

Arquitecturas de lo paranormal: monstruos, sexualidad y la tecnología de las casas embrujadas

Pablo Brandolini Robertone

UNTREF

pablobrandolinirobertone@gmail.com

Resumen

En “Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters”, de 1995, Jack Halberstam recupera una afirmación de Žižek que creo me resulta útil para motorizar este artículo: “La pregunta crucial no es ‘¿qué significa el fantasma?’ sino ‘¿cómo está constituido el espacio mismo donde entidades como el fantasma pueden emerger?’”. Quiero retomar esta pregunta para indagar en las casas embrujadas, sin dudas un objeto recurrente en las historias de terror, ¿cómo aparecen? ¿Qué es aquello que las embruja? ¿En qué narrativas se inscriben?

En este ensayo realizo una primera aproximación a las formas en que el cine y la literatura de casas embrujadas han servido para representar y reproducir los regímenes contemporáneos de heterosexualidad obligatoria, haciendo foco en la relación “esencial y natural” de las mujeres con el ámbito del hogar. Analizo las formas en que las identidades lésbicas fueron representadas en la película *The Haunting* (1963) y los significados atribuibles a la casa embrujada como entidad monstruosa. Para finalizar, menciono algunos ejemplos en los que la casa embrujada ha podido ser apropiada como refugio queer de monstruos y personajes abyectos que no encuentran lugar en la ciudad normal y “exorcizada” de toda forma de vida para-normal.

Palabras Clave

arquitectura – cine – terror – queer – gótico

Introducción

En el libro de “*Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*”, de 1995, Jack Halberstam recorre aproximadamente dos siglos de cine y literatura de terror preguntándose sobre los elementos con los que han sido construidos los monstruos a lo largo de los años y los múltiples significados que han podido adquirir. En el primer capítulo, recupera una afirmación de Žižek que creo, en cierta forma, me resulta útil para motorizar este ensayo: “La pregunta crucial no es ‘¿qué significa el fantasma?’ sino ‘¿cómo está constituido el espacio mismo donde entidades como el fantasma pueden emerger?’” (Halberstam, 1995: 9-10). Quiero retomar esta pregunta para indagar en las casas embrujadas, o en inglés *haunted houses*, sin dudas un objeto/sitio/entidad recurrente en las historias de terror, ¿Cómo aparecen? ¿Qué es aquello que las embruja? ¿En qué narrativas se inscriben?

Me parece importante empezar haciendo una salvedad respecto al término en inglés, puesto que el significado de la palabra “*haunted*” es difícil de traducir directamente al español. Según el diccionario de Cambridge, un lugar “*haunted*”, es un lugar acechado frecuentemente por fantasmas (y podríamos agregar: por sucesos paranormales en general), al mismo tiempo, “*haunted*” es un adjetivo que describe la demostración de graves signos de ansiedad y sufrimiento en una persona, en general repetidos en el tiempo. Esta coincidencia de significados en la misma palabra se volverá relevante más adelante cuando veamos las analogías que se presentan entre la casa y la mente de las mujeres. Al mismo tiempo, la etimología de la palabra “*haunt*” hace referencia a la repetición constante de hábitos o la visita frecuente a un mismo lugar, pensando poéticamente en Butler y en su teoría de la performatividad podríamos hasta decir que estamos “*haunted*” por el género. Aclarado esto, cuando a lo largo del texto me refiera a las “casas embrujadas” sería oportuno que lx lectorx tenga en mente los matices que se pierden con la traducción al español.

En este trabajo intentaré realizar una primera aproximación a las formas en que el cine y la literatura de casas embrujadas han servido para representar (y en la mayoría de los casos reproducir) los regímenes contemporáneos de heterosexualidad obligatoria, haciendo foco específicamente en la relación

supuestamente esencial y natural de las mujeres con el ámbito del hogar. Analizaré las formas en que las identidades lésbicas fueron representadas en la película *The Haunting* (1963) y los significados que se le pueden atribuir a la casa embrujada como entidad monstruosa. Para finalizar analizaré algunos ejemplos en los que la casa embrujada ha podido ser apropiada como refugio *queer* de monstruos y personajes abyectos que no encuentran lugar en la ciudad normal y “exorcizada” de todo monstruo y fantasma.



Wise, Robert (director). (1963) *The haunting* [película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

La sexualidad femenina como maldición del hogar

Me gustaría comenzar analizando las formas en que este género de ficciones ha servido para representar y reproducir la relación supuestamente natural y esencial que existe entre “la mujer” y “la casa”. En “Untitled: The Housing of Gender” Mark Wigley (1992) revisa algunos de los tratados del arquitecto renacentista Leon Battista Alberti, los cuales han sido de gran influencia en el desarrollo de la arquitectura occidental, específicamente comenta sobre el lugar que ocupa la sexualidad y el género en su obra a la hora de organizar el espacio doméstico. Alberti toma de ejemplo a la arquitectura doméstica griega y cómo ésta era dividida según el género habiendo lugares reservados exclusivamente para mujeres y otros para varones. A las primeras les correspondían los sectores reservados y retirados -espacios privados- hacia el interior del hogar, y a los segundos las habitaciones sociales, con mayor contacto con la calle y la ciudad -espacios públicos-. Alberti utiliza estas referencias a la arquitectura clásica para construir una ficción supuestamente pre-arquitectónica que explique este ordenamiento socio-espacial (333). No critica esos principios, sino que se suma a ellos, entendiendo a ese orden como natural y esencial.

En las primeras referencias que hace Alberti sobre las mujeres las describe como seres débiles, frágiles e inestables que deben ser protegidos y cuyos espacios deben ser tratados casi como espacios religiosos: “(...) cualquier lugar reservado para las mujeres debe ser tratado con dedicación a la religión y la castidad; además alojaría a las jóvenes muchachas en apartamentos cómodos, para aliviar a sus mentes delicadas del tedio del encierro.” (citado en Wigley, 1992: 332).

En la medida en que avanzamos en sus textos, las mujeres comienzan a ser caracterizadas como poseedoras de fuerzas peligrosas, capaces de alterar cualquier espacio solo con su mera presencia, y particularmente peligrosas para los varones presentes. Considero particularmente elocuente el siguiente extracto de Alberti que Wigley destaca:

Difícilmente nos ganaríamos respeto si nuestra esposa se ocupara entre los hombres en el mercado, afuera en el ojo público. También parece algo degradante para mi permanecer encerrado en la casa entre mujeres, cuando tengo cosas de hombres que hacer entre hombres... esas criaturas ociosas que

se quedan todo el día entre damas o que mantienen sus mentes ocupadas con pequeñas nimiedades femeninas ciertamente carecen de un espíritu glorioso y masculino. Son despreciables en su aparente inclinación de actuar el rol de mujer en lugar que el de varón... si no rehúye a esas nimiedades, claramente no le importa ser considerado afeminado... Yo creo que un hombre que es el padre de una familia no solo debe hacer todo lo que es propio de un hombre, sino además se debe abstener de las actividades (y lugares) que propiamente les pertenecen a las mujeres (1992: 334).

Aquí aparece claramente lo femenino como una amenaza que acecha (*haunts*) todo lugar en el que su cuerpo se haga presente. Esta peligrosidad que plantea Alberti recuerda al concepto foucaultiano de histerización, proceso mediante el cual el cuerpo femenino es concebido como “integralmente saturado de sexualidad”, patologizado y capturado moral y biológicamente para cumplir con el mantenimiento de los hijos y el hogar (1978: 127). De esta forma, toda mujer que cruce la brecha que separa el hogar familiar de la esfera pública será una amenaza al orden. Al mismo tiempo, en una clara narrativa homofóbica cualquier varón que ingrese a un espacio generizado como femenino y, por ende, saturado sexualmente, corre el riesgo de perder su hombría y dejarse poseer por las fuerzas femeninas. En palabras de Halberstam podríamos decir que Alberti “vuelve gótico” el cuerpo de la mujer (*gothicizes*) al volverlo depositario de la otredad y el miedo, lo vuelve monstruoso también al convertirlo en una presencia encantada, atada al espacio doméstico, capaz de poseer y profanar los cuerpos masculinos que crucen su umbral: “(...) la lectura feminista que identifica la monstruosidad corporal con un miedo a la feminidad demanda que el monstruo sea estabilizado como femenino” (1995: 36).

En *Psychode Hitchcock*, por ejemplo, se ve claramente como el personaje de Norman Bates, quien vivió toda la vida en la misma casa que su madre, cuando está dentro de esta, toma el rol justamente de su progenitora mientras que, en el motel, su esfera pública de trabajo, se presenta como varón “normal”. En esta narrativa no es casual la caracterización arquitectónica de la casa que el mismo Hitchcock describe como “más siniestra, menos inocente” que el motel. Hitchcock dota a la casa de una presencia misteriosamente antropomórfica y la ubica elevada sobre el motel, como si la casa observara de manera constante y amenazadora todo lo que

sucede por debajo de ella. La casa es un panóptico materno que controla a su hijo que juega en la calle.

La arquitectura entonces tiene que servir como un dispositivo para domesticar, controlar y contener la sexualidad femenina. Pensemos en los cuentos de hadas, que históricamente tuvieron una función moral aleccionadora a partir del miedo. No son pocos los que tienen en su argumento principal el encierro de una feminidad en una torre, casa o castillo para poder protegerla/controlarla. A Rapunzel, por ejemplo, la encierran en una torre a la edad en que “se hace mujer”, o más acá en el tiempo a Elsa de Frozen, la encierran en una habitación del castillo cuando sus poderes mágicos comienzan a manifestarse.

Ya metiéndonos específicamente en el género de las casas embrujadas, en la película animada *Monster House* (2006), Constance era una mujer gorda que vivía en una celda rodante y era utilizada como atracción de circo. Todas las noches era humillada para entretener al público que acudía a verla hasta que Horace la ve, se enamora de ella y la rescata para luego convertirla en su esposa. En una escena, mientras Constance y Horace estaban en plena construcción de su casa, unos niños del barrio comienzan a arrojarles huevos a ellos y a la construcción. Ella se enfurece, Horace trata de calmarla, pero es inútil, Constance no puede controlarse. Mientras estaba yendo a atacar a los niños se tropieza y cae a los cimientos de la casa muriendo cubierta de cemento. Tras este episodio en el que la mujer no pudo controlar su temperamento, la casa es literalmente poseída por ella convirtiéndose en un monstruo come niños. Esta película presenta de una forma muy elocuente y directa lo que será la narrativa de muchas historias de casas embrujadas: cuando el cuerpo femenino no es pasible de ser controlado, éste terminará corrompiéndose, no solo a sí mismo, sino a todo el hogar que debía cuidar en primer lugar. Bajo la matriz cis-heterosexual la mujer no puede alcanzar el autocontrol por sí misma, necesita de leyes externas que le aseguren los límites: el matrimonio, la casa, la religión, etc. Horace, un hombre débil, falla en su rol de “aplicador de la ley” sobre su esposa, por lo que esta pierde el control sobre sí misma y “embruja” toda la casa.

Podríamos pensar que entre la casa y la mujer se establece un vínculo intrínsecamente performativo: la casa es una de las tecnologías pensadas para controlar a la mujer, pero al mismo tiempo, ésta sólo puede funcionar como tal “si la

sexualidad de la mujer, que amenaza con contaminarla (siendo la contaminación, para los griegos, no más que cosas fuera de lugar) es contenida dentro y por ella” (Wigley, 1992: 337). La mujer necesita realizar una serie de rituales domésticos para mantener la casa ordenada y es justamente mediante estos actos coreográficos en que la casa ejerce su control sobre la mujer:

La esposa asume esta carga de vigilancia interna como el “ojo supervisor” que monitorea la casa, que no es más que un sistema anidado de espacios cerrados, cada uno con una cerradura, desde la puerta cerrada del frente hasta el pequeño cofre al pie de las camas, que contiene los bienes más preciados. Como “la guardiana de las leyes” responsable de este sistema elaborado, ella literalmente sostiene todas las llaves, custodia la casa de la misma forma que su esposo la custodia a ella (Wigley, 1992: 340).

La mujer es entonces la encargada de proteger el orden natural de las cosas y cuidar porque “cada cosa esté en su lugar”. El rol de la mujer como “guardiana de la ley” se ve muy bien en la película “*The Others*” (2001). Aquí, el personaje interpretado por Nicole Kidman es una madre de dos hijos, encargada de mantener el orden en una gran casa en medio de la campiña, mientras espera que su marido vuelva de la guerra. Al inicio de la película, se ve obligada a contratar un nuevo equipo de personal doméstico, puesto que sus sirvientes anteriores desaparecieron misteriosamente. Al momento de dar las instrucciones sobre cómo mantener el orden en la casa se la ve a Kidman con un enorme manojito de llaves demostrando una inacabable coreografía que incluía la apertura e inmediato enllavado de cada puerta luego de pasar, abrir las ventanas y cortinas en un momento del día y cerrarlas nuevamente en otros momentos y la manutención constante de una luminosidad tenue en todas las habitaciones de la casa, además de los quehaceres específicos de cocina, jardinería y limpieza. La mayoría de las actividades citadas estaban directamente relacionadas con el cuidado de sus hijos quienes poseían una extraña enfermedad que los hacía fotosensibles. Esta performance coreográfica y cronometrada que hace la mujer controlando que todo esté en su lugar es, justamente, lo que hace que ella esté en su lugar. Los problemas en la historia empiezan a manifestarse justamente cuando las cosas empiezan a “no estar en su lugar”. Este suele ser un recurso común en las películas de casas embrujadas que aquí se explora más profundamente, las primeras señales de que algo no anda bien

suelen ser una silla corrida o una luz encendida que no debería estarlo. Cuando el rol de la mujer no se cumple todo en el hogar comienza a corromperse. Hacia el final de la película, descubrimos que en realidad son ella y sus hijos los fantasmas que acechan la casa y no al revés, repitiendo la figura de la casa poseída por una fuerza femenina, en este caso, la de una mujer totalmente subsumida en su rol de guardiana del hogar que vela por mantener el orden hasta que su marido (la ley) vuelva de la guerra y pueda observar que “todo está en su lugar”.

Pero hay un espacio en las casas embrujadas que parece ser el más inmune a toda maldición o aparición paranormal: el estudio. Para Alberti, el estudio era un lugar exclusivamente masculino, dedicado a guardar los documentos de la herencia familiar y donde el varón podía separarse completamente del mundo doméstico, aislarse de los placeres corporales y las viciosas influencias femeninas para así poder dedicarse a los nobles trabajos de la mente. Como dice Wigley, “Este nuevo espacio marca el límite interno a la autoridad de la mujer en la casa. Ella no comanda todo el espacio. Su mirada disciplinaria opera entre la puerta cerrada del estudio y la puerta cerrada del frente de la casa” (1992: 348). Por ejemplo, en “*American Horror Story: Murder House*” (2011) el personaje de Dylan McDermott tiene su consultorio de psicología en la misma casa donde vive con su familia, es un espacio donde principalmente lo vemos a él con sus pacientes, y donde pocos sucesos paranormales ocurren en comparación con el resto de la casa. En la película “*The Addams*” (1991) Homero³¹ posee también su estudio donde solo lo vemos acompañado por Lucas o por su socio de negocios. Allí guarda todos los bienes y documentos valiosos junto con la fortuna de la familia. Pero también, pensando en lo que describe Preciado (2010) en relación al apartamento de soltero, el estudio de Homero funciona como un lugar de escape a la domesticidad femenina de la casa, donde el varón de la familia puede sentirse libre de ser y comportarse como un niño.

Por último, en “*The Haunting*” (1963), película de la que voy a hablar más adelante, se muestra de forma muy elocuente el límite que se establece entre el estudio (en este caso la biblioteca) como espacio puramente masculino y el resto de

³¹ Me animo a decir que en *The Addams*, los personajes más “normales” son Homero (Gomez) y Pericles (Pugsley), concentrando las características más estafalarias y “camp” en los personajes femeninos y en el Tío Lucas (Uncle Fester) en quienes se depositan las cualidades más monstruosas.

la casa, donde la mirada femenina opera. En una de las escenas Eleonor, la protagonista de la historia, se dirige con sus compañeros a la biblioteca, pero hay una fuerza extraña que le impide el ingreso solo a ella, impidiéndole al cuerpo femenino penetrar en este espacio de la razón.



Wise, Robert (director). (1963) *The haunting* [película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Problemas habitacionales: monstruosidad lésbica en *TheHaunting*

The Haunting (“La casa embrujada” en Latinoamérica) es una película de terror de 1963 basada en la novela de Shirley Jackson del mismo nombre. La película narra un experimento llevado a cabo en *Hill House* que busca probar científicamente la existencia de actividad paranormal en la mansión. Durante los 90 años de existencia de la casa cuatro mujeres perdieron la vida: la primera y segunda esposa de Mr. Crain (el dueño original de la propiedad) en accidentes extraños; la hija de Crain, ya de anciana y por negligencia de su cuidadora; y la cuidadora, heredera final de la casa, que se colgó de las escaleras. Para realizar la investigación, el Dr. Markway reúne un grupo de voluntarios para que lo acompañen a habitar la casa por varios días con el objetivo de que su presencia desencadene los sucesos paranormales.

Las protagonistas de la historia son, en primer lugar, Eleonor (Nell), personificada por Julie Harris y Theodora (Theo), personificada por Claire Bloom.

Ellas comparten ciertas similitudes: son las primeras en llegar a la casa, las dos están conectadas a lo paranormal (Theo tiene habilidades psíquicas y Nell ha tenido experiencias de *poltergeist*), además, las dos están claramente codificadas con estereotipos lésbicos. Theo encarna a la hermosa, sofisticada y sobre todo depredadora lesbiana, mientras que Nell, encarna el estereotipo de la solterona frágil e inocente, que relegó los últimos 10 años de su vida para cuidar a su madre enferma y que, finalmente, tras su muerte puede “empezar a vivir”.

Si las mujeres en la historia representan lo paranormal y pasional sus contrapartes masculinas representan lo normal y racional. Luke es el joven heredero de la propiedad, un total escéptico de las historias de fantasmas que decidió acompañar el experimento para asegurarse que nada salga mal. El Dr. Markway es un hombre casado y de ciencia, si bien no es un escéptico busca probar científicamente todos los sucesos de la casa, de hecho, rechaza el término “embruja”, prefiriendo “enferma” o “trastornada” en cierta forma patologizando y antropomorfizado a la casa.

Lo primero que me gustaría destacar, y que ya menciona Patricia White (1992), es la ausencia de todo tipo de monstruo, fantasma, espectro o aparición en la casa. Acusar la existencia de lo paranormal aquí implica un constante ejercicio de “ver más allá de lo que el ojo puede”. Esta película evita un problema que aparece junto con el cine de terror: la estabilización del monstruo como una imagen/identidad clara y fija. Para Jack Halberstam los monstruos son “máquinas de significado”, cuerpos “notablemente móviles, permeables e infinitamente impenetrables”:

Los monstruos y la ficción gótica que los crea son por lo tanto tecnologías, tecnologías narrativas que producen la figura perfecta para las identidades negativas. Los monstruos tienen que ser todo lo que lo humano no es y, al producir el negativo de lo humano, estas novelas abren camino para la invención de lo humano como blanco, varón, clase media y heterosexual (1995: 22).

En este sentido, la ausencia de toda imagen/cuerpo identificable claramente como el monstruo le devuelve justamente al monstruo su capacidad de moverse a través y alrededor de múltiples significados. La película, que no falla en generar terror, nos tiene hasta el final preguntarnos cuál es el verdadero mal ¿Es la casa?

¿Son los espíritus de las muertas? ¿Son las lesbianas? En palabras de White “en *The Haunting* nunca vemos al fantasma, pero si vemos a la lesbiana” (1992: 146). Aun así, el personaje de Theo nunca es explícitamente enunciado como tal. De la misma forma que necesitamos “ver más allá de lo que el ojo puede” para reconocer lo paranormal en la casa, necesitamos hacer lo mismo para reconocer los códigos que convierten a Theo –y a Nell– en lesbiana.

Esta ausencia de monstruos y fantasmas evidentes en la casa nos permite leer una narrativa que deposita lo monstruoso en el personaje de Theo. Como antes mencionamos el monstruo tiene la capacidad de representar todo tipo de identidades alternas en relación al género, la sexualidad, la raza, la clase, etc. Pero la instalación del psicoanálisis como forma hegemónica para interpretar la subjetividad humana encapsuló a la identidad como “identidad sexual” convirtiendo a la monstruosidad en “patología sexual” y “desviación de género” y reduciendo al monstruo casi exclusivamente a un depredador sexual cuya víctima es inevitablemente femenina (Halberstam, 1995: 24). De esta forma Eleonor se convierte en la víctima de las insinuaciones de Theodora, como en la escena del comedor en la que Nell propone un brindis por sus compañeros y Theo levanta la copa y brinda “por su compañera” acompañando con una mirada fija hacia Nell.

La arquitectura de la casa es usada para representar (y facilitar) la tensión lésbica-monstruosa. Las habitaciones de las protagonistas están conectadas por un baño compartido, lo que les permite moverse de un cuarto al otro sin necesidad de salir a los pasillos. Este tipo de habitaciones conectadas entre sí son específicamente pensadas para un matrimonio, según decía Alberti para asegurarle al esposo privacidad y tranquilidad, pero al mismo tiempo poder garantizar la reproducción heterosexual. En este caso, las habitaciones operan como “closets” conectados, lo que suceda allí dentro está protegido de la vista del resto de la casa.

La primera escena explícitamente de terror ocurre cuando a Nell la despiertan unos fuertes ruidos de golpes en las paredes. Ella aún medio dormida los confunde con los golpes que daba su madre antes de morir para que ella vaya a atenderla -de la misma forma que lo hacía la anciana hija de Crain para llamar a su cuidadora-. Los ruidos se hacen cada vez más fuertes y Nell acude corriendo a la habitación de Theo en el momento en que la escucha pedir ayuda. Así las dos

terminan abrazadas en la misma cama mientras un espejo las refleja y los ruidos se escuchan cada vez más fuertes detrás de la puerta de la habitación. “Nos encontré” susurra Nell, “¿está la puerta trabada?” le pregunta a Theo mientras la abraza fuertemente.³² Es llamativo el extremo paralelismo entre esta escena y la explicación que provee Freud sobre un caso de paranoia³³ femenina descrito en el libro de Halberstam:

Para explicar el tick que la mujer escucha en el apartamento, Freud elabora una serie metafórica-cámara, reloj, clítoris. Él sugiere que la mujer, involucrada en una fantasía de escena primitiva, una fantasía de escuchar y mirar, ocupó el lugar de su madre dentro de la escena sexual y escuchó el golpeteo de su propio clítoris, su propio deseo (homosexual) (1995: 122).

Al escuchar los golpes en las paredes -el “tick” en la historia de Freud- Nell en lo primero que piensa es en su madre. Si estos golpes representan la represión del deseo, Nell responde al llamado acudiendo a la cama de Theo y es en este momento, en el que la imagen homo-sexual se realiza en que el miedo y el terror escalan: “la escena literalmente transforma la homosexualidad en homo-fobia, reemplazando la sexualidad con el miedo” (White, 1992: 153).

En la mañana siguiente, de vuelta en el comedor, el grupo se encuentra hablando de los sucesos paranormales ocurridos en la noche anterior. Cuando Nell le pregunta a Theo a qué le tiene miedo, Theo responde, “a saber lo que realmente quiero”. La construcción de Theo como uno de los monstruos que acechan a Nell se vuelve explícita escenas más tarde cuando Nell le grita “vos sos el monstruo de Hill House”, y luego agrega “la vida está llena de inconsistencias, errores de la naturaleza; vos, por ejemplo.” La construcción de Theo como el monstruo le permite a Nell pararse del otro lado, el de lo natural y humano: si ella es el monstruo entonces yo no lo soy. En palabras de Halberstam: “La producción de la sexualidad como identidad y como la inversión de la identidad (perversión – alejarse de la

³² En su artículo, White (1992) comenta, para evitar cualquier tipo de duda sobre las connotaciones homoeróticas de la escena, que la misma a pesar de su centralidad en la historia fue removida para su versión de TV.

³³ “Dentro del modelo psicoanalítico, pareciera que la paranoia es un miedo sobrecogedor a lo femenino que necesita una defensa sistemática contra la identificación de un sujeto con la posición femenina y con el placer femenino y el deseo homosexual” (Halberstam, 1995: 115).

identidad) en las novelas góticas consolidan la sexualidad normal al definirla en contraste con sus manifestaciones monstruosas” (1995: 17).

Para escapar al acecho de la homosexualidad Eleonor se vuelca al Dr. Marcway, parece enamorarse de él al mismo tiempo que se enamora de la casa. En todo momento la casa parece llamar a Eleonor, tratar de seducirla, hacer que se quede allí. ¿Es la casa el verdadero monstruo que acecha a Nell? Si es así ¿que representa? Es notable durante la segunda mitad de la película como la casa se plantea como un significante de la relación heterosexual. Nell se enamora de ella al mismo tiempo que se enamora del Dr. Marcway quien la salva de ser “asesinada”, justamente, por la casa. Hill House se generiza como masculina al buscar a una nueva mujer que se quede para convertirla en un hogar.

La cúspide de la tensión en la película se da con la llegada de la esposa del Dr. Marcway quien llega para sacarlo de “toda esta locura”. Nell se desmorona al enterarse que su interés romántico heterosexual está casado y su esposa viene “a llevárselo”. Se hace explícita la analogía entre la relación heterosexual y la casa cuando Nell dice ya fuera de sí misma: “Yo soy la que tenía que quedarse en la casa y aparece esta a querer robármela”. En estos momentos la casa empieza a temblar alrededor de Nell, parece desmoronarse junto con su cordura. Nell termina muriendo al volcar su auto mientras trataba de escapar de la casa, exactamente en el mismo lugar donde la primera esposa de Mr. Crain había muerto.

La casa embrujada, y en este caso específico Hill House, permite múltiples lecturas sobre lo que significa/representa, lo cual es en sí mismo una cualidad bastante monstruosa. Casi inequívocamente se convierte en una representación del cuerpo-mente femenino. La película inicia con una imagen nocturna y misteriosa de Hill House y con la voz en off del Dr. Marcway escribiéndola: “es como un país sin descubrir esperando ser explorado”. Esta frase nos recuerda lo que dice Freud sobre la sexualidad femenina: “La vida sexual de una mujer adulta es como un continente oscuro para la psicología” (citado en White, 1992: 140). El Dr. Markway está obsesionado con descubrir cuales son los misterios que se ocultan dentro de la casa, Freud está obsesionado con entender los misterios que ocurren dentro de la mente femenina. Esta relación mujer-casa se vuelve explícita hacia el final de la película cuando Nell dice “estoy desapareciendo pulgada a pulgada en esta casa”.

La casa también, como mencioné antes, es un significante del imperativo de la heterosexualidad que acecha a Eleonor y literalmente la empuja, no una, sino dos veces a los brazos del Dr. Markway.³⁴

Pero quizás, una lectura más *queer* de lo que significa esta casa-monstruo es posible. Tomando brevemente a Sara Ahmed y su crítica sobre la felicidad como imperativo, durante toda la película podemos ver como el objeto de felicidad de Nell es el hogar, conseguir un hogar para ella misma. Su idea de hogar está directamente ligado al “hogar heterosexual”: la película comienza con una Eleonor infeliz durmiendo en el sillón del living de su hermana quien tiene un hermoso departamento donde vive con su esposo y su hijo, Nell también “confunde” su interés romántico por el Dr. Marcway con un interés romántico por Hill House y cuando Theo le cuenta que vive en un hermoso departamento “sin esposo” Nell no puede evitar ponerse incómoda. Me interesa recuperar un extracto de *La Promesa de la Felicidad*:

La revolución de la infelicidad tal vez traiga consigo la pérdida de la morada: acaso exija no legitimar más relaciones, más casas, ni siquiera mesas, sino deslegitimar ese mundo que “cobija” a unos cuerpos y no a otros. Quizá la energía política de lxsqueers infelices dependa de que nunca lleguen a sentirse en casa (Ahmed, 2019: 220).

Creo que Eleonor justamente falla en esa revolución a la que Ahmed nos invita, pero no creo que por eso no valga la pena darle una vuelta de rosca más a la película. Mientras todos se lamentan tras el “accidente” en el que Eleonor pierde la vida es Theo la que dice: “Ahora la casa también le pertenece a ella, tal vez ahora está más feliz”. Pensar en lo paranormal como *queer* nos abre un nuevo campo de posibilidades. Quizás lo que nos muestra Hill House es que lxs *queers* infelices nunca llegarán a encontrar un hogar propio en este plano, quizás solo atravesando el velo que separa el mundo *normal* del *paranormal* exista tal posibilidad. Escribiendo este ensayo reparé en un detalle nuevo, uno en el que nunca me había fijado. Todas las mujeres que presuntamente murieron “asesinadas” por Hill House son mujeres que de alguna forma u otra eligieron el camino de la heterosexualidad: las dos primeras

³⁴ Primero cuando Hill House “la empuja” por el balcón y luego, hacia el final de la película cuando Eleonor, en una suerte de trance, sube las escaleras desde las que se suicidó la cuidadora de la hija de Mr. Crain.

esposas de Mr. Crain evidentemente estaban casadas con un varón, la cuidadora de la hija de Mr. Crain mantenía en la casa un *affaire* sexual con un hombre del pueblo y Nell ya había tomado la decisión de que su deseo correspondía al Dr. Markway. En cambio, la hija de Crain, anciana y soltera, murió al ser desatendida por su cuidadora y Theo solo fue acechada por la casa cuando Nell estaba presente. Quizás la casa embrujada también pueda pensarse como un refugio *queer*, donde todos los seres/almas/cuerpos que no encontraron su lugar en el plano “normal” o que no pudieron escapar de las tecnologías de producción sexual establecidas pueden, al fin, encontrar una morada y también - ¿por qué no? - encontrarse entre sí. La película termina con una toma nocturna de Hill House y con la voz en off de Eleonor diciendo “...y las que caminamos aquí, caminamos solas.”

Conclusión: poseer, cuirizar, refugiar

Yo soy el monstruo que os habla. El monstruo que vosotros mismos habéis construido con vuestro discurso y vuestras prácticas clínicas. Yo soy el monstruo que se levanta del diván y toma la palabra, no como paciente, sino como ciudadano y como vuestro semejante monstruoso (Preciado, 2020: 18-19).

En *Yo soy el monstruo quien os habla* Preciado denuncia la responsabilidad del saber-poder psicoanalítico y médico en la construcción de los cuerpos monstruosos, marcando durante todo el siglo XX a los cuerpos *queer* como enfermos, perversos, disfóricos, etc. Preciado hace esta denuncia no desde cualquier lugar, lo hace, justamente, desde el lugar del monstruo, un monstruo que decide correrse del lugar de paciente, que ahora tiene agencia propia sobre su cuerpo, pero que no por eso deja de estar afectado por todo ese sistema. El monstruo ya ha sido creado.

Me interesa la posición que toma acá Preciado puesto que nos habilita a ver las cosas desde la perspectiva del monstruo, a pararnos incluso desde ese lugar y a entendernos como efectos de un sistema específico que nos crea y del que, hasta cierto punto, nos podemos correr.³⁵

³⁵ Un pequeño comentario sobre “Barbarian” (2022) –advertencia de *spoilers*–, la misma transcurre en una casa en un barrio marginal a las afueras de Detroit. En los confines de esta casa acecha un monstruo deforme, que podría parecer humano, pero su monstruosidad tomó todo su cuerpo. Este monstruo está claramente codificado como femenino: cuerpo con vulva, mamas y pelo largo y un comportamiento a la vez violento y maternal para con sus víctimas. La narrativa se da vuelta cuando

En el cuento *La casa de Adela* Mariana Enríquez nos presenta a Adela, una niña que despertaba miedo en sus compañeros de escuela por la falta de su brazo izquierdo, también “(...) se reían de ella, le decían monstruita, adefesio, bicho incompleto (...)”. A Adela nada de eso le importaba, no reniega de su monstruosidad, al contrario, la disfruta. Un día, motivadx por ella, se escabulle con dos amigos a una casa abandonada del barrio. Adela parecía especialmente compenetrada y contenta por la aventura. Cosas muy extrañas suceden en el recorrido por la casa y Adela termina desapareciendo “tragada” por ella. Al final del cuento, la narradora, una de las amigas de Adela, nos da a entender que esa era ahora la casa de Adela. Muchas casas embrujadas comienzan así: casas u otros lugares que primero se abandonan y luego se llenan de monstruos y fantasmas. Creo que eso es algo que históricamente hemos hecho las identidades *queer*, ocupar los espacios abandonados por el mundo “normal”: la noche, los bosques, los galpones, etc. Como la vieja catedral de Managua en Nicaragua, que al ser abandonada tras el terremoto de 1972 se convirtió en una tetera, lugar para el trabajo sexual y para que las personas no cis-heterosexuales se relacionen (Arguello, 2022), o El Hangar en Santurce, en Puerto Rico, que pasó de ser un hangar abandonado a un mercado y lugar de encuentro dirigido por la comunidad *queer* de San Juan con eventos fuertemente arraigados a la cultura africana presente en la isla (Ramos, 2022), o el Hotel Gondolín en Buenos Aires, que tras ser clausurado por el municipio de la ciudad a fines de los ‘90, las feminidades trans y travestis que allí habitaban decidieron tomarlo y hacerse cargo de él, atribuyéndole nuevos significados a la palabra hogar y familia (Revuelta, 2022).

En la película *The Rocky Horror Picture Show* (1975) no hay una búsqueda por exorcizar lo monstruoso de la casa, sino que lo que vemos es la voluntad del monstruo – la travesti cabeza del hogar (Tim Curry) – por “poseer” a la pareja

conocemos el verdadero origen de este monstruo. Esta criatura femenina era el resultado de la violación sistemática por parte de un hombre a toda la descendencia que tuvo con la misma mujer. La mirada del espectador hacia el monstruo cambia. El miedo al monstruo cambia por compasión y entendimiento hacia él y por odio a su creador. El monstruo termina por salvar a la “*final girl*” a quien veía como su bebé, y esta última termina matándolo para liberarse y liberar al monstruo de su pena. Si bien creo que *Barbarian* nos ofrece una visión bastante estereotipada y esencialista del monstruo en clave femenina, libera al monstruo de cargar con el peso “del mal esencial” transfiriéndoselo a su creador. “humaniza” al monstruo y vuelve monstruo al humano.

heterosexual que ingresa para pedir socorro (Susan Sarandon y Barry Bostwick) y, en todo caso, exorcizarla de su puritanismo hetero, blanco y clase media. El monstruo acechador sexual, en este caso no solo acecha a la damisela, acecha directamente a la relación heterosexual. Y a la casa la vemos como una prótesis amplificadora de las capacidades del monstruo ya sea con cámaras y monitores para controlar lo que sucede en cada rincón, con recamaras especiales para cada una de sus “presas sexuales”, con un ascensor para hacer una entrada dramática a una fiesta o directamente, convirtiendo toda la casa en un cohete espacial que les permita a los monstruos buscar otros espacios y otros tiempos. La casa embrujada puede convertirse así en refugio contra lo *normal*, un espacio desconectado de las normas y reglas exteriores donde lo *paranormal* se vuelve sinónimo de antinormativo y subversivo, donde las cosas se corren de lugar constantemente y es posible imaginar nuevas formas de estar en el mundo.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2019 [2010]). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Arguello, A. (2022). “Santiago Aposto Cathedral”, en en Furman, A. N. y Mardell, J. (eds.): *Queerspaces. An atlas of LGBTQIA+ places and stories*. Reino Unido: RIBA publishing: 186-187.
- Foucault, M. (2007 [1976]). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Halberstam, J. (1995). *Skin Shows. Gothic horror and the technologies of monsters*. Estados Unidos: Duke University Press.
- Preciado, P. B. (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en “Playboy” durante la guerra fría*. España: Editorial Anagrama.
- (2020). *Yo soy el monstruo quien os habla*. España: Editorial Anagrama.
- Ramos, R. (2022). “El hangar en Santurce”, en Furman, A. N. y Mardell, J. (eds.): *Queerspaces. An atlas of LGBTQIA+ places and stories*. Reino Unido: RIBA publishing: 94-95.
- Revuelta, F. (2022). “Hotel Gondolín”, en Furman, A. N. y Mardell, J. (eds.): *Queerspaces. An atlas of LGBTQIA+ places and stories*. Reino Unido: RIBA publishing: 28-29.
- Wigley, M. (1992). “Untitled: The Housing of Gender”, en Colomina, B. (ed.): *Sexuality and Space*. Estados Unidos: Princeton Architectural Press: 327-389.
- White, P. (1992). “Female Spectator, Lesbian Specter: The Haunting”, en Colomina, B. (ed.): *Sexuality and Space*. Estados Unidos: Princeton Architectural Press: 131-160.

Fuentes

- Wise, Robert (dir.). (1963) *The haunting* [película]. Metro-Goldwyn-Mayer.