Si bien este concepto nace en la música, se ha trasladado a otras artes por su versatilidad: en el caso de la literatura de terror lo encontramos representado en las temáticas que son recurrentes en las narraciones del género, como bien dice Carroll:

Cualquiera que esté familiarizado con el género de terror sabe que sus tramas son muy repetitivas. Aunque de vez en cuando puede encontrarse un argumento de sorprendente originalidad, en general, las historias de terror parecen diferir más en los aspectos superficiales que en las estructuras narrativas profundas. (2006, p.114)

Estas tramas narrativas profundas son los leitmotivs del género, entendidos como los sucesos o ambientes que son recurrentes en las obras de terror. Aquí vale la pena hacer una pequeña aclaración: los leitmotivs no tienen la connotación negativa o desgastada de un cliché, ya que no todo lo que se repite en las obras de terror son leitmotivs.⁶ De este modo vemos cómo un leitmotiv es el uso de una temática o trama recurrente de manera relativamente original o, por lo menos, no extremadamente desgastada. En el caso específico

⁶ Veámoslo de la siguiente forma: un grupo de personajes, generalmente adolescentes, que deciden acampar en el bosque y se pierden o deben enfrentarse a un monstruo es un leitmotiv por sí solo —este todo un grupo de obras de terror que fue muy popular en los años 80 y se ha conservado hasta ahora—. Por el contrario, es un cliché que en este grupo haya un personaje de raza negra cuya única función es ser la primera muerte.

de *La casa de Adela* encontramos la casa embrujada, esta estructura narrativa es tan reconocible a simple vista para los consumidores de terror que la tomaremos como el leitmotiv mayor del cuento. Así mismo, podemos distinguir dentro de este otros más pequeños que funcionan como adiciones para conseguir el resultado final deseado y, por lo tanto, serán leitmotivs menores. Durante el desarrollo de este trabajo nos centraremos en tres de estos: el suicidio, la infancia y el recuerdo. Por consiguiente, para la comparación de estos se acudirá al trabajo de otros autores del género: novelas, cuentos o películas servirán como guías para sustentar la existencia de estos leitmotivs en las obras de terror sobrenatural. Es importante recalcar que la analepsis, entendida como el recuerdo en la obra, será analizada poniéndolo en conversación con el trabajo de Rocío Romero Aguirre: *Hacia una teoría del recuerdo en literatura* (2010), en la que se pretende dar un valor narrativo al recuerdo, más allá de ser una clasificación de la forma de la obra. Esto con el objetivo de abordar el recuerdo como una herramienta más de la autora para propiciar el terror-arte.

5. La autora y su obra

La escritora, periodista y docente Mariana Enríquez, nacida en Buenos Aires (1973), es actualmente la directora de letras del Fondo Nacional de las Artes de Argentina, quien durante su faceta como periodista creó artículos de música, literatura y cine.⁷ Sus obras literarias se ven permeadas por una infancia rodeada por las historias de magia negra en las que creía su abuela, una juventud llena de visitas a cementerios;⁸ la literatura, de la cual es una ferviente devoradora, y el acercamiento a modelos narrativos como el cine, los cómics y la música. De ahí que se haya consolidado como una de las escritoras de terror más relevante en su país, destacándose con su libro *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016).

En la actualidad, Mariana Enríquez cuenta con varios premios de los cuales destaca el Premio Ciutat de Barcelona en 2017⁹ por el libro ya mencionado y que le valió el reconocimiento en el género. Cabe mencionar que está inscrita en el grupo llamado “nueva narrativa argentina”. De igual manera, en el 2019 fue galardonada con el Premio Herralde de Novela, el Premio de la Crítica en Narrativa y el Premio Celsius a la mejor novela de ciencia ficción, terror o fantasía escrita en español por *Nuestra parte de la noche* (2019), todo esto junto con el Premio Kelvin 505 a la «Mejor novela original en castellano». Su carrera de escritora empezó a los 21 años con su novela *Bajar es lo peor* (1995) seguida de *Cómo desaparecer completamente* (2004), *Este es el mar* (2017), y la ya mencionada obra galardonada *Nuestra parte de la noche* (2019). Dentro de género de cuento tiene: *Los peligros de fumar en la cama* (2009), *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) y un cuento

⁷ En el libro editado *El otro lado* pueden encontrarse sus artículos periodísticos reunidos.

⁸ Actividad de la cual nació la crónica *Alguien camina sobre tu tumba: Mis viajes a cementerios* (2013).

⁹ Estas distinciones fueron de amplio cubrimiento en la prensa argentina, tal como se puede apreciar en el apartado correspondiente a las referencias.

individual publicado en 2019: *Ese verano a oscuras*; además de artículos y traducciones hechos por ella.

En *Las cosas que perdimos en el fuego* se encuentra el cuento a analizar en el presente trabajo. Dicha antología viaja entre temas clásicos como la brujería, la locura, el misterio, el sexo y la violencia, todo llevado a ambientes argentinos donde se puede apreciar una esencia latinoamericana.

6. Contexto histórico del terror sobrenatural

Para entender la manera en que un concepto tan abstracto como el terror se abrió camino hasta ser un género consolidado, consideramos pertinente retomar los postulados de H.P. Lovecraft en su ensayo *El horror sobrenatural en la literatura*. Ahora bien, si es la historia del terror lo que se va a abordar, es conveniente fijar la mirada atrás en el tiempo para entender los inicios del género. Es por esto que este capítulo se encargará de hacer un rápido recorrido para entender la manera en que el terror llegó al punto donde se encuentra hoy en día.

6.1 Folklore ancestral y la oralidad

El miedo, como dice el autor en su capítulo dos (Lovecraft, 1999, pp. 9-14), es una emoción de carácter primitivo y fue uno de los principales motores de los rituales antiguos. En aquellas épocas las comunidades humanas se encontraban enfrentadas a un mundo del cual tenían poco conocimiento y, por lo tanto, la naturaleza misma era un ser místico y lleno de misterios. Lovecraft nos habla de la magia que estas comunidades usaban para entender y moverse por dicho ambiente. Debe admitirse que la época moderna prácticamente niega la existencia de la magia, pero no el hecho comprobado de que aquellas comunidades tenían un profundo vínculo con sus creencias y supersticiones.

Como se ha dicho, las culturas antiguas estaban rebosantes de dioses, espectros y otras criaturas que representaban los grandes misterios de la naturaleza. Por consiguiente, fue la oralidad la que permitió que una buena parte de estas tradiciones e historias se preservara hasta tiempos más modernos donde otros procesos creativos—tales como la literatura, el cine

o el arte— sirvieron de testimonios para hacer que perduraran y se volvieran parte integral de la cultura.

Lo cierto es que se puede apreciar cómo la diversidad de tradiciones del pasado es abrumadora y de qué manera el mundo moderno ha preservado, muchas veces con errores históricos, una imagen superficial de unas pocas culturas antiguas. Ejemplo de esto es la egipcia, la nórdica, la oriental —una de las más simplificadas— la griega y la que la cultura general se considera “nativa”.¹⁰ Parte de esas tradiciones antiguas fueron preservadas en las obras de la Edad Media por medio de sus baladas y leyendas conservadas en bibliotecas eclesiásticas o en colecciones privadas.¹¹ Es importante recordar que, como dice Lovecraft (1999, p.11), las personas de esta época, sin importar su estatus social, creían firmemente en estas manifestaciones sobrenaturales desde los sagrados milagros hasta la magia negra. Estas narraciones, preservadas en el tiempo, son las que permitieron el surgimiento de arquetipos tenebrosos que se conservan, modificados por el pensamiento moderno, hasta los días actuales.

6.2 La llegada de la novela gótica

La novela gótica por si sola podría abarcar todo un trabajo investigativo, sin embargo, para los fines prácticos de esta investigación se tratarán las obras y autores que más repercusión tuvieron en el terror sobrenatural. Sigamos la línea trazada por Lovecraft: es fácil

¹⁰ Dado el trabajo poco investigativo que gran parte del cine, y otros medios de entretenimiento occidentales, hacen en sus obras es normal encontrarse con representaciones que mezclan de manera indiscriminada las culturas. Así encontramos ambientaciones que son un híbrido entre los aztecas, mayas, toltecas y muchos más. O, en el caso de las culturas orientales, obras que interponen tradiciones japonesas, chinas, filipinas. Etc. presentándolas como una sola.

¹¹ Si bien fueron conservadas según el ojo de una sociedad euro centrista, no se puede negar que fueron fuente de gran inspiración para autores futuros. Sin olvidarnos, claro está, de los fenómenos sociales que impulsaron, como la conocida caza de brujas.

entender que la novela gótica, al ser hija del romanticismo y todo lo que esto conllevaba en el ámbito de estilo, haya sido el suelo de siembra del terror sobrenatural. Es pertinente mencionar que Lovecraft no considera *El castillo de Otranto* (1764) del conde británico Horace Walpole una obra de terror en todo sentido, ya que poseía «un estilo pomposo y totalmente alejado del auténtico horror cósmico que caracteriza a la literatura fantástica.» (1999, p.16) pero, Sí admite la importancia de esta novela al crear los arquetipos que tiempo después serían perfeccionados por otros autores.¹²

El siguiente nombre destacable es el de Ann Radcliffe, esta británica es considerada la pionera de la novela gótica de terror además de ser quien puso de moda este estilo entre los lectores y escritores de la época, su obra más famosa es *Los misterios de Udolfo* (1794). Según Lovecraft, a esta escritora se le adjudica el enriquecimiento de la novela gótica con una atmósfera amenazante y espectral, aunque critica la «costumbre de arruinar sus fantasías con explicaciones racionalistas meticulosamente elaboradas» (1999, p.18). Desperfecto, según él, que comparten muchos de los escritores de la época, incluido el estadounidense Charles Brockden Brown, quien traslada las historias de los castillos medievales a los ambientes de su propio país con un estilo tan trabajado como el de Radcliffe, su novela más famosa es *Wieland o La transformación* (1798).

Podemos observar cómo Lovecraft nos permite distinguir una fina línea que separa los inicios de esta novela gótica con su siguiente generación: el desprendimiento de la racionalización de los sucesos —fallo inaceptable para él en una obra de fantasía—. *El monje* (1796) del británico Matthew Gregory Lewis es la que le abre paso a esta nueva línea, alabada por H. P. por ser «una obra maestra de auténtica pesadilla cuyos elementos góticos

¹² Podría decirse que los personajes, escenarios e incidentes en la novela de Walpole dejaron las semillas en el suelo fértil, no obstante, fueron otros lo que cultivaron y recogieron los frutos finales.

tradicionales están condimentados con un cúmulo de rasgos macabros» (1999, p.21). Para este punto es necesario mencionar que la saturación de la novela gótica era abrumadora, plagada de autores que Lovecraft califica de absurdos; sin embargo, antes de la desaparición completa de esta nos trae al sacerdote irlandés Charles Robert Maturin con su novela *Melmoth, el errabundo* (1820), obra que evoluciona las creaciones de terror al incluir lo humano como ingrediente del terror espiritual. Dice el autor: «El estilo de Maturin merece ser elogiado muy especialmente, ya que su vigorosa rectitud y vitalidad lo distingue de los pomposos artificios de sus contemporáneos en el género» (1999, p.26). Con este autor se inicia un alejamiento de lo gótico, ya que los sucesores de este nuevo movimiento tomarán lo valioso de este agregándole, a su vez nuevos, niveles macabros.

6.3 El terror después de lo gótico

Es importante mencionar en este punto que la historia del género parece ascender conforme más autores lo trabajan, esta metáfora no es del todo correcta, ya que implica un punto donde el género se verá obligado a ir en bajada. Lo más adecuado sería ver estos cambios como una adaptación a los tiempos. Podemos distinguir que el miedo en sí permanece inamovible como emoción en el ser humano, por el contrario, los factores que lo producen sí se modifican con el pasar del tiempo. Por exponer un ejemplo: en la época actual las primeras películas de terror no lograrían tener el mismo efecto que al momento de su estreno,¹³ esto es causado por el desarrollo mismo de la sociedad y la tecnología para la producción de obras. Tanto las técnicas como los monstruos mismos han cambiado, por lo

¹³ El avance tecnológico hace que los espectadores exijan mejores efectos, todo debe ser más real, por esto los disfraces y las técnicas escenográficas pasadas obtienen poco más que una risa divertida en los consumidores contemporáneos.

tanto, los espectadores ya no reaccionan de igual manera, es decir, ya no existe esa inmersión que permite el terror-arte.

Observemos cómo después de la época gótica existió un torrente de obras y autores, estimulados por los fundadores del género, quienes continuaron en la labor de explotar las temáticas macabras, uno de los nombres que más resaltan es el del británico William Beckford con su obra *Historia del Califa Vathek* (1786), la cual se separó de la tradición iniciada con Walpole al inspirarse más en los cuentos orientales, él es el único que tomó esa ruta, mencionado este pequeño desvío hay que volver a esta ruta tradicional. Los demás escritores de la época decidieron seguir el camino gótico marcado por el autor de *El castillo de Otranto*. Se tiene entonces la importante llegada de *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1817) de Mary Shelley. Esta obra vio su nacimiento a manos de la británica gracias a un juego literario de un fin de semana que se realizó junto a su esposo Percy Bysshe Shelley,¹⁴ Lord Byron y el doctor John Polidori. Este ejercicio se convirtió en un clásico de terror, aun al tener en cuenta la abismal transformación que la criatura ha tenido desde la novela hasta su lugar en la cultura general.¹⁵ Junto a ella también se encuentra el británico William Harrison Ainsworth célebre por sus temas psíquicos y seudocientíficos, con obras como *El buque fantasma* (1839), la cual está basada en la leyenda del holandés errante, tema recurrente en las historias espectrales que involucran el océano.

Veamos ahora un poco lo sucedido en esta época, Lovecraft (1999) menciona:

Por aquellos años surgió una oleada de interés por la charlatanería espiritual, el hipnotismo, la filosofía hindú y temas similares, en forma bastante parecida a lo que ocurre en nuestros días. Ello provocó la aparición de una cantidad considerable de relatos basados en temas "psíquicos" y seudocientíficos. (p.31)

¹⁴ A quien intentó adjudicársele la autoría de la obra, pero jamás se pudo comprobar tal hecho.

¹⁵ Frankenstein no es el nombre de la criatura, es el apellido del científico que lo creó: Víctor Frankenstein; él —la criatura— no posee un nombre. Error común gracias a las películas y otros formatos, así mismo el comportamiento de esta fue drásticamente modificado si tenemos en cuenta que en la novela el monstruo es bastante elocuente a comparación de su contraparte del séptimo arte que se limita a gruñidos y ruidos guturales.

Para ilustrar mejor lo anterior se tiene al autor británico Edward Bulwer Lytton, quien tiene bajo su nombre una buena cantidad de estas obras, la más destacable para este trabajo es *La casa y el cerebro* (1985), cuento reconocido por Lovecraft como «uno de los mejores cuentos de casas embrujadas» (1999, p.31). Otro nombre destacable es el de Robert Louis Stevenson de nacionalidad inglesa también, a este autor se lo considera el constituyente del arquetipo del hombre lobo como criatura con su obra *El Doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1886). Posteriormente es necesario hablar de Emily Brönte de Inglaterra¹⁶ y su obra *Cumbres borrascosas* (1847), novela que es la línea divisoria para Lovecraft entre los ecos que lo gótico había dejado en los escritores europeos y las nuevas tendencias que se avecinaban.

Aquí es posible dejar Inglaterra y ver los representantes europeos influenciados por las semillas plantadas por los británicos. Con esto en mente se aprecian nombres como el del alemán Hanns Heinz Ewers, los franceses Charles Baudelaire, Joris-Karl Huysmans, Guy de Maupassant, los estadounidenses Charles Brockden Brown con sus obras inspiradas en los acontecimientos de Salem y Nathaniel Hawthorne con su destacable obra *La casa de los siete tejados* (1851).¹⁷

6.4 La línea que impuso Edgar Allan Poe y el comienzo del terror moderno

Es innegable el valor que el norteamericano Edgar Allan Poe tiene en el terror. Considerado el fundador del cuento moderno, es también, según Lovecraft, el que le dio la forma final al terror, como bien dice:

¹⁶ Para este punto es evidente que Inglaterra tenía a los mejores representantes de relatos macabros y espeluznantes en su momento. Esto lo convirtió en el país dueño del canon y la cuna del género de terror sobrenatural.

¹⁷ Los nombres podrían seguir largamente, sin embargo, la finalidad de este capítulo recomienda mesura en las explicaciones.

Antes de Poe, la mayoría de los escritores fantásticos trabajaban casi a ciegas, sin la debida comprensión de los fundamentos psicológicos del horror, y con la rémora de un conformismo ante ciertas convenciones literarias, tales como el final feliz, la recompensa a la virtud y, en general, a un falso moralismo, de una aceptación de los valores populares y un retaceo de las emociones propias, tomando partido con los defensores de las ideas artificiales del vulgo. Por el contrario, Poe percibió la esencial impersonalidad del verdadero artista y supo que la función de la literatura creativa era la de expresar e interpretar los acontecimientos y las sensaciones tal como son, sin importar lo que prueban –bueno o malo, atractivo o repulsivo, estimulante o deprimente–, con el artista actuando siempre como un atento e impersonal cronista, lejos del tendencioso profesor o el vendedor de opiniones. (1999, pp. 41-42)

Es evidente cómo Poe creó nuevos cánones con cuentos que abarcaban más de un género. Para el presente trabajo es bueno mencionar obras como: *El corazón delator* (1843), *El gato negro* (1843), *El retrato oval* (1842) o *La caída de la casa Usher* (1840). Esta nueva mirada sobre lo terrorífico inspiró una rápida ola de seguidores en Estados Unidos, lugar donde se empezó una tradición sobrenatural. Bajo esta influencia florecieron escritores como Fitz-James O'Brien con cuentos como *¿Qué fue eso?* (1859).

Hay que reconocer que la lista de nombres para este punto crecería de manera desmesurada y se alejaría del objetivo principal del capítulo. Por esto es aquí donde se abandona la senda marcada por Lovecraft en su ensayo, no sin antes mencionar la importancia de él mismo en el género. Es tanta esta influencia que el horror lovecraftiano¹⁸ es un subgénero completo del terror, si bien no se le debe atribuir solamente a Lovecraft, sino a todo su círculo de coetáneos, son su nombre y figura el estandarte del movimiento enfocado en los horrores cósmicos. Si Poe fue un punto importante en el siglo XIX para el género, Lovecraft lo fue de igual manera en el XX, él fue inspirado, como muchos de los autores de la época, por Poe. En tiempos más modernos se reconoce el nombre de R. L. Stine o Stephen

¹⁸ El universo sobrenatural que creó ha trascendido la ficción hasta el punto que sus obras, junto a las de un círculo de escritores que lo acompañaron, le dieron origen a los Mitos de Cthulhu y estas son una fuerte influencia de toda una religión conocida como la Orden Tifoniana.

King como grandes representantes —el primero con un público más infantil que el segundo— cuyas obras siguen las pautas trazadas por sus antecesores.

Finalmente, y para cerrar este capítulo, llegados al siglo XX es indispensable salir del círculo de la literatura y enfrentarse a la simbiosis que esta ha tenido con otro arte: el cine. El séptimo arte se vio unido al terror prácticamente desde sus inicios,¹⁹ los grandes clásicos del terror fueron llevados a la naciente gran pantalla durante los años 20 y su aceptación general causó un torrente de películas que adaptaron de todas las maneras posibles lo que hasta ahora se había construido en la literatura. Los monstruos legendarios dejaron el papel para convertirse en criaturas un poco más reales gracias al poder del cine, hasta tener una verdadera época dorada en los años 80. Este fenómeno tuvo tal impacto que ambas expresiones artísticas formaron un lazo que perdura hasta los días actuales. No es extraño encontrarse con escritores que se adentraron en el género gracias a las películas en sus años más jóvenes; véase por ejemplo el caso de quien es, según el reconocimiento de las masas, el escritor de terror más importante de la actualidad. Vemos en el capítulo 1 de su texto *Danza macabra*, Stephen King narra cómo las películas influyeron de manera importante en su gusto por el terror y fueron, de hecho, uno de sus primeros acercamientos al género (2006, pp.18-30). Por su lado el séptimo arte ha moldeado el terror de tal manera que ha agregado sus propios cánones y supersticiones a la imaginación colectiva.

Ahora bien, hablar del cine sería, como con muchos otros tópicos nombrados hasta ahora, una tarea que merece una investigación propia, para el fin de esta en específico basta con comprender que el cine y la literatura en el siglo XX, junto a lo que va del XXI, mantienen

¹⁹ Lo novedoso del cine hizo que muchos de los espectadores de *La llegada del tren* (1896) de los hermanos Lumière gritaran y salieran despavoridos de la sala en lo que podía considerarse, sin proponérselo, la primera cinta que causó terror en sus espectadores.

una estrecha simbiosis donde se alimentan mutuamente. También es bueno tener en cuenta que otras técnicas se han unido al género: la radio, los cómics, la pintura, la animación, los videojuegos y muchas otras manifestaciones artísticas han sido utilizadas para expandir el terreno de lo macabro, cada uno de estos aprovecha las características propias para lograr el efecto final deseado. Esto da muestra del impulso que siente el ser humano hacia este tipo de narrativas o experiencias singulares, ya sea para crearlas o sumergirse en ellas.

6.5 El terror en Latinoamérica

Queda por aclarar entonces el lugar de Latinoamérica en el terror para terminar con esta breve recopilación histórica. Aunque no lo parezca, muchos escritores canónicos de Hispanoamérica también incursionaron en el terror, crearon un precedente para los autores modernos y demostraron que estos parajes también pueden ser inspiración para relatos que buscan ese terror-arte. Ejemplos de esto son: Jorge Luis Borges con cuentos como *There are more things* (1987);²⁰ Gabriel García Márquez, quien posee cuentos como *El último viaje del buque fantasma* (1971); nadie podrá negar que hay elementos terroríficos en *Continuidad de los parques* (1964) de Julio Cortázar o también en Horacio Quiroga con *El hijo* (1928). Vemos entonces cómo hay antecedentes del terror en el territorio. Ahora, en tiempos más modernos podemos encontrar casos como el de Amparo Dávila con *Cuentos reunidos* (2009), Liliana Colanzi con *Nuestro mundo muerto* (2016), Bernardo Esquinca con *Demonia* (2011). En Colombia se encontrarán a autores como John Better con su novela *Limbo* (2020), Cristian Romero autor de las historias en *Ahora solo queda la ciudad* (2016), Pablo Concha destaca

²⁰ El trabajo de Borges es admirado por Stephen King al involucrarse en lo que podría llamarse terror metafísico según ha mencionado el mismo King.

en Cali con *La piel de las pesadillas* (2020) y, por supuesto, es adecuado mencionar a la autora en cuyo cuento se centra este trabajo.

Para finalizar, es bueno recordar que el terror en los países hispanohablantes de América puede encontrarse si se le busca correctamente. Tal vez se encuentre escondido bajo términos como gótico tropical, realismo mágico o su naturaleza terrorífica sea clasificada como una opción narrativa heredada del contexto violento en la historia de los países. Esta situación eleva una cuestión inquietante: si a este tipo de obras no se les permite llevar la etiqueta del terror con propiedad, el público no abandonará la idea de que este género es terreno extranjero y su creación está en manos del inglés o cualquier otro idioma diferente al español, sin importar que, de hecho, las *almas sensibles* latinoamericanas tienen mucho que ofrecerle al género y al resto del mundo.

7. La casa embrujada: del mal lugar al monstruo

En este capítulo, en el cual se analizará el leitmotiv mayor del cuento, se desarrollará la idea de que la casa en *La casa de Adela* se trata de una manera más intrincada que ser el lugar donde ocurren los acontecimientos principales del relato. Ahora bien, *La casa de Adela*, es uno de los cuentos que tiene a niños como personajes principales dentro del libro de Enríquez, este nos relata la historia de la infancia de la protagonista —de la cual nunca se revela su nombre— su hermano Pablo y su amiga Adela. La narradora sirve más como testigo de la historia que como participante mientras relata cómo ellos dos, inmersos en las películas de terror, deciden entrar al final del verano a la casa abandonada del barrio, casa sobre la cual hay habladurías de una pelea familiar y dos ancianos muertos. Dentro de esta casa suceden una serie de acontecimientos inexplicables que terminan con la desaparición de Adela, la mudanza de la familia de la protagonista y el suicidio de Pablo años después a causa del trauma. Si bien el cuento no es muy largo tiene dentro de sí muchos elementos de terror sobrenatural que vale la pena discutir.

No obstante, para el objetivo propuesto, primero es pertinente hacer una contextualización histórica del terror sobrenatural en la literatura y la cultura occidental. La casa embrujada —también llamada casa encantada— es descendiente del castillo embrujado tan constantemente usado en la literatura gótica y se ha vuelto por sí solo un subgénero de la literatura de terror sobrenatural.²¹ Como se pudo observar en el capítulo anterior la corriente estadounidense impulsó a los autores a ubicar sus narraciones en locaciones más cercanas al lector. Vemos que, al pasar las épocas, la existencia de los castillos comenzó a verse como

²¹ Si se tiene en cuenta que lo sobrenatural es un subgénero y que el terror, para algunos, es una línea de lo fantástico, el lector se verá inmerso en un sistema con una ramificación que le permitirá encontrar eventualmente el relato que se ajuste a su búsqueda de terror-arte.

lugares lejanos y fuertemente enlazados con lo fantástico-medieval; por lo tanto, la casa embrujada pasó a ser una locación lo suficientemente cercana a las masas como para volverse un tema común en las obras de terror.

La peculiaridad de la casa embrujada es que, a diferencia de los monstruos más reconocibles del género, —hábalese del vampiro, el hombre lobo, el zombi, etc.— esta no se analiza con el mismo ímpetu, ya que tiene una función meramente ambiental. Una muestra de esto es que, en los textos teóricos usados en este trabajo, tanto Lovecraft como King no hacen un gran hincapié sobre el lugar como tal. Tengamos en cuenta que la existencia misma de la casa embrujada está íntimamente ligada, en la mayoría de obras, al fantasma y este es un arquetipo que se estudia por sí mismo. Lo anterior tiene como consecuencia que la casa embrujada sea “simplemente”²² el escenario terrorífico donde el monstruo se presenta y donde ocurren los acontecimientos del relato. No obstante, las particulares características que rodean la casa en el cuento de Mariana Enríquez hacen de esta tanto el *mal lugar* como el monstruo del cuento.

7.1 La casa como el mal lugar

El concepto del *mal lugar* lo acuña Stephen King al partir desde su propia experiencia como escritor de varias de las novelas más remarcables del terror contemporáneo. King pretende ensanchar la visión de estos «manantiales que alimentan el lago de los mitos» (2006, p.320) a algo más maleable que una construcción unifamiliar en donde ocurren sucesos sobrenaturales ligados a una entidad fantasmal. En este sentido, comenta:

No hará falta que diga que la lista de posibles malos lugares no empieza con las casas encantadas y acaba con los hoteles poseídos; ha habido relatos de horror acerca de estaciones de tren encantadas, automóviles, prados, edificios de oficinas... La lista es

²² Esto es puesto en duda porque la ambientación del relato es de suma importancia para la narración.

interminable, y probablemente todo se remonte al troglodita que tuvo que dejar su agujero en la roca porque había oído algo que sonaba como voces allá entre las sombras. (2006, p.324)

Esto da a entender que cualquier lugar puede ser un mal lugar siempre y cuando el autor pueda ambientarlo de manera satisfactoria para los estándares del terror, sobre todo si de antemano se encuentran abandonados —prerrequisito comúnmente encontrado en las obras sobrenaturales— o si en dicho lugar ha ocurrido algún tipo de desgracia. Con este punto en claro es posible centrarse en la casa protagonista del cuento de Enríquez. La introducción de esta es concisa y no cobra mayor relevancia hasta después de la presentación de los protagonistas humanos, así mismo, la narración no hace una larga descripción de la casa como podemos ver en el siguiente fragmento:

Me gustaban especialmente las historias sobre la casa abandonada. Incluso sé cuándo comenzó la obsesión. Fue culpa de mi madre. Una tarde, después de la escuela, mi hermano y yo la acompañamos hasta el supermercado. Ella apuró el paso cuando pasamos frente a la casa abandonada que estaba a media cuadra del negocio. Nos dimos cuenta y le preguntamos por qué corría. Ella se rió. Me acuerdo de la risa de mi madre, de lo joven que era esa tarde de verano, del olor a champú de limón de su pelo y de la carcajada de chicle de menta.

—¡Soy más tonta! Me da miedo esa casa, no me hagan caso.

Trataba de tranquilizarnos, de portarse como una adulta, como una madre.

—Por qué —dijo Pablo.

—Por nada, porque está abandonada.

—¿Y?

—No hagas caso, hijo.

—¡Decime, dale!

—Me da miedo que se esconda alguien adentro, un ladrón, cualquier cosa.

Mi hermano quiso saber más, pero mi madre no tenía mucho más para decir. La casa había estado abandonada desde antes de que mis padres llegaran al barrio, antes del nacimiento de Pablo. Ella sabía que, apenas meses antes, se habían muerto los dueños, un matrimonio de viejitos. ¿Se murieron juntos?, quiso saber Pablo. Qué morboso estás, hijo, te voy a prohibir las películas. No, se murieron uno atrás del otro. Les pasa a los matrimonios de viejitos, cuando uno se muere, el otro se apaga enseguida. Y, desde entonces, los hijos se están peleando por la sucesión. Qué es la sucesión, quise saber yo. Es la herencia, dijo mi madre. Se están peleando para ver quién se queda con la casa. Pero es una casa bastante chota, dijo Pablo, y mi mamá lo retó por usar una mala palabra.

—¿Qué mala palabra?

—Sabés perfectamente: no voy a repetir.

—«Chota» no es una mala palabra.

—Pablo, por favor.

—Bueno. Pero está que se cae la casa, mamá.

- Qué sé yo, hijo, querrán el terreno. Es un problema de la familia.
- Para mí que tiene fantasmas.
- ¡A vos te están haciendo mal las películas! (Enríquez, 2016, p.22)

De esta interacción se pueden extraer dos puntos interesantes. Primero, que la persona en percibir la casa como un peligro latente es la madre, no por el miedo a algo sobrenatural sino por el miedo común de que las casas abandonadas pueden llegar a ser refugio de personas indeseables y, por lo tanto, lugares que deben evitarse. Estos son los miedos naturales, aquellos que están ligados a la lógica y la realidad de un adulto que comprende el peligro de ser atacado por un ladrón o alguna situación similar. Se comprende que, de no haber sido por ese detalle, la casa hubiera pasado desapercibida y se habría sumado a la lista de hogares abandonados que se pueden encontrar en diferentes lugares; en cambio, son los niños quienes atribuyen casi de inmediato la existencia de un posible fantasma.

Esta mención de una criatura fantasmal se une al siguiente punto: en la casa ya ocurrieron muertes. Se acepta que el relato no dice expresamente que dichas muertes ocurrieron *dentro* de la casa. La narración en ningún momento especifica el lugar de la muerte de los ancianos, pero ahora la construcción tiene a su alrededor el hecho de que dos personas fallecieron. Tanto para los niños como para el lector²³ la conexión es casi inmediata: x persona murió, por ende, hay un fantasma en el lugar. Si a esto se le suma el aparente drama familiar que, de nuevo, puede significar una buena cantidad de presuposiciones para el lector experimentado (Carroll, 2006, p. 115), tenemos como resultado la definición perfecta de una casa embrujada según King, es decir: «una casa con una historia desagradable» (2006, p.325).

Es posible notar cómo Mariana Enríquez se ha valido de lo *esperable* en una historia de un mal lugar. Como se dijo mucho antes, las historias de terror suelen tener tramas que se

²³ Si ha consumido suficiente del género o si comprende la intención que tiene la obra desde el principio.

ubican en lugares comunes, sucesos que se pueden intuir y que responden a incógnitas impulsadas por las pistas dejadas en el relato. Carroll llama a este tipo de técnica narración erotética; la cual, a grandes rasgos, se trata de que las acciones, escenas y acontecimientos generan preguntas —incluso si el lector no está consiente de ellas— que pueden o no ser respondidas a lo largo de la historia (2006, pp.151-154).²⁴ Con esto claro, podemos comprender que con este lugar en escena, el lector se pregunta si los niños entrarán en la casa, la respuesta en este caso es sí. Ya dentro de ella la pregunta sería si verán el fantasma de los ancianos, más importante aún, se forma la duda de qué cosa mala ocurrirá. Observemos cómo en la literatura de terror la cuestión no suele ser *si va a suceder algo malo*, eso es lo que se espera por la naturaleza misma del género, el lector aguarda el momento en que los protagonistas se encuentren en situaciones terroríficas y, con algo de suerte, que se encuentren con el monstruo, con la certeza de que su seguridad no está del todo asegurada porque el terror, como se dijo antes, se ha desprendido de aspectos como el final feliz o las enseñanzas moralizantes. Estas consideraciones nos dejan ver que todo gira en torno a lo siguiente: si se parte del abanico de posibilidades narrativas a la mano ¿qué escogerá el autor para suscitar el terror-arte en el lector o espectador? Para este cuento en particular, Enríquez aprovechó el supuesto de que toda casa embrujada debe tener un fantasma para darle al relato un giro inesperado que abordaremos en la siguiente parte.

²⁴ Esta es una particularidad de las historias de terror; en muchos casos los autores se valen de “no abrir la puerta” (King, 2006, pp. 144-146) esto quiere decir, nunca mostrar *qué* es lo que acecha en la oscuridad, por esto no es raro encontrarse con historias que terminan con un “y entonces nadie volvió a saber de ellos...”.

7.2 *el monstruo en La casa de Adela*

Durante este apartado se hablará sobre el hecho de que el cuento de la casa embrujada de Mariana Enríquez difiere en su centro de otras obras del mismo tipo al carecer de un fantasma perceptible. En otras obras este fantasma sería el monstruo protagonista de la historia; sin embargo, en el caso a analizar, la casa se insinúa como un ser que —de alguna manera y por motivaciones no esclarecidas— busca activamente atraer a los niños para finalmente desaparecerlos dentro de sí o tal vez devorarlos si el lector prefiere optar por una interpretación más horrorosa que terrorífica.

Para poder apreciar esto, primero tenemos que explicar claramente qué es un monstruo. Según Carroll esta criatura es «cualquier ser en cuya existencia actual no se cree de acuerdo con la ciencia contemporánea» (2006, p.39)²⁵, la cual es peligrosa e impura al mismo tiempo. Es verdad, una casa por sí sola no podría considerarse un monstruo, pero una edificación con conciencia que puede desaparecer a un niño sí entra en esta clasificación.

Ahora, es importante comprender el peligro que representa la casa. Dentro del relato mismo la madre da una razón lógica para esto: «—Me da miedo que se esconda alguien adentro, un ladrón, cualquier cosa» (Enríquez, 2016, p.22), los personajes distinguen un peligro real —que al final ignoran— alrededor de la edificación, pero no olvidemos que el lector sabe, o percibe, cosas que ellos no. Las alarmas pueden encenderse para las almas sensibles particularmente en el siguiente fragmento:

Ahora Pablo y Adela —pero sobre todo Adela— contaban historias de la casa. De dónde las sacan, les pregunté una tarde. Parecieron sorprendidos, se miraron.
—La casa nos cuenta las historias. ¿Vos no la escuchás?
—Pobre —dijo Pablo—. No escucha la voz de la casa.

²⁵ Cualquier persona que haya siquiera ojeado un catálogo de películas de terror podría argumentar que existe todo un subgénero de obras centradas en animales existentes —los insectos o reptiles son los favoritos de los directores— y como existen según la ciencia no podrían ser llamados monstruos, no obstante, este argumento debe enfrentarse a que el terror cuenta con herramientas que modifican estos seres existentes hasta hacerlos monstruosos e inexplicables.

—No importa —dijo Adela—. Nosotros te contamos.
Y me contaban.
Sobre la viejita, que tenía ojos sin pupilas, pero no estaba ciega.
Sobre el viejito, que quemaba libros de medicina junto al gallinero vacío, en el fondo.
Sobre el fondo, igual de seco y muerto que el jardín, lleno de pequeños agujeros como
madrigueras de ratas.
Sobre una canilla que no dejaba de gotear porque lo que vivía en la casa necesitaba agua.
(p.23)

La clave de este punto reside en que las últimas descripciones —un lector poco atento podría pasarlas por pruebas de la existencia de monstruos en la casa— no fueron obtenidas directamente por los protagonistas humanos, *la casa se las facilitó*. Las implicaciones de una edificación que habla, pero que sólo lo hace con dos de ellos deja entrever su plan para atraerlos exitosamente a su interior: he ahí el peligro tácito del monstruo.

Recordemos una vez más las dos características de Carroll en torno al monstruo: peligroso e impuro. Ya se tiene su primera faceta, la segunda se despliega en la escena donde los protagonistas finalmente entran a la casa para encontrarse un espectáculo horroroso con limpias vitrinas que exhiben uñas y dientes humanos en un living cubierto de polvo (Enríquez, 2016, pp.24). Son este tipo de detalles los que hacen que el protagonista, y de paso el lector, sepan que no deben entrar en contacto con el monstruo. Aquí el uso del horror — con toques de repulsión— es una de las herramientas que el relato usa para producir el esperado terror-arte. En este punto el proceso erotético vuelve a ser protagonista. Crecen las preguntas: si el lugar está lleno de polvo ¿Quién limpia las vitrinas? ¿De dónde salieron los restos humanos? ¿Por qué hay luz dentro de la casa si desde afuera estaba todo apagado? La respuesta nunca llega, pero esta búsqueda impulsa al lector a seguir con el relato porque no se ha contestado la más grande de todas: ¿Dónde está el monstruo? Sin que los niños o el lector sepan que, de hecho, ya están dentro de él.

Para este punto se tiene un monstruo aparentemente fuera de lo esperable que, como un depredador, atrae a sus víctimas hacia sí mismo dada la imposibilidad evidente de ir hacia ellas como otro tipo de criatura más tradicional, para después desaparecerlas o devorarlas sin dejar rastro. La voz protagonista nos cuenta casi al final del relato:

Los policías decían que no quedaba una sola puerta dentro de la casa. Ni nada que pudiera ser considerado una habitación. La casa era una cáscara, decían. Todas las paredes interiores habían sido demolidas.

Recuerdo que los escuché decir «máscara», no «cáscara». La casa es una máscara, escuché. Nosotros mentíamos. O habíamos visto algo tan feroz que estábamos shockeados. (p.25)

Este ligero detalle que enfatiza la diferencia entre *máscara* y *cáscara* le agrega un poco más de inteligencia a nuestro monstruo: es lo suficientemente perspicaz para esconderse y desviar la atención de sí mismo o, en su defecto, usa la apariencia de una casa vieja para obtener lo que desea. Dándole de nuevo un vistazo a la manera de proceder de la peligrosa e impura criatura, es evidente que gracias a ella el relato se ubica dentro de una de las dos líneas narrativas que nos menciona King (2006):

Todos los cuentos de horror pueden dividirse en dos grupos: aquéllos en los que el horror es consecuencia de un acto de propia y libre voluntad (una decisión consciente de cometer el mal) y aquéllos en los que el horror está predestinado y llega desde el exterior como un relámpago. (p.90)

Se sabe ya que el cuento gira en torno a la decisión propia de los niños protagonistas de entrar a la casa; sí, fueron atraídos por el monstruo, pero no se puede negar que ellos mismos planearon la visita, movidos por la inocente curiosidad infantil iniciada por las películas de terror y avivada por el llamado de la casa. Hasta ahora hemos abordado las características relevantes del leitmotiv mayor del relato: la casa embrujada, junto con su protagonista monstruoso. Parece, sin embargo, como si el cuento de Mariana Enríquez rompiera con los esquemas establecidos del género y esto no es del todo correcto.

Recordemos que, según Carroll, las obras de terror difieren unas de otras en su gran mayoría por cuestiones superficiales más que en sus estructuras narrativas profundas (2006, p.48).

7.3 Sobre casas embrujadas y monstruos en el terror

Como se ha dicho anteriormente, la casa embrujada ha sido un concepto ampliamente usado dentro del género, es un clásico entre los fans y como explicó Stephen King su posición como mal lugar permite encontrar su esencia en varias locaciones. Ahora bien, a la hora de ejemplificar se puede partir desde un clásico del cine de terror: en *Poltergeist* (Hooper, 1982) puede apreciarse las características típicas de la casa embrujada con sus respectivos fantasmas, sucesos inexplicables, un pasado horroroso y una familia cuyos integrantes se encuentran en inminente peligro, además del detalle con los mundos paralelos. Si bien el cuento de Mariana Enríquez no hace uso de la familia que vive en la casa o de una entidad fantasmal en forma, sí se puede apreciar que dentro de la casa de Adela ocurren sucesos extraños y, en definitiva, sus visitantes corrían peligro.

Continuaremos la exploración de Adela como personaje. Es visible cómo tiene una similitud con Jack Torrance de la novela *El resplandor* (1997) de King. Ambos, al estar dentro de la entidad que es el edificio —casa en el caso de la niña y hotel en el del padre de familia— sucumben a los designios de este y cambian su comportamiento para satisfacer los deseos de la edificación. Podría decirse también que, en esencia, el hotel y la casa son entidades similares; sin embargo, en el primero, su conciencia está movida por los fantasmas atrapados dentro de sí y, por el contrario, en la casa, nunca queda claro qué la impulsó a devorar a la niña.

Si tenemos en cuenta el objetivo de este trabajo, es pertinente también mencionar las historias nacidas en Latinoamérica para ejemplificar el terror, en este caso en particular una muestra colombiana sería “el hotel de los suicidas”²⁶ ubicado cerca del salto de Tequendama. Esta edificación, según la información documentada en el libro *Colombia Sobrenatural* (2015), es conocida por los lugareños y visitantes como el lugar más embrujado de Colombia, ya que las almas de los suicidas, supuestamente, se alojan entre sus muros. Se puede ver aquí un claro ejemplo de un lugar con una historia desagradable que se siente tan cercana como la casa abandonada en un contexto claramente latinoamericano. Un ejemplo de una compatriota de la autora es Silvina Ocampo y su cuento *La casa de azúcar* (1959), donde hay una edificación que dentro de sí guarda misterios del pasado de aquellos quienes la habitaron con anterioridad, incluso, se puede suponer algún tipo de tragedia, igual que en *La casa de Adela*, que envuelve el hogar y afecta a los nuevos inquilinos. Señalemos en pocas palabras que, si bien no está dentro de lo sobrenatural, la ya mencionada *Mansión de la Araucaima* comparte la característica de mal lugar al tener acontecimientos desagradables en su interior. Dado que intenta recrear lo gótico, o una construcción semejante, posee la ambientación adecuada para uno de estos lugares embrujados.

Hasta aquí se han visto unos ejemplos de mal lugar semejantes al cuento objeto de análisis; no obstante, en dicha obra de Enríquez también funciona como monstruo, por lo que cabe preguntarse dónde se podría encontrar seres similares a este. Si se continúa con los

²⁶ Esta leyenda colombiana existe entre la realidad y la fantasía. La edificación fue en un principio mansión, luego hotel y en la actualidad funge como museo, bajo el nombre de Casa Museo Salto de Tequendama Biodiversidad y Cultura —pasó más de dos décadas abandonado, cosa que le añade más cercanía a las casas embrujadas—, además, desde él se puede apreciar la cascada que le da su nombre y en la cual ha habido suicidios documentados.

ejemplos colombianos es posible dirigir la mirada a las leyendas clásicas del país.²⁷ Si en *La casa de Adela* tenemos a un ser que atrae a los niños hacia sí mismo para desaparecerlos o devorarlos, entonces la Madredeagua de *Cuentos de espanto y otros seres fantásticos del folclor colombiano* (2016) es una muestra representativa. Esta criatura atrae niños suavemente a las fuentes hídricas cercanas para ahogarlos o desaparecerlos sin dejar rastro alguno. Aquí se ve cómo la Madredeagua se ve obligada a atraer a sus presas, un modus operandi evidentemente similar a nuestra casa protagonista y que se genera por el mismo motivo: la imposibilidad de moverse libremente. Ahora bien, el tema de tener a los menores como alimento es algo que abordaremos a profundidad más adelante por lo importante de esto en la obra.

Volvamos una vez más a Lovecraft. Encontraremos en su extensa obra monstruos con tácticas similares; de hecho, situaciones donde los protagonistas humanos se ven irremediabilmente atraídos por fuerzas desconocidas y peligrosas es una de las características de su terror cósmico. En *La música de Erich Zann* (1992) no queda muy claro si el monstruo es el anciano que toca el violín, otra entidad o si por las noches se ofrecen rituales en la habitación del viejo, lo que sí queda claro es que la música embelesa al protagonista lentamente hasta ponerlo en un inminente peligro desconocido. El escritor también es reconocido por “no abrir la puerta” en sus obras, así que para sus lectores carecer de respuestas concretas es esperable. En definitiva, es posible encontrar muchos monstruos en el género que se valen de la atracción y el engaño para lograr sus fines, es adecuado entonces

²⁷ Es importante mencionar: las leyendas colombianas no poseen una historia perfectamente constante, puesto que, cada región posee variantes de las mismas criaturas, dada la oralidad de su transmisión, esto produce que los seres sean unas veces benévolos y otras sanguinarios; incluso, en algunas variantes sus habilidades y hábitats difieren de gran manera. Para este trabajo se usó la mirada del equipo reunido por El Tiempo, quienes hicieron un trabajo investigativo y artístico en su obra.

finalizar este apartado con un ejemplo que se acerca bastante a la obra de Enríquez en su totalidad.

La película infantil²⁸ *Monster house* (Kenan, 2006) conocida en Latinoamérica como *Monster house: la casa de los sustos*, se desarrolla valiéndose de argumentos usados también por la escritora argentina.²⁹ Primero, en ambos casos los protagonistas son tres infantes; segundo, una casa hace las veces de mal lugar y monstruo,³⁰ y finalmente, la casa se vale de estrategias para atraer niños y devorarlos, la carnada de esta casa cinematográfica es ofrecerles a los niños los juguetes que caen dentro de su territorio. A partir de lo anterior se puede apreciar que, aunque las dos obras comparten similitudes argumentativas, al final sería erróneo decir que son la misma historia. Sí, tanto el cuento como la película buscan un terror-arte en el espectador-lector; sin embargo, su público es diferente, esto se nota en la abismal diferencia entre sus finales. Al concluir la obra cinematográfica se obtiene un final feliz para todos —incluido el propio monstruo— esto es totalmente diferente al cuento, donde el lector obtiene una desaparición, un posterior suicidio y un aparente trauma para la sobreviviente, es decir, una versión más cruda de un argumento parecido.

Con lo expuesto anteriormente podemos evidenciar un esquema diferente, según el cual, cada autor aborda el mismo leitmotiv de manera diferente. Esto lo hacen valiéndose de las herramientas que el terror ofrece. Puede afirmarse que el género ofrece un amplio abanico de posibilidades narrativas, donde tramas en esencia iguales pueden llegar a grupos focales

²⁸ Aunque sea difícil de creer, algunas de las obras que más impacto han tenido en el terror en la cultura de masas fueron creadas para un público infantil o, en su defecto adolescente, sobre todo aquellas que se valen de la animación o el Stop Motion.

²⁹ No es posible afirmar que dicha película sirviera de inspiración para la autora, pero dadas las fechas de publicación de ambas obras y la popularidad de la película no es descabellado suponer que Mariana Enríquez la vio o, por lo menos, supo de la existencia de la misma.

³⁰ Si bien en la película la casa no está abandonada (dentro vive un anciano de mal carácter) sí se encuentra en mal estado y su monstruosidad es mucho más evidente, además de estar ligada con la presencia de un fantasma reconocible;

muy diferentes. Llegado a este punto es adecuado reiterar que el terror no se caracteriza por una interminable lista de argumentos nunca antes vistos; por el contrario, se le puede considerar un género que retoma, reconstruye y reescribe constantemente tramas similares. Dentro de este contexto, el éxito de cualquier obra de terror estará entonces ligado a la habilidad del autor para hacer uso de las herramientas narrativas disponibles junto con los elementos que el arte (literatura, cine, animación, teatro, videojuego, etc.) le ofrezca.

Es notable cómo el cuento de Mariana Enríquez evidencia esta reescritura de un clásico del terror y, no solo eso, dentro de sus líneas hay pinceladas de contextualización al ambiente latinoamericano, no solo por el hecho de que su autora sea hispanohablante, sino también por la manera en que la historia está ambientada dentro de una comunidad argentina. Esto se puede apreciar en la manera en que sus personajes hablan, en el reconocible acento y léxico argentino, más que en la literal descripción de un lugar identificable en un mapa. Para un lector de dicho país serviría para sentir una proximidad real con la historia, como si esta hubiera podido ocurrir en su propio barrio y, para uno de otro punto en Latinoamérica, quedaría también la sensación de cercanía, tal vez no tan fuerte, pero desde ahí sabe que la historia ya no pertenece al territorio estadounidense o europeo; que es un poco más suya de alguna manera. Con el leitmotiv principal analizado, lo que interesa observar ahora son los leitmotivs menores que se encuentran reunidos en el cuento, objetivo que se emprenderá en el siguiente capítulo.

8. Los condimentos dentro del cuento de Enríquez

El título de este capítulo parte de la metáfora del cuento de terror como una preparación culinaria. Es decir, si la casa embrujada, como estructura narrativa, es la carne protagonista del plato, entonces los condimentos que le dan el sabor especial son los leitmotivos menores que aquella tiene. Mencionemos que el terror se destaca en los detalles, en lo dicho y lo no dicho que atrapa al lector dentro de su ficción terrorífica. Al respecto señala Lovecraft (1999):

La atmósfera, y no la acción, es el gran desiderátum de la literatura fantástica. [...] El énfasis debe comunicarse con sutileza; indicaciones, sugerencias vagas que se asocien entre sí, creando una ilusión brumosa de la extraña realidad de lo irreal. Hay que evitar descripciones inútiles de sucesos increíbles que no sean significativos. (p.97)

Estas sutilezas y entramados de la atmósfera se obtienen con los leitmotivos menores en el cuento de Enríquez que procederemos a analizar. Para ello, es importante diseccionar el relato en partes más pequeñas. Pero antes de seguir adelante consideremos los aspectos literarios formales del mismo, puesto que, aunque de terror, la obra de Mariana Enríquez es un cuento después de todo.

En este sentido, la teoría narratológica de Genette (1989, pp.89-321) nos permite afirmar que el relato *La casa de Adela* es una analepsis: el cuento de Mariana Enríquez es la historia que cuenta una protagonista femenina sin nombre acerca de los acontecimientos que vivió muchos años atrás, cuando era niña, junto a su hermano y Adela en la casa abandonada. Por lo tanto, el narrador que utiliza la autora es intradiegético, homodiegético. Este formato ha sido ampliamente abordado por la literatura de terror, ya que es más fácil la identificación con los personajes si estos mismos le hablan al lector en primera persona e, incluso, tiene más peso terrorífico si el personaje que nos relata su historia es el único sobreviviente de los acontecimientos, como ocurre en este caso en particular. Algo más que añadir al análisis de

forma del cuento, Carroll menciona la estructura de la “trama del descubrimiento” (2006, pp.127-130),³¹ esta consta de tres funciones: la presentación, el descubrimiento y el enfrentamiento. En donde la primera es el momento en que el monstruo se exhibe ante el público, la segunda es cuando un individuo o grupo descubre su presencia y la tercera es cuando dicho individuo o grupo se enfrentan al monstruo. El uso de las tres funciones en una obra no es de carácter obligatorio en el terror, por eso se pueden encontrar algunos donde solo se aborde uno. Podemos apreciar cómo el cuento de Enríquez tiene dos de las tres funciones: la presentación, cuando la casa entra en escena aun si el público no sabe todavía que en esencia es el monstruo, y el descubrimiento, que sería el momento en que la protagonista femenina sin nombre se da cuenta de que la casa ha devorado a su amiga. Ya que, como se ha dicho, las historias de terror pueden no hacer uso de todas las funciones, vemos cómo en *La casa de Adela* no hay enfrentamiento puesto que los dos niños sobrevivientes nunca regresan a la casa y el chico termina por suicidarse años después. Con lo que se ha tratado hasta ahora es posible seguir con el análisis de los leitmotivos menores seleccionados en el cuento: el suicidio, el recuerdo y la infancia.

8.1 El suicidio en la obra

Dentro del terror, el suicidio de un personaje es una herramienta usada ampliamente; ya sea como el punto de partida, se puede apreciar esto en la novela *It* (1986), donde Stan Uris se suicida al inicio de la historia al no tener la valentía de enfrentarse una vez más al monstruo de la historia. También lo vemos en el desenlace, como ocurre en la tercera entrega

³¹ Existe una trama con cuatro funciones según Carroll, la del *descubrimiento complejo* (p.116), que se caracteriza por tener la confirmación antes del enfrentamiento; sin embargo, esta se destaca más en las historias de científicos locos y por eso no se ha abordado en este trabajo.

cinematográfica de la saga *Alien* (Fincher, 1992) cuando Ellen Ripley se sacrifica lanzándose a un horno de fundición para matar al monstruo dentro de ella. También está el desenlace de *El último verano* (2009) de la escritora mexicana Amparo Dávila, donde la protagonista, afectada por un embarazo y aborto espontáneo a una edad avanzada, prefiere prenderse fuego que enfrentar lo que sea que se acerca lentamente. Este acto puede presentarse en cualquier punto de la obra y comúnmente asociado con un estado de locura en el personaje,³² a menos que este sea una hazaña heroica donde el protagonista se sacrifica por el bien de su grupo o la humanidad.

En el caso de *La casa de Adela*, sin embargo, el lector se encuentra con que el suicidio de Pablo es un hecho futuro a la visita de la casa. Es una consecuencia, por así decirlo, de la experiencia de los niños:

Él supo ocultar hasta el final, hasta su último acto, hasta que solamente quedó de él ese costillar a la vista, ese cráneo destrozado y, sobre todo, ese brazo izquierdo en medio de las vías, tan separado de su cuerpo y del tren que no parecía producto del accidente —del suicidio, le sigo diciendo accidente a su suicidio—; parecía que alguien lo había llevado hasta el medio de los rieles para exponerlo, como un saludo, un mensaje. (p.22)

El acto de Pablo no es la apertura de la historia —esta es la descripción física y de comportamiento de Adela—, pero es el primer indicio de que algo salió mal y el desencadenante de la primera pregunta erotética ¿qué ocurrió para que el niño se suicidara? Un alma sensible sabe de antemano que este tipo de actos en el terror son la respuesta de un suceso altamente abrumador. Es el motivo por el cual el lector sigue adelante con el cuento; la muerte causada por mano propia es un aporte atmosférico en la búsqueda del terror-arte en esta obra: está ahí para que la sensación de peligro alrededor del monstruo sea más palpable.

³² Por supuesto uno de los mejor exponentes de este recurso es Lovecraft, el cuento *Hechos tocantes al difunto Arthur Jermyn y su familia* (1920) son ejemplo claro de la habilidad del autor para lograr que la locura de sus personajes termine en el suicidio impulsado por la culpa de sus acciones u observar brevemente —o incluso parcialmente— a los seres cósmicos que fungan como monstruos en sus obras. Esta trama se ha convertido en uno de los sellos característicos de la literatura lovecraftiana.

La idea anterior puede apreciarse en el momento en que vuelve a mencionarse el suicidio al final del relato para reconectar la única muerte explícita con la casa: «No dejó una nota. Él siempre soñaba con Adela: en sus sueños, nuestra amiga no tenía uñas ni dientes, sangraba por la boca, sangraban sus manos.» (Enríquez, 2016, p.25). Es visible cómo el recuerdo de la infancia fue tan traumático que acabó en tragedia y esta es la primera pizca que le agrega sazón a la atmósfera del cuento, es el punto de inflexión que le indica al lector la clase de obra a la que se enfrenta.

8.2 El peso del recuerdo

Es entendible la razón por la cual las experiencias que producen miedo se guardan firmemente en la memoria con más facilidad que aquellas con una carga positiva o placentera; muchas fobias pueden empezar por un mal acercamiento al objeto que produce dicha emoción intensa de pavor —sobre todo durante la infancia—. Pueden ser cosas tan inofensivas, en apariencia, como el encuentro con una araña, una broma pesada entre un grupo de amigos o incluso el mismo acercamiento a las obras de terror.³³ Sobre este asunto dice Lovecraft (1999):

Las angustias y el peligro de muerte se graban con mayor fuerza en nuestros recuerdos que los momentos placenteros; del mismo modo los aspectos tenebrosos y maléficos del misterio cósmico ejercen una fascinación más poderosa sobre nuestros sentimientos que los aspectos beneficiosos. (p.7)

Si el lector se detiene un momento en la lectura de un cuento como *El Almohadón de plumas* (1917) del uruguayo Horacio Quiroga, descubrirá que este relato aprovecha la

³³ Un ejemplo de esto es la idea generalizada —a tal punto que es casi una leyenda urbana— de que el éxito de la miniserie para televisión *It* (1990) basada en la homónima novela de King es la causante de que toda una generación haya manifestado un aumento significativo de casos de coulrofobia, así mismo no es difícil encontrar niños que muestren un súbito miedo a la oscuridad, los fantasmas, etc. después de haber visto una película del género.

memoria en pro de la búsqueda del terror-arte de manera casi imperceptible. Con el final del cuento, el recuerdo de Alicia recostándose en su lecho para descansar y reponerse de la enfermedad tiene un sentido diferente, puesto que ya Jordán, y el lector, saben que el insecto estuvo bajo su cabeza, alimentándose hasta matarla; el efecto ahora está en esas memorias transformadas por la presencia de lo que sería el monstruo del cuento. También encontramos un uso práctico del recuerdo en *El aljibe* (2016) de Mariana Enríquez, en este relato la autora usa la analepsis dentro del mismo cuento para conectar los acontecimientos de la infancia temprana de la protagonista con los padecimientos en el presente hasta revelar la verdad detrás de sus males y la manera en que su madre la usó de sacrificio para no padecer dichos males ella misma.

Entonces, se evidencia cómo el uso del recuerdo en la literatura de terror tiene un objetivo concreto: explotar la manera en que los seres humanos nos relacionamos con el miedo. Es importante dejar claro que la analepsis es la forma más usada en la literatura en general, puesto que narrar el pasado es un lugar común entre todos los escritores; sin embargo, exponer con las palabras los recuerdos, por ende, el pasado, puede aprovecharse más allá de la forma. En su trabajo Rocío Romero (2010) intenta expandir esa frontera, dice entonces:

Con el recuerdo accedemos a la dimensión subjetiva de los personajes, no es que se abra una línea de tiempo dentro de la narración con el recordar, sino que sucede algo del orden de lo fundamentalmente humano que la literatura retrata con toda su exactitud; de ahí que un análisis formalista agote sus recursos frente a un fenómeno de esta categoría. Me parece fundamental no perder de vista la dimensión subjetiva que hace de los personajes algo más que simples sujetos de acción en el análisis literario; sin embargo, nada de lo anterior pretende invalidar la teoría narratológica para el análisis del relato, más bien, me propongo involucrar la dimensión de lo propiamente humano.

Visto desde esta perspectiva, el recuerdo estaría más del lado de la metaficción que de la anacronía, en la medida en que, en un primer nivel de la narración, donde el discurso lanza sus hilos al futuro y al pasado de la historia, el recuerdo aparecería como un relato más, en un segundo nivel, que otorgaría en ocasiones a los personajes la categoría de creadores. En la medida en que el personaje “crea” en el recuerdo otro relato, habría un ejercicio metaficcional, más concretamente una puesta en abismo. (p.9)

Es esta subjetividad de los personajes la que se explora en el cuento de Enríquez. Esto se prueba si se tiene en cuenta lo siguiente: la misma historia pudo haber sido narrada con una voz extradiegética y homodiegética, es decir, una omnipresente que no participa del relato, pero con eso se habría perdido un nivel de conexión con los personajes. La idea de que una persona “real” nos cuenta su historia no existiría, el suicidio lo hubiera cometido un niño y no el *hermano* de la mujer que nos habla, a sí mismo el valor como “relato del superviviente” se habría desvanecido; he aquí un manejo del recuerdo de un personaje en la búsqueda del terror-arte. De igual modo, el uso de este formato tiene un toque extra: da cabida a la duda.

Como mencionó Romero es posible considerar el recuerdo como una forma de metaficción. Para entender mejor esto hay que recordar que en las narraciones de terror es común encontrar un punto donde el suceso es negado por su misma naturaleza sobrenatural. Por ejemplo, la trama principal de la película *Winchester* (Spierig, 2018): en esta todo gira en torno a la construcción de la casa, por orden de Sarah Winchester, para sosegar a los fantasmas de las víctimas de los rifles de su empresa.³⁴ el conflicto principal se desarrolla con la incredulidad de Eric Price, el psicólogo contratado para diagnosticar la supuesta demencia de Sarah. Gran parte de la película intenta demostrar la veracidad de los acontecimientos sobrenaturales en la mansión y muestra la discusión entre los dos acerca de qué es real y que no. El consumidor de terror no es tan escéptico como el protagonista de esta película, aquel tiene una mente abierta y está dispuesto a creer siempre y cuando el autor sea capaz de convencerle.

³⁴ Esta película está basada en acontecimientos reales, puesto que la casa en verdad existe y fue construida para el propósito explicado en la película, considerada hoy en día un punto turístico paranormal de gran importancia en Estados Unidos.

En *La casa de Adela* este aspecto se maneja en dos vías, una más evidente que la otra.

La primera es la mención de que los adultos jamás creyeron la historia de la casa:

Nunca la encontraron. Ni viva ni muerta. Nos pidieron la descripción del interior de la casa. Contamos. Repetimos. Mi madre me dio un cachetazo cuando hablé de los estantes y de la luz. «¡La casa está llena de escombros, mentirosa!», me gritó. La madre de Adela lloraba y pedía «por favor, dónde está Adela, dónde está Adela».

En la casa, le dijimos. Abrió una puerta de la casa, entró en una habitación y ahí debe estar todavía. Los policías decían que no quedaba una sola puerta dentro de la casa. Ni nada que pudiera ser considerado una habitación. [...]

Nosotros mentíamos. O habíamos visto algo tan feroz que estábamos shockeados. Ellos no querían creer siquiera que habíamos entrado en la casa. Mi madre no nos creyó nunca. Ni siquiera cuando la policía rastrelló el barrio entero, allanando cada casa. El caso estuvo en televisión: nos dejaban ver los noticieros. 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...»

Nosotros volvíamos a contar todo. Ella se iba llorando. Mi hermano también lloraba. Yo la convencí, yo la hice entrar, decía. (p. 25)

Los adultos niegan los recuerdos de los niños, así, la verdad de los acontecimientos queda entre el lector y la sobreviviente del relato. Esto es reforzado por el detalle de que ella nunca duda de sus memorias y que, años después, luego del suicidio de Pablo, ella vuelve a la casa convencida de que Adela sigue allí. Ligado a lo anterior está la segunda vía, el lector sabe que los niños dicen la verdad, no obstante, puede entender por qué nadie les cree. Una historia así en boca de dos niños pequeños tampoco sería aceptada en el mundo real, los infantes son influenciables y su imaginación puede llegar a desbocarse, sobre todo si se tiene en cuenta que dichos menores pasaron el verano rodeándose de historias de terror ya fuera con películas o relatos. El final del cuento deja en el lector la sensación de que se ha cometido una injusticia contra los niños y se evidencia aún más la inteligencia del monstruo protagonista al escogerlos como presas.

8.3 El lugar de los niños en el terror

Se puede empezar este apartado con lo siguiente: el terror saca gran provecho del concepto del infante. La imagen de inocencia y pureza que suelen tener los niños se

contrapone con la naturaleza retorcida del monstruo. Mencionemos que el rol de los infantes en las historias sobrenaturales tiende a ser el del primer contacto y/o presa. Uno de los mejores ejemplos de esto son los niños protagonistas en la serie de libros *Goosebumps* (1992-1999), estas historias fueron creadas para público infantil, por lo cual es natural que, al buscar la conexión entre sus lectores y los personajes, el autor escogiera estos protagonistas para sus obras. Si se lo piensa detenidamente, no es mera coincidencia que los niños sean una herramienta ampliamente usada; más allá de crear un lazo con un público objetivo, los infantes tienen la capacidad de magnificar los aspectos terroríficos de los monstruos.

Pensemos por un momento en lo que nos dice King (2006): «el secreto de crear horror es en gran medida el mismo que el secreto de paralizar a un oponente con artes marciales: es el secreto de encontrar puntos vulnerables y luego aplicar presión contra ellos» (p.97). Estos puntos de presión varían, naturalmente, de persona a persona; esta es la razón por la cual el terror aborda tantos tópicos; sin embargo, nadie negará que entre un monstruo que come humanos indiscriminadamente y uno que se dedica exclusivamente a buscar niños, el último se encuentra en un nivel superior en la escala de maldad, solo criaturas irracionalmente dañadas buscarían herir seres con tanta pureza e inocencia.

Este punto de presión se aprovecha abiertamente en las leyendas de Colombia; criaturas como *El Mohán*, *La Patasola*, *La Mano Peluda*, la ya mencionada *Madredeagua*, *La niña de la carta* y *Los Meneses*³⁵, se alimentan de niños o —en el caso de los dos últimos— se manifiestan con la forma de uno. En *El aljibe*, mencionado en el apartado anterior, el efecto del final del cuento es mayor al saber que fue la misma madre y abuela las que ofrecieron a Josefina, no mayor de seis años, como receptáculo para los “males” que las

³⁵ 2016. pp. 5-6, pp. 7-8, pp. 27-28, pp. 37-38, pp.61-62, pp. 87-88.

perseguían, dejándola asustada y enferma el resto de su vida. También se puede hablar de los niños en *Alfredo* (2016) de la boliviana Liliana Colanzi, donde la promesa del regreso del niño muerto queda en el aire y crea el prospecto de un fantasma, o tal vez el zombi, futuro; en este cuento también vemos cómo la figura del menor termina, así sea a manera premonitoria, convertida en el monstruo mismo de la historia.

En el caso particular del cuento de Mariana Enríquez se presentan unos menores que funcionan a manera de objetivos influenciables, a eso también debe agregarse que, dentro de las dinámicas del terror, su edad los hace buenos protagonistas, ya que cuentan con algo que los adultos carecen. Dice King:

Los niños lo ven todo, lo consideran todo; la expresión típica de un bebé con la tripa llena, limpio y despierto, es de constante curiosidad. Hola, encantado de conocerte, cómo mola todo esto. Un niño todavía no ha desarrollado los obsesivos patrones de comportamiento que aprobadoramente llamamos «buenos hábitos laborales». Todavía no ha asumido la idea de que una línea recta es la distancia más corta entre dos puntos. Todo eso llegará más tarde. (2006, p.477)

Se sabe que el grupo de Adela cayó en la trampa del monstruo por culpa de su natural curiosidad. De haber sido adultos, el cuento habría tenido que recurrir a otras estrategias para lograr el mismo resultado.³⁶ de igual manera debe tenerse en cuenta que el mismo cuento indicó que los adultos —la madre de los hermanos— no tenían ninguna intención de siquiera acercarse a la casa. En última instancia, el final del relato deja entrever una fusión final del monstruo: con la pequeña Adela devorada dentro de la casa, se convierte en una entidad en el barrio que se ha mezclado con una leyenda urbana bastante popular:³⁷

Los chicos del barrio saben lo que pasó ahí adentro. En el suelo pintaron, con

³⁶ Posiblemente se hubiera valido del rescate de alguien o la idea de que su deber, como adultos responsables, era acabar con el monstruo, de esta manera el cuento habría adquirido su fase de enfrentamiento.

³⁷ El fantasma del espejo es una leyenda que consiste en el ritual descrito en el cuento —aunque los detalles del ritual varían según la versión de la leyenda— conocida también como *Bloody Mary*, *Verónica* o *María la paralítica*. Este ritual es comúnmente usado en películas del género, usualmente en reuniones de niños o adolescentes como un juego de fiesta, algunas veces acompañado por una sesión de güija.

aerosol, el nombre de Adela. En las paredes de afuera también. ¿Dónde está Adela?, dice una pintada. Otra, más pequeña, escrita con fibra, repite el modelo de una leyenda urbana: hay que decir Adela tres veces a la medianoche, frente al espejo, con una vela en la mano, y entonces veremos reflejado lo que ella vio, quién se la llevó.

Mi hermano, que también visitaba la casa, vio esas indicaciones e hizo ese viejo ritual una noche. No vio nada. Rompió el espejo del baño con sus puños y tuvimos que llevarlo al hospital para que lo cosieran. No me animo a entrar. Hay una pintada sobre la puerta que me mantiene afuera. Acá vive Adela, ¡cuidado!, dice. Imagino que la escribió un chico del barrio, en chiste o desafío. Pero yo sé que tiene razón. Que ésta es su casa. Y todavía no estoy preparada para visitarla. (p. 25)

Se aprecia cómo los tres niños cumplen roles específicos: la protagonista sin nombre es la sobreviviente y quien cuenta la historia; Pablo es la muerte causada por el trauma del contacto con el monstruo; y Adela es la presa que finalmente pasa a convertirse en otro monstruo. Ella cumple desde un principio un rol de suma importancia, porque es el eje que une todo: la niña es la que primero muestra interés en la casa y, al ir un poco más allá, es resaltable que la casa al final devorara a aquella que presentaba una particularidad corporal. Es notable la falta del brazo de Adela y la manera en que la narradora nos cuenta cómo no parecía avergonzarse e, incluso, lo usaba a su favor. Esa carencia es un punto que se presta para la interpretación ¿fue este factor el que hizo que el monstruo optara por atraparla a ella? ¿Acaso la peculiaridad de la niña, más que su misma desaparición, fue la causante de que la casa fuera después bautizada como suya al convertirse en leyenda urbana? Son estas preguntas —junto al terror-arte obtenido³⁸— lo que acompaña al lector después de finalizar el cuento. Esa incertidumbre es a donde apunta el terror sobrenatural, puesto que, como se dijo al iniciar este trabajo, no hay miedo más poderoso que el miedo a lo desconocido.

³⁸ Si es que el relato logró generarlo en el lector al terminar la lectura.

9. Conclusiones

En primer lugar: es evidente que Mariana Enríquez abordó uno de los clásicos del terror, la casa embrujada, en su cuento y lo ambientó en una época contemporánea, dándole a esta las particularidades necesarias para ser clasificada dentro del grupo del *mal lugar*. Sin tomarse largas descripciones, el cuento pudo proveer del ambiente necesario para una historia de una casa encantada, incluso si esta carece de un fantasma perceptible. Se pudo apreciar cómo una de las más viejas tramas del género conserva su vigencia siempre y cuando el autor tenga la habilidad e inventiva para aprovechar el abanico de opciones narrativas que la tradición del terror ofrece.

Segundo: el monstruo del relato, si bien se sale de los estándares comunes, cumple con la dualidad requerida por la teoría de Noël Carroll para ser considerado uno, es decir, es peligroso e impuro en su naturaleza; también se pueden rastrear las intenciones de este y su *modus operandi* en la historia misma. Esto es una muestra del alcance del género: el terror al estar en contacto con una de las emociones más fuertes que tiene el hombre es un espacio que requiere gran sensibilidad y entendimiento, tanto de la mente humana, como de la sociedad inmediata del autor y los lectores. Así mismo, se evidenció la manera en que los monstruos —como el de Enríquez— recuerdan que el mundo es basto y lleno de posibilidades; obligan al consumidor del terror a replantearse por unos momentos la realidad inmediata y lo que es considerado verdadero. Sí, todos estos seres son ficcionales y tienen tanta influencia como la imaginación humana les permita; sin embargo, también cabe aceptar que son un espejo de los temores, de las cosas que nos generan preocupación día tras día en la aparente paz de las vidas contemporáneas y que los autores se han tomado la labor de

plasmar para que los que se acerquen a sus obras tengan la oportunidad de enfrentarse a dichos temores en un terreno seguro.

Tercero: el relato de Enríquez se vale de una forma narrativa acorde con la intención de obtener el terror-arte. Tanto su narrador, la ambientación y presentación de los hechos se exponen de manera compenetrada en pro de este objetivo —este éxito o fracaso queda, últimamente, bajo la opinión del lector—. Es natural pensar entonces que el terror requiere tanta habilidad y preparación como cualquier otro género considerado de mayor calidad artística. El terror se sostiene por sí mismo y ha levantado sobre sí una teoría amplia con el pasar de las décadas, creándose tal popularidad que muchos escritores de gran renombre han incursionado en su territorio incluso si no son conocidos por ese tipo de obras; he aquí un ejemplo de cómo el terror tiene la capacidad de estimular la curiosidad de las personas que se atreven a explorarlo, ya sea como consumidor o creador.

Y, cuarto: los leitmotivos encontrados en el cuento de Enríquez pueden hallarse de igual manera en otras obras dentro y fuera de la literatura. Esto reafirma que el terror se vale de limitadas vías narrativas y aun así puede obtenerse gran cantidad de relatos que, aunque similares, tienen su propia esencia. Es justo decir que, si bien se ha intentado camuflar al terror latinoamericano bajo otros nombres, está presente y actualmente tiene la intención de hacerse un lugar dentro de un sistema mayormente dominado por la lengua inglesa; insistamos en que hace esto no como una copia del estilo estadounidense o europeo sino con la forma y estilo que el contexto de América Latina puede ofrecer. Todo esto parece confirmar que, así como otras artes, el terror es una herramienta para mostrar al público el mundo que han experimentado los autores. Mariana Enríquez es apenas una pequeña muestra de este movimiento, un abre bocas para que los ojos de la crítica literaria se posen sobre el

terror, reconozcan su valor artístico y, con suerte, que se atrevan a recorrer las sendas macabras que lo componen.

Se puede concluir entonces que el cuento *La casa de Adela* de la escritora argentina Mariana Enríquez, efectivamente cumple con los cánones esperados de un cuento de casa embrujada y en su texto se puede apreciar la influencia del largo proceso cultural de la tradición literaria de terror sobrenatural. Hay más, debe mencionarse que con esta investigación se evidenció que detrás de un género que se ha visto poco abordado en Colombia hay todo un terreno potencialmente explotable en el nivel académico, porque el terror es un movimiento que se niega a desaparecer y, desde las sombras, siempre está dispuesto a tomar nuevas formas para mantenerse vivo y atrapar a las personas que se atreven a internarse en sus obras. Convengamos que este trabajo, aparte de cumplir con los objetivos de carácter investigativo que se propuso en un principio, sugiere diversos temas para futuras investigaciones. Este proyecto es la oportunidad y la invitación a transitar las partes más oscuras que la ficción puede brindar con la promesa de que, al final, después del miedo, encontrarán una grata recompensa en la mano que se asoma entre las sombras.

10.Referencias

Fuentes primarias

- (2017). *Mariana Enríquez gana el premio Ciutat de Barcelona en la categoría "Literatura castellana"* Anagrama. <https://www.anagrama-ed.es/noticias/premios-y-distinciones/mariana-enriquez-gana-el-premio-ciutat-de-barcelona-en-la-categoria-literatura-castellana--282>
- (2020). Mariana Enríquez y González Iglesias, Premios de la Crítica. La Opinión. <https://www.laopiniondezamora.es/cultura/2020/09/27/mariana-enriquez-gonzalez-iglesias-premios-14169553.html>
- Abdala, V. (2019). *Boom de escritoras de nuestro país. Mariana Enríquez, primera mujer argentina en ganar el Premio Herralde: "Es mi novela más personal y eso involucra lo político"*. Clarin. https://www.clarin.com/cultura/mariana-enriquez-primera-mujer-argentina-ganar-premio-herralde-novela-personal-involucra-politico-_0_9Dw7hoJI.html
- Brunel, P. (1994). El hecho comparatista. En P. Brunel, & C. Yves (Ed.). *Compendio de literatura comparada* (pp. 21-50). México: Siglo Veintiuno.
- Carroll, N. (2006). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. (Trad. G. Vilar). minicaja. (Trabajo original publicado en 1990)
- El Tiempo. (2016). La Madredeagua. en *Cuentos de espanto y otros seres fantásticos del folclor colombiano*. (pp. 37-38) Casa Editorial El Tiempo.
- Enríquez, M. (2016). La casa de Adela. En M. Enríquez. *Las cosas que perdimos en el fuego*. (pp. 20-25) Anagrama. <https://www.anagrama-ed.es>

Friera, S. (2020). *Mariana Enríquez ganó el Premio Celsius*. Pagina12.

<https://www.pagina12.com.ar/277760-mariana-enriquez-gano-el-premio-celsius>

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Editorial Lumen.

Gorodischer, V. (2016). *Princesa del terror: Mariana Enríquez milita en un género para nada menor*. La Nación

<https://web.archive.org/web/20191102044717/https://www.lanacion.com.ar/cultura/princesa-del-terror-mariana-enriquez-milita-en-un-genero-para-nada-menor-nid1894254>

King, S. (2006). *Danza Macabra*. <http://LeLibros.org/> (trabajo original publicado en 1981)

Lovecraft, H. P. (1999). *El horror sobrenatural en la literatura*. elaleph.com. (Trabajo original publicado en 1927)

Martí, A. (2005). Literatura comparada. En J. Llovet, (Ed.). *Teoría literaria y literatura comparada* (pp. 333-406). Barcelona: Ariel.

Martínez, M. (2015). El hotel de los suicidas. En *Colombia sobrenatural viaje a las fronteras de lo oculto* (pp.170-187). Ediciones B Colombia S.A.

Romero, R. (2010). Hacia una teoría del recuerdo en literatura. *Tramas (México, D.F.)*, 2010(33), 43-57. [2.pdf \(unam.mx\)](#)

Trocchi, Ana. (2002). Temas y mitos literarios. En Gnisci, Armando (Ed.). *Introducción a la literatura comparada*. (pp. 129-169). Barcelona: Editorial Crítica.

Fuentes secundarias

- Ainsworth, W. (1839) *El buque fantasma*.
- Beckford, W. (1786). *Historia del Califa Vathek*.
- Better, J. (2020). *Limbo*.
- Borges, J. (1987). *There are more things*.
- Brockden, C. (1798). *Wieland o La transformación*.
- Brönte, E. (1847). *Cumbres borrascosas*.
- Colanzi, L. (2016). Alfredito. En *Nuestro mundo muerto*.
- Colanzi, L. (2016). *Nuestro mundo muerto*.
- Concha, P. (2020). *La piel de las pesadillas*.
- Cortázar, J. (1964). *Continuidad de los parques*.
- Dávila, A. (2009). *Cuentos reunidos*.
- Davila, A. (2009). El último verano. En *Cuentos reunidos*
- Enríquez, M. (2016). El aljibe. En *Los peligros de fumar en la cama*.
- Esquinca, B. (2011). *Demonia*.
- Fincher, D. (1992). *Alien³* [película]. Brandywine Productions.
- García, M, G. (1971). *El último viaje del buque fantasma*.
- Gregory, M. (1796). *El monje*.
- Hawthorne, N. (1851). *La casa de los siete tejados*.
- Hooper, T. (Dir.) (1982). *Poltergeist* [película]. SLM Production Group.
- Kenan, G. (2006). *Monster House* [película]. ImageMovers, Amblin Entertainment, Relativity Media.
- King, S. (1977). *El resplandor*. Doubleday.
- King, S. (1986). *It*. Viking Press.

Lovecraft, H. P. (1920). *Hechos tocantes al difunto Arthur Jermyn y su familia*

Lovecraft, H. P. (1992). *La música de Erich Zann*.

Lumière & Lumière. (1896). *La llegada del tren* [película muda]. Société A. Lumiere et ses
Fils.

Lytton, E. (1985). *La casa y el cerebro*.

Maturin, C. (1820). *Melmoth, el errabundo*.

Mutis, A. (1973). *La mansión de la Araucaima*.

O'Brien, F. (1859). *  Qu   fue eso?*

Ocampo, S. (1959). La casa de azúcar. En *La furia*.

Poe, E. (1840). *La ca  da de la casa Usher*.

Poe, E. (1842). *El retrato oval*.

Poe, E. (1843). *El corazón delator*.

Poe, E. (1843). *El gato negro*.

Quiroga, H. (1917). El almohadón de plumas. En *Cuentos de amor de locura y de muerte*.

Quiroga, H. (1928). *El hijo*.

Radcliffe, A. (1794). *Los misterios de Udolfo*.

Romero, C. (2016). *Ahora solo queda la ciudad*.

Shelley, M. (1817). *Frankenstein o el moderno Prometeo*.

Spierig, M & P. (2018) *Winchester* [película]. Bullitt Entertainment, Diamond Pictures,
Imagination Design Works.

Stevenson, R. (1886). *El Doctor Jekyll y Mr. Hyde*.

Stine, R. L. (1992-1999). *Goosebumps*. Scholastic Corporation. *Escalofríos* en
Hispanoamérica.

Walpole, H. (1764). *El Castillo de Otranto*.