iMex REVISTA
México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico
ISSN 2193-9756

XXIX. GRITOS Y SUSUROS GÓTICOS EN LA LITERATURA Y EL CINE MEXICANOS

2026/1, año 15, n° 29, 132 pp.

Editores: **Nicolas Licata / Kristine Vanden Berghe** DOI: 10.5281/zenodo.21454335

Espacios habitacionales en "La planta" de Lilián López Camberos

(pp. 32-47; DOI: 10.5281/zenodo.21488026)

Claudia Palacios Sotelo

(UAM Azcapotzalco)

Abstract:
This article analyzes the configuration of living space and neo-Gothic narrative in Lilián López Camberos' short stories, focusing primarily on the tale "La planta" from her 2020 book, *Quisiera quedarme quieta*. Drawing on Gaston Bachelard's theoretical premises on the poetics of space and the categories of Gothicism proposed by critics such as María Negroni, Inés Ordiz, and Érica Couto Ferreira, the article examines the changes in the representation of the Gothic house in Latin American countries, specifically Mexico. The research identifies three key spaces: the apartment in the Colonia Juárez neighborhood, the house in Oaxtepec, and the old mansion in Tacubaya. It argues that these spaces, linked through wakefulness, dreams, and memory, function as narrative levels that explore material precarity, patriarchal violence, and the isolation of female figures. The analysis concludes that the use of Gothic motifs—such as the doppelganger, ruin, and infestation—does not seek a supernatural resolution (which distances this narrative from the fantastic tale) but rather acts as a metaphor for the artist's genesis and the complex relationship between reality and its literary representation.

Keywords: Artist, Neogothic, House, Ruin, Vigil

Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Website: www.imex-revista.com
Editores iMex: Yasmin Temelli, Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Hans Bouchard, Lizette Jacinto
Redacción iMex: Emiliano Garcilazo, Bianca Morales García, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

Espacios habitacionales en "La planta" de Lilián López Camberos[1]

Claudia Palacios Sotelo

(UAM Azcapotzalco)

De acuerdo con Gastón Bachelard, la casa es el primer lugar en el que somos y, por lo tanto, el espacio donde residen nuestros sueños más antiguos (Bachelard 2020: 43–44). Es el lugar donde ensoñamos y donde, más tarde, recordamos esas ensoñaciones. Recuerdo, sueño e imagen son posibles y están condicionados por la fisionomía de los espacios donde sucedieron. Este triángulo se vuelve un continuo de manera que, aunque cambiemos de casa, la casa sigue en nosotros: somos esa casa (la primera), que se reproduce en imágenes, ensueños y recuerdos. La casa actúa también como una mediadora con el mundo exterior. Es, a la vez, una representación de nosotros en el espacio público y la representación del mundo (con sus jerarquías y dinámicas, expresadas en la disposición arquitectónica) en el espacio íntimo. La vigilia es el estado idóneo en el cual estos ámbitos se entrelazan. Y el lenguaje al que accedemos en la vigilia es el lenguaje de la poesía, mediante el cual nos comunicamos con los otros y con lo más profundo de nosotros mismos. Todas estas características (el sueño, el recuerdo y la vigilia; la imagen y el lenguaje poético; los mecanismos de representación y de proyección) están anclados en la poética de Lilián López Camberos (2020): son la materia con la que están escritos sus cuentos.

La casa es un motivo mayúsculo en la configuración del gótico, modo literario que privilegia el espacio sobre el tiempo, imponiendo los mecanismos mediante los cuales se desarrollar la narración. Esto ha sido señalado por diferentes críticos, entre ellos José Amícola (2003), quien analiza el gótico y la novela de iniciación como expresiones contrapuestas de una visión de mundo, donde el gótico presenta una prevalencia del espacio –circular y laberíntico– que se opone al relato –lineal y progresivo– de la novela de iniciación. Dicho de otra forma, en la narrativa gótica, vemos –por lo general– a personajes femeninos recorrer circularmente los mismos lugares en su huida de un peligro ubicuo, mientras en la novela de iniciación leemos la historia de un personaje masculino –por lo menos en las primeras apariciones de este género– enfrentarse a otro orden de la realidad e integrarse al mismo. De tal manera, la prevalencia del espacio dentro del relato gótico tiene implicaciones clave para su estudio, pues está estrechamente relacionada con una experiencia de la realidad en la que priva lo circular, lo emocional y lo subjetivo.

[1] El presente texto forma parte de la investigación en curso de la tesis que la autora realiza para el programa de Maestría de Literatura Mexicana Contemporánea de la UAM Azcapotzalco.

El gótico es una corriente estética que arrastra en su cauce aspectos particulares de las sociedades en que brota. De acuerdo con Berenice Romano Hurtado, este género "Surge en Alemania y se desarrolla en el siglo XVII en Inglaterra como respuesta a los ideales racionales de la Ilustración" (Romano Hurtado 2023: 9). *El castillo de Otranto*[2] es la novela que "abre el género e inicia con una tradición que se mantiene a pesar de sus transformaciones" (Romano Hurtado 2023: 10). Finalmente, entre sus características formales más constantes, la literatura gótica:

> en sus inicios se concentró en personajes atormentados, con vidas trágicas y decadentes, lo que la ubicó como un subgénero de la literatura de terror. Además de estos personajes, el espacio se caracteriza por las fortalezas oscuras, con pasadizos ocultos y tenebrosos, los calabozos, las mazmorras, las ruinas medievales y demás sitios marginados, que sirven de escenario a narraciones inquietantes y siniestras (Romano Hurtado 2023: 10).

Por su parte, las así llamadas narrativas neogóticas se ocupan de todo aquello que escapa de los límites, cada vez más difusos, de la razón: el cuerpo, las pulsiones, la violencia, la muerte, la "locura". Estos aspectos quedan fuera de los centros e instituciones que rigen a los sujetos, instalándose en los márgenes. Ahora bien, la emergencia de estas expresiones contemporáneas se distingue del gótico debido a las transformaciones de "las causas del miedo" en nuestras sociedades actuales:

> En este sentido, se puede decir que las razones del miedo, el origen de los temores actuales, han cambiado. En sociedades en las cuales se ha vuelto un lugar común convivir con historias de asesinos, secuestros, crisis del sujeto, tecnologías antes impensables, pandemias, devastación ecológica, nuevas enfermedades y demás signos apocalípticos, el miedo se ha anclado en situaciones no sólo verosímiles, sino reales y por ello posibles. De ahí que sea notable el reciente interés de escritoras en Latinoamérica por retomar un género que parecía envejecido, casi moribundo. Estas autoras se reconocen como habitantes de una sociedad que se mueve entre películas *splatter* y el *gore*, sobreexpuesta a diversas manifestaciones visuales de extrema violencia y de lo oscuro. Lo que hoy se está denominando como neogótico, nuevo gótico o nuevo horror, entre otras derivaciones, no repite los motivos, los escenarios o los arquetipos tal como se construyeron al comienzo del género. Lo que despierta el interés entre los estudiosos, es que se trata de recuperar un sentimiento que emana de la atmósfera que buscaba este tipo de textos. [...]En este sentido, hay elementos propios del gótico que se retoman como herramientas textuales para conmover al lector: los espacios y las sociedades decadentes, la locura como amenaza o

[2] "A Walpole, entre distintos autores menos importantes, le seguirán destacados representantes como Ann Radcliffe, quien contribuyó de forma importante en la consolidación del subgénero novelístico, Matthew Gregory Lewis, Charles Maturin, entre otros. Más adelante vienen autoras y autores que han sido emblemáticas del género, como Jane Austen, Ambrose Bierce, Mary Shelley, Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann y Bram Stoker. Posteriormente, Oscar Wilde, Robert Louis Stevenson, Guy de Maupassant, Howard Phillips Lovecraft; más recientemente, Stephen King, Ramsey Campbell, Clive Barker y Anne Rice, entre otros. Lo que vincula a todos estos escritores es un gusto por recrear en escenarios inquietantes historias protagonizadas por monstruos, vampiros, hombres lobos, fantasmas o muertos vivientes. [...] Sin embargo, la tendencia melodramática heredada del Romanticismo permeó el gótico de características que pronto se convirtieron en lugares comunes y que lo conformaron como un subgénero que se repetía en sus formas de un autor a otro y que, por lo tanto, no pudo aportar más que unas cuantas obras que aún son referencia del género" (Romano Hurtado 2023: 10–11).

> como genio, la soledad, el miedo a lo desconocido, los personajes deprimidos, entre diversos tópicos (Romano Hurtado 2023: 12–13).

Esta narrativa admite la puntualización de que, en su gran mayoría, ha sido retomada por escritoras (latinoamericanas, se podría agregar). Debido a ello, a partir de ahora me referiré a este conjunto de expresiones como narrativa neogótica escrita por mujeres.

El motivo de la casa es gótico cuando, por ejemplo, simboliza las glorias del pasado, pero sobre todo sus ruinas. Visto en una escala mayor, la casa simboliza lo que quedó de un proyecto de modernidad, razón y progreso. Dicho proyecto y sus ruinas se resignifican en diferentes expresiones literarias a lo largo del tiempo, como es el caso de los espacios arruinados que se presentan en la cuentística de López Camberos, en cuentos como "La planta", pero también "Acapulco", "El lado del mal" y "Sexo en la playa".

Otro aspecto que imprime el carácter gótico al motivo de la casa es la violencia, locura y depresión que sucede o sucedió en esa casa por razones relacionadas con la propiedad, el abolengo, el linaje o los afectos. La precarización y sus consecuencias (locura, depresión) es un tema presente en los cuatro cuentos citados y es un elemento anclado en la tradición gótica: la pobreza del individuo marginado y alienado como resultado de procesos económicos y políticos. En estos cuentos, todas las protagonistas son mujeres precarizadas, expuestas a la violencia patriarcal y capitalista. Esta vulnerabilidad se expresa tanto en sus cuerpos como en sus estados mentales: enfermedad, dolor, sexualidad latente o desbordada, depresión y psicosis.

La casa gótica es un bien material en disputa. Se ubica en una geografía determinada –un barrio caído en desgracia, por ejemplo–, lo que la pone en relación directa con los avatares y coyunturas históricos y políticos. Por tanto, entre otras cosas, es el símbolo de una clase social venida a menos, de una comunidad arrasada, de la violencia perpetrada por un grupo de poder sobre otro. Las variaciones y matices en la representación de este espacio son amplios, y pueden clasificarse con base en el momento histórico en que las narraciones de casas encantadas han emergido. En su libro *Infestación. Una historia cultural de las casas encantadas*, Érica Couto-Ferreira (2021) distingue tres tipos de casa de acuerdo con el momento en que fueron descritas: "la casa encantada antes de la casa encantada", que aparece en los siglos XVII y XVIII; la casa de la época victoriana (siglo XIX); y las casas encantadas para el individuo que colapsa (siglo XX).

Por último, otro rasgo gótico de la casa es la herencia o infestación como consecuencias violentas y tenaces de un sistema represor e insensible a las expresiones que han quedado fuera de los discursos hegemónicos. Se trata del síntoma –expresado en el cuerpo, en la casa– de un conjunto de prácticas económicas, políticas y sociales que convierten a los sujetos poco

funcionales en desechos. Esta virulencia o infestación son los fantasmas que, o bien expulsan a las personas de un espacio, o bien las engullen (Ferrari 2024: 515). Como señala Érica Couto-Ferreira (2021: 21), son la razón por la que las casas infestadas son casas abandonadas.

Estamos, pues, ante la elaboración de nuevos espacios habitacionales del siglo XXI, y el motivo de la casa se vuelve especialmente relevante en la narrativa neogótica latinoamericana escrita por mujeres por dos razones principales. La primera es que este espacio suele reproducir un orden patriarcal. Luis Alberto Sánchez Lebrija analiza el espacio del castillo para describir aspectos del gótico que continúan desarrollándose en autoras neogóticas contemporáneas:

> […] las características morales, teológicas e históricas convencionalmente adosadas al arquetipo del castillo, en tanto que espacio cerrado y misterioso, contribuyen a una tendencia muy marcada a interpretar la novela gótica en sentido alegórico. Según esta interpretación, los personajes femeninos se enfrentan a todo tipo de situaciones de violencia patriarcal que funcionan como proyecciones del inconsciente. Se establece como "natural" una relación de dominación por la cual las mujeres son sometidas a una economía de obligaciones que permite a los hombres "apropiarse" de ellas en tanto que "seres" sexualmente disponibles (Sánchez Lebrija 2023: 48).

Como se verá en "La planta"[3], en los nuevos espacios habitacionales de la narrativa neogótica escrita por mujeres, estas características relacionadas con el espacio del castillo prevalecen mientras se adaptan a nuevos escenarios. Quizá los rasgos más relevantes que conservan en común el castillo y la casa–habitación es que ambos son espacios degradados, donde ocurren interacciones que pertenecen al orden de lo íntimo, y donde se reproducen mecanismos de control instaurados por el sistema.

A esto se suma la segunda razón de la relevancia atribuida a este motivo en la narrativa neogótica: la casa es el espacio históricamente destinado a las mujeres. Por lo tanto, se configura como el universo en que los sujetos femeninos interpretan y crean la realidad: sus tensiones, latencias y peligros. Digamos, pues, que es de esperarse que uno de los subgéneros rescatados y más cultivados por la literatura escrita por mujeres en la actualidad sea un modo de lo terrorífico que expresa las relaciones de poder y opresión que tienen lugar en el espacio doméstico.

Quisiera quedarme quieta es un volumen de seis cuentos protagonizados por personajes femeninos jóvenes que, por lo general, muestran una inclinación a la escritura, así como alguna carencia (desempleo, enfermedad). Esto último nos hace notar que las problemáticas planteadas por el cuentario se sitúan en el orden de lo material. Incluso, la exploración psicológica –la locura o depresión que acecha a muchas de las protagonistas– se hace a través del juego entre

[3] Este rasgo aparece en otros cuentos de López Camberos como "Sexo en la playa" o "El lado del mal", o bien en la citada obra de Mariana Enríquez y otras escritoras neogóticas latinoamericanas.

el cuerpo –cuya representación es constante en todos los relatos– y el sueño o los estados alterados de la conciencia. Este es un elemento fundamental en la configuración del neogótico en Lilián López Camberos, pues la narración rechaza acercamientos conceptuales, metafóricos, o fantásticos sobre los problemas que acosan a sus personajes, mientras los relatos se alinean a una representación de tipo realista, mimética.

Aquí yace una diferencia importante entre lo gótico y la narrativa neogótica con lo fantástico, ya que la presencia de lo sobrenatural es una condición exclusiva del último. Esta diferencia entre ambos modos ha sido establecida, entre otros críticos, por David Roas[4] en sus estudios sobre literatura fantástica y retomada por Inés Ordiz Alonso-Collada[5] en sus aproximaciones a la narrativa neogótica. En cambio, más allá de posibles elementos sobrenaturales o de atmósferas terroríficas, un rasgo del gótico que nos permite comprenderlo en mayor profundidad es su obsesión con el acto de representación –la imposibilidad o la condena de la representación– que ocurre en el arte (en la fotografía, el cine o la escritura). De acuerdo con María Negroni en *Galería fantástica*:

> La literatura, podría proponerse, se debate siempre entre el afán (y el terror) de percibir la realidad en su riqueza infinita y la constatación de la irrealidad fantasmática de toda representación. En su pelea por captar lo real, sin caer ni en la indigencia de la abstracción ni en la pérdida de la conciencia, exhibe (aunque el cuento y la novela se escriban y se lean) su intrínseca dificultad para dar cuenta de la complicadísima relación entre el 'original' y la 'copia'" (Negroni 2009: 54).

Más allá de la casa gótica, de la locura o la depresión, de los espacios laberínticos o el tiempo circular, el tema de "La planta" es la génesis del artista y el sufrimiento ante su propia creación.

"La planta" es un relato que describe el duelo de una mujer joven por la muerte de su madre. Está escrito en primera persona, por una narradora–protagonista cuyo nombre desconocemos.

---

[4] "La mayoría de los críticos coincide en señalar que la condición indispensable para que se produzca el efecto fantástico es la presencia de un fenómeno sobrenatural. Pero eso no quiere decir que toda la literatura en la que intervenga lo sobrenatural deba ser considerada fantástica. En las epopeyas griegas, en las novelas de caballerías, en los relatos utópicos o en la ciencia ficción, podemos encontrar elementos sobrenaturales, pero no es una condición *sine qua non* para la existencia de tales subgéneros. Frente a ellos, la literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural" (Roas 2001: 7–8).

[5] "Así, este estudio sigue, a este respecto, las pautas ofrecidas por Roas; la literatura fantástica debe contar con la presencia de lo sobrenatural. Se excluirían, por lo tanto, las narraciones de lo meramente extraño, lo psicopático, lo policiaco, lo perteneciente a la ciencia–ficción y, en última instancia, una gran parte de lo gótico. Este es también el punto de partida del primero de los rasgos diferenciadores entre lo fantástico y la literatura de terror: mientras que en la primera la presencia de lo sobrenatural es indefectible, la segunda la manifiesta de manera optativa. […] En segundo lugar, es imprescindible definir la presencia del miedo en las narraciones de lo gótico y lo fantástico, ya que gran parte de la problemática generada alrededor de estos modos está directamente relacionada con el hecho de que se ha descrito como elemento definidor de ambas tradiciones. No obstante, en la concepción de literatura gótica y su diferenciación con la literatura fantástica que pretendo introducir en este estudio, la presencia del miedo es solamente una condición ineludible de la primera. Esta idea del miedo tampoco tiene que ver con el susto o el espanto físico, que también pueden aparecer, sino con un terror intrínseco causado en el lector ante la presencia de los acontecimientos ominosos, sean o no sobrenaturales" (Ordiz Alonso-Collada 2014: 152–154).

Sabemos, en cambio, que vive con su pareja, Roberto, en un departamento en la colonia Juárez, y que en el presente narrativo (el nivel extradiegético del relato) está desempleada. Al comienzo del relato, se sugiere que la narradora es escritora: "Él lo intuye, que en el aislamiento me pongo a construir, con materiales distintos a los comunes, un mundo privado. Escribiendo frente al espejo del comedor, como ahora. La pantalla de mi computadora emite un brillo blanco sobre mi cara reflejada en el espejo" (59). Más adelante, en la última página del cuento, esta información vuelve: "Es de noche y no he prendido la luz. Cuando escribo la veo por el espejo. Las letras brotan mientras mi doble me imita y a veces también, al escribir, nos mira en silencio. Este silencio que es verde y no se marchita" (84).

La acción narrativa de "La planta" podría considerarse mínima[6]: la narradora–protagonista y Roberto deciden pasar un fin de año en Oaxtepec –en una casa que les renta el primo de Roberto– junto con otra pareja amiga, Hilda y Palmarola. Para ello, recogen la llave de esta casa en un sanatorio ubicado en la colonia Tacubaya. La descripción de este lugar ya adelanta el carácter siniestro de lo que sucederá en Oaxtepec. Asimismo, el edificio refuerza la evocación de los recuerdos de la protagonista, quien vivió su infancia en esta colonia. Ya en la casa en Oaxtepec, ella encuentra una planta que la hace pensar en su madre y que trae consigo de regreso a la Ciudad de México. En su departamento, siente que hay una presencia que llegó con la planta y a partir de esto se pregunta si podría ser la de su madre. Conforme el relato avanza, asistimos a un recrudecimiento de su depresión que parece empeorar hacia la mitad del relato. Asimismo, leemos sobre el desgaste de su relación con Roberto, ocasionado por los muchos años en pareja y por el hecho de que ella no tiene empleo, no sale de casa y no se interesa por lo que sucede afuera.

Hacia el final del cuento, el lector puede percibir un ligero cambio en el desarrollo del duelo de la protagonista, quien parece haber hecho las paces con la planta –con la presencia que habita en ella. De igual manera, su lastimosa rutina y sus problemas de pareja se modifican aunque sea de manera leve. La protagonista se desplaza, así sea mínimamente, hacia algo más "positivo". No obstante, el cuento no es conclusivo. Por el contrario, permanece en una ambigüedad notable con respecto al estado psíquico en que se queda este personaje. "La planta" termina cuando ella devuelve las llaves de la casa de Oaxtepec en el sanatorio donde las recogió. Aquí experimenta una última crisis nerviosa, provocada por su estado físico (poco ejercicio y tabaquismo) y por lo vivido –o percibido– por ella en la casa en Oaxtepec. La narradora–protagonista tiene el impulso de contarle a la recepcionista sobre las cosas siniestras que vivió

6 "Contrariamente a lo que ocurriría en un *bildungsroman*, no hay progreso del héroe, nada se aprende al final, ninguna revelación o epifanía es concedida" (Negroni 2009: 54).

en este espacio y, con ello, se hace un recuento de los eventos ocurridos en Oaxtepec. La recepcionista, una mujer amable y gatuna que conoció cuando fue a recoger la llave, le recibe este objeto de vuelta y auxilia a la narradora–protagonista ante su posible desmayo. El leve contacto con esta mujer vuelve a traer a su madre al recuerdo. La narradora–protagonista merodea por la colonia y comprueba que su antigua casa ha sido derrumbada y sustituida por un edificio. Se pregunta dónde estará vagando el fantasma de su madre ahora que la casa ha desaparecido y ella ya no vive ahí. Éste es el final del cuento cuya estructura, vale decir, es circular: termina donde comienza, con la narradora del cuento escribiendo en su departamento.

"La planta" es un cuento largo, de 31 páginas, compuesto por breves capítulos que se dividen mediante el uso del blanco activo. El relato está narrado a través de tres subtramas que se van hilando. Cada una ocurre, respectivamente, en un espacio habitacional: la casa en Oaxtepec, la casa en Tacubaya y el departamento de la colonia Juárez. Estos hilos argumentales se entretejen desde el presente narrativo, que sucede en el departamento de la colonia Juárez y que –podríamos interpretar– es donde *se está escribiendo* el cuento que leemos.

El uso de la primera persona y la ausencia de diálogos ocasionan que todo lo que sucede en "La planta" esté filtrado por la percepción de la narradora. Se trata de un recurso deliberado –fundacional del gótico– que promueve la duda sobre la naturaleza de los hechos y contribuye a la confusión de las temporalidades narrativas que se presentan. A estos recursos se suma el hecho de que gran parte del relato está narrado desde la vigilia. Así, por ejemplo, hacia comienzo del cuento leemos lo siguiente:

> Debajo de las cobijas acerco mi cuerpo al cuerpo de Roberto, que duerme pesadamente. Respiro largo, profundo, doblada entera en mí misma. Me da lo mismo. Es una neblina verdosa e incesante. Buscando la hebra que me lleve al lugar donde todo comienza. Luego me consuelo, entre los claros, con el pensamiento de que es ella en la planta. Si hay una presencia. (*¿Por qué tendría que ser otra y no ella?*). Resbalo después, el sueño perdido ya, emponzoñado con las nociones de la vigilia, hacia otras intuiciones o caprichos (54).

Este fragmento, que se lee en el primer apartado del cuento, nos indica la forma en que el relato va a escanciarse a través del *stream of consciousness*. Las caídas en "las nociones de la vigilia" o bien, la interrupción de la vigilia serán una constante que llevará al lector a diferentes escenarios a lo largo del cuento. Hacia el final leemos lo siguiente: "De vez en cuando me llegan estos recuerdos lejanos, unos llaman a otros, se encadenan en una imagen clara y detallada. Entonces siento el aliento de Roberto respirándome en la nuca" (71). Aquí podemos identificar la manera en que la protagonista regresa de los recuerdos de su vida en la casa en Tacubaya, a este espacio compartido con su pareja en la colonia Juárez. "La planta" construye un espacio en que sueño y realidad están entretejidos. La vigilia, que ocurre de manera privilegiada en el

espacio doméstico, actúa como un pasadizo que une los significados de lo que sucede en la mente de la protagonista con las diferentes temporalidades que se presentan en la historia.

En este relato se recrean tres casas, mismas que se unen mediante el recuerdo, el sueño y las imágenes de la vigilia. Aunque, al comienzo del cuento, el lector puede pensar que cada capítulo separado por el blanco activo se dedicará a una de las tres subtramas en específico, pronto se da cuenta de que en uno solo de estos apartados se entrelazan las diferentes historias que componen "La planta" y que es el juego con la vigilia lo que las encadena. De esta manera, los lugares –el departamento de la Colonia Juárez, la casa en Oaxtepec y la casa en Tacubaya, incluso el sanatorio donde se recoge la llave– anuncian la temporalidad y el carácter de los sucesos. El tiempo queda definido así por los espacios. De acuerdo con Bachelard:

> En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, la escenografía mantiene a los personajes en su papel principal. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere avanzar, que cuando en el pasado mismo va en busca del tiempo perdido, quiere "suspender" el vuelo del tiempo. En sus mil "alveolos", el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso (Bachelard 2020: 45).

En un mismo pasaje separado por el blanco activo podemos leer sobre la casa en Oaxtepec o sobre la infancia en Tacubaya. Se da así una confusión temporal mediante estas tres subtramas que componen la historia –el presente narrativo, los recuerdos de la infancia y las vacaciones de fin de año– que por momentos son difíciles de establecer en orden cronológico. No obstante, se puede aventurar que todo se narra desde el presente narrativo (nivel extradiegético) que tiene lugar en la colonia Juárez y que dura unos meses.

El presente narrativo y todo lo que desde ahí se planteará se anuncia con la primera línea: "Hay una presencia aquí que no estaba antes de la planta" (53). A partir de este enunciado se establece el tiempo y el espacio desde el que se escribe, presentando la ida a Oaxtepec como el evento próximo, así como los recuerdos de la infancia en la casona de Tacubaya –cuya rememoración tiene lugar, también, en el presente narrativo. Todo esto fortalece la sensación de un tiempo laberíntico, en el que diferentes momentos se tocan. Y, más importante aún, este juego con los espacios y las temporalidades va ubicando progresivamente el departamento de la colonia Juárez en *un más allá*: un lugar lejano del tiempo real, sumido en la neblina verdosa de la que habla la protagonista, un tiempo sin tiempo desde donde ella recuerda. Y escribe.

De los cuentos de *Quisiera quedarme quieta* que presentan espacios habitacionales, "La planta" es quizá el que mejor se apega a las convenciones del modo gótico debido a que muestra una vieja casona en Tacubaya y a dos mujeres atrapadas dentro. Al motivo de la casa se suman otros elementos propios de lo gótico, tales como el pasaje de una persona a un objeto, que aquí se da a través de la planta. También encontramos los motivos del espejo, el doble y el autómata,

el gabinete de maravillas y la miniatura. Como veremos en breve, estos elementos nos conducen a la formulación del nacimiento del artista, tema central del relato.

En este cuento hay tres casas principales en las que ocurren los eventos ominosos. Estos tres espacios pueden leerse como los niveles del relato, siendo la trama del departamento de la colonia Juárez el nivel extradiegético, la trama de lo ocurrido en Oaxtepec el nivel diegético y la parte de la casona en Tacubaya, el nivel intradiegético. Como sabemos, estos hilos fluctúan y se combinan constantemente, generando dinamismo y significados. Además, esta interpretación nos permite aventurar que "La planta" es un cuento que se está escribiendo *en el relato*.

A continuación, analizaré lo que ocurre en cada una de estas casas y la manera en que dichos sucesos se relacionan narrativa y simbólicamente. Haré esto de acuerdo a la importancia que tiene cada casa. O, dicho de otra forma, de acuerdo a la manera en que cada espacio habitacional se relaciona con el modo gótico. La primera casa de la que hablaré, por ser la menos importante –aunque la más obvia en términos de motivos de terror–, es la casa en Oaxtepec. Desde que se anuncia representa un misterio, lo cual se observa cuando la protagonista y sus amigos se pierden al buscar el sanatorio donde recogerán la llave. Los demás se quedan cargando gasolina, sólo la narradora llega:

> Caminé varios metros antes de dar con el edificio, muy angosto y pintado de azul cielo. En la sala de espera, desierta, la televisión repetía una telenovela a bajo volumen. Detrás de un escritorio sepultado de portarretratos y objetos de papelería, la recepcionista me hizo señas para que me acercara. Era una señora de cara redonda y aterciopelada, con ojos gatunos que se perdían detrás de las micas gruesas de sus lentes. Traía puesto un suéter verde aceituna de cuello de tortuga, los puños envueltos en pulseras doradas que, al moverse, emitían un sonido como de copitas de vidrio. Le dije que venía a recoger las llaves de la casa de Oaxtepec y ella de inmediato fue a buscarlas. Del pasillo bajaba un ligero olor a desinfectante. Escuché un rumor de pasos y de puertas que se abren, de ventiladores y cuartos asépticos de hospital (56–57).

La dificultad para encontrar el sanatorio, la descripción desértica de este recinto y su carga semántica, el hecho de que se hayan perdido: todo insinúa la naturaleza siniestra de la casa en Oaxtepec, que se encuentra: "en una calle llamada Eucalipto, rodeada de terrenos vacíos devorados por bejucos y enredaderas" (60). Esta primera casa dispara la poca acción narrativa de cuento, no sólo porque aquí se encuentra la planta donde podría habitar el fantasma materno, sino también porque la búsqueda de la llave en el sanatorio dispara los recuerdos y las imágenes de niñez de la protagonista, y porque el ambiente de hospital remite a la madre enferma.

La casa de Oaxtepec constituye el nivel diegético del relato y es el único espacio donde ocurren eventos cercanos a lo sobrenatural. La "presencia" de algo maligno que entra reptando se anuncia de la siguiente manera: "Sentí, como una premonición, su llegada. La angustia.

Culebreaba en el pasto como víbora. Desde el otro lado de la alberca, sin dejar de anunciar los colores, Hilda me miraba con ojos que entendían" (63). Después ocurren otros eventos *casi* sobrenaturales, como un sillón inflable moviéndose sin viento en la alberca, o los ruidos de algo que rodea la casa mientras todos duermen. Por último, está la "visión" de algo maligno, que tanto la narradora–protagonista como Roberto experimentan.

Estos últimos eventos, además, son compartidos por todos los personajes: se mencionan, se hacen bromas al respecto y se procura reír de ellos para ahuyentarlos. Sin embargo, no pasan de ser impresiones causadas por mentes sugestionadas, nada que realmente pueda calificarse de ruptura de la realidad; no hay aquí una resquebrajadura por donde asoma otro orden del mundo (Caillois 1970). Hacia el final del cuento, la propia protagonista hace un resumen de los eventos ominosos ocurridos en la casa de Oaxtepec, mientras duda en compartirlos o no con la recepcionista a la que le devuelve la llave de la propiedad:

> Dudé, mientras tanto, de decirle lo del ruido y el cuarto incómodo, hablarle del episodio de la sombra, convertirlo en una broma o en un chisme, aventurar una hipótesis: por eso nadie alquilaba una segunda vez, por eso habían colgado un crucifijo adentro, tal vez "aquello" jamás entraba a la casa y permanecía estrictamente en el jardín y en el terrenito de atrás, acechando a los inquilinos pero sin molestarlos demasiado. ¿Ella qué sabía? ¿Por qué la familia del primo ya nunca iba a su cabaña de fin de semana? ¿Dónde, exactamente, estaba el primo? (83).

En este recuento, que se lee al final del relato, intuimos que todo se trata de una interpretación hecha por la protagonista. En el choque que se da entre lo que ella quisiera expresar y su silencio reafirmamos que todo lo que ocurre en Oaxtepec nos llega a través de la voz de una narradora poco fiable que lo es, entre otras cosas, porque busca constante y activamente romper la membrana de la realidad que finalmente la acerque a otra dimensión –una dimensión, por ejemplo, en la que pueda comunicarse con su madre.

Esta característica presenta una interesante variación de lo que pudiera ser en otro escenario un relato fantástico: al tiempo en que constatamos que no ocurren eventos sobrenaturales, vemos a la protagonista en la búsqueda consciente de sucesos paranormales. El modo gótico nos presenta así el reverso de lo que ocurriría en un relato fantástico: la parte realista, aunque subjetiva, de lo que pudiese ser esa lectura metafórica que lo fantástico suele expresar. Vemos al personaje fuera de la metáfora, lo que le sucede no se expresa simbólicamente, sino sólo narrativamente, en la búsqueda de significados que ella mantiene a lo largo de todo el cuento. Esta búsqueda sólo puede intentarse a través de la creación, en este caso de la escritura.

Es importante subrayar el interés de la narradora en símbolos y objetos que actúan como pasajes hacia formas de existencia no regidas por la razón. En dicho interés, se observa una disposición hacia lo sobrenatural, así como a la intuición, el deseo y los sueños. Esto se ve en

varios fragmentos ya citados, pero también en el coqueteo que la protagonista parece entablar con Palmarola, y en el largo sueño que tiene en Oaxtepec. Su deseo sexual –traducido, entre otras cosas, en las fantasías que tiene con el novio de su amiga–, cumplen en el cuento la función de expresar la latencia, aquello que está oculto pero actuando, y que puede o no manifestarse en cualquier momento. Podemos así identificar una relación entre su vida sexual –pulsiones, inhibiciones y fantasías– y el ritmo del relato –lo que se anuncia en el cuento y la forma en que se resuelve.

La segunda casa es "la vieja casona en Tacubaya", que se presenta a través de los recuerdos disparados por el sanatorio ubicado en la misma colonia. Como hemos visto, la introducción de la infancia en Tacubaya –del recuerdo y sus imágenes– a partir de la búsqueda de la llave permite aventurar que la casa de Oaxtepec *interviene*, *llama* a la protagonista para que ella llegue al lugar donde se encuentra la planta. Dicho de otro modo, la presencia que habita la planta dispone los actos de los personajes para que se dé el encuentro entre la madre y la protagonista. Ahora bien, en un giro de tuerca, esto puede leerse como la interpretación de la narradora que decide organizar su relato de una manera en que ella encuentre sentido a los hechos. En la segunda viñeta del cuento aparecen por primera vez las imágenes del recuerdo de la madre y la casa:

> Ella, al contrario de mí, tenía muchísimas plantas en el jardín, en los corredores y en algunas macetas dentro de la casa. Vivíamos en un viejo caserón de Tacubaya, grande y oscuro y con muchos cuartos que, en lugar de unirse entre sí, estaban separados como pequeñas islas. Lo había construido mi tía abuela, una comerciante de productos chinos que amasó una buena cantidad de dinero importando baratijas y perfumes. Murió soltera y sin hijos, después de viajar por todo el mundo. A mi madre la consideraba una hija, había cuidado de ella cuando era una niña y más tarde, cuando se enfermó, fue cuidada por ella. Por eso nos quedamos con la propiedad y una pequeña suma de dinero. Mi mamá había pasado casi toda su vida en esa casa, pero se esmeraba tanto en su mantenimiento, ideaba tan frecuentemente cambios y remodelaciones, que a veces me daba la impresión de que al renovarla también la borraba, la anulaba, la convertía en un objeto poroso. En los años ochenta construyeron edificios de oficinas alrededor, y la luz natural que antes se chorreaba por los ventanales dejó de entrar […] (54–55).

Este pasaje introduce de lleno el motivo de la casa encantada en su versión más clásica, en consonancia con la tradición gótica y con los rasgos que se inauguran en obras como "La caída de la casa de Usher". Tenemos el edificio en sí mismo: la grandeza del lugar y sus cuartos deshabitados desentonan con el resto de la calle, llena de edificios de oficinas. Se presenta así la caída social y económica, observable en el descenso del inmueble frente al crecimiento de la ciudad, y traducida en la nueva oscuridad que lo inunda.

Está también el tema de la herencia y el despojo, planteado por el hecho de que madre e hija se quedan la casa de la tía después de cuidar de ella. Esto se refuerza más adelante, una vez que

la casa es impugnada por los hermanos de la madre, quienes reclaman el inmueble una vez que ella muere. De alguna manera, la historia de la "vieja casona en Tacubaya" acaba aquí, puesto que la protagonista no comienza una lucha encarnizada por la propiedad. No obstante, como se verá a continuación, ella misma habitará otro espacio encantado, en una suerte de continuación de lo que aquí inició.

De manera sobresaliente, en estos pasajes se identifica la presencia de una mujer oculta, tan liviana que es fantasmal. La narradora–protagonista utiliza el adjetivo *porosa* para describir tanto a la madre como a la casa; asimismo, establece una identificación entre la persona y el espacio. En su libro *El cuento. La casa de lo fantástico* (2007), Magali Velazco dedica unas páginas a analizar el espacio de la vieja casa de abolengo. En los textos presentados, leemos sobre mujeres que quedan atrapadas en sus espacios habitacionales:

> Los relatos de Reyes, Dávila y Dueñas comparten una esencia: en medio del horror y de lo inexplicable descuellan seres suspendidos en un tiempo que transcurre, seres reacios a integrarse a su presente. Las mujeres de estos cuentos son ambiguas; los rasgos fantasmales fortalecen la idea de que su permanencia en las casas es un designio sobrenatural; lo fantástico se concentra en el espacio que ellas han vuelto litúrgico: la casa y el jardín (Velazco 2007: 128–129).

Del mismo modo, "La planta" nos presenta la imagen de dos mujeres atrapadas en casas de las que no pueden salir. Esta imagen se repetirá en el presente narrativo del relato, donde vemos a la protagonista aislada en su departamento de la colonia Juárez. Tanto los personajes femeninos de Reyes, Dávila y Dueñas, como la madre de la casona en Tacubaya, y la narradora–protagonista:

> Negándose a transcurrir, han suspendido el tiempo, atrapándolo entre muros, muebles antiguos, recuerdos de muertos y de glorias ya idas. Sus moradas hacen la suerte de guaridas, de madrigueras donde se resguardan del presente y de la cordura. Las mujeres de estos cuentos transfiguran sus hogares en una fortaleza oscura que, cual telaraña, siempre está pronta a capturar una presa (Velazco 2007: 116).

Como en los textos referidos por Velazco, ambas mujeres han convertido sus espacios –casa, jardín, departamento– en lugares litúrgicos. En el caso de la madre, esta ritualidad se observa en el hecho de que era "asidua al pensamiento mágico", que hablaba con los gatos y con las plantas, y que conocía sus propiedades. La importancia del pensamiento mágico se relaciona con el tema de los cuidados que se observan entre las mujeres del cuento (tía, madre, protagonista e incluso la amiga Hilda). En los recuerdos de la infancia en Tacubaya, asistimos a una serie de actividades que suceden en el espacio privado, en lo que por momentos parece un abandono social. Esta estructura se repite una vez que la protagonista vive en el departamento de la colonia Juárez: no tiene empleo, depende económicamente de su pareja, y utiliza su encierro como forma de supervivencia. Hay pasajes aquí que nuevamente destacan

prácticas femeninas que funcionan para sobrellevar la existencia, como la compañía de su amiga Hilda, traducida en pláticas sobre sus sueños y temores. De tal manera, las acciones llevadas a cabo tanto por la madre como por la hija dan cuenta de procedimientos alternativos a los discursos de la productividad, la razón y el progreso, empleados para interpretar y asimilar acontecimientos e, incluso, para resolver conflictos. Éste es un rasgo fundamental del gótico: recoger en su caudal las expresiones humanas ajenas a estos discursos hegemónicos. Ésta es la apuesta de la poética de Lilián López Camberos: sumergirse en las formas de existencia intuitivas, oníricas, creativas, personales.

La protagonista crece en la compañía de una madre enferma y, como consecuencia, ausente. Siendo una niña, este personaje se pierde en su soledad, en sus juegos y sus miedos. Aquí se presenta una serie de elementos siniestros, como la citada oscuridad con sus sombras, o los gatos que pelean por la comida. Aparecen también dos motivos muy representativos en el modo gótico: el gabinete de curiosidades y el doble. Este último se manifiesta en la forma de sonambulismo –el autómata– y a través del espejo, y será una constante en este cuentario.

Los pasajes en que la protagonista juega en las habitaciones de la tía abuela son fundamentales en la conformación del "gesto gótico"[7] en "La planta" en tanto que recuerdan los gabinetes de otros héroes góticos señalados por María Negroni. Son, por un lado, refugio y, por el otro, un muestrario del mundo. En este caso, el gabinete se representa en los objetos que la tía viajera coleccionó: "Los recuerdos de sus viajes, al sostenerlos a contraluz, cobraban un aspecto de fantasía: platitos chinos y barcos de vela fabricados en Japón; pinturas con escenas de Copacabana y la Plaza de San Pedro en el Vaticano; muñecas flamencas flotando en el aire gracias a un truco del pequeño pedestal que las sostenía, sus caras hermosas pintadas a mano" (72–73). María Negroni señala:

> Viajero y astuto como Ulises, Nemo es también un artista, un ser melancólico que toca el órgano adentro del mar y así consigue conectarse, por brevísimos instantes, consigo mismo. Su barco es su cajita musical. Su propio *rosebud*. Un recordatorio o miniatura del mundo, ese mundo que ha perdido y no cesa de perder. Algo así como un museo de su imaginación o un gabinete de curiosidades, al estilo de las eclécticas colecciones barrocas que organizaban en el siglo XVII algunos espíritus excéntricos como el jesuita Athanasius Kircher. Quiero decir, su barco es un catálogo de esos escasos momentos felices en que los hombres han conseguido iluminar las únicas preguntas verdaderas (el arte no es otra cosa) (Negroni 2009: 10–11).

[7] "En esta misma línea, se puede agregar que el neogótico o nuevo horror latinoamericano, más que definirse por una serie de motivos y escenarios que lo vinculan con el gótico clásico, se distingue por el "gesto gótico" que supondría un matiz en el tratamiento de cualquier tema. Esto es, un tono que produzca atmósferas y emociones que coloquen al lector en un estado de inquietud y zozobra, y le dejen un gusto amargo, lo que Elsa Ducaroff denomina 'efecto fantástico'" (Romano Hurtado 2023: 18).

En la vieja casona en Tacubaya se conforma un espacio donde se coleccionan objetos preciosos del pasado, misteriosos en sí mismos. Uno de los más importantes es el espejo, que introduce el motivo del doble. Este doble aparecerá también en el sonambulismo de la niña, quien por las noches camina dormida para llegar a estos cuartos. Como apunta Negroni, el espejo y el autómata refieren el momento de la creación. El doble es el genio creativo, el acto mismo de crear, que aparece velado durante todo el relato de "La planta": "el vehículo para la exposición de fronteras difusas entre sueño y realidad, entre arte y vida, es el doble. Ubicuo en la literatura gótica, donde muchas veces se tiñe de la figura del autómata, el doble denuncia el carácter virtual de nuestra existencia, nuestra mera calidad de sombras de otras sombras o sueños de otros sueños" (Negroni 2009: 12).

Uno de los aspectos que más claramente señala este motivo es la imposibilidad de la representación de lo real a través del arte, el desgarramiento que experimenta el artista al comprobar, una y otra vez la imperfección de su quehacer. La mirada que devuelve el reflejo, el gesto ajeno, la máscara que persigue a la protagonista de "La planta" a través de los espejos es el llamado a la creación y suponen también el aislamiento, la frustración e, incluso, la locura que están destinados al artista. Comprendemos así el estado en que se encuentra. A diferencia de su pareja o sus amistades, ella no está inserta en el mundo: no tiene un trabajo ni una rutina, no sale de casa, ha acepado recluirse. Es otra mujer encantada, atrapada en las paredes de su vivienda. Este estancamiento se justifica, más que por la depresión de una pérdida, por la decisión de escribir.

La experiencia infantil que ocurre en la casona de Tacubaya supone el nacimiento del artista al que Negroni se refiere. Esto nos lleva al último espacio habitacional de "La planta": el departamento de la colonia Juárez. La "guarida del artista" se proyecta constantemente en el cuento como un espacio que existe en este departamento. El pasaje de un espacio a otro –de una casa a otra–, a través de los sueños y la vigilia, funciona para articular dicha guarida, donde se describe la vida secreta de la narradora. Mediante la estructura del cuento, se establece un presente fantasmagórico en el que ella vive.

Como la casona en Tacubaya, este espacio también se nos presenta como una ruina, el vestigio de una época mejor: "Nuestro edificio se encuentra en una de las calles solitarias de la colonia Juárez, cercanas al centro, que en primavera se tapizan de flores de jacaranda. El condominio se ha enmohecido y le da poca luz, pero me gusta pensar que habría sido bello, incluso caro, en los buenos años de la Zona Rosa" (57). La insistencia en las ruinas será una constante en este primer cuentario de López Camberos y especialmente en este relato. Además

de la casona en Tacubaya y el departamento de la colonia Juárez, también aparecen en el sueño que tiene en Oaxtepec:

> Una milpa de maíces altos y maduros. Alguien que me mira entre las hileras verdes, extendidas hasta los márgenes de la ciudad. Detrás del maizal estaría la casona de Tacubaya, las paredes desgajándose, un martillo que hace tac tac tac. Estoy en un cuarto y escucho que no lejos de ahí otro se derrumba. Atravieso las ruinas y, de pronto, la glorieta de Dinamarca. Vendieron la casona, la dividieron en lotes. Pero en mi sueño no la derribaban toda (75).

Aquí se observa nuevamente la forma en que el sueño es un pasaje que une dos o más espacios habitacionales. Más adelante, hacia el final del cuento, la protagonista abraza su propia condición de ruina: "Nunca exigí lo que me tocaba. Me convencí de que había llegado a este mundo sola, y que así lo abandonaría, y que todo lo demás sería una nada sobre nada, un edificio de ruido atravesado por el viento" (78).

Desde el comienzo y a lo largo de todo el cuento, la narradora–protagonista describe el lugar en el que vive junto con la presencia que habita en la planta. Se nos dice que ella prefiere estar en la soledad y en silencio. Al principio del relato se refiere a este departamento como "un nido", mientras que al final lo llama "cueva" y "tumba": "¿Por qué te resistes, si es posible, si parece que es posible, a venir y hacerte presente? ¿Por qué permitiste que aquello que vivía en Oaxtepec se viniera conmigo a esta cueva, a esta tumba? " (74). De esta manera, observamos la creación de un último espacio: "La 'morada negra' como espejo del *locus* infernal de la creación", de acuerdo con María Negroni (11). En este departamento es donde tienen lugar las imágenes más ominosas de todo el cuento:

> Vencida por la depresión y la precariedad, dormida a todas horas en la cama deshecha o en el sillón de la sala. Sangrando libremente en la tina, los días que me llega la menstruación. Cuando Roberto llega por las noches suele preguntarme qué hice durante el día y casi siempre es sencillo responderle: cociné algo, trabajé en algo, estuve fuera, vino alguien. Pero a veces no hay respuesta, no puedo decirle que todo lo que hice estuvo envuelto, penetrado, violentado por aquella cosa que se me figura a una gelatina que lo cubre todo; que solo estuve ahí, existiendo junto a la planta, observándola y temiéndola, imaginándole una presencia que no logro definir y que me atormenta, porque me hace pensar en mi madre, porque la imagino disuelta, convertida en la nada, un revelado en negativo ahora que su cuerpo no está y todo lo que se quedó en su lugar parece tratarse de ella (74).

Lo que se narra en "La planta" puede interpretarse como una metáfora del genio creativo. La escritura de la narradora termina por revelarse como el tema central del relato, y es el rasgo al que obedece la articulación del modo gótico en la poética de Lilián López Camberos.[8] Hay aquí un desarrollo del manifiesto poético de la autora, una forma de explicar cómo nace el artista y

[8] En este sentido, vale notar que esta imagen de la narradora escribiendo frente al espejo se repite en el último cuento de la colección, "Diario de Ámsterdam".

los estragos que deja en su quehacer. El doble que aparece en este cuento, desde la casa en Tacubaya hasta el departamento de la colonia Juárez, es la artista, la escritora. Dicha escritora y su proceso creativo no están idealizados. Debido a ello el cuento no "acaba bien", pues sigue proponiendo el acto creativo como algo complejo y doloroso.

La ruptura de las fronteras entre las posibles realidades de este relato se lleva a cabo través de las exploraciones que la narradora–protagonista hace de las imágenes del sueño y el recuerdo, donde se dan tensiones entre lo simbólico y lo real, entre la percepción y la representación. Lo que subyace a este procedimiento, lo que lo hace posible, es la asunción de la realidad como constructo, de manera que lo que generalmente se acepta por real en la sociedad queda hecho a un lado por la protagonista en aras de la búsqueda del sentido propio. Entre otras cosas, esto es la escritura: contar nuestra propia historia.

Bibliografía

AMÍCOLA, José (2003): *La batalla de los géneros*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

BACHELARD, Gastón (2020): *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

CAILLOIS, Roger (1970): "Del cuento de hadas a la ciencia-ficción. La imagen fantástica". En: *Imágenes imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*. Barcelona: Edhasa, 9–42.

COUTO-FERREIRA, Érica (2021): *Infestación. Una historia cultural de las casas encantadas*. Alicante: Dilatando Mentes Editorial.

FERRARI, Enrique (2024): "La naturaleza como casa encantada: la ecología al servicio del terror en Mariana Enriquez y Luciano Lamberti". En: *Lexis* XLVIII (1), 503–531.

LÓPEZ CAMBEROS, Lilián (2020): *Quisiera quedarme quieta*. México: Dharma Books.

NEGRONI, María (2009): *Galería fantástica*. México: Siglo XXI.

ORDIZ ALONSO-COLLADA, Inés (2014): "Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica". En: *Badebec* 3–6, 138–168.

ROAS, David (2001): "La amenaza de lo fantástico". En: *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 7–44.

ROMANO HURTADO, Berenice (2023): "Estudio introductorio. Horror y escritura en voces femeninas de Latinoamérica." En: Berenicce Romano Hurtado (ed.): *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres*. México: Editora Nómada Sciolibris, 9–40.

SÁNCHEZ LEBRIJA, Luis Alberto (2023): "Del 'terror fantástico' de la novela gótica del siglo XVIII al 'horror político' de la narrativa neogótica latinoamericana escrita por mujeres en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enriquez". En: Berenicce Romano Hurtado (ed.): *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres*. México: Editora Nómada Sciolibris, 41–79.

VELAZCO, Magali (2007): *El cuento: La casa de lo fantástico*. México: Tierra Adentro–Conaculta.