

La naturaleza como casa encantada:
la ecología al servicio del terror en Mariana Enriquez
y Luciano Lamberti

Enrique Ferrari

<https://orcid.org/0000-0001-7910-8134>

Universidad Internacional de La Rioja

enrique.ferrari@unir.net

RESUMEN

Mariana Enriquez y Luciano Lamberti aprovechan la sensibilidad ecológica generalizada en nuestro tiempo para dotarse de nuevos dispositivos disruptivos con los que introducir el terror sobrenatural en sus cuentos. Transfiguran la casa encantada en espacios naturales, que mantienen las mismas características y reacciones que esta, pero contemporizan mejor con las preocupaciones del lector. Una naturaleza hostil, porque ha sido previamente maltratada, como un riachuelo contaminado o un bosque abandonado y sucio, funciona como casa encantada y como monstruo, en tanto que expresión simbólica del tabú sobre el que se ha asentado un desarrollo económico que ha ignorado a tantos damnificados.

Palabras clave: literatura latinoamericana, terror gótico, ecocrítica, casa encantada



Nature as a Haunted House: Ecology at the Service of Terror in Mariana Enriquez and Luciano Lamberti

ABSTRACT

Mariana Enriquez and Luciano Lamberti take advantage of the widespread ecological sensitivity of our time to provide new disruptive devices to introduce supernatural terror into their stories. They transform the haunted house into natural spaces, which maintain the same characteristics and reactions as the former, but are more in tune with the reader's concerns. A nature that is hostile because it has been previously mistreated (such as a polluted stream or an abandoned and dirty forest), functions as a haunted house and as a monster. It is a symbolic expression of the taboo upon which an economic development that has ignored so many victims has settled.

Keywords: Latin American literature, Gothic horror, ecocriticism, haunted house

1. INTRODUCCIÓN

En la literatura y la crítica actuales, confluyen un interés por prestigiar determinados géneros, considerados hasta ahora como menores o simplemente populares, y una preocupación transversal por el deterioro de la naturaleza causado por el ser humano. En el primero de esos frentes, autores (sobre todo autoras) nacidos entre 1970 y 1990 en Latinoamérica han hecho de la literatura de terror, especialmente de terror gótico, el espacio idóneo para desarrollar una escritura que está hecha de las inquietudes generacionales que comparten, muy arraigadas en los problemas de su sociedad, pero con la confianza suficiente para desenvolverse como literatura fantástica (Brescia 2020). En el segundo de los frentes, hay distintas propuestas desde la teoría para enfocar la literatura, y su estudio e interpretación desde una perspectiva sensible al cuidado de la naturaleza, que buscan poner en valor a autores y obras a partir de su servicio al desarrollo de una sensibilidad ecológica mayor (Zapf 2010).

En la literatura de terror, la ecología como asunto se ha presentado no solo con un enfoque realista; también, con un enfoque fantástico. Como literatura no realista, plantea o bien un argumento distópico, con un contexto que el lector no siente como propio, o bien un argumento que se desarrolla en un espacio en principio cotidiano (Álvarez Méndez 2003), fácilmente reconocible, que será alterado por el elemento fantástico. El cuento de Mariana Enriquez "Bajo el agua negra" y el cuento de Luciano Lamberti "La canción que cantábamos todos los días" son ejemplos de este último caso. En el primero, un adolescente, que es obligado por unos policías a nadar en un río putrefacto y muere ahogado, reaparece semanas después, desvelando la existencia de un monstruo mitológico bajo sus aguas. En el segundo, el hermano del narrador, tras adentrarse en un bosque sucio, lleno de basura, regresa convertido en otro. Sus tramas realistas cambian en un punto concreto del relato con la introducción en la historia de un elemento potencialmente sobrenatural. Este elemento disruptivo surge de una naturaleza hostil que ha sido previamente dañada por el hombre: convertida tras su acción (violenta, irresponsable, innecesaria) en espacio de lo desconocido, en umbral, en amenaza para una civilización hecha a su costa. En las tramas distópicas, que hacen de las consecuencias de desastres ecológicos su punto de partida, la reflexión ecológica es más patente. En estas otras tramas, sin grandes catástrofes, esta reflexión es más sutil, no se impone con esa contundencia de premisa obligada para entender los hechos, sino como indicio de una conducta más general que hila la frivolidad con la que se han contaminado ríos o bosques con la violencia, la desidia, la irresponsabilidad y otros rasgos que sus autores reconocen en sus compatriotas o en sus contemporáneos. No sugieren tanto una lectura volcada en lo ecológico como otra con parámetros más generales en la que el comportamiento con el medioambiente revela una forma de ser reconocible también en otros hábitos de conducta.

Lamberti (San Francisco, Córdoba 1978) y Enriquez (Buenos Aires 1973) no quieren como clave para la interpretación de sus textos una tesis ecológica, como la de las distopías, que podría

lastrar, además, el efecto de los elementos fantásticos de la trama en cuentos tan cortos. Su planteamiento, al contrario, es aprovechar esta sensibilidad ecológica generalizada para hacer más convincente el dispositivo desestabilizador que introduce en la historia el terror fantástico. Una naturaleza primero agredida y, luego, abandonada funciona en los mismos términos que la casa encantada, con un umbral que separa el mundo real de otro hostil y peligroso, que activa el propio hombre con su comportamiento antiecológico. En el caso de Enriquez, la consecuencia es la vuelta a la vida del chico arrojado al riachuelo por los policías; en el caso de Lamberti, es el cambio radical del comportamiento del hermano del narrador tras adentrarse en el bosquecito: en ambos casos, alienados, con la pérdida de sus identidades, lo que supone el origen del desequilibrio de su entorno. Las distopías muestran los efectos del tiempo transcurrido desde la disrupción en las condiciones generales de vida. Este otro enfoque muestra el momento mismo en que se traspasa el umbral.

Con una perspectiva ecocrítica, los cuentos de Mariana Enriquez y Luciano Lamberti suponen la audacia de transfigurar los modelos y elementos más característicos de la literatura fantástica en otros que, con ese mismo rol en el relato, se adecuan mejor a las preocupaciones actuales, amarran mejor su verosimilitud a la realidad que reconoce el lector como propia. No les interesa una literatura hecha con escenarios increíbles, sino que buscan plantear un problema político (Menéndez Mora 2019), con las herramientas de la literatura fantástica, pero con referentes tangibles, reconocibles, como los ecosistemas degradados por el hombre. Quieren hacer de una de las preocupaciones más urgentes de nuestro tiempo un factor más de una nueva narrativa de terror fantástico, para la que Lamberti, incluso, acaba convirtiendo al fantasma en un parásito y la casa encantada, en un bosque contaminado, con lo que completa la analogía.

En “La canción que cantábamos todos los días”, el fantasma que posee a un personaje en los cuentos de casas encantadas es reinterpretado como parásito. Ese símil, en la explicación que intenta darse la madre para la alteración del comportamiento de su hijo, resulta más

manejable como causa creíble. Es la consecuencia concreta de una agresión previa de los seres humanos a ese espacio natural. Mariana Enriquez, que recurre también en alguno de sus cuentos a espacios (naturales o no) equivalentes a casas encantadas, utiliza a menudo la posesión demoniaca para problematizar la percepción que se tiene del sujeto poseído, a un tiempo agresor y víctima, pero esa posesión no queda nunca suficientemente explicada, funciona como un vacío de significación, con una repercusión evidente en la trama, pero vedado para el lector (Ferrari 2022). Luciano Lamberti es más explícito: deja que la madre del poseído explique su hipótesis sobre el parásito que ha infectado a su hijo, pero tiene el mismo objetivo: el recurso funciona en tanto que se le escamotea al lector el monstruo, que no es visible en sí mismo, más que indirectamente, porque eso permite una reflexión más centrada en las causas y consecuencias de la posesión en el entorno del personaje poseído, enfocada en la pérdida de una falsa estabilidad a este lado del umbral. El monstruo no quita protagonismo a los demás elementos de la narración, a las condiciones en que se produce la agresión, que Lamberti explica con la metáfora rotunda del título del relato: “la canción que cantábamos todos los días” es la vida diaria, cotidiana, hecha de rutinas y costumbres, que se ve inesperadamente rota, alterada del todo, por el elemento que procede de ese otro lado del umbral.

2. CONVERGENCIAS DE LA TEORÍA LITERARIA CON LA SENSIBILIDAD ECOLÓGICA

La ecocrítica estudia la representación de la naturaleza en la literatura. Apareció en Estados Unidos en los años 90 como reacción al poco interés que la crítica literaria había mostrado hasta entonces por el deterioro medioambiental causado por el hombre. Aplica conceptos ecológicos en su análisis: el medioambiente ya no es solo el fondo (más o menos ignorado) que sirve de soporte a la acción del relato, un decorado, un objeto; se convierte en sujeto, también en protagonista, superados, escribe Greg Garrard (2010: 22), el biocentrismo y el antropocentrismo. Cheryll Glotfelty (1996),

en su introducción a *The Ecocriticism Reader*, la define como el estudio de las relaciones entre la literatura y el medioambiente. La ecocrítica replantea los parámetros con los que la crítica literaria ha estado priorizando en su análisis los aspectos más alineados con la conciencia común heredada del pasado, menos sensible a cuestiones como esta del deterioro medioambiental. Tiene un frente en la educación: utilizar la literatura como recurso didáctico para inculcar valores ecológicos a los estudiantes, para estimular una conciencia ecológica; y otro frente en la filología: interpretar y reinterpretar las obras literarias en tanto que movilizan elementos ecológicos, porque toda obra literaria es susceptible de un análisis desde la ecocrítica: las narraciones del pasado, al ser reinterpretadas con un enfoque más sensible al medioambiente (el ejemplo clásico es *Moby Dick*); y las contemporáneas, sobre todo aquellas en las que sus autores alimentan con la trama una conclusión rotunda en torno a algún aspecto de la ecología. También lo es en los países de habla hispana, aunque su desarrollo ha sido menor, o al menos más tardío, que en los anglosajones. La ecocrítica se reivindica como una disciplina adyacente a la ecología política que, al estudiar en la literatura los conflictos ecológicos distributivos, las crisis ecosociales con las desigualdades crean. Sin embargo, ese no es el enfoque ni la metodología que busca este trabajo. Ante una obra narrativa que no parece tener la voluntad de plantear en un primer plano un determinado discurso ecológico, caben tres opciones: 1) excluirla de un análisis ecocrítico; 2) remarcar o continuar los brotes que el estudioso cree haber encontrado, hinchando la sensibilidad o preocupación ecológica que pueda haber detrás o su importancia en el relato, utilizándola como acicate para una teoría ecológica que no recoge propiamente la obra; o, lo que se hace en esta investigación, 3) analizar sin más el uso que se hace de la naturaleza como elemento narrativo, y su significación en el relato, siendo escrupulosos con los límites que impone la propia obra. La ecocrítica ha aportado a los estudios literarios una mirada valiosa para comprender y evaluar muchos textos, pero hay un riesgo cierto, al plantear el sentido de una obra a partir de sus coordenadas ecológicas, de exagerar la

influencia de cualquiera de estos elementos en el conjunto de la narración, y, de paso, en el pensamiento poético o político de su autor. Es, sin duda, sagaz etiquetar como “ecogóticos” (Smith y Hughes 2013) distintos relatos contemporáneos de literatura gótica a los que la naturaleza nutre de los elementos fantásticos y terroríficos, pero en muchos casos es una temeridad entender que hay una voluntad de exhibir una sensibilidad ecológica tras el manejo de esos elementos naturales para la trama.

Determinadas lecturas han hecho de algunos textos o de algunos autores militantes de la ecología, suponiendo o sobredimensionando una voluntad activista, o al menos de denuncia, por su tratamiento literario de la naturaleza. Ha ocurrido, de igual modo, con Mariana Enriquez, sobre todo con “Bajo el agua negra”, que se ha leído como denuncia ecológica por haber un riachuelo extremadamente contaminado que desencadena todo (Mackey 2022 y Yelovich 2020). No obstante, no está justificado deducir una sensibilidad ecologista relevante en su autora solo por el uso que hace del río como dispositivo fantástico del argumento; tampoco en Luciano Lamberti, aunque recurra a un bosque sucio, lleno de desechos, como origen de la transformación del personaje protagonista. Ninguno de los dos escritores se ha significado por su activismo ecologista, ni en sus ficciones ni en sus manifestaciones críticas en ensayos, conferencias o entrevistas (es verdad, como indican estos estudios, que Enriquez firmó una carta, “No hay cultura sin mundo” [Cabezón y otros 2020], contra el cambio climático, pero dado el texto, de apenas unas líneas, sin voluntad de molestar a nadie, y las muchas firmas que llevaba, lo significativo habría sido no firmarlo).

La propuesta de este trabajo es solo estudiar la naturaleza en tanto que recurso literario, como dispositivo para la trama; y, desde ahí, cómo se concreta un mensaje no exclusivamente ecológico, sino político.

Las novelas distópicas son más receptivas a este análisis de la ecocrítica. Son más nítidas en sus discursos, porque los necesitan como punto de partida para construir la trama. Basta con dos ejemplos, que son además contemporáneos y conterráneos de los relatos

de Lamberti y Enriquez, para entender su otro enfoque: *Mugre rosa* (2020), de la uruguaya Fernanda Trías; y *Cadáver exquisito* (2018), de la argentina Agustina Bazterrica. Ambas plantean un futuro próximo catastrófico, tras un cataclismo ecológico.

Mugre rosa se desarrolla en una ciudad, probablemente Montevideo, tomada por una plaga misteriosa, por un viento rojo del que nadie sabe casi nada, pero que descama la piel y acaba ocasionando la muerte. Comenzó con la aparición en el río de unas algas de color borra de vino, y la muerte de la mayoría de sus peces; desde entonces, cada vez que vuelve ese viento rojo, los habitantes de la ciudad no pueden salir de sus casas, con las ventanas cerradas y filtros de aire. La novela, centrada en la vida de la narradora, abre el plano continuamente para mostrar su contexto pavoroso. Escribe, por ejemplo, lo siguiente: “Sitiados por las algas, hundidos en un pantano de niebla” o “La espuma sucia del río rodando como manojos de pelos por la rambla” (Trías 2021: 207). Pero, de este contexto, sobresalen dos metáforas que revelan nítidamente su discurso ecológico: primero, la mugre rosa del título, que es el sucedáneo de carne que están obligados a comer, ante la escasez de otros alimentos (“Olía a sangre coagulada y al líquido que Delfa usaba para lavar el baño. [...] Una máquina que calentaba las carcasas de los animales a altísima temperatura y las centrifugaba hasta extraer los restos de carne magra de las partes más sucias del animal” [Trías 2021: 49]); y, segundo, Mauro, el niño con el síndrome de Prader-Willi que cuida la protagonista, que tiene una sensación constante de hambre, incapaz de saciarse, que lo lleva a comer lo que sea, incluida basura, como imagen del consumismo más devastador que apunta como causa de la catástrofe desencadenada (Barrero Bernal 2022).

Cadáver exquisito, más centrado en las consecuencias que en las causas, funciona como alegoría de la crueldad humana, como ejercicio de reflexión sobre la cosificación de los animales. La aparición repentina de un virus mortal que afecta a los animales, y contagia a los hombres que los consumen, lleva a tomar la decisión de legalizar el consumo de carne humana, y, con este, la cría, la reproducción y la matanza de seres humanos y el procesamiento de su carne, lo

que se convierte en un negocio muy lucrativo. Se divide, así, a las personas en dos grupos: los privilegiados, que comen carne humana; y las víctimas, que nacen para ser comidas, como último nivel del instrumentalismo de la naturaleza.

La crítica ha ejemplificado con unas pocas escritoras latinoamericanas la sensibilidad ecológica de la narrativa contemporánea: ha apuntado a Claudia Aboaf, Gabriela Massuh, Samanta Schweblin y Selva Almada, además de a Mariana Enriquez y Fernanda Trías (Mackey 2022), pero es una nómina que ha quedado excesivamente restrictiva. Es una sensibilidad general: ni siquiera generacional, sino de nuestro tiempo, obligado a abordar el tema, al ser más patentes los peligros que supone el empeoramiento del medioambiente, ante una naturaleza necesariamente más protagonista en el conjunto de circunstancias que preocupan a las personas, y también menos idealizada que en otras épocas en la literatura o en el arte, al ser menos misteriosa. El riesgo es destacar a unos autores por encima de otros confundiendo el calibre que puede darnos esta conciencia ecológica con otros calibres, como la calidad o reconocimiento de su obra literaria. Lo analizable, para mantenerse en los límites estrictos de la significación de los elementos relativos a la ecología en una obra literaria, es el modo concreto en que se manifiestan en la narración y por qué. No basta con plantear como marco para la comprensión del autor o de la obra su probable sensibilidad ecológica. Una vez propuesta la ecocrítica como enfoque para el análisis literario, queda entender cómo se integran de manera específica esos elementos en el artefacto narrativo. Es no solo indicar lo que la obra literaria aporta a la sensibilidad ecológica de su sociedad, de sus lectores, sino lo que la ecología o, al menos, la naturaleza o medioambiente, representada de un modo particular, aporta a la obra: su compromiso con la obra, tanto con su mecanismo como con su significación.

El uso del cuento de Mariana Enriquez como ejemplo para la ecocrítica es un buen punto de partida para aterrizar la cuestión. En “Bajo el agua negra” hay una naturaleza muy castigada por el hombre que se revela de pronto como amenaza, como si quisiera vengarse. Encaja bien, por tanto, en los parámetros de la ecocrítica,

como transmisor de un mensaje ecologista. Ahora bien, analizados el cuento y otros textos de no ficción de la autora, se percibe que el interés último de Enriquez es básicamente político, con la ecología solo como síntoma para su diagnóstico: hace de la ausencia de conciencia ecológica de su entorno el indicio irrefutable de una conciencia o comportamiento más general que afecta directamente a la estructura de la sociedad. Es una tesis política robusta cuya teoría expone en su artículo “Riachuelo”, publicado en el libro colectivo *Tales of Two Planets* (2020), editado por John Freeman: con Matanza-Riachuelo, uno de los ríos más contaminados del planeta, le resume al lector internacional los males de Argentina, con una explicación histórica para su contaminación, por no haber habido nunca un plan de control industrial, en el siglo XIX con los mataderos que arrojaban allí sus residuos, y en el XX con la industrialización y sus metales pesados, pero también, tras la desindustrialización, con su uso como basurero por los vecinos, los más pobres, los que no han tenido más opción que vivir en una zona tan contaminada, lo que queda muy cerca, por ejemplo, de las conclusiones de Mike Davis en torno a las áreas hiperdegradadas como residuos sociales en su *Planeta de ciudades miseria* (2016).

Mariana Enriquez, lejos de entender este comportamiento de la población de la zona como el esperable de gente malvada, o sucia, o sin educación, o apática, afirma que obedece simplemente a que no tienen alternativa, a que no son los responsables últimos de arrojar la basura al río, a que no es una cuestión de cambiar sus hábitos, sino de posibilidades. Su conclusión es que no son culpables, sino víctimas de un sistema que nunca ha sido capaz de poner en marcha un plan de tratamiento de residuos que no penalice tan descaradamente a la población más vulnerable. Para ello, tiene la imagen más potente, capaz por sí misma de engendrar una ficción: “The Riachuelo is scary: it’s a sick and wounded animal, a dead thing that lives and that hides a secret, sad violence”¹ (Freeman 2020:

¹ En español: «El Riachuelo da miedo: es un animal enfermo y herido, una cosa muerta que vive y que esconde una violencia secreta y triste» (traducción propia).

31). Lo que la naturaleza le aporta a sus ficciones se reconoce tanto como refuerzo de su propuesta política como de su propuesta estética: una naturaleza hostil le permite a Mariana Enriquez replantear el tópico de la casa encantada, un icono de la literatura de terror, con un nuevo desarrollo con el que reformular la verosimilitud de estas tramas.

3. LA ACTUALIZACIÓN DE LA CASA ENCANTADA COMO RECURSO NARRATIVO

Detrás de la nueva literatura de terror hay una reflexión (expresa o tácita) en torno a las posibilidades actuales del género: su ambición la determina su capacidad para renovarse a partir de las condiciones presentes que puedan servirle de circunstancias para cumplir con esa función catártica en la que el miedo queda al servicio del desensambramiento y la denuncia. Cómo reformular el tópico de la casa encantada, con unos patrones intencionadamente convencionales, marca, en esta declaración de intenciones, su voluntad de innovación, de ensanchar sus márgenes, sin hacerle perder su identidad (García 2015). Con su definición más básica, la casa encantada es el espacio que ocupan uno o varios fantasmas, un lugar enigmático, irreal, al otro lado de un umbral que diferencia dos mundos diferentes, como si fueran antagonistas (Ávila 2018) y estuvieran enfrentados entre sí: la casa reacciona agrediendo a quien entra en ella, al intruso. Son solo unas pocas convenciones, como la fisiónomía de la casa, exterior e interior, sus intenciones y su mecanismo, sus normas y rituales, pero dotan al terror de una significación epistémica y metafísica que trasciende el efecto inmediato –el sobresalto o la intriga– sobre el lector. La casa encantada perturba porque es metáfora de los deseos inconfesables y traumas del hombre, expresión simbólica de lo que ha sido reprimido en el pasado.

También la literatura académica reciente ha avalado esta utilidad de la casa encantada como proyección de lo oculto o no reconocido, que hace de los parámetros de su herencia gótica el recurso idóneo para revelar algunas de las disfuncionalidades de las distintas

sociedades actuales (un mundo simbólico, escribe Aldridge [2021]). Pugliese (2020) estudia estas entidades sobrenaturales, la propia casa o los fantasmas que la habitan, en tanto que malélicas, pero con un origen humano, lo que permite al nuevo inquilino o a quien estudia el caso entender sus motivaciones. Para Liggins (2015), es una forma de desenterrar los secretos reprimidos del pasado. Para Klimaszewski (2021) es catártico, o al menos emocionalmente útil, con el uso del humor en algunos casos (Snyder 2020). En un plano más abierto, es lo que Liénard-Yeterian plantea en el “problema gótico” (2016): la tarea del autor es dar con el lenguaje y las imágenes adecuadas para abordar la ruptura del mundo (Díez 2021: 128), que ella vincula al impacto de la globalización, “a los regímenes globales de poder económico, social y económico” (Liénard-Yeterian 2016: 144).

Hay, igualmente, bibliografía valiosa sobre los casos de la literatura en español. Palleiro (2012) y Mandolessi (2014) han estudiado las casas encantadas en la literatura argentina: la primera en su folklore; y la segunda, centrado el tiro en la dictadura militar, como hace también Colaneri (2022) con la película *Crónica de una fuga*. Con textos más concretos, Díez Cobo (2020b) las analiza como “territorios mutantes con notable impulso crítico y simbólico” en la cubana Daína Chaviano y la misma Mariana Enriquez; o, en el cine español más reciente, Pérez-Gómez, Raya Bravo y López Rodríguez (2021), como hogares marcados por la inseguridad, la desconfianza y el peligro, como símbolo de la crisis económica o la violencia o los desahucios. Abello Verano (2022: 1130) y Díez Cobo (2022b: 1193) lo explican desde la noción de “monstruo”, cuya etimología, recuerda la segunda, se la ha hecho derivar tanto de *monéo*, “advertir”, como de *monstro*, “señalar”. El monstruo enseña el reverso de las cualidades humanas. Sirve para cuestionar lo convencional, para evidenciar, dice Abello Verano, nuestros terrores y nuestras ansiedades como sociedad, y así perturbar al lector (2022: 1130-1131), como proyección de nuestra frustración por no saber dar respuesta a un hecho. Desde ahí, la casa encantada se muestra, con el término de Carroll (2005), como geografía del horror, como epítome de la simbología espacial terrorífica, escribe

Díez Cobo (2020a: 137). Es el reverso del hogar, un hogar invertido (Díez Cobo 2020a: 135), que funciona como desafío cognitivo, porque escapa de toda explicación. Con dos formatos, según la división de Jones (2015: 5): las casas expulsadoras (las que se resisten a ser habitadas) y las casas fagocitadoras (la que buscan apropiarse de sus ocupantes). E, incluso, con una categoría más, como casa consciente de sí misma, para los casos en los que ella misma es el monstruo, con una voluntad, además, de poder absoluto: “El espacio así, ya no solo es un escenario significativo, sino un actante de pleno derecho”, escribe Díez Cobo (2022b: 1203). En algunas ocasiones con el rol incluso de narrador.

Hay ya, por tanto, una recopilación exhaustiva de ejemplos, con los clásicos y también con los más recientes. Entre estos últimos, en la literatura en español, se suelen citar “En la ruta” (2001) de Gustavo Nielsen, “Una noche de invierno es una casa” (2006) de Cecilia Eudave, “Habitante” (2008) de Patricia Esteban Erlés, algunos microrrelatos de *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki, “Vecina” (2015) de Emilio Bueso, “La Maga” (2015) de Elia Barceló, “La casa de Adela” (2016) de Mariana Enriquez, “Casa vacía” (2018) de David Roas, “La maldición de la casa Arteaga” (2019) de Yoselín Gonçalves, o “Casa volada” (2019) de Gemma Solsona. Como ejemplo de casa consciente, están “Las madres negras” (2018) de Patricia Esteban Erlés y “Casa en venta” (2020) de Mercedes Abad, pero hay más. Recientemente, Díez Cobo (2022a) ha recogido quince, escritos entre 1981 y 2019, para su antología de relatos de casas encantadas.

En ese corpus cabría también “La casa del Estero” (2013) de Fernanda Melchor. Responde al modelo clásico, con sus distintos elementos fantásticos, del todo fieles al patrón de la casa encantada, pero funciona, también, como ejercicio metaliterario o reflexivo, para ganar, así, credibilidad como historia contemporánea verosímil, al recoger el escepticismo de la narradora, que escucha la historia de boca de otro personaje, o las leyendas (“muchas y nada originales”) que hay detrás de la casa abandonada. No puede presentarse el relato como original, obviando la tradición que queda

detrás, con un planteamiento intencionadamente ingenuo; no puede pretender mostrar saber menos del tema que el propio lector. Dice la narradora: “Yo aún no sabía qué pensar. No creía –como no creo ahora– en fantasmas, ni en aparecidos ni en «malas vibras», como la mayor parte de mis paisanos” (Melchor 2013). El reto es otro: debe gestionar el interés por la historia desde unas coordenadas que son ya conocidas, desde el escepticismo de un lector ya avisado de las fórmulas clásicas del terror o la intriga de los relatos de casas encantadas, sin renunciar a estas prescripciones, pero sí necesariamente reformulándolas, apoyándose en ellas para conformar un segundo nivel que le dé otra significación al relato. El de Fernanda Melchor no es propiamente un cuento sobre una casa encantada, sino que, con una envergadura mayor, contiene dentro de sí un cuento de casa encantada, que le sirve a la narradora para calibrar, en primer término, la veracidad de una historia y, en último término, las razones del enamoramiento y desenamoramiento de Jorge (el cuento termina: “Fue así como conocí a mi primer marido. Fue así como me enamoré de las historias que contaba” [Melchor 2013]). El motivo central del relato es la historia contada, no lo que cuenta la historia: los hechos relacionados con la casa encantada quedan en un segundo plano, como objeto del análisis de la narradora de la credibilidad de la historia.

La de “La casa del Estero” es una estrategia narrativa que representa uno de los caminos posibles para recuperar con solvencia las historias de casas encantadas, dándole a su narrador otro talante, más consciente de su herencia, más reflexivo, más analítico, también más escéptico, similar al que pueda tener su lector actual, con el caudal de lecturas que se le presuponen.

Otra vía posible para ubicar el relato en otro nivel que los relatos clásicos de casas encantadas es mantener esos elementos canónicos del género, igual que en las narraciones del pasado, con un narrador que puede mantener la ingenuidad, sin dar cuenta del tiempo transcurrido desde la aparición del género, pero trasladando las características y circunstancias de esa casa a otro escenario nuevo, con una mayor o menor sutileza para los paralelismos.

4. LA NATURALEZA COMO UMBRAL EN LA LITERATURA DE TERROR SOBRENATURAL

No hay todavía en la literatura académica trabajos que planteen como casa encantada un entorno natural, al menos con un desarrollo suficiente. Siglo y medio después sigue desatendida la intuición genial de Emily Dickinson: “Nature is a haunted house —but Art— is a house that tries to be haunted”². De Mariana Enriquez solo se cita como cuento de casa encantada “La casa de Adela”, un relato fiel a las convenciones del género, con una casa abandonada que retiene y hace desaparecer a Adela, amiga de la narradora de la historia, cuando entran para conocer su interior: una puerta se cierra y ya no se abre más, “alguien cerró la puerta desde dentro” (2017: 77). Está también “La Hostería”, que se desarrolla en un edificio vacío en esa época del año, pero en el que las protagonistas oyen ruidos, gritos y golpes imposibles, que remiten a 30 años atrás, a los años de la dictadura (2017: 44-45). Han quedado fuera de esta categoría sus cuentos en los que la casa encantada no es propiamente una casa, un edificio. No se percibe ese mismo entorno hostil y fantástico cuando la edificación es sustituida por un espacio natural; aunque tenga el mismo carácter y los mismos atributos que la casa encantada; aunque la habiten también fantasmas o seres equivalentes a fantasmas, o la naturaleza sea ella misma el fantasma que se rebela contra la agresión previamente sufrida; aunque ese entorno natural maltratado sirva igualmente para manifestar las distintas disfuncionalidades de una sociedad determinada a partir de lo que esta ha querido ocultar o reprimir.

En “Los años intoxicados”, por ejemplo, la narradora y unas amigas suyas conocen en un viaje a una chica de la que sospechan que puede ser un fantasma. Lo piensan por su comportamiento, extraño y agresivo, pero también por su decisión de bajarse del autobús en el parque Pereyra, sola, de noche, en medio de la nada. Asimilan al momento el parque forestal, que ven tenebroso desde

² En español: «La Naturaleza es una casa encantada. El Arte, en cambio, es una casa que intenta ser encantada» (traducción propia).

sus asientos, con su hogar. La descripción que hace de él la narradora es sobria, pero intencionada. Escribe: “[...] es una reserva ecológica que parece un bosque algo siniestro, húmedo, en el que apenas entra el sol” (Enriquez 2017: 53). Su percepción refuerza las leyendas sobre el lugar: “[Roxana] decía que en el parque Pereyra se reunían brujas y que hacían rituales alabando a un hombre hecho de paja” (Enriquez 2017: 57). Queda abierto el relato a una interpretación psicologista con el cuestionamiento de la percepción de las protagonistas, por su consumo de drogas y también por la debilidad que sienten al no querer comer apenas. Sin embargo, ello no anula esta otra lectura fantástica de la chica del parque Pereyra como un fantasma que acaba poseyendo a las protagonistas tras haberse internado estas en el bosque.

No queda lejos de “Chicos que faltan”, en el que, sin ese margen para la duda, con un planteamiento exclusivamente fantástico, se puede explicar con este mismo recurso de la casa encantada la vuelta a la ciudad de muchos adolescentes que habían desaparecido —muerto, con toda seguridad— hacía tiempo, sin que haya en ellos ningún cambio, ni siquiera en su ropa. La narradora no es capaz de entender qué es lo que sucede, el relato no se recrea en el análisis de la situación, pero distintas alusiones fortuitas —por ejemplo, cuando desea irse “a un lugar donde los chicos no volvieran de donde fuera que se habían ido” (Enriquez 2019: 175), o el recuerdo de la teoría japonesa que plantea un cupo limitado del sitio donde van las almas (2019: 170-171)— empujan al lector a la hipótesis de que, durante los años que han pasado desde que desaparecen hasta que reaparecen, los chicos han podido estar en un espacio equivalente a una casa encantada, en la que el tiempo no se comporta del mismo modo que fuera. De hecho, de vuelta de ese lugar del que se omite cualquier información en el relato, los chicos deciden agruparse de nuevo en las casas deshabitadas de su localidad.

Con todo, el cuento de Mariana Enriquez que muestra con más audacia la naturaleza como umbral, como espacio sobrenatural, es “Bajo el agua negra”. El riachuelo se comporta como una casa encantada, que reacciona a la agresión que supone que varios

policías le arrojen dos jóvenes a los que antes han torturado para que se ahoguen en sus aguas contaminadas. La acción de los policías aparece como la culminación lógica de esa dinámica perversa de echar al agua todo tipo de desechos. Uno de esos chicos saldrá del río semanas después, con indicios claros en su cuerpo de llevar muerto todo ese tiempo, lo que altera por completo la investigación de la fiscal, que debe incorporar, desde una posición inicialmente escéptica, este elemento fantástico. El riachuelo responde a ese último vertido, alterando el orden social de Villa Moreno con el mensaje mesiánico que traslada el joven devuelto. Para el lector de lo que se ha denominado ficción *weird*, Mariana Enriquez apunta a una referencia última con la que ensamblar el sentido del relato: los mitos de Cthulhu, de Lovecraft (2004). Pero en este cuento no hay monstruo: un ser fantástico como Cthulhu no se manifiesta nunca de ningún modo, directamente, desde el fondo de esas aguas. Y tampoco el revivido permite conocer indirectamente sus intenciones, porque el narrador, equiscente, apegado a la fiscal, no puede o no quiere acercarse más a este mesías, que al lector le queda lejano, desdibujado.

Se puede reconstruir el sentido del relato desde las coordenadas de las leyendas de Cthulhu: entender “Bajo el agua negra” como una contribución más al mundo mágico que comenzó Lovecraft y siguieron tantos otros. Pero la omisión del monstruo admite también otra lectura más centrada en el espacio, una vez desalojado este —que puede que esté ahí, pero que al lector se le oculta—. Queda el riachuelo solo como un espacio degradado más de los suburbios marginales de Buenos Aires. Funciona de escenario en las mismas condiciones en que funcionaría cualquier otra construcción arruinada. En sí mismo es ya terrible, es monstruoso, aunque no albergue ningún monstruo, precisamente por la acción del hombre, que lo ha contaminado a lo largo de su historia reciente, desde que empezó a derramar los restos de los animales sacrificados en los mataderos, como si fuera el sacrificio a un dios: exactamente como lo interpretan los habitantes de la villa, que colocan en la iglesia la cabeza de una vaca como icono religioso. “Ese chico despertó

lo que dormía en el agua” (2017: 170), repite el cura enloquecido: dormía lo que había sido echado previamente por el hombre. El monstruo es el río mismo. Se ha convertido —lo han convertido los hombres— en un monstruo: no necesita albergar a ningún otro monstruo para ser terrible, para funcionar como detonante del horror en el relato; lo mismo que la “casa consciente” que analiza Díez Cobo (2022b). Como en *Casa de hojas* (2020), de Danielewski, queda como un espacio irreal, con otro estatuto que la realidad, separado por un umbral tras el cual todo está muerto. El riachuelo, convertido en vertedero, es propiamente una construcción de los hombres. Ha perdido su condición de espacio natural para volverse tan artificial o inerte como cualquier otro elemento de ese entorno tan degradado, lo que facilita que el lector pueda entenderlo con las características y funciones de una casa encantada que responde —como les ha correspondido tradicionalmente a las casas encantadas— a los pecados inconfesables de los hombres, como representación del tabú sobre el que ha asentado la construcción de su desarrollo económico y social, ignorando a tantos damnificados, a tantas víctimas, con la lectura política de la literatura de Mariana Enriquez.

Las alusiones al riachuelo en el relato apuntan siempre a los responsables de su deterioro, no se refieren nunca a su estado sin más, desvinculado de las causas. El narrador lo describe como algo “quieto y muerto, con su aceite y sus restos de plástico y químicos pesados, el gran tacho de basura de la ciudad” (2017: 157). Y el cura como un “río podrido”, que es parte de la idiosincrasia de Argentina, incapaz de pensar en las consecuencias de tirar ahí toda la mugre (2017: 170). Como recuerda la fiscal de las historias que le contaba su padre: “cómo tiraban al agua los restos de carne y huesos y la mugre que traía el animal desde el campo, la mierda, el pasto pegoteado. El agua se ponía roja, decía. A la gente le daba miedo” (2017: 164).

Muchos relatos de casas encantadas no necesitan descripciones minuciosas de sus edificios protagonistas: el lector sabe ya que son construcciones abandonadas, deterioradas, hostiles con sus habi-

tantes o visitantes; con una iconografía tan sólida detrás, puede reconocer en seguida la casa como encantada y, además, imaginarla con detalle sin que el autor deba recrearse en su fisonomía. En “La casa de Estero”, por ejemplo, hay un foso y un umbral en la casa, pero la narradora no los describe.

Del mismo modo, Luciano Lamberti elude las características que harían del bosquecito un espacio encantado. De él solo escribe sobre sus condiciones insalubres:

Detrás de los asadores, cruzando un alambrado, estaba el bosquecito. Era un monte de esos árboles que se llaman siempreverdes, que habían nacido regados por la desembocadura del canal y cuyas hojas podridas formaban un colchón en el piso. Si uno se metía cien metros el lugar se ponía feo, con pedazos de vidrio emergiendo del barro, chapas podridas, perros muertos inflados por la descomposición y ratas del tamaño de un gato saliendo entre los escombros (Lamberti 2013: 25).

La descripción no es inverosímil, ni tampoco exagerada. Ni siquiera parece suficiente para darle credibilidad a la aparición de elementos fantásticos en ese entorno: de hecho, el narrador apenas se detiene en ella porque no parece reconocerle un papel importante en la transformación de su hermano. Pero esta descripción sucinta se complementa con lo soñado por la madre, en lo que el lector sí reconoce la acción de una casa encantada donde habría quedado retenido el hermano, que, con el planteamiento de la madre, no habría llegado a salir del bosquecito:

[Mi madre] soñaba con —como lo llamó— tu “verdadero hermano”. Mi verdadero hermano, me dijo, estaba en el interior de un pozo, en la tierra. Era un pozo muy profundo, la salida se veía como una moneda de luz en lo alto, y él se había roto las uñas tratando de repar. Estaba flaco, se le notaban las costillas (Lamberti 2013, 28).

Permanece dentro, igual que en los relatos de casas encantadas fagocitadoras, igual que en “La casa de Adela”, aunque de Adela el lector sabe que decide quedarse por voluntad propia (Enriquez 2017: 77) porque Adela es el monstruo (“monstrua” la llaman,

porque le falta un brazo). La casa de Adela —recuerda la narradora de cuando entraron en ella— “zumbaba, zumbaba como un mosquito ronco, como un mosquito gordo” (2017: 71-72): un zumbido que termina cuando Adela se queda dentro. Al igual que en “Bajo el agua negra”: el riachuelo que hace de casa encantada se comporta del mismo modo, con esa misma llamada, anticipando un final para la fiscal Marina Pinat que queda elidido:

Corrió, con el arma entre las manos, corrió rezando en voz baja como no hacía desde la infancia, corrió entre las casas precarias, por los pasillos laberínticos, buscando el terraplén, la orilla, tratando de ignorar que el agua negra parecía agitada, porque no podía estar agitada, porque esa agua no respiraba, el agua estaba muerta, no podía besar las orillas con olas, no podía agitarse con el viento, no podía tener esos remolinos ni la corriente ni la crecida, cómo era posible una crecida si el agua estaba estancada (2017: 173-174).

Con esta traslación de los escenarios para acoger al fantasma, lo inconfesable —que sirve de punto de partida— es propiamente el maltrato de los hombres a la naturaleza, en aras de un desarrollo económico insensible con los daños colaterales.

5. REPRESENTACIONES DE LA AGRESIÓN COMO RESPUESTA DE LA NATURALEZA

En muchos de los cuentos de Mariana Enriquez, hay fantasmas que interactúan con otros personajes poseyéndolos, controlando su voluntad. Ella no utiliza nunca ese término, ni en los relatos ni en su reflexión teórica sobre ellos: elude la nomenclatura del género. Prefiere un lenguaje menos familiar al lector de la narrativa fantástica, un lenguaje menos apuntalado por esa tradición, para explicar lo que sucede en sus cuentos, más ambiguos que los clásicos del terror sobrenatural; pero la trama se organiza a partir de una posesión o, al menos, de un comportamiento compatible con una posesión, en una lectura que admita elementos fantásticos. De este modo, puede desarrollar sus argumentos en dos niveles: uno

real o psicológico, y otro fantástico, con un actuante último —el autor material—, que es siempre el personaje real, pero que puede ser entendido, también, como autor intelectual de la acción, si su comportamiento se interpreta como consecuencia de un desequilibrio mental, o solo como intermediario o ejecutor de la voluntad de un fantasma que controla su mente. Consigue, así, mostrar el problemático tratamiento social de la víctima: su incompreensión y abandono en determinadas circunstancias, en tanto que los demás personajes confunden al agresor y a la víctima al ser un solo individuo ante ellos. Las víctimas evidencian una realidad que incomoda a su comunidad: la autora omite el mecanismo de la posesión, no se recrea en explicarle al lector cómo ha sucedido, para centrarse tanto en las causas como en las consecuencias, en las características del entorno de la víctima que la hacen propicia para la posesión (o para su locura) y, con esta, para su marginación (Ferrari 2022).

“La casa de Adela” no es uno de estos cuentos con personajes poseídos. Mariana Enriquez no une en un mismo relato la casa encantada, con su presentación canónica, y el personaje poseído. Sí lo hace, en el ejemplo anterior, Fernanda Melchor. Tras entrar en la casa del Estero, Evelia es poseída por un espíritu: “—¿Me estaban buscando? —preguntó, con voz áspera, cavernosa— Me estaban buscando, ¿verdad? ¡Pues aquí estoy! «Ya no es ella», pensó Jorge. «Es otra madre»” (Melchor 2013). O un poco después: “—¿Pensaron que podían quedarse? —reía Evelia, entre sollozos—. Pues aquí se van a quedar todos. Y a ella me la voy a llevar” (Melchor 2013).

Es un punto de giro frecuente en estos relatos: el espíritu que habita la casa encantada (la casa no deja de ser un personaje poseído) transmigra a quien la ocupa o visita. Adela, en el cuento de Mariana Enriquez, no muestra estar poseída por ningún espíritu. El lector no puede descartar del todo que no estuviera poseída ya antes, en un tiempo previo a lo narrado, aunque la narradora no lo perciba así, o que en la casa la poseyera un espíritu justo antes de quedarse dentro, en lo que parece una decisión personal, aunque el texto no apunta en esas direcciones. Sí se apunta, sin embargo, a una posesión, o a un fenómeno similar a la posesión, en “Bajo el agua

negra”, con el riachuelo como la casa encantada que ha habitado Emanuel antes de salir de ella con su función mesiánica, con un planteamiento parecido al de “Chicos que faltan”, en el que, en el tiempo que han permanecido estos desaparecidos, omitido del todo en el relato, parecen haber estado en un lugar equivalente a esa casa encantada, fuera de las coordenadas del espacio y el tiempo. Hace, así, del recurso literario de la posesión (demoniaca) también el mecanismo para formular una cuestión de índole ecológica: elimina al monstruo bajo las aguas muertas del riachuelo, o al menos lo deja fuera del relato, para convertir en monstruo al río mismo, por obra del hombre, y narrar su venganza, su deseo de revancha, de mano del chico ahogado. En los cuentos de Cthulhu, se advierte que el apocalipsis llegará cuando la tumba de Cthulhu emerja para no regresar más al fondo de las aguas (Llopis 2013). El de Mariana Enriquez muestra incipiente ese apocalipsis, su primer estadio, como una reacción de la naturaleza a su maltrato continuado. El relato es la toma de conciencia del problema, no desde el sujeto que contamina, sino desde el objeto contaminado, convertido en personaje. El terror sobrenatural le permite a la autora recrearse en la condición de víctima de esa naturaleza en tanto que sujeto y no solo objeto.

Lo lleva más lejos Luciano Lamberti con “La canción que cantábamos todos los días”, con el bosquecito como lugar equivalente a la casa encantada. Su trama recuerda más a “Chicos que faltan” que a “Bajo el agua negra”, por el comportamiento similar de los personajes poseídos, pero su modo de incorporar en el planteamiento del relato la naturaleza lo emparenta también con “Bajo el agua negra”. Ambos son una solución audaz que da respuesta con la literatura a la inquietud ecológica de nuestro tiempo. Son relatos en los que el fantasma, como elemento disruptivo que altera las condiciones de vida de los personajes, viene no de una casa encantada, sino de la naturaleza: una naturaleza que ha sido previamente maltratada, abandonada, lo que justifica su revancha, un contraataque. Dentro de las coordenadas más consolidadas del terror sobrenatural, Mariana Enriquez se sirve, sin más, de la figura

del espíritu, que posee un cuerpo, pero Lamberti opta por una reconstrucción mayor del campo semántico, que requiere la traslación de los escenarios habituales en la literatura fantástica a otros hasta ahora inéditos para el terror, con un símil nuevo, más cercano a lo biológico: el parásito, con el mismo efecto sobre el huésped: colonizándolo, apropiándose de él, de su comportamiento, no con la intención de hacer más verosímil la trama, sino de replantear en otros términos, con las fórmulas del género de terror, el tabú que supone la cosificación y explotación de la naturaleza como víctima invisibilizada del progreso industrial, de la irresponsabilidad con que se ha hecho, que arrastra consigo a otras víctimas, la población más sensible a los efectos de este maltrato, habitualmente los más pobres, obligados a desatender su salud.

Los tres cuentos son un análisis del estadio primero de la amenaza, antes de mostrarse plenamente como distopía, ya asentada. Son las madres de los personajes poseídos –las que mejor los conocen– quienes primero perciben el cambio y alertan a los demás, no reconociéndolos como sus hijos, rechazándolos tras su regreso, antes de que se extienda la amenaza. En “Chicos que faltan”, la madre de Lorena le dice a la jueza, todavía en el alborozo general por las reparaciones: “Yo no sé quién es esta, pero no es mi hija. Me equivoqué. Se parece mucho, pero no es mi hija. Yo parí a Lorena. La reconocería en la oscuridad, solo por el olor. Y esta no es mi hija” (Enriquez 2019: 168). En “Bajo el agua negra” la fiscal sabe que la madre no había querido recibir a su hijo (2017: 162). En “La canción que cantábamos todos los días”, la madre, que acaba ingresada en un hospital psiquiátrico, le dice al médico que revisa a su hijo: “Usted no entiende. Ese chico es otra persona. No es mi hijo” (Lamberti 2013). Cambia de inmediato su trato con él: “Desde la tarde del bosquecito no lo tocaba. Incluso le costaba estar cerca suyo: enseguida se ponía nerviosa” (Lamberti 2013). Llega incluso a intentar cortarlo con un cuchillo (para sacarle el parásito, entiende el lector).

La analogía que da título a su relato, la canción que cantábamos todos los días, es la tesis última de Luciano Lamberti. Escribe:

Cada familia tiene su canción, la canción que canta todos los días. Una canción hecha de pequeños gestos que les permite vivir juntos, dejar pasar el tiempo, no pensar. Mientras se canta esa canción, el fuego arderá en alguna parte. Y si la canción se calla, la familia explota como una gran bomba y sus miembros son esparcidos como esquirlas en cualquier dirección. Por eso cantamos todos los días lo mismo: para permanecer juntos. Para que el fuego siga encendido (Lamberti 2013: 31).

La canción es el vínculo hecho de rutinas, de lo cotidiano, de los gestos diarios, que sincroniza y une al grupo. La canción es el engranaje que dota de sentido la realidad de cada individuo, extraordinariamente sensible a los cuerpos extraños, a los desequilibrios que acaban afectando a su ecosistema.

6. CONCLUSIONES

Este trabajo parte de tres premisas: el interés de muchos escritores latinoamericanos actuales por recuperar y prestigiar géneros o subgéneros literarios considerados todavía como menores, como la literatura de terror; la preocupación generalizada en la sociedad por las consecuencias del deterioro que la industrialización le está causando a la naturaleza; la convergencia de las dos anteriores, con el interés de distintos autores por trasladar a la literatura de terror fantástico sus preocupaciones por el medioambiente.

Con este suelo, la tesis que defiende es que Mariana Enriquez y Luciano Lamberti aprovechan esta sensibilidad ecológica común para dotar a sus cuentos de un elemento disruptivo con el que introducir el terror sobrenatural en un escenario en principio cotidiano, no apocalíptico. En sus cuentos “Bajo el agua negra” y “La canción que cantábamos todos los días”, en concreto, convierten los espacios naturales degradados en casas encantadas: con sus mismas características en su descripción, con su misma función en la trama y el mismo papel antagonista, en tanto que agrede a otros personajes, en venganza por la agresión que esta ha sufrido previamente. De este modo, le dan al lector las coordenadas para llegar desde las

convenciones de la literatura fantástica a la denuncia ecológica y social que queda de fondo: la naturaleza convertida en monstruo —o que aloja al monstruo— es la expresión simbólica del tabú que permite o tolera un desarrollo económico que ha ignorado a tantos damnificados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABELLO VERANO, Ana

2022 “El monstruo fantástico en la cuentística española reciente: hacia una tipología de sus variantes más exploradas”. *Bulletin of Spanish Studies*. XCIX, 7, 1129-1150. <https://doi.org/10.1080/14753820.2022.2142019>

ALDRIDGE, Casey James

2021 “Neoliberalism’s Haunted Houses: Symbols of the Apparently Postcolonial and Specters of Revolution in Ngũgĩ wa Thiong’o’s *Matigari*”. *Research in African Literatures*. 52, 2, 105-118.

ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia

2003 “Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 12, 549-570. https://doi.org/10.5944/signa.vol12.2003.31730_

ÁVILA, Ana Isabel

2018 “Esta no es la historia de otra casa embrujada: reflexiones acerca del componente de terror en la novela *House of Leaves*, de Mark Z. Danielewski”. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*. 6, 2, 103-122. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.521>

BARRERO BERNAL, Lina

2022 “El hambre como síntoma de la enfermedad social en *Mugre rosa* de Fernanda Trías”. *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*. 27, 14-26. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.927>

BAZTERRICA, Agustina

2018 *Cadáver exquisito*. Barcelona: Alfaguara.

BRESCIA, Pablo

2020 “Femeninos horrores fantásticos: Schwebelin, Enríquez y (antes) Fernández”. *Orillas*. 9, 133-151.

CABEZÓN, Gabriela y otros

2020 *No hay cultura sin mundo* (manifiesto). <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSfkUcgnvRAa-Sqx8mb5a-bjRZdbDsBsGULHNGPAdycASyMJbQ/viewform>

CARROLL, Nöel

2005 *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros.

COLANERI, Laura

2022 “Gothic Horror and Dictatorship in Latin American Film: the Detention Centre As a Haunted House in *Crónica de una fuga/Chronicle of an Escape* (Caetano 2006)”. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. 19, 1, 55-72. https://doi.org/10.1386/slac_00067_1

DANIELEWSKI, Mark Z.

2020 *Casa de hojas*. Málaga: Pálido Fuego.

DAVIS, Mike

2016 *Planeta de ciudades miseria*. Madrid: Akal.

DÍEZ, Hernán

2021 “Mariana Enriquez: una escritura de los márgenes”. *Boletín GEC: Teorías literarias y prácticas críticas*. 28, 117-131. <https://doi.org/10.48162/rev.43.012>

DÍEZ COBO, Rosa María

2020a “Arquitecturas del hogar invertido: reescribiendo la casa encantada”. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*. 8, 1, 135-156. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.633>

DÍEZ COBO, Rosa María

2020b “Espacios liminares: metamorfosis monstruosas de la casa en textos de Daína Chaviano y Mariana Enríquez”. *América sin Nombre*. 26, 111-128. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.07>

DÍEZ COBO, Rosa María

2022a *Arquitecturas inquietantes. Antología de relatos de casas encantadas*. León: Eolas.

- DÍEZ COBO, Rosa María
2022b “Hogares monstruosos: de la casa encantada a la «casa consciente» en la narrativa en español”. *Bulletin of Spanish Studies*. XCIX, 7, 1193-1214. <https://doi.org/10.1080/14753820.2022.2142029>
- ENRIQUEZ, Mariana
2017 *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- ENRIQUEZ, Mariana
2019 *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama.
- FERRARI, Enrique
2022 “¿Cómo Mariana Enriquez inserta lo fantástico en sus tramas: *Bajar es lo peor* como primer tanteo”. En *Mujer, literatura y otras artes para el siglo XXI en el mundo hispánico*. Eds., Yannelys Aparicio y Juana María González. Bruselas: Peter Lang, 53-71.
- FREEMAN, John (ed.)
2020 *Tales of Two Planets*. Nueva York: Penguin Books.
- GARCÍA, Patricia
2015 *Space and Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void*. Nueva York y Londres: Routledge.
- GARRARD, Greg
2010 “Ecocriticism As a Contribution to Consilient Knowledge”. *Ecozon@. European Journal of Literature, Culture and Environment*. 1, 1, 22-26. <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2010.1.1.315>
- GLOTFELTY, Cheryll; y FROMM, Harold (ed.)
1996 *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press.
- JONES, Stephen Graham
2015 “Introduction”. En *Burnt Offering* de Robert Marasco. Nueva York: Valancourt, 5-7.
- KLIMASZEWSKI, Melisa
2021 “Servants and Collaborative Storytelling Space in *The Haunted House*”. *Victorians: A Journal of Culture and Literature*. 140, 115-125. <https://doi.org/10.1353/vct.2021.0012>

LAMBERTI, Luciano

2013 *El loro que podía adivinar el futuro*. Córdoba (Argentina): Editorial Nudista. Ebook.

LIÉNARD-YETERIAN, Marie

2016 “Gothic Trouble: Cormac McCarthy’s *The Road* and the Globalized Order”. *Text Matters. A Journal of Literature, Theory and Culture*. 6, 1, 144-158. <https://doi.org/10.1515/textmat-2016-0009>

LIGGINS, Emma

2015 “Beyond the Haunted House? Modernist Women’s Ghost Stories and the Troubling of Modernity”. En *British Women Short Story Writers*. Ed., Emma Young y James Bailey. Edimburgo: Edinburgh University Press.

LLOPIS, Rafael

2013 *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Fuentetaja.

LOVECRAFT, H. P.

2004 *La llamada de Cthulhu y otros cuentos*. Madrid: Alianza Editorial.

MACKEY, Allison

2022 “Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense”. *Revista CS*. 36, 247-287. <https://doi.org/10.18046/recs.i36.4773>

MANDOLESSI, Silvana

2014 “Haunted Houses, Horror Literature and the Space of Memory in Post-Dictatorship Argentine Literature”. En *Space and the Memories of Violence. Landscapes of Erasure, Disappearance and Exception*. Ed., Estela Schindel y Pamela Colombo, 150-162. Londres: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137380913_11

MELCHOR, Fernanda

2013 “La casa del Estero”. *El camaleón*. <<https://elcamaleon.org/2020/06/02/fernanda-melchor-la-casa-del-estero/>>. Consultado: 30 de mayo de 2024.

MENÉNDEZ MORA, Alejandro

2019 “La escritura como erosión de la realidad. Entrevista con Mariana Enriquez”. *Revista de la Universidad de México*. 3, 134-137.

- PALLEIRO, María Inés
2012 “Haunted Houses and Haunting Girls: Life and Death in Contemporary Argentinian Folk Narrative”. En *Vernacular Religion in Everyday Life: Expressions of Belief*. Eds., Marion Bowman y Ulo Valk. Londres: Routledge. https://doi.org/10.1057/9781137380913_11
- PÉREZ-GÓMEZ, Miguel Ángel.; RAYA BRAVO, Irene; y LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier
2021 “Casas encantadas, espacios sociales y hogares vigilados: lugares terroríficos y siniestros en el cine español (1999-2012)”. *Foto Cinema. Revista científica de cine y fotografía*. 23, 227-249. <https://doi.org/10.1515/texmat-2016-0009>
- PUGLIESE, Cristiana
2020 “What Does a House Want? Exploring Sentient Houses in Supernatural Literature”. *Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural*. 9, 2, 299-326. <https://doi.org/10.5325/preternature.9.2.0299>
- SMITH, Andrew; y HUGHES, William
2013 *Ecogothic*. Manchester: Manchester University Press.
- SNYDER, Travis
2020 “Shirley Jackson’s *Hill House* and the Rise of Meta-gothic Parody”. *Horror Studies*. 11, 2, 243-257. https://doi.org/10.1386/host_00021_1
- TRÍAS, Fernanda
2021 *Mugre rosa*. Barcelona: Random House.
- YELOVICH, Israel
2020 “El terror social. Vindicación de un género «menor»: ecocrítica y ecofeminismo en «Bajo el agua negra» y «Las cosas que perdimos en el fuego» de Mariana Enríquez”. *Tenso diagonal*. 10, 112-122.
- ZAPP, Hubert
2010 “Ecocriticism, Cultural Ecology, and Literary Studies”. *Ecozon@. European Journal of Literature, Culture and Environment*. 1, 1, 136-147. <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2010.1.1.332>