



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

Viviendo con los muertos: espacios de muerte y sobrevida en *Restauración* de Ave Barrera y *La transmigración de los cuerpos* de Yuri Herrera

(pp. 48-61; DOI: 10.5281/zenodo.21574626)

Alejandro Soifer

(University of Western Ontario)

Abstract:

Since the genre's inception, mansions, houses, and dilapidated castles have been a key element in these narratives. These spaces serve as reminders of an unresolved and menacing past, as well as settings where the protagonists often find themselves trapped in cycles of violence. This article analyzes the construction and reappropriation of the "Gothic house" motif in two recent Mexican novels: *Restauración* by Ave Barrera and *La transmigración de los cuerpos* by Yuri Herrera. Although fundamentally different in their approaches, both narratives provide settings in which living protagonists coexist with corpses and stories of domestic violence that resurface through the interactions the living establish with the dead and the spaces they inhabit.

Keywords: Gothic Houses, Dystopia, Necro-Market, Patriarchy, Domestic violence



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

Viviendo con los muertos: espacios de muerte y sobrevida en *Restauración de Ave Barrera* y *La transmigración de los cuerpos* de Yuri Herrera

Alejandro Soifer

(University of Western Ontario)

En la tradición de la literatura gótica clásica y contemporánea, así como en la cinematografía de este género, las casas ocupan un lugar narrativo privilegiado. Partiendo de la novela que fundó el género en 1764, *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, las casas encantadas, o terroríficas por otros motivos, destacan como un espacio estereotípico del género. Sin embargo, el gótico y las casas embrujadas no necesariamente requieren arquitectura de los siglos XVIII y XIX para prosperar. Como expone Leila Taylor (2025), el horror asociado con la vivienda puede expresarse en cualquier tipo de edificación, incluyendo por supuesto a las que asociamos con el género, pero también en otras modernas y ordinarias, sin rasgos particulares que las destaquen, como la que habitó el asesino serial Ed Gein en Plainfield, Wisconsin, o la casa utilizada para la filmación de la película en parte inspirada por los crímenes de Gein, *The Texas Chainsaw Massacre*, de Tobe Hopper. En el caso mexicano, un ejemplo claro y contemporáneo de una casa en apariencia normal pero que encerraba horror es la de la finca La Gallera, en Ensenada, Baja California. Allí, Santiago Meza López se dedicó, en la cocina de dicha vivienda, a deshacer en ácido miles de cuerpos de víctimas del narco y a enterrar los restos en un jardín adjunto. Meza López, apodado "El pozolero" por su perverso accionar, declaró que operaba allí porque el lugar era, precisamente, una casa común y corriente (Mastrogiovanni 2014: 179). Los vecinos de la finca, por su parte, tampoco sospecharon lo que sucedía allí dentro.

Yendo más atrás en el tiempo, sostengo que la "casa gótica" en el México contemporáneo debe rastrearse en un rancho de Matamoros donde, en 1989, en el caso conocido como el de los "narcosatánicos", fue secuestrado, torturado, asesinado y desmembrado el joven estadounidense Mark Kilroy. El aberrante caso incluyó todos los elementos de ambientación del terror gótico: un joven estudiante secuestrado por un grupo sectario asociado con una familia de narcotraficantes menores que se dedicaba a realizar sacrificios humanos en ceremonias paganas para, supuestamente, obtener beneficios mágicos. La casilla aislada en medio de un campo de las afueras de Matamoros donde se produjo ese crimen también es el

molde en el cual la literatura mexicana contemporánea viene forjando narrativas de casas y espacios góticos.¹

Como sostiene Taylor, la casa es el espacio en el que nos refugiamos del mundo exterior, controlando quién puede acceder a ella y quién no, así como con qué objetos la decoramos, proponiendo a partir de lo que decidimos cuáles son nuestros valores y nuestro estilo. En una casa, quien la habita es quien controla lo que sucede en su interior. Es precisamente la falta de agencia sobre la casa como espacio propio, el no poder decidir acerca de lo que sucede en su interior, el que al contrario está en la base del horror en las casas embrujadas (Taylor 2025: 2; 9-11). Dos novelas mexicanas recientes, *La transmigración de los cuerpos* de Yuri Herrera (2013) y *Restauración* de Ave Barrera (2019), abordan la cuestión del horror doméstico, con casas que se plantean como espacios que enclaustran violencias del pasado antiguo y reciente. Lo que se obtendrá entonces es lo que llamaré un "grado cero de la casa gótica", es decir, casas que se le presentan al lector durante los momentos propiciatorios para un futuro en el que se podrían convertir en casas embrujadas. Si las historias de este tipo siempre parten del presente de una casa embrujada y buscan explicaciones a lo sobrenatural y a los fantasmas en las injusticias y violencias sucedidas en ese mismo lugar en el pasado, en estas narrativas, en cambio, encontraremos esas escenas de violencia, muerte y convivencia de los vivos con los muertos originarias, y que derivarán, en el futuro, en embrujos fantasmales. Como señala Anne Williams:

Most important, this structure is marked, haunted by "history" —the events of its own development. The ghosts —whether real or imaginary— derive from the past passions, past deeds, past crimes of the family identified with this structure (Williams 1995: 45).

Y luego agrega:

That the house embodies the family history reminds us that the word "house" has two meanings relevant to Gothic fictions —it refers both to the building itself and to the family line (Williams 1995: 45).

Precisamente, veremos de qué modo el doble significado de "casa" como linaje y como espacio físico también ocupa un lugar relevante en estas narrativas, haciendo inseparables las formas de violencia intrafamiliar y las edificaciones donde estas violencias tienen lugar.

Conjuntamente, estas novelas también forman parte de un corpus mayor de narrativas mexicanas contemporáneas a las que, por el modo en que entrelazan elementos del género gótico y de la problemática del narcotráfico, considero como "narcogóticas". En particular, propongo que esta forma de gótico contemporáneo mexicano toma las violencias del narco así

¹ Además de las novelas aquí tratadas, otros textos que también participan en estas construcciones son, entre otros, *La Santa Muerte* de Homero Aridjis; *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos; *Trabajos del Reino* de Yuri Herrera; y la película documental *El velador* de Natalia Almada.

como el marco político, económico y social que permiten su existencia y que a la vez se alimentan de esta, para plantear una aproximación al objeto literario en el que priman los tropos típicos del gótico y del terror gótico. Aun así, uno de los principales rasgos de este narcogótico será que no se presenta a sí mismo como tal: no pretende ser leído y recepcionado como literatura gótica o de terror gótico sino que, por el contrario, intenta presentarse, la mayoría de las veces, como una forma de narrativa realista. Veremos cómo estas novelas también participan entonces del narcogótico en su planteo de casas pre-embrujadas en el contexto político, económico y social ineludible del narco, por más que este no aparezca mencionado directamente.

La transmigración de los cuerpos de Yuri Herrera: el grado cero de la casa embrujada

Comenzando con la novela de Yuri Herrera, esta se plantea, en principio, como una historia de familias enfrentadas, con ciertas resonancias a *Romeo y Julieta*, en un escenario de ciencia ficción distópica.² Más aún, veremos de qué manera los espacios de vivienda en esta novela son presentados de modo tal que adscriben la narrativa al género gótico. La narrativa se enmarca en una pandemia que ha militarizado las calles de una ciudad, a tal punto que se ha vuelto común que los personajes se crucen con procesiones fúnebres en todas partes. En contraste, las casas aparecen como un espacio de refugio no solo de la enfermedad, sino también —al menos al comienzo de la novela— del contacto constante con los muertos.

El protagonista, El Alfaqueque, comienza la narrativa en la casa que habita, una propiedad múltiple donde convive con otros personajes y a la que se refieren como "la Casota", acaso una evolución de lo que originalmente había sido: "Abrió su puerta, se extrañó de no ver trajinando en el pasillo a la Ñora, que vivía ahí desde que la Casota era la Casota y no dos pisos de casitas para gente a media desgracia, abrió la puerta principal y salió" (Herrera 2017: 9). En contraste con la aparente asepsia de la Casota, que más adelante en la novela será vulnerada por la presencia abyecta de un cadáver, lo primero que distingue El Alfaqueque al abrir la puerta de calle y salir es un charco de sangre a los pies de un árbol.

El Alfaqueque no quiere abandonar la Casota que le provee refugio ante la enfermedad, los muertos y la violencia en las calles, y donde encuentra además, al comienzo de la narrativa, el amor de su vecina, La Tres Veces Rubia. Esta inmovilidad culmina pronto: Alfaqueque, el nombre dado durante el califato musulmán en la península ibérica a quienes negociaban con las autoridades el rescate de prisioneros cristianos o funcionaban como correo, es llamado a resolver un problema intrafamiliar. Delfín Fonseca, el jefe de una familia criminal de la

² Una ciencia ficción que pocos años después de su publicación llegaría a convertirse, en cierta medida, en una forma de realidad, al menos durante un tiempo.

ciudad, lo contrata para que interceda por su hijo, Romeo, quien aparentemente ha caído en manos de una familia rival, los Castro. Una vez arribado al sitio, El Alfaqueque descubre que, en el mismo acto en que Romeo Fonseca fue secuestrado, los Fonseca también se llevaron a un miembro de la familia Castro. El protagonista interroga a La Ingobernable, hija de Delfín, que a regañadientes le confiesa que ellos se llevaron a la Muñe y que la tienen "aquí cerca, en la casa blanca grandota frente a la Primaria" (Herrera 2017: 44). La primera descripción de ese espacio doméstico que llaman Las Periquitas lo presenta despojado de características sobresalientes, y más tarde, cuando El Alfaqueque se presenta allí, su descripción también será la de una casa que, desde el exterior, no presenta rasgos destacables:

La casa de Las Pericas era amplia y blanca y tenía un porche de madera, como si alguien no hubiera podido renunciar a su casa en el trópico aunque ya viviese en un cerro a miles de kilómetros del mar. Era la primera vez que el Alfaqueque entraba. Nomás pasar la puerta, lo encandiló un salón enorme iluminado por una docena de ventanas altas. En el centro del salón había una mesa, y sobre la mesa estaba tendida la Muñe. No necesitaba acercarse para saber que la Muñe ya no estaba allí, sin embargo, tenía que hacerlo y cuidar lo que quedaba (Herrera 2017: 58).

Aunque desde el exterior la casa se presenta como completamente normal, la descripción brindada de su interior la convierte en una cripta. En su salón principal, bañado por una luz que ingresa por altas ventanas, yace el cuerpo de "la Muñe pálida, ceniza": "Tenía un rastro de sangre entre la nariz y la boca, las manos crispadas y la cara triste. Estaba tan triste y tan callada..." (Herrera 2017: 59). El narrador describe el cuerpo de la mujer señalando que "se sentía como el corazón frío de la casa" (Herrera 2017: 59). El cadáver transforma entonces la percepción de la casa que, de pronto, pasa a tener un corazón frío.

Si la casa se ha transformado por el hecho de estar albergando un cadáver en su interior y no como parte de la ceremonia de un velorio, en su función de mediador ante las familias, pronto El Alfaqueque se hará responsable de lograr el traslado del cadáver. Así, pasará de ser una persona contratada para resolver problemas y actuar como mediador a alguien con una función similar a la de un empleado de pompas fúnebres. La narrativa presenta algunos rastros que confirman esta transformación: en el momento en el que iba a abandonar la seguridad de la Casota para involucrarse en el caso primero del secuestro de Romeo Fonseca, su vecina y amante, La Tres Veces Rubia, le había preguntado por qué tenía que salir. A lo que él había respondido: "No sé tú, yo me gano la vida gracias a que hay lugares de donde la gente no puede salir" (Herrera 2017: 38). En el contexto en el que se encuentra entonces, esta expresión puede adquirir un nuevo significado: podemos pensar en una definición de "enterrador" como aquel que se gana la vida a partir de gente encerrada en lugares de los que

no puede salir. Esto se ve reafirmado cuando expresa similarmente unos párrafos más adelante que:

En lo suyo, la gente le agradecía hasta el exceso que arreglara sus problemas, casi lloraban de júbilo cuando les evitaba tocar ciertos asuntos y le enviaban chequecitos y botellones; después no lo querían ni saludar porque se acordaban de en qué habían estado metidos (Herrera 2017: 42).

Por último, el hecho de estar viviendo bajo una pandemia con vistas cotidianas a cadáveres en las calles lo lleva a expresar que el cuerpo sin vida de la Muñe es uno más entre los que diariamente forman parte de su vida. Esta reflexión lo ubica una vez más en el campo de significado de la labor de un trabajador funerario: "Quién sabe qué número de muerto sería éste que veía, pero le recordaba tanto a aquel otro, el suyo" (Herrera 2017: 59).

Luego de contemplar el cadáver de la Muñe, Delfín Fonseca aparece en la habitación. El Alfaqueque le pregunta: "¿Por qué aquí? ¿Por qué la tienes aquí?" (Herrera 2017: 60), lo cual remarca la extrañeza del hecho de que la familia mantenga el cadáver de la hija de otra familia en medio de una casa, un espacio para habitar y vivir. El jefe de familia criminal se niega a responder, indicándole a El Alfaqueque que el suyo es el trabajo de enterrador. El Alfaqueque refuerza su nuevo rol funerario cuando, luego de salir de la casa, acompañado ahora por Vicky, una enfermera que comprobará que la causa de muerte de la joven fue la enfermedad que asola a la ciudad, se detiene en un puesto de venta de flores y compra un ramo para "la Muñe, sola y herida, enfriándose en esa casa sin nadie que le platicara" (Herrera 2017: 68).

Cuando Vicky regresa de comprobar el cadáver de la Muñe, El Alfaqueque le pregunta si fue profanado *post mortem*, a lo que ella responde: "No se la cogieron, si es lo que preguntas, pero algo le hicieron. Ese pinche Delfín le puso los calzones al revés" (Herrera 2017: 70). Esta escena contribuye a la construcción de la casa de Las Pericas como una *haunted house*. Como señala Anne Williams en su análisis de las casas en la literatura gótica:

A "central term" of Gothic, the "haunted castle", may be read as a complex metaphor for the structures of cultural power (whether private or public, sexual, political, or religious) and for the gender arrangements such institutions both found and mirror (Williams 1995: 47).

Concluido el reconocimiento del cadáver y la causa de muerte, El Alfaqueque, Vicky y otro amigo se dirigen a la residencia de los Castro para darles la noticia y mediar por Romeo, el hijo de los Fonseca que ellos han capturado. La descripción de la casa está a tono con descripciones más tradicionales de casas y castillos góticos. Los Castro vienen de una familia noble menor y su casa representa ese legado:

En la sala de los Castro había un escudo de armas de la familia. Los Castro habían sido hidalgos y señores en algún siglo en algún castillo del otro lado del mundo, ahí estaba ese escudo a colores para demostrarlo (Herrera 2017: 74).

Más aún, la casa posee un sótano que en su descripción también presenta características que la asemejan a la mazmorra o espacio de tortura de un castillo medieval:

Bajaron unas escaleras heladas. El sótano estaba ensombrecido por una luz sorda que, desde una esquina, perfilaba una docena de cadenas con ganchos de los que colgaban becerros, guajolotes y media vaca (Herrera 2017: 74).

En ese sótano frío con ganado muerto colgando de ganchos del techo como si hubieran sido sujeto a tortura, el Alfaqueque y sus amigos son llevados hasta el cadáver de Romeo Fonseca: "En un cuarto adyacente al rastro particular vio a Romeo tendido sobre cajas de cartón. Una pierna caía al costado, como si la hubiera movido para levantarse de una vez" (Herrera 2017: 75).

Cuando El Alfaqueque cuestiona a los hermanos de la Muñe acerca de los motivos por los cuales el cadáver se encuentra allí, estos explican cómo fue que Romeo sufrió un accidente y ellos lo llevaron hasta allí, herido:

—Lo trajimos aquí y sí íbamos a llamar a un doctor, pero en cuanto lo metimos a la casa se puso flojito flojito y luego bien pesado, y tardamos unos minutos en darnos cuenta de que ya se había muerto porque no pensábamos que estuviera tan mal.
—¿Aquí? ¿Estaba mal y lo trajeron aquí abajo?
—No, estábamos arriba, en la sala. Pero luego alguien llamó.
—Una muchacha, intervino el menor.
—Sí, una muchacha, y dijo que los Fonseca habían agarrado a la Muñe y que no nos la iban a devolver hasta que les lleváramos a Romeo. Por eso ya ni llamamos a nadie y mejor lo trajimos aquí abajo, para que no se echara a perder (Herrera 2017: 77-78).

El Alfaqueque irá a buscar el cadáver de la Muñe y, antes de devolverla a su familia para el funeral, la lleva a la Casota, donde la acuesta en su cama. Como la omnipresente enfermedad que amenaza a los habitantes de esta ciudad en descomposición, los cadáveres van atravesando las viviendas y contagiándolas con su abyección, convirtiéndolas en espacios góticos. Una vez sobre su cama, El Alfaqueque vuelve a comportarse como funebrero: alinea el cuerpo, le cierra los párpados, le peina las cejas y plancha la ropa que lleva puesta. Apenas termina las preparaciones, su vecina y amante, La Tres Veces Rubia, regresa a la Casota y lo lleva a su habitación donde mantienen relaciones sexuales. La secuencia une así vida y muerte en un mismo espacio: la casa donde se está produciendo un velorio, una contemplación de la muerte, sirve al mismo tiempo para el desarrollo de una acción asociada plenamente con la vida como es la actividad sexual.

Al final, luego de haber facilitado el intercambio de los cuerpos entre las dos familias, El Alfaqueque reflexiona sobre algo que le dijo un amigo: "En estos días siempre estamos

caminando junto a un cuerpo tirado en la calle, ya no es posible hacer como que no lo vemos" (Herrera 2017: 134). En este sentido, todos los espacios de vida cotidiana han sido transformados en cementerios a cielo abierto, espacios para lo abyecto y la convivencia entre la vida y la muerte. No son solo estas casas las que han adquirido rasgos góticos al contaminarse con la presencia de los cadáveres, sino toda la ciudad. Como comentábamos al comienzo, la casa gótica puede ser también una casa cualquiera, indistinguible de cualquier otra.

Después de todo, como señala Caitlin Blackwell Baines:

Domestic dwellings are the intimate settings in which people not only carry out all their normal day-to-day activities, but also endure the most dramatic experiences of human existence. Historically, most people were born and died at home. They raised their children there, hosted their friends and families there, and had sex there (or maybe even conducted affairs there). Statistically, the home remains the place where most violent deaths and murders take place —no doubt the dramatic, yet all too common, result of familial dispute and dysfunction. The home is where most people spend the majority of their lives, whether they are happy there or not (Blackwell Baines 2026: 17).

Precisamente, las casas de *La transmigración de los cuerpos* son espacios domésticos habitados por el producto abyecto de la tragedia: la muerte. Pero en esta narrativa, la idea de "casa" también debe ser entendida, como señalamos al comienzo, en el doble sentido de linaje y espacio de vivienda. Los linajes familiares de los Fonseca y los Castro, ambos, han dispuesto que sus espacios de vivienda, sus casas, se convirtieran en espacios habitados por cadáveres. Volviendo una vez más a Williams: "Ultimately, the characteristic Gothic edifice is haunted by the secrets of its engendering" (1995: 47).

Y si bien no hay referencias explícitas al narcotráfico, esta convivencia de los muertos con los vivos en casas que por fuera son casas mundanas y cotidianas conecta la novela con el caso mencionado de Santiago Meza López, *alias* El Pozolero. Este último, siguiendo también las órdenes de una "casa" familiar —una organización narcocriminal—, se dedicaba a procesar y deshacerse de cadáveres en una casa, una finca que no llamaba la atención de sus vecinos. En este sentido, la novela convierte en materia literaria el horror de la convivencia profana en una vivienda de los vivos con los muertos, extendiendo el manto de una subjetividad gótica o, como planteamos el comienzo, narcogótica.

Restauración de Ave Barrera: regreso al castillo de Barbazul

En el caso de *Restauración*, de Ave Barrera, encontramos un relato más claramente inserto en la tradición gótica que, a la vez, es una reescritura del cuento *Barbazul* de Charles Perrault.

Esta novela también se nos presenta como la construcción de aquello que determinará que la casa, en este caso protagonista de la narrativa, culmine en adquirir características góticas.

Restauración está narrada desde la perspectiva de Min, una joven estudiante de bellas artes que conoce a Zuri, un fotógrafo bohemio del que se enamora y queda embarazada. Zuri desprecia a Min, lo que no quita que la mantenga como amante. A poco de comenzada la novela, Zuri le propone a Min restaurar una vieja casona neocolonial en el centro de la Ciudad de México. La primera aproximación a la casa la presenta en ruinas, similar a un castillo medieval: "Alcé la vista hacia la fachada neocolonial. Era una casona de tres pisos abandonada al abrazo de las enredaderas muertas" (Barrera 2025: 6). Se agrega luego:

Me acerqué al pretil de cunetas de piedra. Cada cuneta estaba tapiada con una celosía de barro en medias lunas superpuestas que formaban un tejido de escamas de pez. Miré entre los huecos el camino de ronda que sitiaba la construcción como la fosa de un castillo medieval. Metí la mano y acaricié el musgo que había crecido sobre el barro (Barrera 2025: 6-7).

El tópico de los edificios en ruinas es uno de particular preeminencia en el estilo gótico y, como sostiene Roger Luckhurst, las explicaciones de este fenómeno son múltiples. Suelen estar asociadas con la veneración de un pasado perdido y también sugieren corrupción y decadencia de instituciones pasadas. En palabras de Luckhurst:

The Gothic ruin is a symbol of the rubble of history, its ghosts emblems "of all dead generations" —as Marx put it— "that weigh like a nightmare on the brains of the living". The past always threatens to return, undead. Yet ruins have a strange relationship to time: we might get a pleasurable frisson of our survival into the present as we contemplate old stones, but they also make us project our own future ruination (Luckhurst 2021: 30).

Luckhurst también señala que las ruinas, en especial las de monasterios, se convirtieron en un escenario típico en las Islas Británicas tras la ruptura de Enrique VIII con la Iglesia católica y la guerra civil inglesa. Estas iglesias desacralizadas se convirtieron en símbolos de superstición y perversión para el protestantismo inglés.

Durante la refacción de la casa, la narradora de *Restauración* encontrará una habitación con un altar lleno de diversas estatuillas religiosas que le proporcionan a la casa esa misma impronta supersticiosa señalada por Luckhurst:

La cuarta habitación estaba llena de santos. Abrí, pero no me atreví a entrar. El interior estaba seco, silencioso y en penumbras. Una cortina muy gruesa cubría la ventana. Olía a crisantemo. Entre la sombra reposaban los altares; imágenes, estampas, estatuillas de san Juditas, el Niño de Atocha, la Virgen de Guadalupe, santa Bárbara, san Cristóbal, san Antonio, la Virgen de la Caridad, figuras de barro de dioses antiguos entre vasos de veladora, sahumerios, soperas, manojos de hierbas y copal (Barrera 2025: 149).

La casa, con su decadencia a cuestas, su cuarto con altar, las ratas, su estilo neo-colonial que una profesora de arte de la narradora denuncia como "una farsa, un pastiche" y un

"Frankenstein" (Barrera 2025: 79; 80), sumado a los recuerdos de violencias misóginas pasadas que sus paredes vieron, se presenta como el sitio de una historia gótica de fantasmas sin elementos sobrenaturales.³

A la vez, a medida que la narradora va descubriendo los horrendos crímenes sexuales que ocurrieron en la casa, la relación de sumisión que mantiene con Zuri, heredero de esas violencias, a las que continúa en forma de pacto de silencio masculino, y el desprecio casi abusivo al que somete a Min, también irán resquebrajándose. Apenas ingresados a la casona, una de las primeras cosas que allí dentro llaman la atención de Min son unos retratos de dos mujeres gemelas. Zuri le explica que pertenecen a sus tías, Silvia y María, la última de las cuales se había suicidado cortándose el cuello. Esta tragedia, introducida casi de forma casual, luego adquirirá un nuevo sentido cuando quede claro que, de niñas, estas dos mujeres habían sido sometidas a torturas sexuales por parte de su padre, Eligio, el tío abuelo de Zuri. La casa, entonces, se presenta desde el comienzo como habitada por la huella de muertes violentas y como espacio que, una vez restaurado, albergará los restos del tío. Sin embargo, la casa adquiere una nueva y más escabrosa asociación con lo abyecto cuando en ese mismo recorrido inicial Zuri y Min encuentran un jarrón chino. Al abrirlo, una pestilencia a muerte invade el lugar. Zuri le pide a Min si también puede restaurar la vasija, ya que su tío le había indicado que debía ser parte de la ceremonia fúnebre. Min lleva el jarrón a una especialista en este tipo de restauraciones y esta le indica acerca del contenido pútrido del mismo: "Por el olor y el tipo de restos diría que lo usaron como canope. Suena macabro, pero créeme que he visto cosas peores" (Barrera 2025: 46).⁴ Cuando, poco más tarde, Min sigue las instrucciones para la limpieza del jarrón, reflexiona:

El olor a amoníaco era tan penetrante que hacía lagrimear los ojos. Aunque prefería el penetrante olor químico al hedor mortífero de los restos que había limpiado y que se me seguía apareciendo de pronto, por encima del hombro, como *fantasma* (Barrera 2025: 47, las cursivas son mías).

La mención del fantasma es metafórica pero aporta a la construcción de un entramado de signos que en su conjunto construyen a la casa como un lugar acosado por su pasado violento. Si el jarrón había sido utilizado para conservar restos de órganos humanos y la casa, luego de ser restaurada, va a resguardar las cenizas de Eligio, está claro que se presenta como un espacio en el que la muerte ocupa una cierta cotidianidad ineludible. La casa pasa así de ser

³ La farsa y la falsificación (arquitectónica, literaria, histórica) son elementos fundamentales del género gótico. Véase Hogle (2012).

⁴ Los "canopes" son urnas fúnebres utilizadas en el antiguo Egipto. En el contexto de la novela, la utilización de dicho término en lugar de, por ejemplo, "urna funeraria", u otro sustantivo similar, también implica un retorno gótico del pasado así como una referencia exotizante.

una simple vivienda a un lugar que alberga distintas formas de abyección, donde residen la materia muerta y un pasado que hasta ahora se presenta misterioso, pero que da pautas de ser también escabroso.

El misterio va a profundizarse cuando Zuri le indica a Min que puede y debe trabajar en la refacción de la casa en su totalidad, a excepción de una habitación que debe permanecer siempre cerrada. Encontramos aquí una intertextualidad directa con el cuento de *Barbazul* compilado por Charles Perrault en 1697; no casualmente Min encuentra una copia del libro del francés entre los trastos de la casa. En el cuento, Barbazul era un noble adinerado que había tenido seis esposas, todas las cuales habían desaparecido misteriosamente. A su séptima esposa, un día, la deja sola en su castillo y le entrega la llave maestra, indicándole que puede ingresar a todas las habitaciones de la vivienda, excepto una del sótano. Cuando el noble parte y la mujer decide investigar el cuarto prohibido, encuentra dentro los cadáveres torturados, aún sangrantes, de las seis esposas previas. De modo similar, la casa de *Restauración* guarda el secreto de las violencias que ocurrieron allí, detrás de la puerta prohibida.

En su lectura de la leyenda de *Barbazul*, Anne Williams propone que el tropo de la casa gótica y, en general, de los espacios donde transcurren las narrativas de este género, se asocia indiscerniblemente al villano —casi siempre hombre— y a la propiedad que habita, pero también al sistema patriarcal y a la cultura occidental en su conjunto. Sostiene Williams:

A house makes secrets in merely being itself, for its function is to enclose spaces. And the larger, older, and more complex the structure becomes, the more likely it is to have secret or forgotten rooms. Moreover, given the premises and history of patriarchy, such rooms contain the most appropriate possible secret —the bloody bodies of murdered wives that represent the "truth" around which patriarchy is organized (1995: 44).

La narradora sólo conocerá qué se esconde detrás de la puerta prohibida al final de la novela, pero el lector, por el contrario, va recibiendo pistas acerca de las violencias que habitan fantasmagóricamente esa casa a partir de flashbacks centrados en Gertrudis, la esposa de Eligio. No se trata en *Restauración* de cadáveres de esposas, sino de un cuarto de revelado de fotos, donde las fotografías que atestiguan la violencia sexual y física contra las hijas de Gertrudis y Eligio muestran igualmente el marco patriarcal sobre el que se edificó esa casa como, más globalmente, un orden social que todavía repercute en el presente de la narradora. Cabe recordar que al comienzo de la narrativa, Zuri le había contado a Min que una de esas entonces niñas se había suicidado. Con el contexto ahora develado de lo que se esconde en el cuarto prohibido —los abusos sexuales y las fotografías— este suicidio también puede verse claramente como una consecuencia de ese orden edificado en la violencia contra las mujeres.

Eligio ejerce el control sobre la casa y sobre lo que en ella ocurre, incluso *post mortem*, con el dictado de su testamento que su sobrino nieto intenta cumplir al pie de la letra. Que sus cenizas vayan a descansar en la casa que hace tres décadas que no habita es también una forma de establecer su preeminencia sobre ese espacio que ha controlado toda su vida. Volviendo a la lectura que Williams propone de *Barbazul*, el cuarto secreto en la leyenda, y por extensión, en la novela de Barrera:

is the foundation upon which patriarchal culture rests: control of the subversively curious "female", personified in his wives. Therefore, this house with its secret room is not merely background, a source of incidental details that serve to convey a latent psychological "reality". Instead, it "realizes", makes concrete, the structure of power that engenders the action within this social world (1995: 41).

En la novela de Barrera, sin embargo, ese orden patriarcal es puesto en cuestión. Durante los *flashbacks*, la narración muestra cómo Gertrudis estableció una relación de amante con un amigo de Eligio que culmina con este violándola ante la mirada llena de disfrute de su esposo. Embarazada, Gertrudis busca escapar de la casa y de su marido, pero fracasa en su intento y termina abortando. En el presente, la narradora también aborta al hijo que espera de Zuri. El aborto de Gertrudis es dado a entender; sucede en la misma casa y el procedimiento es fotografiado casi como una sesión de tortura médica. Leemos: "Barre con precisión la cavidad hasta escuchar el característico sonido denominado grito, acompañado de la textura áspera que indica que el material ha sido desalojado por completo" (Barrera 2025: 200). En este sentido, lo que sucede con su cuerpo/casa del feto, también es controlado, guiado y registrado por su esposo. Que suceda dentro de la casa que sustenta su poder patriarcal tampoco es casual. En cambio, Min aborta con pastillas, luego de una visita en soledad al médico y sin que Zuri siquiera se entere de que había estado embarazada. En su ejercicio de agencia propia, escapa del poder patriarcal al que Zuri la somete dentro de la casa. Esto presenta una primera ruptura de este orden que, si bien, al final de la novela, no será completamente destruido, sí, al menos, contenido.

Hacia el final, los *flashbacks* muestran que Gertrudis sabe que el cuarto prohibido era donde su marido revelaba las fotos, y sabía que se la pasaba "fotografiando mujeres desnudas"; pero sospecha que debía haber algo más. Reflexiona Gertrudis: "Creo que ya nada de lo que pueda encontrarme ahí me sorprendería. Pero vivo con un hombre que me aterra y es por eso que necesito ver por mí misma, saber de lo que es capaz" (Barrera 2025: 233). En el siguiente *flashback* que la tiene como protagonista, Gertrudis se encuentra internada en La Castañeda, un asilo para mujeres. La revelación del momento en que finalmente ingresó a la habitación prohibida y vio lo que había allí adentro se presenta más adelante en la novela,

pero es durante este momento en el que se encuentra internada cuando el lector puede deducir que ya ha visto el interior de la habitación. Le dice a Oralia, la empleada doméstica, que se lleve a sus hijas de la casa y que debe matar a Eligio porque es un monstruo.

La revelación del interior del cuarto prohibido desencadena la conclusión de la narrativa. Es Gertrudis la que ingresa y ve el horror en una pared llena de fotos recién reveladas:

Rasgos y figuras que son sinécdoque de una realidad incuestionable: una mujer descuartizada sobre un trípode, una sangrante mariposa de alas abiertas, un par de niñas de once o doce años, idénticas y horrendamente bellas, cuyo cuerpo se exhibe con una intención que no se corresponde con la infancia. Al principio me niego a reconocerlas, pero veo su cabello y siento en las manos la textura que conozco de tanto peinarlas; veo el encaje de sus camisones blancos y recuerdo que yo misma lo zurcí; veo su cara e identifico las pequeñas diferencias que me permiten saber a quién le estoy dando el beso (Barrera 2025: 244).

La internación de Gertrudis en La Castañeda entonces se desprende como castigo por haber ingresado a la habitación prohibida. En un arco de redención, la novela culmina con Min encerrando a Zuri en el presente en el cuarto prohibido y abandonando la casa para siempre. De este modo, ese orden patriarcal violento y gótico queda contenido, al menos momentáneamente, junto con los fantasmas de la violencia y la tortura que las paredes de la casa atestiguaron.

Esto también está presente en el ordenamiento gótico: la misma leyenda de Barbazul contiene la propuesta del desafío al orden que este impone al dejar en manos de la mujer la posibilidad de abrir la puerta del cuarto prohibido y revelar lo que allí se esconde. En la leyenda, el tirano muere poco antes de intentar asesinar a su última esposa, asesinado por los hermanos de esta, que llegan a salvarla. En *Restauración*, Gertrudis fracasa en su desafío, como sugieren su aborto controlado, documentado por su esposo/torturador, así como su libertad obturada con el encierro en otra habitación, la del internado. Min, en cambio, ni siquiera se adentra en el cuarto prohibido. No llega a descubrir lo que las fotos en sus paredes denuncian pero de todos modos logra ejercer su agencia abortando por su cuenta y finalmente encerrando al hombre que la ha venido sometiendo a humillaciones y otras violencias, incluido un romance paralelo con otra mujer que no se molesta en ocultar, en la habitación prohibida.

El tópico de la casa gótica en la literatura mexicana contemporánea

La construcción de casas "góticas", por no decir "embruadas", en la literatura mexicana contemporánea tiene en *La transmigración de los cuerpos* y *Restauración* dos ejemplos destacables que, por otra parte, no pueden evitar ser referenciados, aunque sea lateralmente, en realidades de una violencia que, por real, no deja también de ser gótica en sus propios

términos.⁵ Como señalamos, el antecedente de la casilla en la que Mark Kilroy fue asesinado ritualmente o la casa en la que El Pozolero deshacía a las víctimas de la narcoviolencia en ácido para luego drenarlas en el jardín son claros ejemplos de casas góticas en la vida real. Los ecos de estas pueden sentirse en las novelas de Barrera y Herrera, donde los espacios arquitectónicos funcionan como viviendas pero también como centros de tortura, violencia, y hasta de convivencia de los vivos y los muertos. De modo similar, el narcocementerio Jardines del Humaya, en Culiacán, también propone una coexistencia entre vivos y muertos, con tumbas que son prácticamente apartamentos, donde los deudos duermen en camas, ven televisión y realizan fiestas en convivencia con los féretros. Esto último, lo podemos referenciar en *Restauración* con una casa que se restaura para hacerse más funcional, y donde los protagonistas conviven con restos humanos en un jarrón y eventualmente, en un futuro que no se concreta, con un altar para las cenizas del antiguo dueño, pero también con los fantasmas de los horrendos crímenes que allí ocurrieron.

En conclusión, las casas como espacios de convivencia entre los cuerpos abyectos y los vivos que constituyen en estas narrativas el momento anterior a la aparición del fantasma condenado, forman parte de una tendencia mayor en la literatura mexicana contemporánea que he llamado el *narcogótico*. Este cruce entre elementos de los géneros del gótico, del terror y del contexto político, económico y social del narco está generando una literatura rica y casi fantástica, escrita apoyándose todavía en otros géneros aledaños: el realismo y la novela policíaca o, en el caso de la novela aquí analizada de Herrera, la ciencia ficción o novela especulativa. En cambio, son narrativas que adoptan los horrores contemporáneos que parten de la realidad violenta, y los adaptan a una poética gótica, por más que no la reconozcan como tal.

Bibliografía

ALMADA, Natalia (2012): "El Velador: Filmmaker Interview with Natalia Almada". En: PBS, 26 de septiembre. [https://www.pbs.org/video/pov-el-velador-filmmaker-interview-natalia-almada/\[07.07.2026\]](https://www.pbs.org/video/pov-el-velador-filmmaker-interview-natalia-almada/[07.07.2026]).

——— (dir.) (2011): *El velador*. México: Altamura Films. 72 min.

ARIDJIS, Homero (2017): *La Santa Murte*. Ciudad de México: Debolsillo.

BARRERA, Ave (2025): *Restauración*. Edimburgo: Charco Press.

BLACKWELL BAINES, Caitlin (2026): *How To Build a Haunted House*. New York: Pegasus Books.

HERRERA, Yuri (2008): *Trabajos del reino*. Cáceres: Periférica.

⁵ La expresión que mejor cabría es, en inglés, *haunted house*, (literalmente, algo así como "casaenfantasmada", que como sabemos no existe en español). Por otra parte, la expresión "casa embrujada" refiere a brujas, brujerías y hechizos, que no son realmente lo que las casas aquí examinadas presentan.

——— (2017): *La transmigración de los cuerpos*. Cáceres: Periférica.

HOGLE, Jerrold E. (2012): "The Gothic Ghost of the Counterfeit and the Progress of Abjection". En: David Putner (ed.): *A New Companion to the Gothic*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 496-509.

LUCKHURST, Roger (2021): *Gothic. An Illustrated History*. Princeton: University of Princeton Press.

MASTROGIOVANNI, Federico (2014): *Ni vivos ni muertos. La desaparición forzada en México como estrategia de terror*. Ciudad de México: Grijalbo.

MAULEON, Héctor de (2009): "Tijuana: en la colina de El Pozolero: la metáfora de 300 cuerpos disueltos en ácido ayuda a definir el clima de la vida diaria en una de las ciudades más violentas de México". En: *Criminalística.mx*, agosto. <https://www.criminalistica.mx/areas-forenses/seguridad-publica/1078-tijuana-en-la-colina-de-el-pozolero> [07.07.2026].

MICHEL, Gerardo Gómez (2016): "Bare Life and State of Emergency in *La transmigración de los cuerpos* by Yuri Herrera". En *Iberoamérica*, 12.18, 271-295.

SOIFER, Alejandro (2019): "Una economía de la crueldad: Estado, organizaciones sociales marginales y necromercado en *Trabajos del reino* y *La transmigración de los cuerpos* de Yuri Herrera". En: *Latin American Literary Review*, 46.92, 34-43.

SCHUTZE, Jim (1989): *Cauldron of Blood. The Matamoros Cult Killings*. New York: Avon Books.

TAYLOR, Leila (2025): *Sick Houses. Haunted Homes & The Architecture of Dread*. London: Repeater.

VILLALOBOS, Juan Pablo (2016): *Fiesta en la madriguera*. Barcelona: Anagrama.

WILLIAMS, Anne (1995): *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*. Chicago: University of Chicago Press.