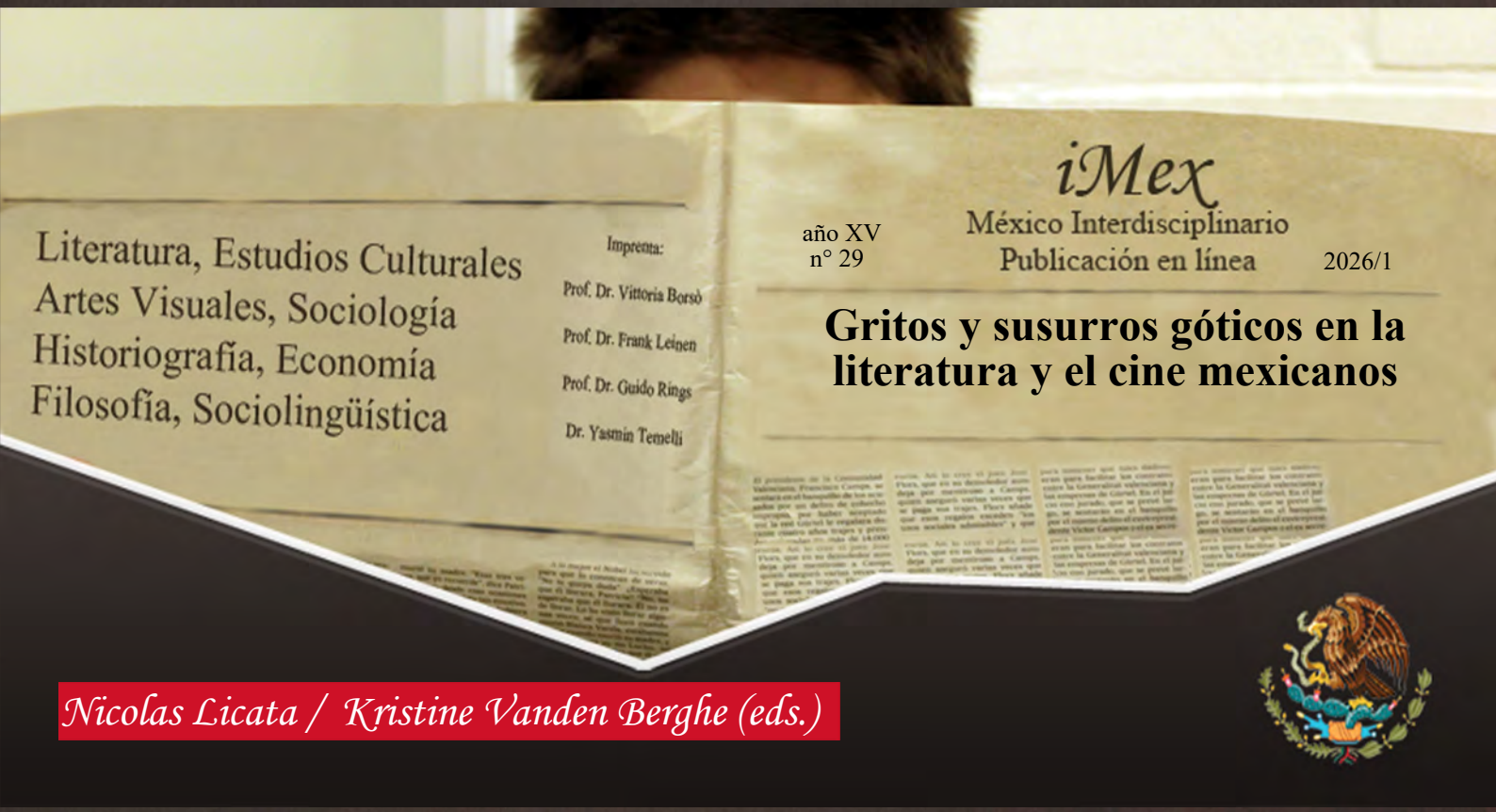
iMex
REVISTA



Nicolas Licata / Kristine Vanden Berghe (eds.)

DOI: 10.5281/zenodo.21454335
www.imex-revista.com

iMex
REVISTA

EDICIÓN XXIX

GRITOS Y SUSURROS GÓTICOS EN LA LITERATURA Y EL CINE MEXICANOS

Nicolas Licata / Kristine Vanden Berghe (eds.)

Gritos y susurros góticos en la literatura y el cine mexicanos
Nicolas Licata / Kristine Vanden Berghe (eds.)
iMex. Mexico Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico, 2026/1, año 15, n° 29, 132 pp.

DOI: 10.5281/zenodo.21454335
Website: https://www.imex-revista.com/xxix-gritos-y-susurros-goticos-en-la-literatura-y-el-cine-mexicanos/

iMex. Mexico Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

www.imex-revista.com

ISSN: 2193-9756

Yasmin Temelli: Editora en jefe / chief editor
Vittoria Borsò: Editora
Lizette Jacinto: Editora
Guido Rings: Editor
Hans Bouchard: Editor

Título / Title:	Gritos y susurros góticos en la literatura y el cine mexicanos
Editores:	Nicolas Licata / Kristine Vanden Berghe
Edición / Issue:	29
Año / Year:	2026/1
DOI:	10.23692/iMex.27
Páginas / Pages:	132

Corrección / Copy-editing:	Ana Cecilia Santos, Hans Bouchard, Emiliano Garcilazo, Stephen Trinder
Diseño / Design:	Hans Bouchard

Esta publicación y sus artículos están licenciados bajo la "Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional" (CC BY-SA 4.0).

This publication and articles are licensed by the "Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License" (CC SA-BY 4.0).

México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

GRITOS Y SUSURROS GÓTICOS EN LA LITERATURA Y EL CINE MEXICANOS

NICOLAS LICATA / KRISTINE VANDEN BERGHE (EDS.)

DOI: 10.5281/zenodo.21454335

Año XV (2026/1) **N° 29**

Presentación

NICOLAS LICATA 8

Presentación: gritos y susurros góticos en la literatura y el cine mexicanos

Artículos

KRISTINE VANDEN BERGHE 17

Notas sobre la conciencia genérica del gótico en la literatura mexicana

CLAUDIA PALACIOS SOTELO 32

Espacios habitacionales en "La planta" de Lilián López Camberos

ALEJANDRO SOIFER 48

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

ALEXIA I. CHAVIRA 62

Maternidad, brujería y la dualidad del ser en *Fulgor* (2022) de Alma Mancilla

CAROLYN WOLFENZON 79
Desaparecidas: los fantasmas de Tatiana Huezo en su documental *Tempestad*

PATRICIA SALDARRIAGA AND EMY MANINI 96
The Necro-poetics of Care: Necropolitics and the Gothic in Mexican Zombie Cinema

YADIRA MUNGUÍA 114
Colmillos a la mexicana: El vampiro y la domesticación del gótico europeo en el cine mexicano

PRESENTACIÓN

PRESENTATION

Presentación:
gritos y susurros góticos en la literatura y el cine mexicanos

Nicolas Licata

(Université de Liège)

En 2025, dos siglos tras la publicación del clásico de Mary Shelley, y cien años después de sus primeras adaptaciones cinematográficas, Guillermo del Toro llevó a la pantalla su propia versión de *Frankenstein*. Esta incursión del director y productor mexicano en la vena gótica dista de ser la primera —pensemos, entre otras películas, en *Cronos* (1993), *El espinazo del diablo* (2001), *El laberinto del fauno* (2006) o *La forma del agua* (2017)—, pero *Frankenstein* ocupa un lugar especial en este imaginario en el sentido de que forma parte de esos relatos que, con el tiempo, han terminado por confundirse con la idea misma de lo gótico. Una escena en particular, reproducida y reinterpretada en muchas adaptaciones, incluida la de Guillermo del Toro, condensa toda la dimensión mítica del relato. El monstruo, amasijo de miembros, órganos y tejidos recolectados de cadáveres dispersos, recibe la chispa de la vida y, por su fealdad sobrenatural, provoca la repulsión de su creador. En *Gothic. The New Critical Idiom*, Fred Botting resume la potencia simbólica de esta escena en los siguientes términos:

> Signalling the effects of human aspirations for natural and physical powers beyond the limits of humanity, the monster has come to represent the fears about the existence of both natural and supernatural mechanisms that not only exceed the bounderies of a humanized world but also emerge, transgressively and destructively, from uncontrollable desires and imaginings in the individual mind. The scientific replacement of nature and humanity, the various means of producing and reproducing the material world and the creation of entities that threaten human existence, is a recurrent horror, undermining the naturalness and stability of any order of identity or society (2014 [1996]: 94).

En tiempos de Shelley, en los albores del siglo XIX, la criatura de Víctor Frankenstein ya constituía una evidente alegoría de las posibles derivas de una ciencia moderna que se atrevía a experimentar con los límites de la vida, en ámbitos oscuros, hasta entonces prohibidos por la religión. En tiempos de del Toro, en los albores del siglo XXI, resulta difícil no proyectar en esa misma criatura inquietudes a la vez distintas y similares, suscitadas por un amasijo de metales, cables y chips electrónicos que también parecería haber recibido la chispa de la vida y superado ya en ciertos aspectos a sus creadores, muchos de los cuales no ocultan su incomodidad ante la perspectiva de una era regida por la inteligencia artificial. ¿Ya se habrá convertido la creación en destrucción? ¿El dominio en dependencia? ¿La razón humana en monstruosidad?

El tiempo ha pasado, pero como se ve, la historia de *Frankenstein* apenas ha envejecido, al igual que la criatura que habita sus páginas y posteriores adaptaciones cinematográficas. Otro tanto puede afirmarse del gótico en general, cuyos monstruos, escenarios y atmósferas aún conservan a grandes rasgos la fisonomía de sus orígenes ingleses dieciochescos, evolucionando y cargándose no obstante de otros significados a medida que atraviesan las épocas y las fronteras. Nuevos contextos, nuevos miedos. Y quizá, después de todo, el hecho de que esta adaptación contemporánea de *Frankenstein* provenga de un cineasta mexicano no sea casual: pone de relieve la vitalidad y el potencial de reapropiación de una tradición gótica que, desde el siglo pasado pero más aún en nuestros días, ha encontrado en México un espacio de reinvención fecundo. Explorar a través de algunos de sus gritos y susurros las herencias y las innovaciones del gótico en la literatura y el cine mexicanos, tal es el objetivo que persiguen los trabajos reunidos en este dosier monográfico.

Pero ¿qué es exactamente el gótico? Lo menos que puede decirse es que, pese a la proliferación reciente de estudios dedicados al tema, seguimos sin disponer de una definición consensual. Parecería incluso que, cuanto más abundan las publicaciones sobre el asunto, más se ensanchan la definición y el campo de acción del "gótico", término que, como señala Clive Bloom en su introducción al reciente *Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*, se ha vuelto hoy amplio e inclusivo (2020: 4). Sin pretender resolver aquí este debate semántico, conviene al menos, en el umbral de este número, esbozar los contornos del concepto. En la cita reproducida más arriba, Fred Botting menciona el elemento consustancial del gótico, a saber, el miedo, y más generalmente la búsqueda de una reacción emocional en el receptor, antes que una comprensión racional de los acontecimientos narrados. "Knowledge and understanding do not constitute the primary aim of gothic texts: what counts is the production of affects and emotions, often extreme and negative: fear, anxiety, terror, horror, disgust and revulsion are staple emotional responses" (2014 [1996]: 6), afirma el teórico en el mismo ensayo. Estas emociones negativas suelen ser desencadenadas por la irrupción en la diégesis de una alteridad innombrable, de una presencia oscura que escapa a la comprensión racional, sin por ello ser necesariamente sobrenatural. Algunos estudiosos sostienen incluso que el miedo alcanza su máxima intensidad cuando lo causan los impulsos más sombríos de seres humanos ordinarios, en apariencia al menos.

Esta vocación a suscitar miedo, sin vínculo sistemático con lo sobrenatural, contribuye a distinguir el gótico de otros géneros y modos no miméticos afines, con los que la crítica lo ha confundido a veces, y con los que, en efecto, mantiene zonas de contacto. Por definición, el realismo mágico, lo maravilloso y la ciencia ficción hacen intervenir lo sobrenatural, sin que lo

sobrenatural provoque miedo, pues estas tres categorías lo integran dentro de marcos interpretativos que lo vuelven aceptables o comprensibles. En el realismo mágico, el narrador presenta una abundancia de sucesos sobrenaturales sin miedo, sin sorpresa siquiera, como si se tratara de hechos tan naturales como nuestra respiración, porque dentro de su sistema de creencias "arcaicas" (Camayd–Freixas 1998), impermeable a los descubrimientos científicos modernos, dichos sucesos aún se perciben como plenamente posibles. Lo maravilloso y la ciencia ficción también proporcionan paradigmas explicativos para los fenómenos extraordinarios que ponen en escena, aunque de naturaleza distinta. El primero sustituye nuestra concepción racional del mundo por otra de carácter irracional, la cual no existe fuera de la diégesis y donde, como en los cuentos de hadas, hasta los mayores prodigios son aceptados sin que nadie los cuestione. La segunda, por el contrario, procura justificar esos mismos prodigios mediante explicaciones racionales vinculadas a los avances de la ciencia y de la técnica (Caillois 1966).

El fantástico también hace intervenir lo sobrenatural, salvo que, a diferencia del realismo mágico, de lo maravilloso y de la ciencia ficción, y al igual que el gótico, necesita el miedo para existir. No el mismo miedo, sin embargo. El fantástico nace de la irrupción inesperada de un fenómeno sobrenatural en un universo diegético similar al nuestro, regido por las leyes y convenciones físicas, psicológicas y sociales en las que nosotros, habitantes de la modernidad occidental, creemos; leyes que excluyen lo sobrenatural y son incapaces de explicarlo. Es esta antítesis constitutiva de la ficción fantástica entre lo posible y lo imposible la que espanta al lector o espectador, al hacer tambalear sus certezas más antiguas sobre sí mismos y sobre la realidad circundante. Este mundo en el que vivo, ¿realmente es el que creía? A fin de cuentas, ¿será posible lo que yo daba por imposible? Este miedo de índole intelectual, David Roas lo denomina "miedo metafísico". Se produce según él cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando un sujeto pierde pie frente al mundo que antes le era familiar. Diferencia este miedo cerebral del miedo emocional, al que llama "miedo físico", el cual remite más bien a la amenaza física, a la muerte o a lo materialmente espantoso (2011: 95–96). El principal objetivo del fantástico es fomentar el miedo metafísico, y tanto es así que puede prescindir del miedo físico. Al contrario, el gótico puede prescindir del miedo metafísico pero no del miedo físico, que todo, del tema al estilo pasando por los espacios y la actitud de los personajes, debería inspirar.

Ahora bien, como es sabido, en materia de artes las distinciones teóricas suelen ser porosas. Estas que acabo de trazar no son una excepción. Si bien el gótico puede operar de manera autónoma, algunos de sus especialistas argumentan que también es susceptible de combinarse

con otros géneros y modos narrativos, que se complican y enriquecen entonces mutuamente (Ordiz 2014; Bloom 2020). Bajo esta óptica, *Frankenstein*, para retomar nuestro ejemplo inicial, puede considerarse tanto un clásico gótico como un clásico de ciencia ficción, dado que el acontecimiento extraordinario recibe una explicación de carácter científico, y que simultáneamente, se evoca de principio a fin el miedo físico que siembra la criatura, dondequiera que se encuentre. Del mismo modo, *Pedro Páramo* puede analizarse a la vez como un ejemplo paradigmático de realismo mágico, y como una novela gótica. La coexistencia de los vivos y de los muertos forma parte de la cosmovisión rural de los habitantes de Comala, pero al forastero Juan Preciado, ajeno a dicha cosmovisión, el contacto con los muertos le infunde un miedo tan penetrante, tan paralizante, tan físico, que literalmente termina por quitarle la vida.

Ha llegado el momento. Con esta pequeña antorcha teórica en la mano, atrevámonos a franquear el pórtico de este número monográfico, que abre con un artículo de Kristine Vanden Berghe titulado "Notas sobre la conciencia del gótico en la literatura mexicana". La estudiosa comienza por rastrear el desplazamiento del gótico desde Inglaterra hacia América Latina, de *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, hasta *La mansión de Araucaima* (1973), de Álvaro Mutis, esbozando de paso un panorama de los principales estudios sobre el gótico latinoamericano, ya sea desde una perspectiva continental o nacional. En este panorama, Vanden Berghe subraya e ilustra mediante "El huésped" (1959), de Amparo Dávila, la cautela con la que los investigadores mexicanistas han abordado esa categoría. Esta prudencia, la explica por dos factores: por un lado, el temor a importar un concepto más arraigado en Europa que en México; por otro, la ya señalada dificultad de distinguir el gótico de categorías emparentadas, siamesas a ojos de algunos, como lo fantástico. Remarca, empero, algunas excepciones notables, como Inés Arredondo —"Apunte gótico" (1979)—, Carlos Fuentes —*Aura* (1962)— y Juan Rulfo —*Pedro Páramo* (1955)—, leídos y releídos recientemente desde un prisma gótico, al igual que una serie de escritoras contemporáneas que acuden a la estética gótica para ambientar relatos resueltamente feministas. Entre estas plumas contemporáneas, la autora menciona a Fernanda Melchor, Guadalupe Nettel, Daniela Tarazona, Cecilia Eudave y Cristina Rivera Garza, en cuyas obras ve la señal de que ese "río subterráneo" que aún constituía el gótico mexicano hasta hace poco comienza a emerger para irrigar cada vez más, en este inicio del nuevo milenio, la superficie del campo literario nacional.

Entre los rasgos más sobresalientes de los relatos de estas escritoras contemporáneas, Vanden Berghe pone de relieve la casa gótica: un espacio ambivalente, ora protector, ora amenazante, refugio ante las violencias del mundo exterior pero también escenario de otras

violencias más íntimas, que a menudo recluye a las mujeres en un orden doméstico patriarcal del que buscan escapar. Estamos aquí a miles de kilómetros de los castillos enclavados en cumbres borrascosas o erigidos en medio de vastas extensiones heladas; la casa gótica se muda en el corazón de la Ciudad de México. A la sombra de los edificios resplandecientes de los barrios más modernos, cubiertas por la vegetación, sus fachadas derruidas, sus sótanos lúgubres y sus cuartos secretos encubren una cohabitación conflictual entre razón y pasión, cordura y locura, vida y muerte. Es en este motivo de la casa gótica que se concentran las dos contribuciones siguientes. Claudia Palacios Sotelo analiza las tres casas que retrata Lilián López Camberos en "La planta", cuento procedente del volumen *Quisiera quedarme quieta* (2020). Su artículo muestra más precisamente cómo, en este relato, la protagonista es simultáneamente reconfortada y atormentada por la presencia de su madre fallecida, que fluye a través de los tres espacios en cuestión, y se encarna en una planta que poco a poco se apodera de la vida tranquila que llevaba en su departamento de la colonia Juárez. Con *Restauración* (2019), de Ave Barrera, nos quedamos en el centro de la capital. Alejandro Soifer se detiene en las violencias sufridas por las mujeres que habitaron en el pasado la casa antigua que la protagonista emprende restaurar junto con su novio, novio que, a su vez, la maltrata. La escena final, donde la protagonista huye de ese hogar asfixiante, encerrando en él a su pareja, es para Soifer un gesto de empoderamiento femenino a la vez que un intento de contener el mal machista dentro de la casa gótica. El investigador contempla asimismo a través del lente gótico las casas de *La transmigración de los cuerpos* (2013), de Yuri Herrera, donde el cuerpo femenino vuelve a ser agredido, y propone para calificar esta novela que a su juicio cubre el narcotráfico con una pátina gótica la etiqueta de "narcogótico".

La poca fiabilidad de los narradores, hoy en día con más frecuencia narradoras, constituye otro rasgo gótico común. La encontramos, de hecho, en las narradoras de "Apunte gótico" y de "La planta", como señalan respectivamente Vanden Berghe y Palacios Sotelo. En consonancia con el mundo que los rodea, la mente de los narradores góticos aparece muchas veces, y por muchas razones posibles, como un laberinto de reflexiones claroscuras, entre lucidez y penumbra; y es a veces en la penumbra donde pueden encontrar cierta forma de lucidez, como indica Alexia Iveth Chavira en su análisis de *Fulgor* (2022), de Alma Mancilla. La narradora y protagonista de esta novela es una joven estudiante de antropología que, mientras realiza un estudio de campo en el seno de una comunidad indígena, entra en contacto con unas *tlahuelpuchis*, brujas que la ayudan a superar el aborto espontáneo que acaba de sufrir, e incluso, en el curso de un ritual mágico, a quedar nuevamente embarazada. Resulta imposible, sin embargo, determinar si la historia que narra realmente ocurrió o si es fruto de alucinaciones. En

el fondo, sugiere Chavira, poco importa: entre esas brujas, reales o fantaseadas, la narradora de *Fulgor* logra reconciliarse consigo misma, como da a entender su doble, rodeado de esas mujeres poderosas y sonriente al fin, en un lienzo colgado de una de las paredes de su cabaña. El *döppelganger* en un cuadro o espejo es, dicho sea de paso, otro motivo clásico del imaginario gótico.

Con Carolyn Wolfenzon, efectuamos una doble transición: de la literatura a las pantallas, y del doble al fantasma. En su examen del documental *Tempestad* (2016), de la directora Tatiana Huezo, prolonga una de las hipótesis centrales de su libro *Nuevos fantasmas recorren México* (2020), a saber, que paradójicamente la figura del fantasma permite volver visibles traumas y heridas invisibles, aunque no por ello menos profundos. Describe más precisamente las técnicas mediante las cuales Huezo logra el desafío de "afantasmar" a las dos mujeres que protagonizan su documental, ambas víctimas del crimen organizado y de un sistema judicial corrupto. Sus rostros nunca aparecen nítidamente en la pantalla; al espectador solo le llegan voces distantes, en desajuste con las imágenes proyectadas, que plasman según Wolfenzon las emociones turbias de estas mujeres en un clima agitado —la tempestad que da título a la película— y en (no) lugares fragmentados y fragmentarios, siempre en ruinas y capturados de forma incompleta por la cámara.

En la estética gótica, la casa está en ruinas, al igual, lo hemos visto, que la salud mental y la vida emocional de sus narradores y personajes. Pero en ruinas, también lo está en ocasiones el cuerpo, la carne misma: despedazada, hecha jirones, putrefacta, sangrante y supurante, aparece como el vestigio de un ser que subsiste precaria y siniestramente en un universo igualmente precario y siniestro. El monstruo del doctor Frankenstein reanimado recientemente por del Toro es un ejemplo por excelencia, pero otra de las figuras góticas más emblemáticas de esta corporalidad degenerante es el zombi, estudiado por Patricia Saldarriaga y Emy Manini en su ensayo *Infected Empires. Decolonizing Zombies* (2022). En su contribución a este número, las dos estudiosas reconstruyen una genealogía del muerto viviente en el cine mexicano y sobre México, desde sus primeras apariciones hasta la actualidad, de *El santo contra los zombis* (1961) hasta *Párvulos: hijos del apocalipsis* (2024). Dan un paso más allá: a partir de un corpus de media docena de películas, se interrogan sobre las especificidades del zombi mexicano, en el que proponen ver una metáfora de la muerte social de ciudadanos abandonados por un Estado impotente frente a la violencia *gore* descrita por Sayak Valencia. Las películas que analizan constituyen, según las autoras, un observatorio privilegiado no solo de las representaciones de esa muerte social, sino también de las formas en que mexicanas y mexicanos reaccionan ante ella, reintroduciendo formas de *care* —ciertamente precarias, pero a su manera vitales— allí

donde el Estado parecería haber dejado de hacerlo. De ahí que Saldarriaga y Manini sostengan que, más que una mera representación de la necropolítica, entendida como un sistema de gobierno productor de muerte social, en el caso mexicano el gótico vehicula una forma de aprendizaje afectivo: "It teaches subjects how to feel care within necropolitical conditions" (101).

Por último, en un artículo de título sabroso, "Colmillos a la mexicana", Laura Yadira Munguía Ochoa recorre a su vez una galería de películas góticas mexicanas, entre las que destaca *El vampiro* (1957), de Fernando Méndez. Toda su argumentación apunta a demostrar que no se trata de una buena película de vampiros *a pesar* de ser mexicana, malentendido crítico que en su opinión ha perdurado demasiado tiempo, sino precisamente de una buena película de vampiros *porque* Méndez y su equipo lograron adaptar un imaginario europeo al contexto del México posrevolucionario. En ese proceso de "domesticación", concepto que Munguía Ochoa distingue del de "tropicalización" (Edwards / Guardini 2016), el vampiro gótico adquiere, de acuerdo con ella, dos nuevos significados. Primero, en el México de mediados del siglo XX, la tensión del Siglo de las Luces entre razón y superstición encontró su correlato en la tensión entre un pensamiento moderno y técnico que se expandía al ritmo del crecimiento urbano, y un sistema de creencias rurales donde, como en la Comala de Rulfo, lo sobrenatural forma parte de la vida cotidiana. Luego, en la hacienda decimonónica que sustituye al castillo de los Cárpatos, el monstruo chupasangre se convierte en metáfora del colonizador extranjero que se abreva de las venas mexicanas para sobrevivir, y del que se trata ahora de desprenderse. "Las haciendas, con sus caciques y rancia nobleza, son, por definición, vampíricas" (125), asevera Munguía Ochoa, quien concluye su artículo examinando el legado del vampiro de Méndez en películas posteriores, entre las cuales reaparecen los luchadores —con *Santo contra las mujeres vampiro* (1962)— así como Guillermo del Toro, con *Cronos*.

Con este regreso a Guillermo del Toro, por quien habíamos comenzado estas páginas, el círculo parece cerrarse. Ahora bien, este dosier se asemeja en cierto modo a la criatura de Frankenstein. Concebido para formar un todo coherente y autónomo, como un ser de pleno derecho, no deja de ser fragmentario, como toda empresa científica colectiva necesariamente lo es. Es un ensamblaje de objetos, perspectivas e hipótesis que solo cobrará plenamente sentido en la medida en que otros investigadores le insuflen la chispa de la vida, al hacer dialogar entre sí esas perspectivas e hipótesis, al completarlas y abrirlas hacia nuevas obras y nuevos contextos. Ojalá los artículos que siguen puedan contribuir a disipar, aunque solo sea fugazmente, desde la literatura y el cine mexicanos, un poco de esa niebla eterna que envuelve al gótico.

Bibliografía

BLOOM, Clive (2020): "Introduction to the Gothic Handbook Series: Welcome to Hell". En: Clive Bloom (ed.): *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic.* New York: Palgrave Macmillan, 1–28.

BOTTING, Fred (2014 [1996]): *Gothic. The New Critical Idiom.* New York: Routledge.

CAILLOIS, Roger (1966): *Anthologie du fantastique.* Paris: Gallimard.

CAMAYD–FREIXAS, Erik (1998): *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*. Lanham: University Press of America.

EDWARDS, Justin D. / Sandra GUARDINI VASCONCELOS (2016): "Introduction: Tropicalizing Gothic". En: Edwards, Justin D. / Sandra Guardini Vasconcelos (eds.): *Tropical Gothic in Literature and Culture. The Americas.* New York/London: Routledge, 1–10.

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

ROAS, David (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.

ARTÍCULOS

ARTICLES

Notas sobre la conciencia genérica del gótico en la literatura mexicana

Kristine Vanden Berghe

(Université de Liège)

Cuando surgió en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XVIII, la ficción gótica se construyó a partir de una serie de cronotopos estrechamente asociados con Europa: castillos italianos y conventos en ruinas, brumas londinenses y bosques de antiguos abetos atravesados por senderos sombríos. Dado que uno de los rasgos más característicos del género es la descripción de los espacios, estos elementos funcionaban como tropos fundamentales que permitían reconocerlo fácilmente. Como señala Robert Kiely, "it is one of the pervading characteristics of all Gothic fiction —and initially one of its failings— that individual personality is subordinated to physical setting" (1972: 39). Los detalles con los que se describen estos escenarios sirven para destacar el miedo que experimentan los personajes y, al mismo tiempo, para transmitir esa misma sensación —que es el núcleo decisivo de la ficción gótica— a los lectores. A la creación de este efecto de terror también contribuye la presencia de fenómenos que parecen sobrenaturales o extraños. Este tercer rasgo definitorio es precisamente el que aleja al género de los géneros realistas.

En esta contribución empezamos por recordar brevemente algunos aspectos relativos al trasplante del gótico a América Latina y, más específicamente, a México. La conclusión que se deriva de ellos es que la cantidad de investigaciones dedicadas al gótico en la literatura mexicana es modesta, lo cual suscita la cuestión central de estas notas, que es de índole metacrítica: nos preguntamos en qué medida existe una conciencia genérica del gótico entre los autores mexicanos y sus críticos e investigadores. Examinamos esta cuestión primero centrándonos en la literatura crítica sobre la obra de Amparo Dávila y, en segundo lugar, a partir de los ejemplos de Inés Arredondo, Carlos Fuentes y Juan Rulfo. Concluimos que solo en fechas recientes se está dando una mayor visibilidad al género en la literatura mexicana gracias a varias autoras de primera línea que recurren al gótico desde una perspectiva común, feminista y antipatriarcal.

De Inglaterra a América Latina

La constatación de que los escenarios y espacios góticos parecían inextricablemente vinculados con Europa suscitó en 1958 una discusión en la Ciudad de México entre un español y un

colombiano que en ese momento vivían allí. [1] El cineasta Luis Buñuel y el escritor Álvaro Mutis intercambiaron entonces pareceres sobre si era posible trasplantar el gótico a tierras latinoamericanas. Sus ideas al respecto eran irreconciliables. Para Buñuel, las connotaciones europeas constituían la esencia del género, por lo que para él era impensable que pudiera adaptarse a un contexto tan diferente como el latinoamericano, cosa que a Mutis no le pareció del todo imposible. A este le costó casi dos décadas demostrarlo a su público lector: lo hizo en 1973, cuando publicó una novela corta (escrita mucho antes) titulada *La mansión de Araucaima*. Le añadió el subtítulo *Relato gótico de tierra caliente* como guiño explícito a la que suele considerarse la primera novela gótica, *The Castle of Otranto. A Gothic Story* (1764), del escritor inglés Horace Walpole. A su vez, la historia literaria posterior acabó dándole la razón a Mutis. No tuvo que pasar mucho tiempo antes de que otros escritores no europeos demostraran que el género podía prosperar en otras latitudes. Tampoco tardarían los investigadores en identificar, por ejemplo, un gótico canadiense, africano o australiano.

En cuanto a América Latina, en torno al cambio de milenio empezaron a aplicarse a la ficción del continente expresiones como 'gótico tropical' y 'poscolonial' o, en fechas aún más recientes, 'gótico andino' y 'amerindio', entre otras. En la última década aparecieron también los primeros estudios monográficos sobre el gótico latinoamericano. *Doubles and Hybrids in Latin American Gothic* (2020), editado por Antonio Alcalá González e Ilse Bussing López, se distingue por relacionar el gótico con la idea de hibridez y con las mezclas étnicas y culturales características del área. Siguió a otros dos volúmenes pioneros dedicados al gótico en la región: *Latin American Gothic in Literature and Culture* (2018), compilado por Sandra Casanova-Vizcaíno e Inés Ordiz, y *Gothic Imagination in Latin American Fiction and Film* (2019), de Carmen A. Serrano.[2] Para Serrano y muchos especialistas del gótico latinoamericano, este está inextricablemente ligado a cuestiones de colonialismo y modernidad, una idea que les lleva a adoptar un enfoque en el cual el género, por un lado, se ve implicado en un proceso de hibridación, por ejemplo, al aludir a mitos indígenas y, por otro lado, se convierte en un modo que expresa miedos y ansiedades ante transformaciones políticas y culturales.

---

1 Consúltese a Rodríguez Amaya (2014) para más información al respecto.

2 En 2014 Casanova y Ordiz contribuyeron a un dosier de la revista *Badebec* dedicado al gótico en la literatura latinoamericana y caribeña. En el libro *Tropical Gothic in Literature and Culture. The Americas* (2016), editado por Justin D.Edwards y Sandra Guardini Vasconcelos se reúnen contribuciones sobre Estados Unidos y sobre América Latina, y no solo sobre literatura. En el libro editado por David Punter, *A New Companion to the Gothic*, cuya primera publicación es de 2012, en la parte titulada "The Globalization of the Gothic", hay capítulos sobre literatura austrialiana, nueva zelandesa, canadiense, asiática y japonesa. Aparte de una breve mención en una contribución de Lucie Armitt sobre el realismo mágico, nadie en el grueso volumen se ocupa de la ficción latinoamericana.

Otros autores eligieron manejar una óptica más restringida y se centraron en una tradición nacional. Entre las distintas literaturas latinoamericanas, hasta ahora dos se han vinculado de una forma algo más sistemática con el género. Sobre la ficción gótica argentina es bastante conocido lo dicho por Julio Cortázar en un texto publicado en 1975, donde intentaba explicar por qué había tenido una acogida tan positiva en el Río de la Plata. En él confiesa ser un temprano y entusiasta lector de ficción gótica inglesa, aunque al mismo tiempo toma cierta distancia del género: al encontrarlo a menudo excesivamente ingenuo, pidió a los escritores que le inyectaran una buena dosis de ironía. Otro comentario, bastante más denigratorio, se había publicado en Buenos Aires dos décadas antes: en el prólogo que escribiera para la *Antología de la literatura fantástica* (1940; segunda edición en 1965), un libro que compiló con Borges y Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares se burló de los tópicos góticos, manifestando su distancia ante los vampiros y los castillos, elementos respecto a los cuales comentó: "Su paso por la literatura no ha sido feliz" (1971: 13). La severidad de su juicio puede sorprender en la medida en que, como han demostrado, por ejemplo, José Amícola (2003) y Juan Pablo Dabove (2019), el gótico fue una fuente de inspiración fundamental para Ocampo y Borges. Pero esta influencia, dice aún Dabove sobre Borges, no ha sido reconocida. Tales comentarios, tanto los más como los menos positivos, ilustran el conocimiento que tienen los autores argentinos del gótico y habrán contribuido al interés de sus estudiosos por el género. De este interés atestiguan algunos libros importantes como, por ejemplo, *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación* (2003), de José Amícola, *La noche tiene mil ojos* (2015), de María Negroni, y *Territorio de sombras. Montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina* (2019), compilado por Marcos Zangrandi.

La segunda tradición literaria latinoamericana que se ha relacionado con el género gótico es la colombiana, especialmente gracias a los trabajos de Gabriel Eljaiek-Rodríguez. La ha estudiado desde esta perspectiva en un libro titulado *Colombian Gothic in Cinema and Literature* (2021). Al reunir un corpus diverso de textos y películas que adscribe al género gótico, Eljaiek-Rodríguez demuestra que este se ha importado con cierta constancia al campo cultural colombiano, algo que ya había señalado en un libro anterior, *Selva de fantasmas. El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos* (2017). Como se desprende del título de este estudio, se interesa igualmente por el cine y no se limita a Colombia, sino que se centra también en la presencia del gótico en Argentina y en México. En sus trabajos, el investigador recurre al concepto de 'gótico tropical', argumentando que en América Latina los cineastas y los escritores

transforman el gótico y lo adaptan a las circunstancias geoculturales propias, sin que, sin embargo, esta transformación implique que se pierda su carácter reconocible.[3]

De la producción cultural mexicana, Eljaiek-Rodríguez selecciona sobre todo películas y, de la literatura, comenta tan solo un relato largo de Carlos Fuentes, "Vlad" (2004). Tampoco en los libros antes citados de Alcalá González y Bussing López, de Casanova Vizcaíno y Ordiz o de Carmen A.Serrano, la literatura mexicana recibe mucha atención. Aparte de Carlos Fuentes (con "Vlad" y *Aura*), Serrano, por ejemplo, solo menciona la novela *Pedro Páramo*. Dichos estudios tienen el mérito de demostrar que existe una (pequeña) vena gótica dentro de la cultura mexicana. No se preguntan, sin embargo, cuál es la posición que ocupa dentro de la tradición nacional mexicana o cómo se manifiesta en ella la conciencia genérica. Es asimismo significativo que, como señaló Aurora Piñeiro hace más de una década (2014: 260), no existan otros estudios globales sobre la presencia del género gótico en la cultura mexicana. Algunas investigaciones que se acercan al tema, como el libro *Nuevos fantasmas recorren México: lo espectral en la literatura mexicana del siglo XXI* (2020), de Carolyn Wolfenzon, se centran en un corpus que contiene varios textos con personajes góticos. Sin embargo, no los abordan desde esta perspectiva genérica.[4]

La reducida presencia del concepto 'gótico' en el discurso crítico sobre la ficción mexicana hace pensar que la conciencia genérica en torno al gótico es poco firme entre los críticos e investigadores mexicanistas. Sugiere que el conocimiento de las convenciones, normas y expectativas que se le asocian no está muy desarrollado. El discurso crítico sobre la obra de Amparo Dávila constituye una buena ilustración de esto y arroja luz sobre uno de los posibles motivos de tal desconocimiento o desinterés.

La obra 'extraña', 'fantástica' o 'inusual' de Amparo Dávila

Desde hace aproximadamente una década ha crecido la atención a la obra de Amparo Dávila, a menudo enmarcada en la Generación del medio siglo. Que buena parte de los críticos que se interesan por sus textos se interrogue sobre cómo calificarlos en términos genéricos lo ilustran, por ejemplo, las lecturas hechas por José Miguel Sardiñas (2003) y Carmen Alemany (2021). El primero replica a quienes definen los cuentos de la escritora mexicana de manera indiscriminada como fantásticos. Alega contra esta calificación señalando que en ellos a

[3] Dice Eljaiek-Rodríguez: "Tropicalization of the Gothic is a process that puts Eurocentric representations out of place while also challenging a nativist adherence to Latin American narratives and representations seen as traditional" (2020: 4).

[4] Wolfenzon incluso distingue nítidamente entre el gótico europeo y norteamericano por una parte y, por otra, el mexicano: "A diferencia del gótico europeo o norteamericano, en México el objetivo es, principalmente, proveer una crítica social sobre diversos temas históricos y políticos a través de esta figura [del fantasma]" (2020: 21).

menudo no hay duda acerca de si el ser o el objeto extraño existe realmente o si es fruto de la imaginación del focalizador. Según Sardiñas, el aspecto que crea lo extraño es la naturaleza misma de ese objeto o ser, que suele ser ambigua. Entre otros ejemplos, menciona "El huésped": sabemos que existe, pero no sabemos qué es, si un hombre, un animal o un monstruo. Por lo tanto, según su punto de vista, se trata de un cuento extraño y no fantástico.[5] En un estudio más reciente, Carmen Alemany (2021), al contrario, parte de lo que ella sí considera realidades ambiguas en dichos cuentos, en el sentido de que, según ella, a menudo no sabemos si son reales o imaginadas por los personajes. Pero, en vez de abordar esos relatos recurriendo al concepto más clásico del fantástico según como lo definió Todorov, que parte precisamente de este rasgo para definir el género, propone incluirlos en una nueva categoría que llama lo 'inusual'. Por lo tanto, lo que es significativo para nuestro cuestionamiento relativo a la conciencia genérica del gótico es que ni ella ni Sardiñas lo toman en cuenta en su propuesta de clasificación.

Sin embargo, una parte de la obra de Dávila podría abordarse desde una perspectiva crítica gótica porque en ella se reúnen varios de los rasgos del género que hemos recordado al principio. En primer lugar, los textos góticos están saturados de emociones, y en el centro de su lenguaje sensible se encuentra el miedo. Como ha dicho David Punter: "There is, however, one element which, albeit in a vast variety of forms, crops up in all the relevant fiction, and that is fear" (1996: 5). Ahora bien, para decirlo con las palabras de Luis Mario Schneider, Dávila construyó un mundo de ficción que es "una ruta al erizamiento" (2010: 3). Los relatos reunidos bajo el título de *Árboles petrificados* (1977), entre otros, se desarrollan en torno a un sentimiento de miedo: los personajes sienten terror o una profunda angustia y el discurso integra recursos narrativos que procuran transmitir estas emociones a los lectores. A esto se añade una segunda característica del género, pues el miedo es provocado por alguna presencia extraña o insólita. Además, encontramos a los personajes de Dávila (a menudo femeninos) en espacios domésticos y familiares que, en vez de ofrecer la protección que se asocia habitualmente con la noción de hogar, esconden un secreto, producen un trauma o generan un efecto de terror. Sus textos dan así una forma a lo *Unheimlich*, un término conceptualizado por Freud en un texto de 1919. Partiendo de la etimología de la palabra, el psicoanalista concluía que vehicula la idea de que una situación familiar y tranquila es amenazada por la vuelta de algo que estuvo reprimido. Este regreso produce el sentimiento de lo siniestro o *Unheimlich* (Botting 1996: 8).

Es de sobra sabido que, cuando escribía, Dávila se inspiró en las relaciones que percibía en su propia casa entre sus padres, y en los sufrimientos que la actitud de su padre generó en su

[5] Sardiñas critica la excesiva inclusión de toda la literatura de Dávila dentro del género fantástico, pero reconoce que escribió varios cuentos adscritos a él.

madre (Gutiérrez 2009: 85). Para crear una atmósfera de cotidianidad lúgubre, para construir literariamente casas familiares afectadas por fenómenos sobrenaturales o extraños que producen terror, también le habría inspirado la obra de Edgar Allan Poe, de quien decía ser una lectora ferviente; dijo asimismo que ya en su niñez la habían fascinado las ilustraciones que Gustave Doré hizo del Infierno de Dante (Lorenzo y Salazar 1995: 50). No se ha ahondado hasta ahora, que sepamos, en las coincidencias entre su obra y la de Horacio Quiroga. Sin embargo, en ocasiones parece que Dávila reescribe sutilmente algún texto suyo, como sugiere una comparación entre "El almohadón de plumas" (1917) y "El huésped" (1959).[6]

Ambas historias se desarrollan en una casa cuya frialdad y carácter inhóspito reflejan la distancia emocional dentro del matrimonio. En ambas se enfoca a una esposa joven que sufre un proceso de degradación: poco a poco pierde la vida en el cuento de Quiroga o las ganas de vivir en el de Dávila. Su degeneración se debe en los dos textos a una presencia extraña: respectivamente, un insecto parásito que chupa la sangre de la mujer y un 'ser' innombrado pero violento que genera un ambiente de terror. La salud mental y física de las dos mujeres decae también debido a un segundo monstruo que vive en la casa y del que el lector intuye que es el marido, prepotente e insensible. Ambos cuentos son, así, feroces representaciones de la infelicidad que significa para muchas mujeres la institución del matrimonio y de cómo el confinamiento en la casa, debido a imperativos patriarcales, les impide vivir una vida plena.

Ahora bien, "El almohadón de plumas" de Quiroga ha sido calificado de gótico y se ha analizado desde esta perspectiva. Forma parte, por ejemplo, del corpus estudiado por Eljaiek-Rodríguez (2017) y Carmen A. Serrano (2019) en los libros que dedicaron al género en América Latina. Al contrario, como hemos visto, los textos de Dávila han sido leídos desde otras perspectivas genéricas, especialmente de lo fantástico, lo extraño y lo inusual. Además, cuando se relaciona a Dávila con el gótico suele ser de una forma superficial y, en ocasiones, sorprendente. Los comentarios al respecto a veces muestran que sus estudiosos no tienen un conocimiento profundo del género o, tal vez, que prefieren no tomarlo en cuenta.

En este último caso, se verificaría la hipótesis de Glennis Byron de que, en América Latina, siempre ha existido el temor de que, con el gótico, se importara un género insuficientemente vernáculo que, para colmo de males, venía del imperio (2012: 370). Para Carolyn Kendrick Alcántara (citada por Gordillo 2014), este temor habría derivado en la marginación del gótico y en su reemplazo o camuflaje dentro de otras estéticas consideradas menos foráneas, como la

[6] Otro rasgo del gótico, como literatura de género, es su carácter a menudo abiertamente intertextual. Desde sus inicios, sus autores incluyen alusiones y citas, a veces de índole paródica, a otros textos del género. Las novelas góticas de la mexicana-canadiense Silvia Moreno-García son ilustrativas de esta práctica (Sánchez Prado 2023).

fantástica o el realismo mágico. A favor de esta idea podemos traer a colación una afirmación de María Negroni al inicio del prólogo que escribió para su libro *Galería fantástica* (2009): "Leo la literatura fantástica, en especial la literatura fantástica latinoamericana, como una deriva concentrada y sutil de la literatura gótica europea de los siglos XVIII y XIX" (2015: 157). Para el ámbito latinoamericano, Negroni usa el término 'fantástico', apuntando, sin embargo, al vínculo que lo une estrechamente con el género gótico, término que emplea exclusivamente para hablar del corpus literario europeo. En la crítica mexicanista, los escrúpulos para usar el concepto de gótico son particularmente claros.

Por otra parte, a la reticencia ante la aplicación de dicho concepto a la literatura mexicana y a la obra de Dávila en particular, también habría contribuido la dificultad de deslindar el gótico frente a otros géneros afines, especialmente frente a la literatura fantástica. Como ha argumentado Inés Ordiz en un estudio sobre los géneros que incluyen una dimensión insólita (2014), esta dificultad se explica por distintas razones: las teorías sobre lo fantástico y lo gótico se han desarrollado de forma paralela en la crítica; sus confluencias históricas han aumentado la confusión; comparten el rasgo de proponer una revisión de la noción usual de realidad y sus personajes emblemáticos son representativos de lo intersticial. Esto no impide, sin embargo, que se trate, según Ordiz, de dos géneros diferentes. La investigadora parte del principio de que, mientras que un texto fantástico incluye indefectiblemente elementos sobrenaturales, esto no es una condición definitoria del gótico. Y mientras que, en el gótico, es imprescindible la voluntad de procurar miedo en el lector, no es un requisito en el género fantástico.

En parte de la obra de Dávila se cruzan dos o tres estéticas, la de lo extraño, la fantástica y la gótica. Reconocer y estudiar en ella los rasgos propios de esta última —el miedo, lo sobrenatural o lo extraño y lo *Unheimlich*—, identificar en ella ecos góticos que llegan a veces de lejos en el espacio y el tiempo, puede contribuir a añadir a esa obra, rica y variada, otras capas de sentido. Como el análisis detenido de los textos no constituye el objetivo central de esta contribución, dejo esta línea de indagación abierta para futuras investigaciones. No obstante, desde la perspectiva metacrítica que aquí adopto, sí resulta pertinente detenerse en algunos momentos clave de la recepción y conceptualización del gótico mexicano, que examinaré a continuación.

Reivindicación del gótico: Arredondo, Fuentes, Rulfo

Que la ausencia de conciencia genérica del gótico en México no sea general, que haya excepciones, lo ilustran la obra de Inés Arredondo y la crítica sobre Carlos Fuentes y Juan Rulfo, tres escritores que construyen en sus textos escenas de enunciación marcadas por los códigos del gótico y que, de esta manera, parecen reivindicarlo.

Inés Arredondo, una escritora de la Generación del medio siglo, incluyó en su antología de cuentos *Río subterráneo* (1979) un texto titulado "Apunte gótico", tan breve que puede calificarse de microrrelato. Ambas palabras que integran el título le dan un significado remático: más que al tema del texto, aluden a los géneros (croquis, gótico) en los que la escritora quiso inscribirlo. Las dos palabras también construyen un doble oxímoron. La voz 'apunte' denota brevedad y concisión, mientras que 'gótico' connota extensión, tramas complicadas y estructuras de textos enmarcados (Fred Botting lo ha calificado en términos de 'una escritura del exceso', 1996: 1). Se percibe una segunda tensión entre la reivindicación del género en el adjetivo y la mitigación de este reclamo en el sustantivo 'apunte' que relativiza la inscripción del cuento en el gótico, que muestra cierta reticencia de la escritora frente a él o, tal vez, una duda sobre si ha logrado crear un texto realmente gótico. Esta duda, si la hubiese,[7] es del todo innecesaria, ya que, a pesar de su extrema brevedad, el relato construye una escenografía fácilmente reconocible como gótica.

La narradora es una joven que, en su habitación, observa el cuerpo de su padre que yace en su cama. No logramos saber si está vivo o si ha muerto ni tampoco, en este último caso, cómo murió. En el cuarto párrafo —el cuento incluye solo diez— la niña se refiere a su madre, que se encuentra en otra habitación y que, según ella, ha enloquecido debido a que su padre tenía una relación con otra mujer. Hacia el final alude a un nuevo personaje, Adelina, la hija de la sirvienta de la casa, que tiene nueve años y que aparece bajo la forma de una rata que sale del caño para abrazar el cuerpo paterno. Todo cuanto ve la narradora niña le produce emociones intensas, especialmente atracción (el cuerpo paterno), pero también asco (las ratas). Sobre estas emociones es legítimo pensar que la autora quiso transmitírselas a sus lectores ya que las realza y menciona de forma explícita.

Nuestra incomodidad crece todavía más debido a una serie de ingredientes tópicos de la parafernalia gótica. Entre ellos destaca la presencia de la rata, animal gótico si los hay y uno de los elementos que conectan el cuento más claramente con el género, también por la forma en la que se la describe: "una gran rata erizada […]. Con sus pelos hirsutos y su gran boca llena de grandes dientes, prieta, mugrosa, costrosa" (2014: 172). El hecho de que acabe de salir del caño evoca el concepto de lo *Unheimlich*, un sentimiento provocado por algo doméstico (Adelina, la hija de la limpiadora), que, después de ser escamoteado (en el caño), vuelve a salir a la luz, transformado en algo siniestro que produce un efecto lúgubre (la rata). Asimismo, la descripción de la habitación de la niña genera miedo en el lector, especialmente por el juego de

[7] Sobre cómo interpretar la palabra 'apunte' puede discutirse. Quizás haya querido presentar el texto como una especie de ejercicio de escritura. También puede que haya elegido la voz 'apunte' para destacar la brevedad del texto.

luces y sombras al que encontramos alusiones en todo el cuento. La carne del brazo del cuerpo paterno se hace "dulce y palpitante con el vaivén de la flama" y las últimas palabras del cuento apuntan a "la oscilación de la vela" (2014: 172). "Vaivén" y "oscilación" aluden a la fluidez y el claroscuro característicos del gótico, así como a la inestabilidad de las cosas por las que el género siempre ha mostrado una preferencia.

Las transiciones entre luces y sombras constituyen un trasfondo adecuado para una voz narrativa que, a su vez, afirma y se retrae, dando constantemente señales incompatibles, que van en direcciones opuestas. Sobre la obra de Arredondo, se ha dicho que la caracterizan sus numerosas elipsis. Pero "Apunte gótico" se deja leer igualmente a partir de otro rasgo común en la narrativa gótica, esto es, la no fiabilidad del discurso. El cuarto párrafo, donde la narradora alude a su madre, ofrece una buena ilustración de cuán difícil es confiar en ella: "Mi madre dormía en alguna de las abismales habitaciones de aquella casa, o no, más bien había muerto. Pero muerta o no, él tenía una mujer, otra, eso era lo cierto. Era la causa de que mi madre hubiera enloquecido. Yo nunca la he visto" (2014: 171). En estas cuatro frases aparece dos veces el adverbio de negación 'no' (y una vez 'nunca'), a las que se suman en el resto del brevísimo texto diez ocurrencias más de la partícula. Ilustran cómo la narradora afirma algo para luego negarlo o rectificarlo. El párrafo, de hecho, nos deja en la incertidumbre y no logramos saber si la madre vive o no ("pero muerta o no"). Tampoco sabemos bien a quién se refiere la narradora cuando habla de la otra mujer de su padre. Tan ambiguas son sus palabras, tan poco esconde la gran atracción que produce el cuerpo paterno sobre ella misma, que no podemos descartar que la otra mujer sea ella misma, como también opina Ferrero Cándenas (2018: 23).

Tomados juntos, estos rasgos hacen del microrrelato de Arredondo un texto ejemplarmente gótico. La escena que describe la narradora no fiable es una máquina terrorífica; están presentes algunos de los tropos más recurrentes en el género, como las ratas y los claroscuros generados por las llamas oscilantes; los temas transgresores del incesto y de la pedofilia son aptos para provocar escándalo;[8] las emociones que asaltan a la narradora son intensas y, por su acumulación en tan pocas líneas, es razonable pensar que la escritora quiso provocarlas en sus lectores. Ilustra que Arredondo era buena lectora de literatura gótica y que deseó transmitir este gusto a su público mexicano. Por esto es tanto más llamativo que casi no se haya comentado la presencia del gótico en dicho cuento. Lilian von der Walde (1991), por ejemplo, ha hecho un

[8] Ferrero Cándenas habla de "pasiones perversas" y opina que "pocas generaciones literarias […] las han expuesto […] con tanto énfasis como el Medio Siglo mexicano" (2018: 19).

análisis interesante de él que se detiene en cada párrafo por separado. Sin embargo, no reflexiona en torno a su componente gótico.

Carlos Fuentes, nacido el mismo año que Arredondo, se vincula de forma especial con el gótico porque construyó claras escenografías góticas en una parte significativa de su obra, lo cual debe de haber contribuido a que los estudiosos de la literatura mexicana hayan reconocido más fácilmente esta filiación genérica en él: Ricardo Gutiérrez Mouat (2004: 297) afirmó que es el más gótico de los escritores del canon latinoamericano y sobre varios textos de Fuentes hay contribuciones en los libros de Casanova-Vizcaíno y Ordiz (2018), de Serrano (2019) y de Alcalá González y Bussing López (2020).[9] La novela corta *Aura* (1962) es probablemente la más conocida de los relatos góticos del escritor, un corpus que también incluye, entre otros textos, la colección de relatos *Inquieta compañía* (2004). *Aura* acumula los goticismos en el personaje de la bruja y del doble, en la descripción de la vieja mansión y en una serie de tropos que va de los juegos de luces y sombras a la humedad provocada por el encierro.[10] En "Vlad", por otra parte, Fuentes propone una versión personal de la figura del vampiro. Ahora bien, Adriana Gordillo (2017: 174) ha señalado con razón el carácter reciente de la crítica centrada en lo que ella denomina el "flirteo" de Fuentes con el gótico, un fenómeno situado sobre todo a partir del nuevo milenio.

Hay otro indicio de este incremento contemporáneo del interés en el gótico por parte de los mexicanistas. Incluso cuando las perspectivas críticas sobre la escasa obra de Juan Rulfo parecían haberse agotado, han seguido apareciendo lecturas inéditas que han enriquecido el ya inmenso corpus investigativo al respecto. Una de las más recientes implica abordarla como manifestación de una sensibilidad gótica. Lo han hecho, por ejemplo, Marco Kunz con "Luvina" (2017), y Antonio Alcalá González (2017 y 2020) y Carmen A. Serrano (2019) con *Pedro Páramo*. Kunz hace una lectura heterodoxa de "Luvina", argumentando que todos los elementos definitorios del vampiro forman una isotopía que transita el cuento. Su tesis central es que Luvina misma funciona como un espacio vampírico. El pueblo, su clima, su topografía "vampirizan" a sus habitantes: les absorben la energía vital y los convierten en seres suspendidos entre la vida y la muerte. En cuanto a *Pedro Páramo*, los investigadores mencionados señalaron cómo Rulfo adapta el gótico a un contexto rural mexicano y cómo las presencias fantasmales que hablan de traumas pasados perturban a Juan Preciado y al lector.[11]

---

[9] En su epílogo a una reciente edición de *Aura*, María Negroni afirma que Fuentes conoció el gótico europeo "acaso más que ningún otro escritor de América Latina" (2023: 68).

[10] También la exacerbada hipotiposis contribuye a generar terror gótico, como ha demostrado Genaro J. Pérez (1997).

[11] De esta forma, han dado continuidad a una lectura de Djelal Kadir quien, tan temprano como en 1976, publicó un artículo titulado "Same Voices, Other Tombs: Structures of Mexican Gothic" en el que estudió *Pedro*

Las recientes lecturas góticas de la obra de Juan Rulfo son un síntoma del incremento más global de una conciencia genérica del gótico en México.

Están tomando la casa

En efecto, en este inicio del nuevo milenio, el gótico mexicano está dejando de ser un "río subterráneo". Comienza a manifestarse cada vez más en la superficie y a ser reconocido por la crítica literaria y los investigadores como una tendencia con rasgos propios. Una primera característica suya es que no es un fenómeno nacional, sino que se proyecta más bien a escala latinoamericana. En el centro de este pequeño nuevo *boom* encontramos algunas de las literaturas tradicionalmente más periféricas de la región, ya que los escritores más reconocidos como góticos provienen del área andina y, especialmente, de Ecuador (Mónica Ojeda, Gabriela Alemán, María Fernanda Ampuero) y Bolivia (Liliana Colanzi, Giovanna Rivero). A este núcleo del gótico andino se añade otro, argentino, con escritoras como Mariana Enríquez, Samanta Schweblin y María Negroni. Las listas del llamado nuevo gótico latinoamericano a veces se completan con algún nombre mexicano: Fernanda Melchor, Guadalupe Nettel, Daniela Tarrazona, Cecilia Eudave y Cristina Rivera Garza son tal vez los principales.

Un segundo rasgo del gótico contemporáneo en México —que también comparte con el latinoamericano— es que el término "conciencia genérica" ha adquirido un significado suplementario: la conciencia genérica en el sentido de *género literario* se ha venido vinculando estrechamente con una autoría de *género femenino*. Carmen Alemany (2021) ha ubicado a algunas de las escritoras mencionadas en la estela de Dávila, llamándolas "las hijas de la escritura daviliana".[12] Entre ambas generaciones de mujeres escritoras, las del medio siglo o cercanas a él, y las contemporáneas, el agua fluye también en el otro sentido. Así, en el proceso de redescubrimiento de la obra de Amparo Dávila fue decisiva Cristina Rivera Garza con su novela *La cresta de Ilión* (2002). Es obvio el homenaje que brindan Guadalupe Nettel, especialmente con su novela *El huésped* (2006), y Verónica Gerber, con *La compañía* (2019), al cuento de Dávila. Y como he argumentado en otra ocasión, ¿cómo no ver la filiación gótica en algunos de los cuentos de Nettel? (2023).

En la expresión acuñada por Alemany resuena otra, que aparece en la crítica del gótico inglés, de "hijas de Ann Radcliffe". Pero entre unas y otras 'hijas' mide una diferencia

Páramo, pero también, quizás más sorprendentemente, *La muerte de Artemio Cruz* como ejemplos del gótico en la literatura mexicana.

[12] En varios testimonios de estas escritoras que Alemany trae a colación notamos un interés por cómo Dávila logró crear un vínculo entre la vida cotidiana y familiar y lo ominoso, especialmente cuando trata de personajes femeninos. Como escribe la investigadora: "Estamos ante temas de palpable actualidad, de ahí el atractivo que la obra daviliana tiene entre las autoras mexicanas de hoy" (2021: 38).

importante, que nos lleva a una tercera característica. En su libro *Art of Darkness. A Poetics of Gothic* (1995), Anne Williams ha subrayado cuán alejado está el gótico femenino de Radcliffe de las ideologías feministas a las que se adhieren las escritoras contemporáneas y desde las cuales las suelen leer los críticos e investigadores. Las heroínas de la autora inglesa se consideran felices cuando logran asegurarse la protección de un marido, incluso si este en algún momento las traicionó o las abandonó a su suerte. Por el contrario, las escritoras mexicanas contemporáneas usan el gótico para construir retratos acusadores de hombres prepotentes y para pintar bajo luces positivas a mujeres que, desde su hogar y a la merced de una ideología patriarcal, hacen esfuerzos por emanciparse de la misma. Estas escritoras toman la casa del gótico al estimular a sus personajes a no dejarse encerrar en tales espacios que amenazan con traerles opresión y desdicha.

Desde este punto de vista, modifican radicalmente la postura del autor más gótico de México: Carlos Fuentes. Genaro Pérez señaló que Fuentes subvirtió los roles del gótico tradicional que atribuía a la mujer un papel de dependencia. Para él, el hecho de que en los textos de Fuentes (*Aura* es un buen ejemplo) es la mujer la que tiene el poder "exterioriza temores tradicionales de una sociedad patriarcal frente al cambio" (1997: 19). También María Negroni destaca esta transgresión de las reglas del género, diciendo que Fuentes denuncia "los mecanismos manipulatorios presentes en lo femenino" (2023: 67). Afirma luego que "las consecuencias de estas 'innovaciones' no son menores" (ibíd.), pero no las especifica. Cecilia Eudave es más clara al respecto, y también más crítica hacia Fuentes. 'Las' fantasmas del autor, así dice, son "mujeres activas, poderosas, transgresoras; pero siempre y cuando estén al servicio de la restitución de la masculinidad y el restablecimiento del orden socavado" (2025: 57).

No resulta sorprendente que la nueva conciencia del gótico en el ámbito de la literatura mexicana se exprese con un tono marcadamente entusiasta. Los comentarios críticos sobre la obra de Carlos Fuentes hacen pensar que dicho entusiasmo está motivado, al menos en parte, por la perspectiva feminista desde la cual muchas de estas obras son escritas, y posiblemente también por la mayor visibilidad que el género ha dado a la ficción escrita por mujeres. De esta forma, después de ser execrado, el gótico se ha convertido en un tipo de narrativa que suscita el entusiasmo entre el público lector y los estudiosos de la literatura mexicana. Ha comenzado a salir de las criptas de la literatura marginada del canon literario nacional, una evolución que es conforme con una tendencia más global, destacada por Sue Chaplin quien dijo: "Gothicism has undoubtedly come to constitute one of the most prevalent and commercially successful modes of fiction and film in the twenty-first century" (2011: 3).

Bibliografía

ALCALÁ GONZÁLEZ, Antonio / Ilse BUSSING LÓPEZ (eds.) (2020): *Doubles and Hybrids in Latin American Gothic*. New York / London: Routlegde.

——— (2020): "Carlos Fuentes' The Queen Doll and The Transgressive Presence of The Past". En: Alcalá González, Antonio / Ilse Bussing López (eds.): *Doubles and Hybrids in Latin American Gothic*. New York / London: Routlegde, 44-56.

——— (2020): "Two Twenthieth-Century Mexican Writers". En: Clive Bloom (ed.): *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*. New York: Palgrave Macmillan, 63-76.

——— (2018), "Fragmented Gothic Identities in Juan Rulfo's *Pedro Páramo*". En: Casanova-Vizcaíno, Sandra / Inés Ordiz (eds.): *Latin American Gothic in Literature and Culture*. New York / London: Routlegde, 41-53.

ALEMANY, Carmen (2021): "El legado de Amparo Dávila en escritoras mexicanas actuales". En: *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico* 9.1, 39-53.

AMÍCOLA, José (2003): *La batalla de los géneros. Novela gótica* versus *novela de educación*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

ARREDONDO, Inés (2014 [2011]): *Cuentos completos*. México: Fondo de Cultura Económica.

BIOY CASARES, Adolfo (1971 [1945]): "Prólogo". En: Jorge Luis Borges / Silvina Ocampo / Adolfo Bioy Casares (eds.): *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 7-14.

BOTTING, Fred (1996): *Gothic*. London: Routlegde.

BYRON, Glennis (2012): "Global Gothic". En: David Punter (ed.): *A New Companion to the Gothic.* New York: Blackwell, 369-378.

CASANOVA-VIZCAÍNO, Sandra / Inés ORDIZ (eds.) (2018): *Latin American Gothic in Literature and Culture*. New York / London: Routlegde.

CORTÁZAR, Julio (1975): "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata". En: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 25, 145-151.

DABOVE, Juan Pablo (2019): "Posfacio. El momento gótico de la cultura". En: Marcos Zangrandi (ed.): *Territorio de sombras. Montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina*. Buenos Aires: NJ Editor, 197-210.

EDWARDS, Justin D. / Sandra GUARDINI VASCONCELOS (eds.) (2016): *Tropical Gothic in Literature and Culture. The Americas*. New York / London: Routledge.

ELJAIEK-RODRÍGUEZ, Gabriel (2017): *Selva de fantasmas. El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

——— (2021): *Colombian Gothic in Cinema and Literature.* London / New York: Anthem Press.

EUDAVE, Cecilia (2025): *La belleza del fantasma*. León: Eolas.

FERRERO CÁNDENAS, Inés (2018): "Perversión divina: Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas". En: Gabriela Trejo Valencia (ed.): *Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas: perversión divina y aproximaciones desde la sombra*. Guadalajara: Colofón y Estudios literarios de la Universidad de Guadalajara, 15-34.

GORDILLO, Adriana (2014): "Los fantasmas de la casa. Reflexiones sobre el gótico en la obra de Carlos Fuentes". En: *Badebec* 3.6, 227-253.

GUTIÉRREZ, León Guillermo (2009): "Las historias ocultas de Amparo Dávila". En: *Casa del Tiempo* 15, 84-85.

GUTIÉRREZ MOUAT, Ricardo (2004): "Gothic Fuentes". *Revista Hispánica Moderna* 57.1-2, 297-313.

KADIR, Djelal (1976): "Same Voices, Other Tombs: Structures of Mexican Gothic". En: *Studies in 20th Century Literature* 1.1. https://doi.org/10.4148/2334-4415.1032 [01.07.2026].

KIELY, Robert (1972): *The Romantic Novel in England*. Cambridge: Harvard University Press.

KRISTEVA, Julia (1980): *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil.

KUNZ, Marco (2017): "Lectura vampiresca de Luvina". En: Pedro Angel Palou / Francisco Ramírez Santacruz (eds.): *El Llano en llamas, Pedro Páramo y otras obras. (En el centenario de su autor)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 99-114.

LORENZO, Jaime / Severino SALAZAR (1995): "La narrativa de Amparo Dávila". En: *Temas y variaciones de literatura* 6, 49-64.

NEGRONI, María (2023): "Epílogo". En: Carlos Fuentes, *Aura*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 63-68.

——— (2015): *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires: Caja Negra Editora (incluye: *Museo negro*, *Galería fantástica*, *Film Noir*).

ORDIZ, Inés (2014), "Estrategias ficcionales de lo insólito. La literatura gótica frente a la literatura fantástica". En: *Badebec* 3.6, 138-168.

ORDIZ VÁZQUEZ, Javier / Inés ORDIZ ALONSO-COLLADO (2012): "Ecos del gótico en México: Carlos Fuentes y otros narradores contemporáneos". En: *Siglo Diecinueve* 18, 315-332.

PÉREZ, Genaro J. (1997): "La configuración de elementos góticos en 'Constancia', *Aura* y 'Tlactocatzine, del jardín de Flandes' de Carlos Fuentes". *Hispania* 80.1, 9-20.

PIÑEIRO, Aurora (2014): "'No vengas al país de los ríos': la escritura de Inés Arredondo y la estética de la oscuridad". En: *Badebec* 3.6, 254-278.

PUNTER, David (1996): *The Literature of Terror. Vol.I. The Gothic Tradition.* Essex: Pearson Education Limited.

——— (ed.) (2012): *A New Companion to the Gothic*. New York: Wiley Blackwell.

RODRÍGUEZ AMAYA, Fabio (2014): "Gótico tropical: las apuestas de Mutis". En: *Annali. Sezione Romanza* 56.2, 45-64.

ROJAS CASTRO, Esteban (2020): "The Marvelous Gothic in Carpentier's *The Kingdom of this World*". En: Antonio Alcalá González / Ilse Bussing López (eds.): *Doubles and Hybrids in Latin American Gothic*. New York / London: Routlegde, 131-146.

ROMANO HURTADO, Berenice (2023): *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres. Estudios críticos de obras representativas del siglo XXI*. Ciudad de México: Nómada.

SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio (2023): "Citational Gothic: Silvia Moreno-Garcia's Mexican Archive". En: *College Literature. A Journal of Critical Literary Studies* 50.2-3, 323-348.

SARDIÑAS, José Miguel (2003): "Sobre la ambigüedad en *Tiempo destrozado*, de Amparo Dávila". En: Ana María Morales / José Miguel Sardiñas / Luz Elena Zamudio (eds.): *Lo fantástico y sus fronteras*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 223-232.

SERRANO, Carmen (2019): *Gothic Imagination in Latin American Fiction and Film*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

SCHNEIDER, Luis Mario (2010): "Nota introductoria". En: *Amparo Dávila. Material de lectura*. Ciudad de México: UNAM, 3-5.

VANDEN BERGHE, Kristine (2023): "Afectos y valores en *Pétalos y otras historias incómodas*". En: Nicolas Licata / Yanna Hadatty Mora / Kristine Vanden Berghe (eds.): *Tradición y transgresión. Ensayos críticos sobre la obra de Guadalupe Nettel*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 67-83.

VON DER WALDE, Lilian (1991): "'Apunte gótico', de Inés Arredondo". En: Alfredo Pavón (ed.): *Te lo cuento otra vez. (La ficción en México)*. Tlaxcala / Puebla: Universidad Autónoma de Tlaxcala / Universidad Autónoma de Puebla, 109-119.

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

WISKER, Gina (2020): "Knocking at the Door of Your Prison House of History: Carlos Fuentes' *Aura* and Angela Carter's 'Lady in the House of Love'". En: Antonio Alcalá González / Ilse Bussing López (eds.): *Doubles and Hybrids in Latin American Gothic*. New York / London: Routlegde, 57-69.

WOLFENZON, Carolyn (2020): *Nuevos fantasmas recorren México: lo espectral en la literatura mexicana del siglo XXI*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

ZANGRANDI, Marcos (ed.) (2019): *Territorio de sombras. Montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina*. Buenos Aires: NJ Editor.

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.

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: aliña 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 "embrujadas", 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].

——— (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 Ilustrated 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 acido ayuda a definir el clima de la vida diaria en una de las ciudades más violentas de México". En: *Criminalistica.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.

Maternidad, brujería y la dualidad del ser en *Fulgor* (2022) de Alma Mancilla

Alexia I. Chavira

(Universidad de California, Santa Bárbara)

La muerte constituye uno de los miedos más persistentes en la experiencia humana y, a la vez, es uno de los mayores tabúes, rodeado de silencios y construcciones simbólicas que buscan mantenerla a distancia. En una entrevista para el podcast "Canadá en palabras" se le preguntó a la escritora y antropóloga mexicana Alma Mancilla cuál es su perspectiva sobre la relevancia de abordar la muerte en la ficción. Ella respondió que tiene una tendencia hacia las zonas más oscuras de la experiencia humana, entre ellas la muerte:

> No como hecho fisiológico; no como finalmente horizonte hacia el que tendemos todos, …sino más bien la muerte rodeada de todos estos tabúes, de todos estos miedos, de todo este imaginario que la vuelve algo distante algo que pese a que como dije está ahí siempre intentamos empujar o intentamos repeler (Golive Radio & Podcast 2024: 10:05-11:00).

Alma Mancilla publicó *Fulgor* en 2022, donde incorpora el tema de la muerte en múltiples dimensiones, ya sea en el entorno físico, familiar y social de la protagonista y narradora, Eva. Esta novela breve se posiciona como la octava publicación en el repertorio literario de la autora. A lo largo de su trayectoria, Mancilla ha publicado ocho novelas y cinco libros de cuentos y ha sido galardonada con el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen, el Premio Nacional de Cuento Juan José Arreola y el Premio Estigma de Narrativa Extraña, entre muchos otros.

A pesar del amplio registro de entrevistas y reseñas de la producción literaria de Alma Mancilla en internet, Marisol Nava Hernández afirma que las obras de la autora aún no han recibido el reconocimiento esperado en las investigaciones literarias (2025: 385). Nava Hernández propone una exploración de la novela a partir de las características propias del *Folk Horror*, con el fin de demostrar el "choque entre una dimensión folclórica tradicional y la vida moderna urbana como fuente del miedo" (Díaz 2022). En este análisis, menciona brevemente el embarazo y el aborto, los cuales se instauran "como un trascendente eje de *Fulgor*, un hecho que marca la vida de nuestra protagonista" (Nava Hernández 2025: 386).

La presente lectura propone ampliar esa noción al explorar cómo el aborto espontáneo que sufre Eva actúa como un detonante del carácter siniestro y terrorífico de los acontecimientos narrados. En este estudio, la muerte del feto y, en consecuencia, la pérdida de la maternidad se configuran como el eje central que orienta las decisiones de Eva al adentrarse al mundo de las "mujeres vestidas de blanco".

Durante la presentación de *Fulgor* en la FIL Minería, Alma Mancilla señala las dos interpretaciones posibles. Por una parte, la obra se presta para una lectura en la que los hechos sobrenaturales ocurren de manera objetiva y la narradora tiene la capacidad de percibirlos. Por otro lado, se puede abordar desde una perspectiva psicológica, centrada en el deterioro mental y la pérdida del yo. Mi análisis se enfoca precisamente en esta dualidad interpretativa, donde la maternidad (o su privación) funciona como el elemento que oscila entre ambas lecturas. Este trabajo se divide en tres apartados: el primero explora la "otredad" femenina desde el aborto y el rechazo a la maternidad; el segundo analiza la maternidad desde una dimensión sobrenatural, a partir de la figura de la bruja y el folklore mexicano; el tercero se centra en la maternidad desde una simbología marcada por una supuesta locura, el deterioro mental y la dualidad del ser con conceptos como *doppelgänger* y la sombra. En términos generales, se propone analizar cómo las experiencias vinculadas con el aborto y la maternidad se revelan como uno de los miedos más recurrentes en la experiencia femenina, particularmente desde una perspectiva atravesada por la realidad latinoamericana.

En el siglo XXI, las escritoras latinoamericanas han retomado el género gótico[1] con el propósito de "lograr en el lector una experiencia emotiva que lo sacuda, a partir de situaciones y personajes que pueda reconocer como próximos, y por ello, verosímiles" (Romano Hurtado 2023:13). De este modo, sus obras proponen reflexiones sobre problemáticas sociales y culturales contemporáneas. El gótico, tradicionalmente caracterizado 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", además de su capacidad de adaptarse a los miedos e inquietudes de cada sociedad, encuentra en el *neogótico* una forma de "examinar los límites de la moral, lo humano, lo social, lo emocional [y] la identidad," ahora desde las transformaciones y temores propios de la actualidad (Romano Hurtado 2023:10-14).

Fulgor se narra desde la perspectiva de Eva, una estudiante de antropología que viaja a un pueblo remoto con el propósito de realizar una etnografía sobre la comunidad indígena local. Josué, el joven que le ayudó a encontrar alojamiento, la lleva a conocer la cabaña que, desde el primer momento, se presenta rodeada de muerte, oscuridad y suciedad. En este entorno hostil, la protagonista se ve confrontada con su pasado, marcado por el trauma del aborto y los conflictos familiares y con la presencia inquietante de las mujeres vestidas de blanco (las brujas) que habitan en la oscuridad del bosque. Este entorno la lleva a una exploración personal intensa y conflictiva, impulsada por su decisión de dejar de tomar los medicamentos que los médicos

[1] *Neogótico*, *nuevo gótico*, o *nuevo horror*, entre otras variantes (Romano Hurtado 2023).

le recetaron para sobrellevar el trauma. Así, la narración desdibuja los límites entre la referencialidad y la ficción, entre lo sobrenatural y la pérdida del raciocinio; situando al lector ante la perspectiva de una narradora que no es confiable.

La construcción de la "otredad femenina": el aborto y la no-maternidad

Resulta significativo considerar los elementos que Mancilla introduce antes de la aparición de las brujas, pues señalan el proceso de la construcción de otredad que la protagonista experimenta. En primer lugar, el nombre de Eva adquiere una relevancia simbólica tanto en el plano personal como en el contexto de la narrativa[2]. La Eva de Mancilla se configura como una antítesis de la Eva bíblica: es una mujer que se embaraza de su profesor (un hombre casado) y que posteriormente sufre un aborto espontáneo. La relación con su entonces pareja es conflictiva y el embarazo representa una experiencia fallida que la marca profundamente (aunque ella insiste en su desinterés por maternar). Ambas Evas comparten, sin embargo, una dimensión común: el dolor que se les impone. En el relato bíblico, la mujer es castigada por su desobediencia, mientras que, en la novela, Eva enfrenta el castigo social por infringir las normas sociales marcadas por la estructura patriarcal[3]; la misma estructura que "redujo la feminidad a la maternidad, y la mujer a la condición de madre" (Vivas 2019: 22). Dichas similitudes en los personajes (aún desde la oposición), permiten comprender el aislamiento que atraviesa a la protagonista, quien se percibe ajena a su comunidad no solo por su embarazo, sino también por su incapacidad de maternar[4]. En la actualidad, muchas mujeres expresan las presiones sociales que reciben para tener hijos, debido a la configuración del sistema patriarcal al recibir comentarios para presionarlas a la procreación, como: "Es un egoísmo no tenerlos, nada peor que la vanidad de una mujer [y] ya cambiarás de opinión" (Meruane 2019: 23). En consecuencia, aquellas mujeres que deciden apartarse de estas expectativas se consideran *outsiders*[5], una categoría en la que puede incluirse también la Eva de *Fulgor* (Vivas 2019: 24).

---

[2] El personaje principal de Eva comparte nombre con la primera mujer (y la primera madre) de las religiones abrahámicas, un personaje comúnmente asociado con la caída del hombre. En el libro de Génesis, Eva, después de haber desobedecido a Dios se ve condenada, de manera que se "[multiplicarán] en gran manera [sus] dolores en [sus] embarazos; con dolor [dará] a luz los hijos; y [su] deseo será para [su] marido, y él se enseñoreará de [ella]" (*Antigua versión de Casiodoro de Reina*, Génesis 3:16).

[3] Dicha estructura es motivada por las mismas creencias establecidas por la narrativa de la Eva bíblica.

[4] Eva se considera como un símbolo de la vida, de la "Natura naturans o madre de todas las cosas" (Cirlot 1969: 211). Por ello, se plantea una paradoja entre el símbolo de Eva y la Eva representada en *Fulgor*.

[5] A pesar de que en la actualidad muchas mujeres optan por no tener hijos, Lina Meruane expone los pensamientos persistentes sobre las mujeres que las retiene en un estado perpetuo de "otredad" al decidir no tener hijos. Meruane revela la visión de la mujer "incompleta", "como si los hijos fueran una extensión de su cuerpo, de su identidad, el modo de perfeccionar a ese ser informe y deficitario que sería la mujer" (2019: 24). Es decir, de antemano persiste la creencia compartida de que ser mujer es un déficit, por lo que tener hijos funciona como la manera de completar esa insuficiencia.

Desde su llegada a la cabaña, Eva se percibe a sí misma como una invasora atrapada en la inmensidad del bosque:

> Los árboles más cercanos al complejo trazan sus siluetas contra un seto de hierba crecida donde zumban las moscas; en el espacio que separa el auto de la entrada no se proyecta, en cambio, ni una sombra, sola las nuestras, vastas, informes, dos monstruos jorobados que invaden con su impedimenta aquel lugar tranquilo, vacío excepto por nuestra presencia discordante (Mancilla 2022: 9).

Esta contemplación inicial revela no solo una descripción del entorno, sino también la disrupción que su presencia (y la de quienes fomentan este tipo de turismo) provoca. Esta primera página da un indicio de los sucesos de la novela; es decir, que señala la historia de una mujer perdida que, paradójicamente, encuentra cierta comodidad en la vastedad y aislamiento de un bosque que, en un principio, parece rechazarla. Eva se considera como un "otro" en su propia vida, ya sea por sus experiencias o por el trato que recibe de otras personas. Al llegar a este lugar nuevo ella recupera un poder que perdió debido al embarazo y consecuentemente el aborto espontáneo; la posibilidad de pertenecer a una comunidad que la acepte. Esta necesidad de visibilidad se vincula estrechamente con su relación posterior con las mujeres vestidas de blanco que acechan la oscuridad de la arboleda.

La idea de asumirse como *outsider* se configura, en gran medida, en su propia mente. Esto se debe a la muerte del feto, que constituye uno de los detonantes fundamentales del desarrollo narrativo y el impulso que empuja a Eva a la otredad. El trauma de la muerte fetal la acompaña a todos los ámbitos de su vida, al punto de convertirse en un filtro a través del cual interpreta su realidad. En el primer capítulo, durante la inspección de la cabaña, descubre dos camas que "parecen limpias, pero una rápida mirada al costado revela un aluvión de bichos muertos, enroscados sobre sus vientres, tal vez hace no mucho todavía agonizantes" (Mancilla 2022: 11). Esta imagen establece un paralelismo simbólico con Eva. Los cuartos aparentemente limpios evocan la pureza que la sociedad aparenta sostener; los insectos muertos, ocultos en los márgenes, remiten a aquello que se reprime o se invisibiliza[6]. La descripción de los cuerpos enroscados sobre el vientre alude a la posición que Eva asumió cuando sufrió su aborto y, por lo tanto, representa tanto la vida como la muerte. La visión que ella tiene sobre sí misma es la de un insecto en posición fetal que murió agonizando, pero en su caso, la "muerte" que ella sufre es una desconexión identitaria causada por su inhabilidad de completar el término de su embarazo.

En este sentido, las reflexiones de Esther Vivas en su discurso sobre la maternidad resultan iluminadoras. Afirma que "las que no tenemos hijos carecemos de un nombre propio, así que

[6] En el contexto bíblico, estas habitaciones serían el Jardín de Edén que carga con una anomalía: Eva.

en vez de definirnos como lo que somos debemos hacerlo desde lo que no somos: no madres. Nos vemos abocadas a catalogarnos desde la negación porque representamos una anormalidad" (2019: 24). La no-maternidad se convierte así en una categoría construida desde la carencia, que afecta la configuración identitaria de la mujer dentro de un marco patriarcal que asocia la feminidad y la maternidad. La pérdida del feto señala una expulsión simbólica de las estructuras sociales que valoran y refuerzan el arquetipo de la mujer que ha nacido para ser madre. Eva queda al margen, ya sea porque su cuerpo no logró completar el embarazo o por su aparente indiferencia que demuestra después del aborto.

En el caso de Eva, la no-maternidad adquiere una complejidad adicional debido a que su aborto fue involuntario. Alma Mancilla, señaló que "en la cuestión de la maternidad el personaje llega ahí evidentemente con este trauma del aborto, pero es muy ambigua siempre porque es un hijo que ya no deseaba y al mismo tiempo pareciera que lo anhela todo el tiempo" (FIL Minería 2023: 37:08-37:27). Este detalle presenta una pregunta compleja para los lectores, ya que invita a reflexionar sobre las razones de la indiferencia de la protagonista: ¿Eva realmente experimenta apatía ante la pérdida o esa indiferencia funciona como un mecanismo de defensa?

En ciertos momentos, la protagonista se nombra a sí misma como madre, al escribir en su diario: "Apuntes de la madre de un niño muerto" (Mancilla 2022: 26). Esta afirmación implica una forma de aceptación sobre el embarazo, aunque sea desde la pérdida. Sin embargo, el aborto constituye un dolor "que se inhibe, se prohíbe, se niega… debido a las jerarquías mismas de la pérdida y unas reglas del duelo que establecen qué duelos son aceptables y cuáles no, la vida que puede ser llorada y la que no" (Vivas 2019: 227). El duelo por un aborto espontáneo suele carecer de validez social, lo que dificulta la manera en que Eva procesa su experiencia. En otros pasajes, Eva describe su embarazo como un acontecimiento inesperado y no deseado: "en el inicio de aquel embarazo, fruto de una relación casual, me tomó tan por sorpresa como el hecho de verlo terminarse tan de pronto, tan así como así, justo como el accidente del que en realidad se trató" (Mancilla 2022: 22). La caracterización del embarazo como "accidente" refuerza su intento de distanciamiento emocional, aunque también expone el carácter abrupto y traumático[7] del evento. A partir de entonces, los rumores circulan y el comportamiento de sus compañeros cambia. Eva entonces internaliza ese rechazo y le atribuye responsabilidad al feto por la apatía de las personas: "Ningún hombre me ha tocado desde entonces. Soy veneno desde que me vacié del tumor que él me sembró. Mi vientre herido…es la tierra yerma y estéril de la que todo lo

[7] El carácter traumático de la experiencia de Eva no se reduce al embarazo accidental ni al aborto espontáneo, sino que también se conecta con la relación que mantuvo con su profesor; una persona que claramente gozaba de una posición de poder que consecuentemente la abandonó.

que está vivo se aleja. Tal vez ese niño no era de nadie. Tal vez ese niño solo lo concebí yo" (Mancilla 2022: 23). Aquí no solo se señala el resentimiento que Eva sostiene por su aborto, sino también la profunda soledad que ella experimenta. Ella no recibe apoyo durante su proceso de duelo. Incluso, los médicos refuerzan los arquetipos que entrelazan a la mujer con la maternidad[8] al comentarle que, "no ha quedado dañada de manera permanente. Con el tiempo podrá volver a intentarlo" (Mancilla 2022: 25). La falta de apoyo y el constante recordatorio de su "deber" de procrear contribuyen a que internalice las expectativas sociales sobre la maternidad y, en consecuencia, perciba el aborto como un signo de defecto personal.

Cobra relevancia que su resentimiento se dirija al feto y no hacia el profesor[9], que desde una posición de poder la embarazó y después abandonó. El vínculo que Eva experimentó con su profesor puede señalar a un aspecto más siniestro; la ausencia de su padre que falleció en su niñez[10]. A lo largo de la narración, Eva tiende a ceder el protagonismo de su propia experiencia a figuras externas, ya sea a través de su madre, su profesor, su padre fallecido, el feto, Josué o las brujas. Eva experimenta una identidad condicionada por las personas que la rodean. En una entrada de diario Eva escribe: "Todo lo que vive se muere. Todo lo que no ha nacido también ha firmado ya su rendición. Lo que había en mi vientre no tiene padre. Todo lo que no tiene padre no existe" (Mancilla 2022: 25). Aunque el enunciado alude al feto, también proyecta la inseguridad de Eva marcada por la muerte de su padre. El verse obligada a crecer sin una figura paterna refuerza su sensación de marginalidad y contribuye a la ilusión de otredad que atraviesa su percepción del mundo.

Debido a esta marginación social, la aparición de las mujeres de blanco introduce una ruptura al sistema que demanda una cierta expectativa relacionada con la maternidad. Las brujas encarnan una comunidad que desafía las estructuras patriarcales y las jerarquías normativas.

---

[8] El aborto conlleva un duelo personal intenso que comúnmente es subestimado por los médicos y la familia de la víctima. Como explican Frost y Condon, "this grief [of miscarriage] is often unrecognised by professionals attending the woman and frequently is unacknowledged by her family. Miscarriage still tends to be regarded, by both lay and professional communities, as an insignificant event from which a woman will quickly recover with no lasting psychological effects" (54). Desde esta perspectiva, se revela que, a pesar del embarazo y consecuente aborto de Eva, aún se espera que se vuelva a embarzar.

[9] Es necesario recalcar que Eva menciona con detalle que ella no siente que su profesor se aprovechó de ella; menciona " no, no lo culpo, él no abusó de mí…lo que quiero decir es que, al menos en este caso, no tengo la impresión de que él haya impuesto sobre mí eso que llaman su figura de autoridad" (Mancilla 2022: 22). Dicho esto, es importante considerar que en muchos casos de abuso las víctimas no culpan a su agresor y redirigen la culpa a sí mismos.

[10] Durante la niñez de Eva, tuvo que experimentar la enfermedad, y consecuentemente, la muerte de su padre. Relata que deseaba que su padre no muriera, pero después de la trágica pérdida " lo enterramos y lo que había para él y con él dejó de existir" (Mancilla 2022: 75). Lo cual revela que la madre, al no poder sobrellevar la pérdida, decidió eliminar cualquier recuerdo de su marido y causó que su hija "eventualmente [olvidara] las cosas que entonces importaban" (Mancilla 2022: 75).

Para Eva, se convierten en un refugio y una posibilidad de recuperar la identidad que perdió debido al aborto.

La bruja maternal: lo sobrenatural y el folklore

En México circulan numerosas leyendas sobre la existencia de las brujas, muchas de las cuales entrelazan tradiciones prehispánicas con la herencia colonial europea que aluden a la transformación de lo humano en animal[11]. Esta concepción de la transformación es ampliamente aceptada y reconocida entre los habitantes del pueblo de Huichapan, Hidalgo. De acuerdo con los testimonios locales, las brujas se someten a una transformación física que toma la forma de un tecolote y se dedican a cazar a recién nacidos para beber su sangre (Evaristo 2021). Las transformaciones se configuran generalmente durante la noche y para llevarse a cabo "se realizan rituales que varían un poco de lugar a otro; estos pueden ser: cortarse las piernas de la rodilla para abajo y dejarlas junto al fogón…quitarse los ojos, además de las piernas…ponerse alas de petate o sustituir sus piernas por las de un guajolote o una gallina" (Scheffler 1983:85). Después de realizar el ritual, las brujas adquieren la capacidad de convertirse en diferentes aves (gallinas, zopilotes o lechuzas) para "poder realizar sus maldades" (Scheffler 1983:85). A estas creencias se suma la figura del Tlahuelpuchi, documentada por el antropólogo Hugo Nutini e identificada como una de las inspiraciones de Mancilla en *Fulgor*. Esta figura mítica se encuentra en Tlaxcala y se describe como figuras que practican brujería y que beben la sangre de los niños pequeños:

> Witchcraft [that] revolves essentially around the practice of sucking blood from infants, as well as the more rare but similar attacks on children and adults; hence, we have described the phenomenon as "bloodsucking witchcraft." Witches are known as brujos (male) and brujas (female) in Spanish, and as tlahuelpuchis, tlahuelpoches, or tlahualpochitzi in Nahuatl (Nutini 1993:54).

Si bien estas leyendas han sido transmitidas generacionalmente, en ocasiones con la intención de infundir temor en los niños, su valor cultural es innegable dentro de las tradiciones de diversos pueblos originarios de México. Su relevancia también se manifiesta en la cultura popular contemporánea, donde funciona como un vehículo narrativo para explorar y expresar los miedos latentes en Latinoamérica.

En *Fulgor*, Eva acude a un sacerdote para solicitar ayuda con su proyecto universitario; sin embargo, aprovecha la ocasión para preguntar sobre las mujeres vestidas de blanco y las aves

[11] De manera similar, en el folklore mexicoamericano se dice que las brujas "Often take the form of an owl, in New Mexican Spanish called a tecolote, from the Nahuatl word tecolotl…In other parts of the Southwest owls are sometimes known as lechuzas. A lechuza is a woman who has sold her soul to the devil and becomes an owl by night. Only a woman can become a lechuza" (Castro 2000: 26-27).

que la siguen por las noches. El sacerdote le relata "una historia muy rara, de bolas de fuego, de brumas de las que salen figuras que no tienen pies. Me habla de una mujer que camina desnuda por los caminos vecinales y busca a los hombres para arrancarles el corazón" (Mancilla 2022: 47). Aunque afirma que estos sucesos pertenecen al pasado, sus palabras confirman las sospechas de Eva respecto a la naturaleza sobrenatural[12] de sus experiencias. No obstante, para Alma Mancilla las brujas no constituyen el núcleo del terror que atraviesa la vida de la protagonista. Por el contrario, su figura es resignificada: lejos de consumir su cuerpo o su energía, parecen devolverle una identidad fragmentada y una voluntad de vivir renovada. La primera aparición de estas mujeres marca un giro narrativo que transita de la desconfianza a la fascinación:

> Vi venir por la carretera una carreta blanca, subiendo como un extraño mamut que se arrastrara sobre el asfalto. En el interior iban dos mujeres que también vestían de blanco y miraban al frente con solemnidad de campesinas bárbaras, de gente de otra época. Blanca la nieve, blanco el sol, blanco el llanto pensé (Mancilla 2022: 14).

Impulsada por la curiosidad, Eva localiza el caserío donde habitan las mujeres. Allí se encuentran viviendas de adobe, antiguamente pintadas de blanco. Durante su exploración conoce a un joven albino (Daniel)[13] quien la guía por los alrededores. Eva describe el entorno como un espacio marcado por el abandono y la desolación:

> Me lleva detrás de las casas, allí donde un espantapájaros de tela custodia la parcela de labor que no merece ese nombre. Entre grumos de tierra reseca quedan aún algunos restos ennegrecidos, algunas raíces retorcidas, unas cuantas hojas marchitas… Todo aquí da testimonio, pienso, del abandono de la voluntad, de la imposibilidad de que un día pueda crecer de nuevo algo útil, comestible y bueno. Cuesta trabajo pensar que algo se dio aquí alguna vez (Mancilla 2022: 39).

La introducción de las brujas y del caserío aporta elementos simbólicos que reaparecen a lo largo de la obra. Destaca, en particular, la reiteración del color blanco en la descripción de las mujeres y su entorno. Según Conroy, este color suele simbolizar pureza, inocencia y "the great joy of the man who has fought the good fight and attained the spiritual life" (1921: 40). Sin

[12] Hasta este punto, Eva no había recibido confirmación de ninguna persona del pueblo sobre la existencia de las brujas. Aquí la aparición de las mujeres se podía explicar como un detalle sobrenatural debido a que Eva era la única persona que podía verlas. Incluso, cuando la protagonista les pregunta a los residentes del pueblo sobre las mujeres vestidas de blanco la tratan de "loca": "La dueña del puesto y los comensales se miran unos a otros y después me miran a mí, y sonríen sin decir palabra, como si me consideraran rara, o estúpida, o loca de atar" (Mancilla 2022: 34).

[13] Adicionalmente, la aparición de joven albino también contribuye al aspecto sobrenatural y folklórico de la novela debido a las creencias populares sobre las personas que portan estas condiciones físicas. Eva relata que "en algún lugar en África probablemente, se cree que los albinos son portadores de poderes especiales y, por esa misma razón, se les persigue, en ocasiones hasta matarlos. Una mano, un brazo, un pie de albino pueden valer su peso en oro" (Mancilla 2022: 41). Por lo tanto, la presencia del albino en el caserío no es una simple coincidencia, más bien señala el valor de su condición para las brujas (o los creyentes de los cuentos folklóricos) y presagia su muerte.

embargo, en *Fulgor* la inocencia de Eva ha sido alterada por la relación con su profesor, así como por el embarazo y el posterior aborto espontáneo. En este sentido, el color blanco no solo refleja el proceso de transformación que atraviesa la protagonista, sino que también dialoga con el título de la novela. El "fulgor" se manifiesta desde su primer encuentro con las brujas: una iluminación que sugiere renacimiento y nuevas posibilidades, pero también esa luz excesiva elimina la posibilidad de buscar asilo o incluso, escapar. Mónica Ojeda argumenta que el color blanco "anticipa lo abyecto, lo abominable, tiene una interesante tradición en la literatura: los fantasmas, los vampiros, los dientes de la criatura de *Frankenstein*, el pueblo de Machen, la Antártida y el Ártico como escenarios de lo terrible… todos son blancos" (Ojeda 2017). Bajo esta perspectiva, el predominio del blanco (la vestimenta, las viviendas del caserío y la figura del joven albino) responde al deseo de Eva de aproximarse a ese estado espiritual. Sin embargo, también remite a la imagen de una secta de brujas y a "un terror blanco"[14], donde aquello que aparenta limpieza o pureza puede corromperse en cualquier momento (Ojeda 2017). De este modo, se anticipa el peligro que amenaza el porvenir de Eva.

Por otra parte, las descripciones de los espacios que Eva visita tienden a reflejar la percepción que ella tiene de sí misma. Cuando describe: "la parcela de labor que no merece ese nombre", lo hace de manera similar a la que describe a su vientre después de sufrir el aborto. Eva escribe: "Alteración: lo que sale del rumbo normal de las cosas. Lo blanco en un espacio que debería ser negro. Casas blancas, cuerpo blanco, mente negra. El niño que murió en mi vientre no era ni siquiera un color, pero alteraba" (Mancilla 2022: 41). Así, el color y la caracterización del caserío exhiben el estado de vulnerabilidad de Eva, quien mantiene una visión negativa de sí misma mientras se adentra en el mundo de las brujas. De este modo, se expone la razón por la cual la protagonista anhela pertenecer a una comunidad que, aunque marcada por el aislamiento y el peligro, le resulta familiar[15]. Eva se reconoce en las brujas al compartir con ellas la condición de marginalidad. Sin embargo, la recurrencia del color blanco en la novela sugiere una pureza corrompida. Las mujeres vestidas de blanco y el caserío del mismo color, aunque aparentan ser un refugio para Eva, también anticipan el futuro perturbador una vez que se una a ellas.

[14] Mónica Ojeda sostiene que la blancura del terror blanco se relaciona con la "pureza, y sabiduría, pero también frío y muerte en consecuencia; y, a su vez, sobrehumanidad. Es justamente por ello por lo que están por encima de toda obra humana, porque la perfección no se detiene en la nimiedad de la benevolencia o la piedad" (2018).

[15] Es importante notar el cambio de color cuando Eva menciona que el blanco debería ser negro. Aunque los alrededores de la protagonista están pintados de blanco, en su mente ella percibe la oscuridad. Este contraste puede relacionarse directamente con el concepto de terror blanco que alude a una pureza corrompida.

A medida que transcurre el tiempo, se percibe una aceptación progresiva tanto por parte de las mujeres vestidas de blanco como de la propia protagonista respecto al vínculo que han establecido. Eva recibe un regalo anónimo que aparenta contener las escrituras de las costumbres y tradiciones en el caserío. Al intentar descifrar el contenido del diario, encuentra pasajes que explican las prácticas de estas mujeres:

> Está detrás de la colina, allí donde lo que es, parece, y lo que no parece no es… Es preciso salvar el linaje, preservar lo que está oculto. Una llamarada traerá el delirio, dos, traerán la redención. La caminata entre los cerros hará bajar a la que está escondida. La semilla no precisa de un hombre y una mujer… A la luz de la luna renace la pluma de ave dormida. Bajo el rayo del sol se abre la carne. El huevo se llenará solo para volverse a vaciar. El círculo es su nombre. El vientre es la garantía de la cosecha que vendrá (Mancilla 2022: 52).

El contenido del diario confirma el valor que Eva posee para las mujeres vestidas de blanco. El diario se encuentra cargado de símbolos vinculados con la gestación. Por una parte, la presencia de las semillas alude a la fertilidad, ya que su simbología manifiesta una relación intrínseca con la creación y el origen de la vida (Cirlot 1969: 214). Asimismo, el rito de las brujas sugiere un proceso de creación guiado por la luna, símbolo asociado con la fecundidad femenina (Cirlot 1969: 401). La relación conflictiva de Eva con el aborto revela una tensión entre la apatía y la culpa, pues a pesar de mostrar indiferencia, también se responsabiliza por la muerte. Su dolor, el resentimiento hacia sí misma y su deseo de pertenencia configuran así las condiciones ideales para que sea integrada al caserío como la portadora del nuevo integrante[16].

Tras su primera visita al caserío luego de haber leído las escrituras, Daniel les informa a las brujas sobre la presencia de Eva. En este encuentro la narradora las describe de la siguiente manera: "Vistas de cerca no son tan blancas como el muchacho, aunque hay en sus pieles una cualidad anfibia, de algo no terminado" (Mancilla 2022: 56). La apariencia de las brujas sugiere una figura antropomorfa, casi humana, pero con rasgos animalescos. Esta representación puede vincularse con la investigación del antropólogo Hugo Nutini sobre las brujas de Tlaxcala según el cual ciertas personas pueden adoptar la figura de cualquier animal. Nutini señala:

> Tlahuelpuchis cannot transform themselves into animals, and vice versa, in the presence of ordinary men. To achieve a transformation, they employ the same means-either hypnotizing people or getting beyond their range of vision. But unlike nahuales, the human-into-animal transformation can be effected automatically, at any time and in any place that the tlahuelpuchi may find herself (Nutini 1993:58).

[16] Cirlot explica que la puesta de huevos corresponde al nacimiento del hombre y que su la ruptura do representa un segundo nacimiento o una iniciación (1969: 356). Bajo estas condiciones, este fragmento del diario representa el ritual de iniciación al que Eva será sometida, para consecuentemente, concebir el próximo hijo del caserío.

En este sentido, las mujeres vestidas de blanco pueden acechar y perseguir a Eva en cualquier espacio que ella habite, incluso en su propia cabaña, configurando así una nueva forma de vigilancia que se presenta bajo la apariencia de protección. A partir de este primer encuentro, la frecuencia de sus apariciones incrementa. Eva relata: "Por la noche vi aparecer detrás de la ventana a la enorme lechuza blanca, la más grande, circunvalando…el contorno de la cabaña…El ave se marchó con un largo ulular, emitiendo un graznido que recordaba a una risa de bruja" (Mancilla 2022: 97). Esta lechuza no solo confirma que la bruja antropomorfa se esconde tras la figura de la lechuza, sino también que necesitan a Eva para continuar sus tradiciones.

Este hecho se confirma en su última visita al caserío, después de experimentar de primera mano el ritual de las brujas a costa de Daniel, y advertir las similitudes entre las escrituras y su propia vivencia. Eva describe su experiencia en los siguientes términos:

> Lo que sea que haya surgido no tiene ni nombre ni sexo. Lo que sea que haya surgido se alimenta del poder que yo le di… Me tiendo boca arriba y mis pechos se llenan de leche amarga. Abro las piernas y dejo escapar un grito a medida que el ave me cubre y yo me parto en dos (Mancilla 2022: 117).

En este pasaje la narradora se convierte en el eje central del ritual al establecer una unión con la enorme lechuza. En medio de la confusión y el miedo, esa experiencia marca también la recuperación de una identidad fracturada tras el aborto. Posteriormente, al confirmar su embarazo y regresar a la ciudad, Eva afirma que "lo que [lleva] dentro es mitad ave, mitad bruja, pero enteramente [ella]…Por la ventana [ve] a las lechuzas que afuera, enormes, majestuosas, [la] esperan" (Mancilla 2022: 124). El embarazo de Eva revela una dimensión simultáneamente siniestra y sobrenatural. Por un lado, resulta imposible explicar su experiencia en un discurso racional ante los doctores y su madre. Es decir, no hay forma de explicar que su gestación se originó en un ritual con una figura anfibia. Por otro lado, la Eva que se describe en la cama hospitalaria se presenta como la versión más estable y afirmada de sí misma. En este sentido, resulta pertinente considerar la observación de Nutini sobre las tlahuelpuchis:

> As one moves from the social structure of ordinary men to that of the tlahuelpuchis, there is a complete inversion in the male-female relationship; the female completely dominates the male and has the greater power of decision-making. In fact, one of the most telling signs of being a tlahuelpuchi is the domineering and overly possessive role of the wife occasionally observed among married couples (1993:55).

A la luz de esta inversión de poder, el segundo embarazo confirma aquello que Eva anhelaba desde la pérdida inicial, no solo un hijo, sino también un sentido de pertenencia y control. Al integrarse a la secta de las brujas, adquiere tanto su protección (como visto por la manera en

que las lechuzas la esperan afuera del hospital) como una forma renovada de autonomía corporal. Si en la estructura social establecida su cuerpo fue un marcador de culpa y fracaso, dentro del linaje de las brujas se convierte en una fuente de autoridad y continuidad. La curiosidad que la impulsó a investigar el caserío termina transformándose en una búsqueda identitaria. Así, su investigación antropológica se convirtió en una investigación del ser, proceso que le permite resignificar su relación con su cuerpo y la maternidad.

Metamorfosis del ser: la locura y la figura del *doppelgänger*

En *Fulgor*, el lector se ve situado en el mundo interior de la protagonista, permitiéndole acceder a los acontecimientos a través de la mirada y los pensamientos de Eva. A pesar de este íntimo acercamiento, este tipo de narración también difumina los límites de una voz objetiva y completamente fidedigna. Entre una relación fallida con su profesor, un aborto espontáneo, la muerte de su padre y una madre que transmite su preocupación con interrogatorios constantes y una evidente falta de confianza, Eva se encuentra atrapada en una realidad asfixiante. Ante este escenario, se ve forzada a tomar medicamentos recetados por su médico todos los días como única estrategia para sobrellevar su vida cotidiana. Así, una segunda lectura que elimina el aspecto sobrenatural de la novela posibilita una interpretación psicológica, en la que la protagonista aparece como víctima de sus propias circunstancias y su percepción de la realidad se ve distorsionada por las tragedias que ha experimentado.

En las conversaciones con su madre se alude de manera reiterada a la supuesta fragilidad mental de Eva:

> Como de costumbre, ella se encargó de recordarme que estoy frágil. Que tuve que ser llevada al hospital. Que lo que me pasó es, tal vez, un signo de algo más grave. Las señales que preceden la tormenta. La histeria, como ella insiste en llamarla pese a que todos los médicos le han dicho que ese término ya no lo usa nadie: Te pusiste histérica, Eva, gritabas como una loca (Mancilla 2022: 13).

La madre enfatiza el impacto del aborto en la salud mental de su hija de una manera que, paradójicamente, termina validando las acciones de las personas que han sido responsables del deterioro de Eva. Dicho de otra manera, la preocupación parece enfocarse en la imagen pública de la supuesta locura de Eva y en la forma en que esta puede ser percibida por su entorno en lugar de centrarse en su bienestar. Merece destacarse que la madre insista en nombrar el comportamiento de Eva como "histeria", a pesar de haber sido corregida por los médicos. Históricamente, el término ha sido usado de manera imprecisa para describir el supuesto carácter irracional de las mujeres. Según Devereux, fue empleado "not only in relatively recent medical and psychiatric discourse but for centuries 'as a dramatic medical metaphor for

everything that men found mysterious or unmanageable' in women" (20). En consecuencia, la incomprensión de los síntomas de Eva permite comprender por qué su conducta fue mal interpretada tanto por el personal médico como por su entorno familiar y social. Asimismo, la asociación entre la histeria y la feminidad indica síntomas involuntarios e incontrolables:

> Were coming to be understood in the emerging critical feminist discourse not as a medical condition but a cultural one, an embodied index of forms of oppression that Showalter described as 'a specifically feminine protolanguage, communicating through the body messages that cannot be verbalized' (Devereux 2014: 20-21).

Desde esta mirada, el comportamiento de Eva puede leerse como manifestación de la impotencia que experimenta tras una vivencia traumática marcada por el abuso de poder y el aborto. Las conductas clasificadas como "histéricas" funcionaron como un mecanismo de deslegitimación de su sufrimiento, encubriendo un problema estructural más profundo: un sistema patriarcal que la culpabiliza a pesar de ser víctima.

La mente es una herramienta sumamente poderosa, capaz de generar imágenes que no siempre corresponden a la realidad. Esta facultad resulta especialmente importante cuando un individuo padece de un trastorno postraumático, ya que puede perder la capacidad de distinguir entre lo real y lo ficticio. En sus orígenes, el concepto del *doppelgänger* se vinculaba con la destrucción del ego; no obstante, el psicoanalista y filósofo Otto Rank amplió esta noción al analizar el doble a partir de las conexiones con los reflejos en los espejos, con las sombras, con los espíritus guardianes, con las creencias en el alma y el miedo a la muerte (Freud 9). Por su parte, Tymms sostiene que es frecuente que tanto el cine como la literatura presentan tramas en las que un personaje "clears himself of guilt, or masks it, by producing a fortuitous double" (15). En consecuencia, el *doppelgänger* puede entenderse como una representación alterna que surge de la necesidad de ocultar (o rechazar) determinados acontecimientos de la vida personal. Desde esta perspectiva, el doble se configura como una representación alegórica "or as a projection of the second self of the unconscious" (Rank 1971: XV).

Esta necesidad del rechazo se relaciona directamente con la psicología jungiana y su concepto de *The Shadow* (la sombra). Según C.G. Jung, la sombra puede inferirse, en gran medida, a partir de los contenidos del subconsciente personal. Dicho concepto se vincula con un conflicto moral que desafía el ego/personalidad[17] del individuo, al obligarlo a confrontar sus aspectos más oscuros (1978: 8). Asimismo, la sombra está asociada con la represión personal e incluye comportamientos y emociones que no son aceptados ni por la sociedad ni por la consciencia personal.

[17] C.G. Jung describe el ego como "the centre of the field of consciousness; and, in so far as this comprises the empirical personality, the ego is the subject of all personal acts of consciousness" (1978: 3).

La novela señala un cambio brusco con respecto a la salud mental de Eva en el momento que decidió dejar de tomar su "cóctel eficaz, suficiente para mantener a raya la locura o lo que pueda presentarse" (Mancilla 2022: 12). Tras arribar a la cabaña se percata de que hay un cuadro enorme de un paisaje semejante a la región del pueblo:

> Una mujer, de pie en el centro del lienzo, [que] aparece rodeada por lo que al principio [toma] por un coro de ángeles… Solo al mirar con más atención [descubre] que son pájaros, aves de rostros extrañamente geométricos…infinitos ojos amarillos que destella en la oscuridad circundante (Mancilla 2022: 25).

Este cuadro se presenta no solo como el marcador del declive mental de la protagonista, sino también como una representación física que simboliza la aparición de su *doppelgänger*. Las imágenes representadas en el cuadro se configuran como paralelismos entre Eva y su vínculo al caserío. En este sentido, puede sostenerse que la aparición de su doble simboliza una realidad distorsionada en la que la protagonista alucina los acontecimientos narrados en la novela. Es importante destacar la simbología que enmarca el lienzo: el coro de ángeles remite a un "aspecto protector y sublime" (Cirlot 1969: 76). No obstante, la transformación antropomorfa en una lechuza señala una asociación con la muerte (Cirlot 1969: 282). Así, las mujeres vestidas de blanco pueden interpretarse como construcciones de su imaginación, resultado de deterioro de su estado mental tras abandonar la medicación, lo que evidencia la pérdida de identidad, y consecuentemente, su necesidad de apoyo durante un periodo profundamente traumático.

El reflejo del doble de Eva plasmado en el cuadro que cuelga en su cabaña señala su necesidad de confrontar los problemas, tanto sociales como personales, que han surgido a raíz del aborto. Desde su primer encuentro con la pintura, Eva decide bajarla de la pared debido a su carácter "remoto y malvado," lo cual evidencia, por un lado, el miedo que le provoca la similitud de la imagen consigo misma, y por otro, su incapacidad inicial para enfrentar esos aspectos oscuros de su experiencia (Mancilla 2022: 25). A medida que avanza la novela y Eva tiene más encuentros con las mujeres vestidas de blanco, el cuadro no solo refleja las transformaciones de la protagonista, sino que también funciona como un marcador de su miedo. Por ejemplo, ella relata:

> Controlo por enésima vez que el cuadro siga volteado de cara a la pared…Esta vez los giro, presa de un sentimiento que se confirma con la súbita impresión de que algo en él ha cambiado, de que esta no es la disposición que tenían los objetos en el lienzo el día de ayer. Los ojos de las aves, en particular, están más cerca, como si la distancia entre ellos y su presa se hubiera acortado. Ahora lo sé: ellos son los depredadores y yo soy la víctima. No, no, eso no está bien. Quise decir *ella*. *Ella* es la víctima, la mujer que espera en la oscuridad (Mancilla 2022: 53).

En este pasaje se evidencia un momento de lucidez en el que Eva reconoce las similitudes entre la mujer representada y ella misma. Sin embargo, también dicha lucidez convive con un estado persistente de oscuridad, pues Eva continúa identificándose como el doble de esa mujer atrapada en la sombra.

Posteriormente, al adentrarse en el mundo de las mujeres vestidas de blanco, la pintura adquiere un nuevo significado: "las aves que rodean a la mujer, en el cuerpo plumoso de esta. Con un dedo Daniel señaló el rostro femenino: era verdad, algo está desapareciendo allí, siendo reemplazado por otra cosa, como si la mujer estuviera camuflando con su entorno" (Mancilla 2022: 95). Esta transformación sugiere que la interacción de Eva con las "brujas" (quienes pueden interpretarse como proyecciones de su imaginación, productos de las alucinaciones provocadas por la falta de medicación) señala un proceso de transición y aceptación del ser. La metamorfosis facial reflejada en el cuadro es indicativa del cambio interno de Eva, ya que, el contacto con estas mujeres le permite recuperar su independencia y su identidad.

Alma Mancilla afirma que la maternidad es la experiencia más cercana a una metamorfosis, por lo tanto, la cercanía de Eva con el caserío presagia la recuperación de aquello que ha perdido, específicamente la maternidad (FIL Minería 2023: 38:14-38:31). Esta recuperación se concreta cuando la protagonista describe por última vez la pintura: "Me quedo dormida mirando el cuadro de esa mujer cubierta de plumas que ahora sonríe" (Mancilla 2022: 109). El *doppelgänger* de Eva, que ahora manifiesta una transformación física, también simboliza la disminución del miedo que anteriormente sentía. Esto se debe a su cercanía con el caserío y, como el lector finalmente descubre, a su condición de mujer embarazada. En este sentido, el cuadro se manifiesta como un espejo psicológico influenciado tanto por los eventos traumáticos como por su decisión de dejar de medicarse. Al representar visualmente los paralelismos entre las interacciones entre Eva y las mujeres vestidas de blanco, el cuadro funciona como un dispositivo narrativo que no solo anticipa la recuperación identitaria de Eva, sino también una nueva experiencia con la maternidad.

Conclusión

La ambigüedad que Alma Mancilla propone en *Fulgor* entre una lectura sobrenatural y una psicológica constituye uno de los elementos más potentes de la novela. A lo largo del texto, el aborto espontáneo no solo se presenta como un evento traumático, sino como una fractura que atraviesa la identidad de la protagonista y condiciona su manera de habitar el mundo. Eva se mueve constantemente entre la pérdida, la culpa y el deseo de pertenencia, en un entorno que

refuerza su condición de otredad y su distanciamiento de las estructuras y expectativas impuestas a la mujer en torno a la maternidad.

En este sentido, las mujeres vestidas de blanco operan como la figura ambivalente que puede leerse tanto desde el folklore y la brujería como desde la psicología de la protagonista. Ya sea entendida como entidades sobrenaturales o como proyecciones de una mente fragmentada, estas mujeres le ofrecen a Eva una vía para resignificar la maternidad que le fue arrebatada. De manera similar, el *doppelgänger* funciona como un dispositivo simbólico que refleja la ruptura del ser y la necesidad de confrontar aquello que ha sido reprimido. En su caso, el dolor, el miedo y la imposibilidad de encajar en los mandatos sociales impuestos sobre la mujer y su cuerpo.

Fulgor expone la maternidad como un territorio profundamente ambiguo, atravesado por la pérdida, el control social y la violencia. La recuperación de la maternidad en la novela se configura como un intento de Eva de reapropiarse de su cuerpo y de su identidad, tras haber sido culpabilizada y marginada por su experiencia. Independientemente de la interpretación, la novela propone un recorrido siniestro y perturbador que funciona como una alegoría de la experiencia de la maternidad, revelando cómo la pérdida puede convertirse en el detonante de la desintegración personal o la posibilidad de una metamorfosis del ser. En este sentido, *Fulgor* revela cómo el *neogótico* latinoamericano encuentra en la experiencia femenina (específicamente en la maternidad) uno de sus espacios más perturbadores.

Bibliografía

"Alma Mancilla - Fulgor": *YouTube*, subido por Golive Radio & Podcast, 1 octubre 2024, www.youtube.com/watch?v=zqZ3ZU5X_AM [30.10.2025].

CASTRO, Rafaela (2000): *Dictionary of Chicano Folklore*. ABC-CLIO.

CONROY, Ellen (1921): *The Symbolism of Colour.* W. Rider.

CIRLOT, Juan-Eduardo (1969): *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor.

DEVEREUX, Cecily (2014): "Hysteria, Feminism, and Gender Revisited: The Case of the Second Wave". *ESC: English Studies in Canada*, 40.1, 19-45.

DÍAZ, Juan Manuel (2022): "Una mirada al *Folk Horror* asiático". *Penumbria*, www.penumbria.mx/una-mirada-al-folk-horror/ [01.05.2026].

EVARISTO, Alejandro (2021): "Dulces ancianas, bolas de fuego nocturnas: Brujas, el horror en la tradición oral hidalguense". *Milenio*, www.milenio.com/sociedad/historias-brujas-hidalgo-transforman-buscan-recien-nacidos

FREUD, Sigmund (2020): "The Uncanny". *The Monster Theory Reader*. University of Minnesota Press, 59-88.

"Fulgor de Alma Mancilla": *YouTube*, subido por FIL Minería, 21 marzo 2023, www.youtube.com/watch?v=HzNOsAtwxlU [30.10.2025].

FROST, Mary / John T Condon (1996): "The Psychological Sequelae of Miscarriage: A Critical Review of the Literature". *Australian and New Zealand Journal of Psychiatry*, 30.1, 54-62.

JUNG, C. G. (1978): *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self*. Princeton University Press.

La Santa Biblia. Antigua versión de Casiodoro de Reina. Sociedades Bíblicas Unidas, 1953.

MANCILLA, Alma (2022): *Fulgor*. Editorial Salto de Página.

MERUANE, Lina (2019): *Contra los hijos: una diatriba.* Literatura Random House.

NAVA HERNÁNDEZ, Marisol (2025): "*Folk Horror* en *Fulgor* y *Estado larvario del peligro* de Alma Mancilla". En: Fran Mateu / Mario-Paul Martínez (eds.): *No te olvides de aquello que crece bajo tus pies: estudios del Folk Horror desde la contemporaneidad*. Tirant humanidades, 385-394.

NUTINI, Hugo G / John M Roberts (1993): *Bloodsucking Witchcraft an Epistemological Study of Anthropomorphic Supernaturalism in Rural Tlaxcala*. University of Arizona Press.

OJEDA, Mónica (2017): *Tekeli-li, o el horror de lo innombrable en la literature*. Pliego Suelto, www.pliegosuelto.com/?p=23742 [01.05.2026].

OJEDA, Mónica (2018): *Mandíbula: la terrible inquietud del horror blanco*. WordPress, www.lacalamaralit.wordpress.com/2018/06/08/mandibula-la-terrible-inquietud-del-horror-blanco/ [01.05.2026].

RANK, Otto (1971): *The Double: A Psychoanalytic Study*. University of North Carolina Press.

SCHEFFLER, Lilian (1983): *Magia y brujería en México.* Panorama Editorial.

TYMMS, Ralph (1949): *Doubles in Literary Psychology*. Bowes & Bowes.

VIVAS, Esther (2019): *Mamá desobediente: una mirada feminista a la maternidad.* Capitán Swing.

Desaparecidas: los fantasmas de Tatiana Huezo en su documental *Tempestad*

Carolyn Wolfenzon

(Bowdoin College)

Tempestad (2016), de la cineasta Tatiana Huezo, narra la biografía de dos mujeres mexicanas que han sido víctimas del narcotráfico, el sistema judicial y el crimen organizado. La primera protagonista, cuya historia prevalece sobre la segunda, es Miriam. Ella trabaja en el aeropuerto de Cancún cuando la mandan intempestivamente a la Ciudad de México, desde donde se le comunica que tiene una acusación por narcotráfico. Inocente en la realidad, pero culpable en el papel, se vuelve "pagadora" de un crimen que otros cometieron. Miriam cumple una larga condena por lo que hicieron otros. Está diez años en la cárcel de Matamoros (Tamaulipas) a 2000 kilómetros de su hogar en Yucatán. La segunda historia es la de Adela, la madre de Mónica, una joven desaparecida cuyo enamorado la entregó al crimen organizado de tráfico humano para la prostitución, presuntamente en complicidad con la policía. Adela es payasa de circo. Pertenece a una familia de cirqueros en un lugar aislado fuera de la Ciudad de México. Todo en su vida es precario: la familia arma la carpa para el circo ambulante y vive en un tráiler. Sobrinas, primos y tíos conviven, y las hijas de todos ellos son las gimnastas, trapecistas y contorsionistas de los espectáculos ambulantes. Ambas historias se entrelazan en la medida en que tanto Miriam como Adela son sobrevivientes de la siniestra justicia mexicana, cuyos tentáculos alianzan al narcotráfico y al crimen organizado.

Se ha escrito mucho sobre la violencia en México. Entre los estudios más recientes que abordan el tema está la colección de ensayos *Fronteras de violencia* de Oswaldo Estrada: "hablar de México hoy", afirma Estrada, "es hablar de la llamada guerra contra el narco o los feminicidios, el neoliberalismo, la corrupción política, pero también de su relación conflictiva con los Estados Unidos" (2021: 13). Nelson Arteaga estudia el tema centrándose en lo político y económico. En *La violencia en México: feminicidios, desapariciones y ejecuciones*, Arteaga hace referencia al crimen organizado, especialmente al que involucra la producción y distribución de drogas. Para Arteaga la violencia es producto de los procesos de ajuste económico: "las despariciones forzadas, la proliferación de grupos armados ligados al narcotráfico y las autodefensas tienen su origen en los procesos de modernización liberal y neoliberal" (2024: 9). En *Los cárteles no existen* (2018), Oswaldo Zavala argumenta que la

violencia es perpetuada en su mayoría por el Estado. La historia del narcotráfico y del crimen son para Zavala el reflejo de la corrupción que gobierna el país[1].

Tatiana Huezo aborda la violencia en México desde una mirada diferente a la de los críticos y ensayistas mencionados. La cineasta incorpora algunos elementos del gótico europeo que, en *Supernatural Horror in Literature,* Lovecraft describe como escenciales para generar miedo (fantasmas, espacios abandonados, zombis, castillos embrujados, lo desconocido e inquietante), con el propósito de hacer que el espectador se cuestione sobre los efectos de la violencia en México desde una perspectiva individual y colectiva. Sobre las novelas góticas en Europa, Lovecraft explicaba ya hace un siglo:

> This novel dramatic paraphernalia consisted first of all the Gothic castle, with its awesome antiquity, vast distances and ramblings, deserted or ruined wings, damp corridors, unwholesome hyden catacoms, and galaxy of ghosts and appalling legends, as a nucleus of suspense and demoniac fright. In addition, it included the generally insipid heroine who undergoes the major terrors and serves as a point of view and focus for the reader's sympathies; the valorous and immaculate hero, always of high birth but often in humble disguise, the convention of high-sounding foreign names, mostly Italian, for the characters; and the infinite array of stage properties which includes strange lights, creaking hinges, shaking arras and the like (2006 [1927]: 26).

En el caso de *Tempestad*, Huezo aborda el tema de la violencia con el uso de un elemento característico del gótico —el fantasma— pero no con el propósito de generar miedo, sino para cuestionar y reflexionar sobre los temas que Estrada, Arteaga y Zavala, elaboran en sus ensayos. En su caso, Huezo muestra el conflicto del narcotráfico, el tráfico humano así como la desaparición de personas.

En *Nuevos fantasmas recorren México: lo espectral en la literatura mexicana del siglo XXI,* argumento que la figura del fantasma es un dispositivo interpretativo para detectar y describir ciertos desajustes con la realidad, donde lo espectral permite visibilizar lo invisibilizado. En las teorías de lo fantasmático de Avery Gordon y David Punter, el fantasma alude a "procesos históricos que han dañado a ciertos grupos sociales. La aproximación hacia conflictos irresueltos desde lo espectral sirve para invocar a aquello que no se ve material u objetivamente, pero que ha causado temor, inseguridad, violencia, miedo o alguna emoción vinculada a la zozobra" (Wolfenzon 2020: 25). En su seminal *Specters of Marx*, Jacques Derrida propone un elemento adicional a esta definición. Lo fantasmático, explica, es "algo" que regresa incluso cuando no lo buscamos ni esperamos. Es el retorno de esa "ausencia presente" (1993: 5) en una forma en que la mente no puede controlar. Por lo general ésta se vincula a un hecho traumático que aparece sin que uno pueda evitarlo y por eso este "espíritu/espectro" se ha quedado como

[1] No es mi objetivo mencionar todos los ensayos críticos que abordan el tema de la violencia. He seleccionado estos tres porque lo enfocan desde ángulos distintos.

una presencia. Siguiendo esa idea, el espíritu sería todo aquello no formulado, latente, negado u olvidado (tanto en la identidad individual o colectiva) que sigue vivo. Es lo que no se ve ni se siente hasta que adquiera una forma corporal o sensorial. Los fantasmas en *Tempestad* son las mismas protagonistas que han "dejado de existir" como eran antes del trauma sufrido.

Propongo que *Tempestad* utiliza el sonido, los cambios en el clima, los espacios y los encuadres de las imágenes cinematográficas para afantasmar a sus personajes[2]. Las protagonistas son dos mujeres cuyos rostros nunca aparecen en pantalla porque se han vuelto fantasmas para sí mismas y para la sociedad: Miriam y Mónica son ausencias presentes. A pesar de que el documental trata sobre sus vidas, Huezo magistralmente hace que no se les vea el rostro a ninguna. Ellas han dejado de existir en el plano real y son solamente ecos de su presencia pasada: pedazos, huellas, espacios incompletos. Sus sentimientos se representan como cambios en el clima. En el caso de Miriam ha dejado su corporalidad para volverse solo voz, y Mónica, desaparecida, no existe ni como imagen ni como voz. La voz que la representa es la de su madre, Adela, quien piensa por ella y habla sobre ella. Aunque Adela está presente en todas las escenas sobre Mónica, propongo que ella también ha cobrado una personalidad fantasmática debido al trauma sufrido. Esto se representa en el hecho de que, al revés de Miriam, ella sí está presente en el documental, pero su mirada no se dirige directamente a la cámara, y está en silencio. En toda la historia de Adela/Mónica, ella realiza sus actividades cotidianas en el circo y lo que escuchamos como "su historia" es en realidad la historia de Mónica que, además, proviene de su pensamiento. Ella está callada haciendo cualquier cosa cotidiana y solo escuchamos su voz en un tiempo distinto porque ni sus movimientos ni los escenarios tienen relación con aquello que está narrando[3].

Para darle un hilo cronológico a la persona que ya no está (Mónica), Adela construyó un altar con zapatos, libros y tarjetas, así como una foto donde tiene en brazos a Mónica el día de su nacimiento. Ella es una ausencia que ha modificado la vida de Adela precisamente porque no está. En el caso de Miriam, al entrar a la cárcel, dejó a su hijo Leo que en ese momento tenía dos años. En las penúltimas tomas se aprecia a un niño que podría ser él. Leo ya debería ser un

---

2 En *Noche de fuego*, Huezo explota el recurso del sonido para crear una atmósfera de violencia. Emily Celeste Vázquez analiza su rol y explica que es central para la construcción del filme como parte del argumento porque "funciona como el principal medio de sobrevivencia para las tres jóvenes protagonistas ante los distintos niveles de violencia que permean la zona" (2024: 9). Ellas deben reconocer el paisaje sonoro de la naturaleza y darse cuenta de la proximidad de las camionetas de los narcos.

3 El recurso audiovisual que utiliza Tatiana Huezo para el personaje de Adela (reproducir en voz alta su pensamiento pero que ella no hable directamente con la cámara) ya lo había utilizado en su documental *El país más pequeño*, cuando todos los personajes regresan para reconstruir el pueblo Cinquera, en El Salvador. Ese recurso visual enfatiza la idea de pueblo fantasma porque escuchamos el testimonio de los personajes desde su pensamiento, pero no le hablan directamente a la cámara. Las personas están atrapadas todavía en el pasado y recuerdan por qué huyeron mientras reconstruyen el lugar.

adolescente en el momento de su reencuentro, pero Miriam lo sigue viendo como un niño. El espectador no está seguro ni siquiera si es un recuerdo o una escena que pasó en realidad antes de su captura porque la cámara enfoca solo la oreja del niño en medio de una neblina que lo vuelve todo irreal. Estas imágenes cortadas del hijo de Miriam y la del altar de Adela representan cómo la desaparición de estas dos mujeres afectó a los vivos. Marianne Hirsch usa el término "postmemoria" para definir cómo hechos traumáticos se transmiten de generación en generación, aunque la persona directamente no los haya sufrido: "The structure of postmemory clarifies how the multiple ruptures and radical breaks introduced by traumas and catastrophe inflect intra-, inter-, and transgenerational inheritance (1997: 33). Hirsch agrega: "Less directed affected participants can become engaged in the generation of postmemory that can persist when after all participants and even their familial descendants are gone" (1997: 33). Adela y Leo son la personificación de esta postmemoria: han sufrido el trauma y, por lo tanto, sus vidas también fueron afectadas por esos fantasmas.

Para tejer el argumento de *Tempestad,* Huezo intercala estas dos historias: una protagonista sin cuerpo ni voz que es Mónica, y la otra, Miriam, solo con una voz. Huezo construye una película donde las imágenes no están directamente relacionadas con aquello que se narra, sino que transmiten la subjetividad, el sentimiento y las sensaciones que estas experiencias traumáticas les ocasionaron a las protagonistas. Una de las formas de representar lo ausente es a través de los espacios porque en sus tomas y encuadres prevalece lo incompleto: paredes rotas, pasillos destruidos, ventanas sin vidrio, ruinas. El espectador necesita contrastar lo que ve con lo que escucha porque lo que se escucha no es lo que se ve. Uno debe realizar constantemente analogías entre la palabra y la imagen porque están dislocadas. En palabras de Juli A. Kroll:

> Visual associations are conjured via images like the crumbling facades of buildings, the floor of a fishmonger's shop, travelers' heads pressed against windows, a hand holding a telephone receiver suspended in a midair; all of these have an oblique relationship to the narrated content but do not illustrate that content directly (2022: 164).

Tempestad se propone mostrar la violencia de México de manera fantasmal. Ainhoa Vásquez reflexiona sobre la violencia en el cine y llega a la conclusión de que no es posible representar lo irrepresentable. A diferencia de otras películas o documentales mexicanos que se centran en la violencia física, aquí no se enfocan cadáveres apilados, balas, ni sangre, sino que "a partir del uso del fuera de campo, los filmes dan cuenta también de la incapacidad de representar ese horror y se distancian de la representación común de la violencia" (2023: 119)[4]. *Tempestad* es

[4] Hay una serie de películas o documentales que proponen algo similar, es decir, no mostrar la violencia directamente. Encontramos otros ejemplos en el filme *Sin señas particulares* (2020) de Fernanda Valadez, así como en los documentales *El Velador* (2012) de Natalia Almada y *Soles negros* (2018) de Julien Elie. En la película y en los dos documentales el tema principal es la muerte causada por el narcotráfico, pero solo se ve

un documental violento por lo que cuenta, pero la violencia es también un fantasma ya que solo se ve cómo afecta el interior de las personas y sus consecuencias. El espectador ve el resultado porque la violencia también está ausente en la forma de contar las historias. Olivia Cosentino señala: "*Tempestad* defamiliarizes violence by never showing it on-screen, instead creating the conditions for viewers to see how normalcy is sutured to systemic violence, that the quotidian is violence" (2021: 367).

Huezo deja en claro que hay un paralelo entre la fantasmagoría de ambas mujeres, su rol actual en la sociedad, y el sistema político mexicano. La inanición del poder judicial es cómplice y perpetrador de esa violencia que recae directamente en los cuerpos de mujeres producto de ésta. En el caso de Miriam esta ruptura es literal porque además tiene una pierna mutilada. El documental también muestra cómo en el México actual los cuerpos son desechables, usables y reutilizables. El sistema político los ha vaciado como si fuesen negocios extractivos para continuar la propagación de un sistema capitalista delincuencial donde el cuerpo es una mercancía más. En lo que sigue, analizaré cómo los diversos recursos cinematográficos (sonido, clima, encuadres, espacios) funcionan para crear, desde el principio, el mensaje de que las protagonistas están afantasmadas por todo lo que les pasó y son ausencias presentes o ecos de movimiento.

Lo fantasmal en el sonido y el clima

Bill Nichols en su estudio sobre el género documental explica que a diferencia del modelo de los documentales históricos que hacen referencia directamente a la realidad registrada con cámara en mano y donde el sonido concuerda con aquello que se ve, el documental poético juega con crear emociones a través de imágenes sugerentes. La palabra está dislocada de la imagen. Según él, el documental poético: "stresses mood, tone and affect much more than displays of factual knowledge or acts of rhetorical persuasion. The rhetorical element remains underdeveloped, but the expressive quality is vivid" (2017: 116). En *Documentar la realidad entre géneros y fronteras* (2025), Oswaldo Estrada y Laura Alicino reflexionan sobre el documental latinoamericano del siglo XXI. El libro propone que el documento o archivo ingresa a la realidad para generar una denuncia, y vuelve como un híbrido entre ficción y realidad.

la violencia de manera indirecta. Otra tendencia para documentar la realidad es a través del "falso documental" como en *Savageland* (2017). Este *mokumentary* cumple con ambas características. Incopora un elemento del gótico (los zombis caníbales) que cuestiona las políticas xenófobas de Donald Trump frente a la comunidad latina en Estados Unidos y al mismo tiempo se basa en leyes recientes proclamadas por su gobierno. Aun así, no muestra la violencia de forma directa: "Esta guerra (contra el inmigrante) no se limita a lo ficcional, sino que, de acuerdo a la investigación por el *Violence Policy Center*, durante el período de 1999-2015 ha habido aproximadamente un total de 54.000 hispanos que han sido víctimas letales de ataques" (Saldarriaga 2021: 184).

Roberto Cruz Arzabal llama a este fenómeno una "poética de la documentalidad", la cual establece un espacio de enunciación híbrido que tensiona lo individual con lo colectivo, lo vivido y lo reconstruido invocando la acción en el lector[5]. La base de esta teoría de cómo documentar la realidad proviene del ensayo *Los muertos indóciles* de Cristina Rivera Garza, donde la autora sugiere que la ficción documental parte del documento o archivo y desde allí éste es fracturado, partido, descontextulizado y apropiado. Documentar la realidad es inscribir los textos en nuevos contextos que el lector debe recontextualizar: "La intención no es tanto rescatar voces, sino aceptar la autoría ajena de textos escritos por otros, y mejor aún: trabajar estrechamente con la otra autoría. […] En ese sentido la ficción documental no rescata voces sino que devela (y produce al develar) autores" (Rivera Garza 2013: 115).

En *Tempestad* solo se aprecian las huellas o efectos del terror. Kroll explica por qué este documental es poético: "This arresting and oneiric style demonstrates that one of the most powerful ways of evoking absence is the action with no sound, or the disembodied, acousmatic sound with no referent or visible course of sound" (2022: 165). *Tempestad* también es un ejemplo concreto de cómo documentar la realidad a través del cruce de géneros: partir del archivo periodístico, ir a lo testimonial y presentarlo de forma poética a través del cine, como lo plantean Rivera Garza, Cruz Arzabal, Estrada y Alicino.

Según los estudios espectrales que cobraron relevancia desde el año 2000, el fantasma puede presentarse en la realidad de diversas maneras: bajo la forma de un eco, una luz, un sonido, un paisaje distorsionado. La forma en que Huezo lo vuelve todo onírico y fantasmagórico sucede desde el principio. *Tempestad* empieza con la pantalla en negro. Solo se escuchan sonidos. El oído del espectador debe agudizarse para comprender lo que pasa y deducir, a través del sonido, las acciones: se escuchan un portón que choca con el piso, el ladrar de los perros, cadenas metálicas que son arrastradas y grillos chirriando. El espectador no sabe quién habla, pero la voz se presenta:

> ¿Usted es Miriam Carbajal Illescas? Le voy a leer esto. Bajo el artículo no sé cuál y no sé cuál, siendo el día 31 de agosto del 2010 y por falta de elementos, Miriam Carbajal queda en absoluta libertad. No lo podía creer. No hay palabras para decir la emoción que se siente cuando te dicen "Estás libre" (*Tempestad* 3:45).

[5] Roberto Cruz Arzabal muestra cómo estas fronteras de documentar la realidad son una práctica antigua que se retrotrae a las crónicas coloniales, tal como propuso González Echevarría en su libro *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* (1990). El arte sobre los archivos oscila entre la producción e institución de estos (mediante procesos diversos como acumulación, selección, descarte, etc.) y su recuperación para desmontarlos, reacomodearlos o transgredirlos" (2025: 32).

El interlocutor no habla[6]. Solo escucharemos la voz de Miriam que habla por el guardia. Lo paradójico es que, si bien empieza hablando de la libertad que acaba de conseguir, solo se ve la pantalla oscura y el sonido de unas cadenas. Desde el principio se propone una contradicción entre lo que se dice y lo que se ve porque las imágenes representan los sentimientos de las mujeres, no lo que ellas cuentan. Este desfase o dislocación entre imagen y sonido cuestiona la dificultad de relatar acciones extremadamente violentas, y también produce la sensación que estamos viviendo en dos tiempos a la vez. En "On Visibility", John Berger señala que lo fantasmal se produce "outside visibility and between temporalities, between the 'has been' of the past and the 'will come' of the future. It is very possible that visibility is truth and that what lies outside visibility are only the traces for what has been seen or will become visible" (1993: 219). El fantasma, que puede cobrar la forma de una luz, un espectro o una voz, desestabiliza el orden normal de las cosas, porque une el pasado con el presente en dos tiempos yuxtapuestos. El tiempo se vuelve una bisagra donde en lugar de separar el espacio-tiempo, ocurren hechos simultáneos. En esa misma línea de pensamiento, Patricia Keller sostiene que: "Like the image, then, that injures time, ghosts invoke and perform this non-contemporaneity; they persist as an untimely time that destabilizes the order of things" (2016: 5).

Huezo afianza este "des-tiempo" al no hacer aparecer a Miriam en el documental, y por el hecho de que su biografía es contada solo por su voz, la cual se transporta por lugares inconexos como cuartos de hotel, estaciones de bus, casas en ruinas, pasillos y mercados. Su testimonio comienza con su liberación, y luego retrocede el tiempo para contar por qué estuvo en la prisión y qué cosas le pasaron allí. Su historia va de la libertad a la condena. Mientras retrocede en estos hechos, aparece un tercer tiempo: recuerda cuándo le estaba preparando un caldo de gallina a Leo y con el caldo todavía en la olla, la arrestó la policía sin darle explicaciones. Diez años después, cuando va de regreso a su casa, piensa en ese caldo de pollo, y trata de reconstruir la escena cuando dejó a su hijo. Tiene miedo de encontrarse con la olla caliente (a pesar de que han pasado diez años). Esa parte del testimonio crea la sensación de que los años que estuvo en la cárcel son una especie de sueño, limbo o lugar estancado en la memoria por lo traumático: el tiempo se vuelve circular cuando una persona tiene un trauma:

[6] En este pasaje se reproduce la dinámica del cuento "Luvina" de Juan Rulfo (cuento que, dicho sea de pasada, ha sido releído recientemente por la crítica a través del prisma gótico). La historia narra la vida de un profesor que ha regresado de "Luvina", ese lugar infernal, y le está contando su historia aparentemente a alguien. El lector intuye que ese "alguien" es el futuro profesor, que muy pronto irá a reemplazarlo. Sin embargo, esa persona nunca le responde. Uno puede deducir que el protagonista le hablaba a un fantasma, una de las almas en pena que habita el lugar. Rulfo continuará elaborando esta idea en *Pedro Páramo* (también objeto de lecturas góticas). Esta escena es similar a la dinámica en que es narrada la historia de Miriam, en *Tempestad*. Ella se pregunta y se contesta a sí misma. No tiene interlocutores. El fantasma es ella. El guiño a Rulfo ya había aparecido desde las primeras escenas, cuando, en el momento en que se abre el portal y llega la supuesta libertad, el espectador escucha el ladrido de los perros en alusión al cuento "No oyes ladrar los perros".

> The crisis of the core of many traumatic narratives often emerges, indeed as an urgent question: is the trauma the encounter with death or the ongoing experience of having survived it? At the core of these stories, I would suggest, is thus a kind of double telling, the oscillation between a crisis of death and the correlative crisis of life, between the story of the unbearable nature of an event and the story of the unbearable nature of its survival (Caruth 1996: 7-8).

En el caso de Miriam no ha pasado el tiempo de manera lineal. Ese estado de hiato o elipsis marca su propia ausencia que es precisamente lo que define a lo fantasmal: "algo" que regresa. En este caso, este "algo" es ella misma[7].

Otro recurso cinematográfico para crear estos des-tiempos ocurre a los 36 minutos del documental. Sin esperarlo ni anunciarlo surgen el circo y la inesperada historia de Adela. Hasta entonces, nada dejaba presagiar otra historia, más allá de la de Miriam. El espacio del circo corta abruptamente el monólogo de Miriam, que se lleva a cabo principalmente en el bus que la transporta de Matamoros a Yucatán. Adela no menciona el secuestro y desaparición de Mónica (tema que une a las dos historias) sino hasta la cuarta vez que aparece su historia, "cortando" la de Miriam. Adela habla de la cotidianeidad de su vida en un circo ambulante y sobre la maternidad:

> Cuando me hice mamá por primera vez no me imaginaba todo lo que uno quiere a un hijo. Inmediatamente sentía esas ganas de amamantarlo y cuidarlo. Es una forma de amar que nunca has experimentado. Cuando das esa vida y la vas viendo crecer cada día el tiempo no se siente. Cuando tienes un hijo ese hijo es único. Un hijo jamás puede reemplazar a otro (*Tempestad* 40:13-42:8).

En la historia de Adela, como en la de Miriam, tampoco hay una cronología progresiva de los hechos, salvo que en este caso, Adela posterga el relato de lo que le pasó a Mónica hasta la última vez que aparece: mientras que Miriam no pudo contenerse y no deja de hablar, Adela oculta la realidad y guarda silencio. Todo su testimonio está en su interior. Como ya mencioné, ella no mueve los labios al contar su pasado. La cámara escucha su dolor con una voz en *off* que reconstruye su pensamiento. Este es transmitido también de manera asincrónica en imágenes: Adela se habla a sí misma, lo cual hace que su historia individual sea parte de una historia colectiva.

Si pensamos en la narración como un cuerpo textual, Huezo está cortándoles el cuerpo y está desmembrando nuevamente a Miriam y Adela. La decisión estética de intercalar la historia de Miriam, y cortarla por la de Adela —o viceversa—, sobre todo en momentos claves de sus biografías, produce una sensación no solo de desconcierto en el espectador, sino también de

[7] En *Tempestad* hay un momento importante que ilustra este tiempo suspendido. En la estación de buses hay un hombre viejo que más parece una estatua porque no llega a colocar el auricular de un teléfono público en su sitio. El hombre está con el brazo suspendido sin terminar de ejecutar el movimiento. Ese es el hiato en el que vive Miriam Carvajal.

pérdida, porque les está cortando lo único que tenían: la voz. En ambos casos, los sentimientos y emociones de estas mujeres son resaltados más por los cambios en el clima que verbalmente[8]. Miriam pronuncia las palabras "miedo", "terror", "desconcierto" o "tristeza", por ejemplo, pero estas emociones se ven a través de los cambios drásticos en el clima: la lluvia, la neblina, la llovizna y la tempestad expresan su estado de ánimo. Este efecto visual describe los sentimientos de Miriam sin decirlos. La cámara nunca la enfoca, pero sí hace muchos primeros planos de cualquier persona en el espacio del bus. Estas tomas hechas a contraluz enfocan las caras de esos desconocidos como si fueran siluetas, o las enfoca en primeros planos desde fuera de la ventana, lo que hace que se yuxtaponga su reflejo con el paisaje exterior. Este efecto genera, por un lado, la sensación de que la imagen parezca espectral, y por otro, el espectador no sabe si el bus avanza o retrocede. Por último, al enfocar diversos rostros en primer plano, uno puede ponerse en el lugar de Miriam, es decir, sentir lo que ella pudo haber sentido a través de ese estar y no estar en momentos claves de su vida.

Finalmente, hay muchas escenas que son tomadas desde dentro del bus hacia afuera, especialmente cuando está lloviendo a cántaros o cuando hay mucha neblina. El vidrio del parabrisas está mojado y la lluvia impide ver con nitidez el exterior: las luces de los semáforos parecen manchas y en otras es imposible ver el paisaje desde la ventana. Esta incapacidad de ver los hechos completos representa todo lo que las palabras no pueden comunicar sobre el sentir de las afectadas. Además, de manera creativa y poética, al mostrar en primeros planos a gente desconocida en el bus, Huezo resalta que la historia de Miriam podría ser la de cualquiera. Todo mexicano está expuesto a esa injusticia.

En el caso de la historia de Adela, el clima también es un recurso que expresa sus sentimientos. Por un lado, la lluvia que persiste en la narración siempre aparece junto con las tomas de la carpa, lo que muestra la fragilidad del circo y de su vida. Algunas plantas alrededor del tráiler se mueven por el viento, pero están estancadas en la tierra y son, en su mayoría, mala hierba o pasto maltratado. Patrick Ridge propone que el movimiento de esas plantas es un renacer: "Huezo's poetic photography underlines this trauma by framing remnants of war, death,

[8] En *Tempestad* cada imagen funciona como si fuera una fotografía en el sentido estético, pero una que no reproduce la realidad. Barthes argumenta que hay dos elementos claves: el *studium* y el *punctum*. El primero le da al observador un contexto cultural y responde a las preguntas ¿dónde han ocurrido estos eventos reales? ¿cuál podría deducirse es el contexto de la foto? ¿en qué lugar fue tomada? ¿quiénes son los protagonistas? Mientras que el *punctum* es aquello que aparece, pero que el fotógrafo no pensó de manera intencional colocarlo allí, y llama la atención al observador, simplemente por un instinto. El *punctum* es el detalle que atrae a la mirada de una manera sutil, sin que el fotógrafo se lo haya propuesto: "To recognize the *studium* is inevitably to encounter the photographer´s intentions, to enter harmony with them, to approve or disapprove of them, but always to understand them (Barthes 27-28). El *punctum*, por el contrario, atrae sin explicaciones; es el corazón de la fotografía. Es un detalle que se fija en la memoria del observador. En el caso de la colección de fotografías artísticas que conforman *Tempestad* el *studium* no responde a ninguna pregunta de locación. Eso hace que todas las imágenes fotográficas que conforman el filme parezcan espectrales.

and violence. However, other sequences capture flora and fauna, suggesting new life, refuge, and hope" (2020: 69). Pienso sin embargo que estas plantas no denotan esperanza, sino más bien estancamiento y abandono, al igual que el tráiler ambulante que permanece allí, estacionado.

La fantasmagoría de Mónica trata de ser cubierta no solo al no hablar de ella, sino que mientras Adela cuenta su historia, está colocándose capas y capas de maquillaje: léase una máscara de payaso que cubre sus sentimientos. En la historia de Adela, además de jugar con el clima como centro de expresión sentimental, Huezo utiliza los cuerpos de las niñas contorsionistas y los enfoca de manera incompleta para resaltar su objetivo: no se puede entender el sufrimiento de manera cabal. Las posiciones de las gimnastas son tan elásticas que sus manos se confunden con sus pies, o sus espaldas se mezclan con sus cabezas. De la misma manera, solo podemos ver parte del sufrimiento y entender parte de la historia; nunca podremos ni conocer ni entender la historia completa.

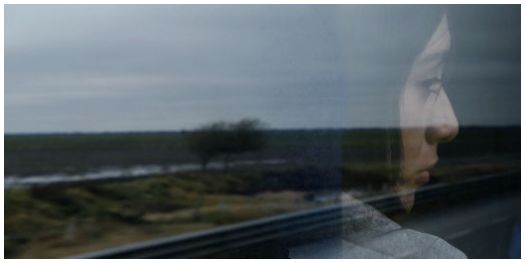


Imagen 1: 12’38’’ e *imagen 2:* 1’30’’(Cortesía de Tatiana Huezo)

A la izquierda, una de las muchas mujeres que podría ser Miriam. Nótese el aspecto de lo espectral por el reflejo del paisaje y el perfil de la mujer. A la derecha: Adela, maquillándose para su espectáculo de payasa. Nótese asimismo que, después de contarnos sobre el secuestro de su hija, ya no accedemos a todo su rostro sino solo al reflejo en el espejo.

Imagen 3: 1’25’’ (Cortesía de Tatiana Huezo)

El clima violento frente a la pequeñez del hombre transmite la soledad e impotencia de ambas mujeres.

Fantasmagoría y espacios: la ruina y el mercado.

En *Tempestad*, los diferentes espacios son una herramienta fundamental para que el espectador se sumerja en la conciencia y los sentimientos de las dos protagonistas. Para lograr esto, la cámara enfoca los lugares de manera incompleta: sea la toma de una taberna, una cama de hotel o una escalera. Todas las imágenes están partidas: la escalera tiene un comienzo pero no un final; a la cama le falta una pata; o bien, la taberna está cortada por un tabladillo que impide ver la cantina completa. Huezo busca espacios viejos y destruidos, que reflejan la incompletitud y soledad, que a su vez son un reflejo de la destrucción y de la ruina moral que sienten las protagonistas después de lo que les tocó vivir.

En *Existencia, espacio y arquitectura*, Christian Norberg-Schultz explica cómo el ambiente influye en el hombre y produce significados especiales:

> El interés del hombre por el espacio tiene raíces existenciales: deriva de una necesidad de adquirir relaciones vitales en el ambiente que le rodea para aportar sentido y orden a un mundo de acontecimientos y acciones. Básicamente se orienta a "objetos", es decir, se adapta fisiológica y tecnológicamente a las cosas físicas, influye en otras personas y es influido por ellas y capta las realidades abstractas o "significados" transmitidos por los diversos lenguajes creados con el fin de comunicarse. Su orientación hacia los diferentes objetos puede ser cognoscitiva o afectiva (1980: 9).

De acuerdo con esta teoría, el espacio cognoscitivo es tan importante como el afectivo porque no se puede pensarlos solo desde una mirada física o matemática donde las relaciones sean únicamente abstractas. Los espacios tienen una relación afectiva con el medio ambiente. Uno debe "describir la estructura fundamental de la existencia, de 'estar en el mundo' y trasladar esa estructura a las propiedades concretas del espacio arquitectónico" (1980: 16).

Huezo implementa esa teoría con las imágenes que selecciona. La cámara enfoca alguna ventana o algo con la forma de un cuadrado que podría interpretarse como una ventana. Por ejemplo, en la primera toma se ve una ruina en forma de casa. Hay una pared hecha de piedra que tiene un hueco. Es una especie de hueco-ventana filmado desde dentro, lo que simboliza la prisión interior en la que vive Miriam. Detrás hay árboles que se mueven, pero están lejos y ubicados detrás de la ventana: son inalcanzables. Esta toma dura un minuto y la cámara la enfoca estáticamente a pesar de que la narración fluye. Esto es especular al sentimiento de Miriam: el entrampamiento en el tiempo y el lugar. La ventana-hueco puede interpretarse como la cárcel interior en la que vive. Poéticamente representa su fantasmagoría: ¿Miriam está realmente libre? ¿No se ha quedado en esta especie de des-tiempo propio del tiempo fantasmal?

La doble contradicción es que, en lugar de ser espacios de liberación, las ventanas son una representación pequeña de la cárcel, donde los barrotes no se ven pero se sienten.

La segunda característica en *Tempestad* es la proliferación de espacios de paso, que Marc Augé denomina "no lugares". En su teorización del concepto, estos no lugares son aeropuertos, hoteles o estaciones de buses. Miriam está en lugares públicos que simbolizan movimiento y, sin embargo, el espectador percibe encierro. En primer lugar, porque la pantalla muestra a muchas personas desplazándose, pero Miriam es una voz a quien nadie *ve:* quienes la rodean son indiferentes hacia ella. Ella no interactúa con nadie y viceversa. Los no lugares son espacios de tránsito en el mundo globalizado actual: aeropuertos, estaciones de tren, paraderos de bus, mercados, centros comerciales (básicamente todos los espacios en los que transita la voz de Miriam). El no lugar se caracteriza por su anonimato, homogenización y desvinculación identitaria y simbólica. En ellos, el individuo se convierte en un usuario de paso, que carece de vínculos con los otros, o de referencias identitarias con el mismo lugar. Miriam circula entre lugares de paso, pero en el fondo está atrapada en el pasado y ella es espectral: no ha salido de la cárcel, aunque su voz diga lo contrario. Su sentimiento de asfixia y soledad se refleja en los cuartos de hotel vacíos; tomas en contrapicado para generar mayor sensación de asfixia. Si Miriam es un fantasma de sí misma, el no lugar sería un reflejo de su identidad actual. Ella puede ser cualquier mujer de las que la cámara enfoca en primeros planos, y de las cuales el espectador no conoce las historias. Este anonimato, tanto del lugar como de las diversas mujeres cuyos rostros sirven para contar la historia de Miriam, alude a que a cualquiera le podría haber sucedido esto. En ese sentido, coincido con Ana Cornide cuando dice que "la voz de Miriam se vincula a la de muchos rostros a lo largo del viaje en bus, que es una metáfora de toda la película, mostrando la vulnerabilidad a la que todos están expuestos en México" (2020: 36). Hay un momento clave en que la voz de Miriam se "estaciona" en la estación de buses y la cámara se detiene en un estático *close up* de una mujer. El espectador piensa que ella es Miriam Carbajal. Después se da cuenta que no, que Miriam sigue siendo solo voz. La voz de Miriam lo explica: "recuerdo que cuando llegué a la estación de autobuses y entré al baño, era la primera vez que me veía en muchísimo tiempo, y no me reconocí. No reconocí a la mujer que estaba enfrente de mí" (06:49-06:90). En ese momento, el espectador se identifica con Miriam porque ni uno ni el otro reconocen a ese fantasma.

Un tercer elemento importante en los espacios es el de desdoblar el tiempo y el espacio en dos (característica de lo fantasmal) a través de la presencia de huellas. Una huella por lo general es algo que señala que alguien o algo estuvo allí pero ya no está. Ana López la define como aquello que es dejado para generar una memoria: "the term 'trace' stands in for the testimonial

function and historical value of the film image as an archive of memory rather than for the materiality of the image imprint" (2014: 27). Sin embargo, en *Tempestad*, la huella suele ser algún recuerdo de que algo estuvo allí, como si ese "algo" se hubiera quedado abandonado fuera del espacio-tiempo. ¿Cómo llegó ese objeto allí? ¿Quién lo hizo? ¿A quién pertenece? Son preguntas sin respuesta. Es el caso, por ejemplo, del par de zapatos solos y sucios que están en una esquina de esa primera casa con el hueco-ventana de la que hablé anteriormente, mientras se escucha la voz de Miriam hablar de libertad. La cámara hace un *paneo* a todo ese lugar misterioso, a sus paredes pintadas en una casa abandonada que indican que alguien estuvo allí[9]. Son huellas de que alguien dejó esos objetos, pero es como si hubiera una mano fantasmal que no da explicaciones ni contexto.

Finalmente, los espacios en el documental y la forma de editar las historias de ambas protagonistas le permiten a Huezo comunicar una de sus ideas: el cuerpo como mercancía. Huezo yuxtapone estos lugares de paso y sin identidad (donde habría que incluir el circo ambulante y el tráiler movible) con el acto de usar y desechar los cuerpos o de volverlos intercambiables, anónimos, usables y reusables (como esos espacios). Los cuerpos de Miriam y Adela/Mónica son mercancías (una es pagadora de otra, y la otra es traficada por otro). Ambas son vendibles y manipulables como si fuesen espacios de transición (¿acaso uno puede distinguir entre un hotel de carretera de otro? ¿una estación de otra? ¿un circo ambulante de otro?). La directora corta metafóricamente los cuerpos/historias y edita los testimonios en momentos inesperados, pero siempre en eventos cruciales en los acontecimientos de sus vidas. Miriam realiza una confesión y la toma se interrumpe, sorprendiéndonos con la historia de la otra mujer. Un ejemplo concreto es el momento más traumático de la estadía de Miriam en la cárcel. Ella recuerda que el peor día de su encierro en Matamoros fue cuando vio cómo los narcotraficantes presos que en realidad dirigían la prisión, le tiraron un tablazo en la cabeza a un inmigrante centroamericano cuyo nombre era Martín. Lo mataron. Ella lo vio morir. Antes de eso, a ella le habían tirado un tablazo similar y se salvó de milagro.

> Hubo un momento que me dio un golpe en la cabeza, y pues, inmediatamente me caí. Cuando desperté, me di cuenta que tenía un diente roto. Todavía traía los pedazos del diente en la boca. Era un cuarto totalmente oscuro. Poco a poco empecé a distinguir rostros de mujeres, sus ojos, sus caras. Era un lugar pequeño, como de un metro y medio por dos. El calor era sofocante, sofocante (1:09-1:12).

En ese momento se dio cuenta que estaba en una cárcel autogestionada por los delincuentes y narcos más peligrosos del país y que tenía dos opciones: o salvar su vida pagando el cupo impuesto por los presos o convertirse en uno más de ellos. Decidió lo segundo y se convirtió

[9] El paneo es una toma cinematográfica donde la cámara gira sobre su propio eje abarcando todo el campo visual.

por un tiempo en una mujer tatuada y extorsionadora; es decir, en su propio verdugo. Se convirtió en su enemigo. La historia se interrumpe, y pasa a la cotidianidad en la vida de Adela. Lo que hace Huezo en este microrrelato es ir más allá de las ideas de Punter: el fantasma no solo es estar en dos tiempos sino ser una misma persona en esos dos tiempos aparentemente separados.

Por último, los espacios y ambientes también comunican las relaciones de mercantilización del cuerpo. Miriam cuenta cómo funcionaba la cárcel: era una prisión sin celdas ni policías ni uniformes, pero con cantina y prostíbulo. Estaba dirigida por los cárteles. La cámara muestra imágenes siempre dislocadas que no coiciden visualmente con lo que dice la voz. Enfoca una larga secuencia sobre la vida en un mercado y a los pescadores en plena faena (43:00-57:00) cuando la voz está explicando el orden de la cárcel. Cabe destacar que no se filma la infinidad del mar sino lo contrario. La cámara está al revés y en lugar de enfocar la infinidad del mar, muestra cómo éste termina y se choca con el mercado. El mar que termina en una reja. Es un espacio similar a la ventana-hueco a la que hacía referencia antes. Mientras la voz cuenta su experiencia carcelaria, la cámara se detiene en los puestos de comida, sobre todo en aquellos donde se despedaza al animal: se filetea el pescado, se quitan las colas de los camarones, se despelleja el pollo. Encuentro dos ideas adicionales entre el espacio y el mercado con el contenido del documental. El cuerpo humano en la cárcel recibe tablazos, golpes y cuchillazos que son equivalentes a cómo se desmiembran los moluscos. La cámara enfoca procesos manuales automáticos sobre cómo hay partes de los animales que se desechan y se tiran: los pellejos de los pollos, las escamas de los pescados, las colas del camarón, la grasa de la carne, el coral de la concha. Nunca se enfocan las caras de los trabajadores. Ellos son solo manos o pies con botas que están realizando un trabajo. Es la industrialización y la producción en serie (aunque precaria) lo que Tatiana Huezo quiere subrayar: el desmembramiento del cuerpo. De una manera análoga, los cuerpos de las mujeres en *Tempestad* son también desechables como la grasa del pollo o la cola del camarón. También son reusables. Al respecto, Sayak Valencia considera que estos procedimientos están relacionados con el capitalismo *gore* característico de la era actual: "El capitalismo *gore* es el resultado de la interpretación y la participación, violenta e irreversible de los endriagos del mundo globalizado, del hiper consumismo y de las fronteras" (2016: 98).

Conclusiones

Por un lado, hay una comparación implícita en que todo Tamaulipas es una cárcel y que el crimen se rige por sus propias leyes. La mención de los 72 migrantes encontrados en una fosa

común en San Fernando es la única referencia que se da sobre Tamaulipas y es central para entender quién tiene allí el poder (04.10-04.54)[10]. Esto genera la pregunta: ¿son las leyes del narcotráfico similares a las de cualquier negocio (mercado) que implique vender y comprar? ¿Nos está sugiriendo Huezo que, como cualquier mercado, el de la delincuencia tiene su propia lógica autónoma?

Si llevamos al límite esta comparación entre el desmembramiento serial de pescados, camarones y conchas (donde lo que no sirve es puesto en batea o tirado al piso) con el de las dos mujeres, hay que detenerse en la escena final. En un cenote flota un cuerpo, que el espectador al principio no reconoce como cuerpo humano. Poco a poco va cobrando forma hasta poder identificar que es el de una mujer mutilada que flota sobre la superficie. Poco a poco, el espectador se da cuenta que es Miriam, pues en su largo monólogo habló de la mutilación de su pierna. Los ingenuos pensarán que la mujer salió a flote, y sobrevivió. Sin embargo, el hecho de que los cenotes sean aguas subterráneas, el que la cámara nunca le enfoque la cara, y que más bien la voz explique que siguió con miedo aún después de estar libre, miedo hasta de recoger a su hijo del colegio, muestra que su cuerpo también estuvo mutilado física y emocionalmente, como el del camarón, el del pollo y el del pescado. Como esos alimentos, en cierta forma ella misma también fue ingerida, y después expulsada a la superficie, como un fantasma, como un desecho de sí misma, como un eco, como una voz.

Bibiliografía

ALICINO, Laura / Oswaldo ESTRADA (2025): "Introduccion: documentar la realidad entre géneros y fronteras". En: Oswaldo Estrada / Laura Alcino (eds): *Documentar la realidad: cruce de géneros y fronteras en América Latina*. Texas: Albatros, 3-17.

ARTEAGA, Nelson (2024): *La violencia en México. Feminicidios, desapariciones, ejecuciones*. Ciudad de México: FLACSO.

ARZABAL, Roberto Cruz (2025): "Poéticas de la documentalidad en el siglo XXI en español: las teorías de Cristina Rivera Garza y Agustín Fernández Mallo". En: Oswaldo Estrada / Laura Alcino (eds): *Documentar la realidad: cruce de géneros y fronteras en América Latina*. Texas: Albatros, 31-52.

AUGÉ, Marc (2009). *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. London: Verso.

BARTHES, Roland (1981). *Camera Lucida: Reflexions on Photography*. Trad. Richard Howard. New York: Hill and Wang.

BERGER, John (1993). "On Visibility". En: John Berger: *The Sense of Sight*. New York: First Vintage International, 219-224.

[10] La historia de la fosa común donde se encontraron los cuerpos de 72 migrantes centroamericanos en esa localidad aparece en otros textos mexicanos como *Antígona González* de Sara Uribe y *La casa del dolor ajeno* de Julián Herbert. La página web: *72 migrantes* sigue activa. La idea era crear un altar virtual para que los nombres de los muertos no fueran simplemente estadísticas. Posteriormente la periodista Alma Guillermoprieto los reunió en un libro.

CABEZAS VARGAS, Andrea / Julia DE CANALES CARCERENY (2018): "Central American Cinematographic Aesthetics and their Role in International Film Festivals". En: *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 15.2, 163-86.

CARUTH, Cathy (1996): *Unclaimed Experiences. Trauma, Narratives and History*. Baltimore: John Hopkins UP.

CORNIDE, Ana (2020): "Tempestad: una cartografía corporal de la violencia". En: *Anclajes* 24.3, 29-43.

COSENTINO, Olivia (2021): "Writing from the Gut: Embodied Spectatorship and Violence in Contemporary Mexican Cinema". En: *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 18.3, 365-376.

DERRIDA, Jacques (1993): *Specters of Marx*. Trad. Peggy Kamuf. New York/London: Routledge.

ESTRADA, Oswaldo (2021): "Introducción: nuevos muros y fronteras de violencia". En: Oswaldo Estrada (ed.): *Fronteras de violencia en México y Estados Unidos*. Texas: Albatros, 13-24.

GORDON, Avery (1997): *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

GUILLERMOPRIETO, Alma (2014): *72 migrantes*. Ciudad de México: Almadía.

HIRSCH, Marianne (1997): *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard UP.

KELLER, Patricia (2016): *Ghostly Landscapes: Film, Photography and Aesthetics of Haunting in Contemporary Spanish Culture*. Toronto: Toronto UP.

KROLL, Juli (2022): "Prosthetic Memory and Uncanny Absence: The Female Body in *Tempestad* (2016) by Tatiana Huezo". En: Juli Kroll: *Body, Gender and Sexuality in Latin American Cinema: Insurgent Skin*. New York: Palgrave Macmillan, 113-161.

LÓPEZ, Ana (2014): "A Poetics of the Trace". En: Vinicius Navarro / Juan Carlos Rodríguez (eds.): *New Documentaries in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan, 25-43.

LOVECRAFT, Howard Phillips (2006): *Supernatural Horror in Literature*. New York: Dover Publications.

NICHOLS, Bill (2017): *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana UP [3a edición].

NORBERG-SCHULTZ, Christian (1980). *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume.

PUNTER, David (2002): "Spectral Criticism". En: Julian Wolfreys (ed.): *Introducing Criticism at the 21st Century*. Edinburgh: Edinburgh UP.

RIDGE, Patrick (2020): "Thunder and Terror: Storms as Allegory in Tatiana Huezo's *Tempestad*". En: *Diálogo* 23.1, 69-84.

RIVERA GARZA, Cristina (2013): *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets.

SALDARRIAGA, Patricia (2021): "Los zombis de *Savegeland* como sujetos de activismo necropolítico". En: Oswaldo Estrada (ed): *Fronteras de violencia en México y Estados Unidos*. Texas: Albatros, 180-193.

SAYAK, Valencia (2016): *Capitalismo gore*. Ciudad de México: Paidós.

VÁSQUEZ MEJÍAS, Ainhoa / Ingrid URGELLES LATORRE (2023): "Subvertir la narcoviolencia en dos películas mexicanas: *Noche de fuego* (2021) de Tatiana Huezo y *Sin señas particulares* (2020) de Fernanda Valadez". En: *Aisthesis* 73, 119-136.

VÁZQUEZ ENRÍQUEZ, Emily Celeste (2024): "Ecos de extracción en *Noche de fuego* de Tatiana Huezo". En: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 28, 7-22.

WOLFENZON, Carolyn (2020): *Nuevos fantasmas recorren México. Lo espectral en la literatura mexicana contemporánea*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

ZAVALA, Oswaldo (2018): *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. Ciudad de México: Malpaso.

Filmografía

ALMADA, Natalia (dir.) (2012): *El velador*. Altamura / Les Films d'Ici.

ÉLIE, Julien (dir.) (2018): *Soles negros.* División del Norte.

HUEZO, Tatiana (dir.) (2012): *El lugar más pequeño.* Centro de Capacitación Cinematográfica / Fondo para la Producción Cinematográfica / Instituto Mexicano de la Cinematografía.

——— (2016): *Tempestad*. Cinephil.

——— (2021): *Noche de fuego*. Pimienta Films / The Match Factory / Desvia Producciones.

——— (2023): *El eco*. Radiola Films / The Match Factory / Chulada Films.

VALADEZ, Fernanda (dir.) (2020): *Sin señas particulares*. Corpulenta Producciones / FOPROCINE / Avanti Pictures / EnAguas Cines / Nephilim Producciones.

GUIDRY, Phil / Simon Herbert / David Whelan (dirs.) (2017): *Savageland*. The Massive Film Company.

The Necro-poetics of Care: Necropolitics and the Gothic in Mexican Zombie Cinema

Patricia Saldarriaga / Emy Manini

(Middlebury College/ Independent scholar)

Introduction: A Necro-poetics of a Mexican Gothic

Gabriel Eljaiek-Rodríguez describes the "tropicalization of the Gothic" as not only a transformation but also an inherent criticism of the European tradition. As America was framed by colonizers as a gothic space, a space of monstrosity for colonial imaginaries, the Latin American gothic is a commentary not only on the benighted past of Europe, but also on the violence of colonization, enslavement and genocide. Additionally, theories of the globalgothic have transformed our perceptions of how to understand the production of gothics worldwide. The term, coined in the edition by Glennis Byron, is a reaction to the late 20th century emergence of regional and national gothics, such as the one proposed by Eljaiek-Rodríguez. Byron and her contributors investigated these movements under globalization, crediting them to the growing effects of the global economy and the cultural flows and influences appearing across regions as transnational or cross-cultural gothic. Byron asserts that globalization "becomes a gothic manifestation, a material and psychic invasion, a force of contamination and dominance" (Byron 2013: 5). For Byron, this manifestation exists beyond nationalities, even as they incorporate traditional monstrous figures from other cultures worldwide into the ranks of the traditional Western gothic tropes such as vampires, ghosts, and zombies.

Rebecca Duncan, however, writing in a post-covid world, asserts that the effects of covid and climate crisis complicate the notion of a gothic understood through globalization with interconnected flows of influence and exchange. She observes that "though the financialisation of the market may be a globally obtaining development, the underlying unevenness of these regional conditions also means that the speculative economy is experienced differently across different locations in the world-system" (Duncan 2023: 5). Poverty, often racialized and gendered, unequal access to the centers of power, and systems of oppression still exist, and are regional. Therefore, while still eschewing gothic nationalisms, she finds that regionalisms are central to understanding globalgothic, the purpose of which is to chart "transregional dynamics and connections that give rise to the moments of social and environmental destabilisation to which gothic responds" (Duncan 2023: 13). For example, Enrique Ajuria Ibarra illustrates how

natural (geographic) and economic distinctions create a space of gothic violence and dread around borders (Ajuria Ibarra 2023: 377), and Ordiz and Casanova-Vizcaíno explain how the commoditization of female bodies across Latin America highlights a system of violence against them that is structural and systemic, rooted in regionality and consequence (Ordiz / Casanova-Vizcaíno 2023: 391).

How then to speak of a Mexican Gothic? The US/Mexico border is more than a delineation of national territories, it is a division between worlds of experience. In the films we have selected we identify a tendency of an attitude toward care that is a reaction to the regional realities of existing in a part of the global south that is so close to the center of power and economic oppression. The monstrous effects of the global financial system in a world suffering precarity under neoliberalism is met with a reaction that leans toward survival and care within small and protected groups (personal, familial, societal, communal) as a coping mechanism. As opposed to a form care that "cures" or "saves", this necro-care simply attends to those who are already ailing, or lost, those who have suffered the social death of the zombie.

We propose the Mexican Gothic as an affective grammar: not simply a relocated aesthetic, but a historically situated way of organizing fear, intimacy and attachment under necropolitical conditions. This shift allows us to move beyond where and how the Gothic is staged and which aesthetic elements arise to express it. In this way, we can identify how it structures relations of care, abandonment, and social disappearance. In Mexican zombie cinema, the Gothic does not merely become tropical; it becomes necropolitical, formalizing care as a methodology for reacting to social death. For Virginia Held, the ethics of care would "enable us to evaluate and to criticize the current globalization that expands the market ever more insistently, at the expense of caring relations throughout the world" (Held 2006: 159). The act of caring becomes a response to the violence of globalization, and in Mexican zombie cinema, it is a response to the regional effects of neoliberalism and coloniality.

The films we have chosen to discuss here describe a quotidian experience of necropolitical abandonment, diffuse war, social death, and porous domestic spaces, in which the living and the dead do what is necessary to contain the physical and affective remnants of violent experience that has been folded into routine. The Mexican Gothic we propose, therefore, does not reflect the affective elements of shock, fear, and repulsion when confronted with death, but rather an affective relation that enfolds the dead into a structure of care. We will show how within this affective grammar, terms are negotiated for ungrieved deaths and necro-restoration. The Mexican zombie mainstreams extremes of affect as a technology of care when confronted by death. Sayak Valencia, in *Gore Capitalism*, has illustrated the ways that in border spaces

where extreme wealth encounters zones of extreme poverty spectacularized violence and death become capital in a commodification of the corpse. Gore capitalism is a perfect example of the ways globalized systems produce regionalized results. Here, she explains the first seed of inspiration for this work, after seeing a partial corpse, the torso of a man, fall off the back of a truck while driving in daytime Tijuana traffic.

> That dead man shook me out of my spectralized and comfortable idea of death, ripped me out of the mediatized logic that tells us that bad things always happen to Others. The body makes me realize that I am the Others…That dead man tells me that I am also responsible for his dismemberment… that I have to do something with this, because if I don't, it'll do something with me. (Valencia 2018: 299−300)

Valencia removes the alterity of the dead and instead recognizes herself in it. The nameless dead man inspires action that is not only self-protective, but a form of communal care that must include the living in the dead, and the dead in the living. This affinity with the dead, and call to action in the face of it, is what we will call the *necropolitics of care.* Building upon Mónica Velásquez Guzmán's notion of a poetics of care, a poetics which requires us to "pensar eso común que todavía posibilite un lazo, una alianza, un amor" (Velásquez Guzmán 2018: 48), we will understand the Mexican Gothic as a *necro-poetics* that will serve to illuminate this affective grammar born of necropolitical violence. We will explore the extent to which this necro-poetic can encompass and transmit the experience of such an intimacy with death.

The Zombie Gothic

Why, then, do we propose a Mexican Gothic through the figure of the zombie? The zombie, born in a particularly American context of brutal slavery, then co-opted and sensationalized by Hollywood, is an internationally recognized creature. The zombie is a perfect example of a globalized figure, having rampaged across continents to be repackaged, altered, and repurposed through the cultural output in every corner of the earth. Kerstin Oloff, who notes that capitalism is an ecological regime that relies on exploitation and extractivism to funnel capital to the center, contends that "the zombie is a figure that narrates a relations-in-motion and therefore cannot be defined as a stable transhistorical figure" (Oloff 2023: 17). Oloff sees the zombie as a figure that spans the distinctions capitalism makes to divide society from nature, which includes the dehumanization of populations whose labor and bodies are used to accumulate capital. We assert that the adaptable zombie in Mexico is used to elucidate care as a survival mechanism, one that ameliorates the dehumanization of the zombie, re-humanizing them even as they remain zombies.

But in examining the films we will discuss here, we can see the way that Mexican cinema presents the zombie narrative from a perspective of an intimacy with death, resulting in an affective grammar shaped by the necropolitical reality of disappearance, femicide, militarization, narcotrafficking, and border violence. We propose *necropolitics of care* in order to analyze Mexican and transnational zombie horror cinema filmed in and about Mexico. Considering Mbembe's necropolitics, we understand the figure of the zombie as the product of regimes of structural violence, militarization and abandonment of the State, in which the body of the zombie is thrown into a state of social death. These films, however, not only perform the administration of death, they also show techniques of care that are intimate, familiar, communal or institutional that suspend the logic of death and are administered with affects. From the perspective of the ethics of care (Tronto; Mol; Puig de la Bellacasa), care appears as a political work that is precarious, and destined to hold broken or contaminated bodies. To care for a zombie, therefore, does not mean its integration to normative life, but to contain the collapse, exposing an affective economy of abandonment.

Taking into account Mónica Velásquez Guzmán's critical rereading of Heidegger's concept of *Fürsorge* (solicitude) as a contemporary mandate rather than a purely ethical disposition, this article proposes that zombie cinema exposes the necropolitical deformation of care itself (Velásquez Guzmán 2023: 35). While Heidegger distinguishes between a "leaping in" mode of solicitude that substitutes for the other and a "leaping ahead" mode that enables the other to recover their possibilities of being, the figure of the zombie marks the collapse of this second horizon, foregoing resolution for a constant of trauma. In these films, care no longer operates as an enabling relation oriented toward the restoration of agency or futurity. Instead, it functions almost exclusively as a substitutive and managerial practice: a way of containing, administering, and regulating bodies that have already been lost to social death. Understanding Velásquez Guzmán's notion of care as mandate (due to violent structures and widespread precarity), such practices reveal care not as a redemptive ethic, but as a necropolitical technology for making abandonment, decay, and death temporarily, if indefinitely, sustainable.

Necropolitics of care can also be demonstrated following Judith Butler's understanding of grievability and precarity, as well as contemporary feminist ethics of care. For Butler, grievability is not simply an ontological condition but a politically distributed one: certain lives are rendered grievable and worthy of protection, while others are framed as disposable and ungrievable (Butler 2010: 9). These frames of recognition do not merely determine who is mourned after death; they organize in advance whose lives are understood as livable and whose exposure to violence and abandonment is accepted as normalized. Feminist ethics of care

complicates this account by foregrounding care as a situated, unevenly distributed form of labor rather than a universal moral value. As theorized by Joan Tronto, care is a political practice structured by relations of power that determine who is expected to care and whose needs are recognized as deserving of care (Tronto 2013: 17-22). Annemarie Mol further emphasizes that care operates under conditions of failure and chronic vulnerability: it does not restore bodies to normative functioning, but manages ongoing breakdowns (Mol 2008: 7−13). María Puig de la Bellacasa extends this framework by insisting that care often involves engagement with damaged, contaminated, or more-than-human forms of life (Puig de la Bellacasa 2011: 85−106). Together, these approaches allow care to be understood not as an ethical remedy to violence, but as a practice that unfolds within the constraints of structural harm. Combined with Butler's concept of grievability, care emerges as a practice that is already shaped by necropolitical frames of recognition. Under conditions of necropolitical governance, care does not undo the distribution of livable and unlivable lives; rather, it becomes a technology for managing precarity and abandonment. This necropolitics of care does not restore value to ungrievable lives, but regulates the conditions under which social death becomes temporarily livable. In contemporary zombie cinema, care thus appears less as an ethics of repair than as a mode of administering bodies that have already been rendered disposable.

Rita Segato's concept of the "pedagogies of cruelty" further illuminates how care operates under necropolitical conditions. Segato argues that contemporary regimes of violence function not only through direct harm but through affective training: societies are taught to tolerate cruelty, to normalize exposure to violence, and to accept the expendability of certain bodies as part of everyday life (Segato 2025: 34). In contexts marked by diffuse war and permanent danger, care is reshaped by this pedagogy of cruelty. Protective practices become tactical and defensive, oriented toward survival rather than toward the restoration of social bonds or ethical repair. Read alongside Butler's account of grievability, Segato's framework helps explain how care adapts to the normalization of ungrievable lives: care becomes a habituated practice of managing harm within conditions of endless violence. In zombie cinema, this training in cruelty materializes as forms of care that no longer contest necropolitical abandonment, but teach subjects how to exist within it.

We approach the Gothic not merely as a genre or iconographic tradition, but as an affective mode for staging intimacy with death, decay, and social disappearance. In Mexican zombie cinema, Gothic aesthetics—ruined domestic spaces, claustrophobic interiors, nocturnal geographies, contagious bodies, and melancholic attachments to the undead—mediate how care is felt and practiced. Placed within a globalized necropolitical framework, the Gothic emerges

as a formal grammar that renders practices of care legible within regimes of abandonment: it organizes fear, attachment, and obligation around bodies that have already been rendered ungrievable. The Mexican Gothic thus operates as an affective infrastructure of the necropolitics of care, shaping how subjects learn to inhabit social death as an intimate condition rather than as an exceptional catastrophe. It becomes a way of dwelling with decay, haunting and contagion. Care becomes claustrophobic, domestic, excessive, and obsessive. In other words, the Gothic is not a mere representation of necropolitics; it teaches subjects how to feel care within necropolitical conditions.

Necrovoice and the Collapse of Testimony

Cristina Rivera Garza's notion of *necroescritura* further sharpens this framework by foregrounding the aesthetic and ethical stakes of writing under conditions of mass death and disappearance. In *Los muertos indóciles*, Rivera Garza describes *necroescritura* as a practice of writing with the dead rather than about them—an insistence on relationality through fragments, traces, and unresolved remains that refuse narrative closure or juridical resolution. Necroescritura does not redeem death; it sustains co-presence with those rendered socially or politically disposable. Read alongside Butler's account of grieveability and feminist ethics of care, *necroescritura* allows us to think of aesthetic practice itself as a mode of care under necropolitical conditions. Rivera Garza describes necroescritura as an ethical co-presence with the dead—writing not about them as closed objects, but with them, through traces and fragments that resist closure. Moreover, Rivera Garza emphasizes that during times of extreme violence, writing has become a textual corpse:

> No es exagerado, pues, concluir que en tiempo de un neoliberalismo exacerbado, en los que la ley de la ganancia a toda costa ha creado condiciones de horrorismo extremo, el cuerpo textual se ha vuelto, como tantos otros organismos que alguna vez tuvieron vida, un cadáver textual (Rivera Garza 2013: 30)

We extend this insight into what we call a *necro-poetics of care*: an aesthetic formation in which various cultural texts (including film) stage ethical relations to social death without promising restoration. Mexican zombie cinema, as we will show, performs such necro-poetics audiovisually, transforming images of the undead into sites of relationality, trace, and contested memory. Throughout this article, we distinguish between necropolitics and necro-poetics. Necropolitics names the structural regime that governs exposure to death and distributes grievability unevenly. Necro-poetics refers to the aesthetic strategies through which cinema renders that regime perceptible, affective, and inhabitable. While necropolitics produces social

death, necro-poetics shapes how subjects relate to it—through archive, repetition, intimacy, and care. The Gothic operates as the affective grammar that binds these dimensions together.

Rita Segato argues that contemporary forms of diffuse war generate a crisis of communicability: violence is inscribed on bodies, yet victims are deprived of effective speech within juridical and political structures:

> El increíble fenómeno de la inaudibilidad del grito indica que nos sumergimos, sin percibirlo, en la incomunicabilidad propia de toda atmósfera totalitaria, con su estado de sitio mediático, con su lengua eufemística, con el encapsulamiento de los sujetos. (Segato 2009)

The body becomes battlefield and message, but not interlocutor. Under necropolitical regimes, testimony does not disappear; it is neutralized, absorbed into institutional deafness. Violence speaks, but it does not enter dialogue. The zombie literalizes this collapse of communication. Stripped of language and reduced to groans, shouts, and repetitive noises, the zombie embodies a form of presence without recognized discourse. Its necrovoice does not articulate narrative; it emits sound. In this sense, the zombie's scream marks the reduction of suffering to noise under necropolitical conditions. It is not silent, but it cannot be heard as speech. Combined with Rivera Garza's *necroescritura*, this sonic excess may be understood as a form of necrowriting: an insistence of the socially dead that does not stabilize into legible testimony yet refuses erasure. Mexican Gothic zombie cinema thus stages not only social death, but the impossibility of communication that accompanies extreme violence. The Gothic, with its whispers, echoes, and inarticulate cries, becomes the affective grammar through which this breakdown of speech is rendered audible.

The moment the Gothic was 'tropicalized' and brought to the Americas, it became embedded in layers of coloniality. As Anibal Quijano's theories so well describe, modernity was only achieved through the exploitation of the American continent or the Abya-Yala (Quijano 2000: 533). The new world power that resulted from the colonization of European explorers was based on the invention of race, (created in part to dehumanize the indigenous populace and enforce the distribution of labor according to the color of the skin), and the expropriation and global circulation of natural resources (e.g. silver, gold, spices) that helped the establishment of a capitalist system.

Taking into account the Gothic as an expression of not only colonial violence in the American context, but also the punishing and apocalyptic violence that continues to devalue humanity worldwide, we instead look into the figure of the zombie as an essential gothic figure, and propose to study its particular iteration in Mexican horror cinema. We have argued that the zombie is a necropolitical subject, reduced to its decaying body as abandoned human ruin,

hollowed out by capitalist exploitation, racist dehumanization, heterocentric and ableist norms, and violent state oppression (Saldarriaga / Manini 2022: 126). As such, the zombie is a response to the anthropocene dread we feel in apocalyptic times. As Jeffrey Weinstock argues, the Gothic "has always been about how human beings relate to the nonhuman world, what happens when objects assume a kind of mysterious animacy, or potency, and what happens when human beings are reduced to the status of things among other things" (Weinstock 2023: vii), as the soulless vampire, the reanimated Frankenstein monster, or the living dead. He asserts that twenty-first century anthropocene anxiety expresses itself in Gothic terms as humanity's response to "being reduced to the status of a thing" (Weinstock 2023: 172). What is a zombie but the body as thing, either a slave to be manipulated by destructive forces or a mindless flesh-eating machine? As such, the zombie is also a fitting avatar of ungrieveable loss and normalized dehumanization.

The zombie represents a stripping away of the individuality of consciousness from the matter which previously housed it. As zombies have a long history of representing stolen or enslaved labor, racialized identities, and bodies brutalized by gore capitalism, we examine the Mexican Zombie as a Gothic monster, not only through the lens of diffuse societal and military violence, but also the ways in which religion supports the ongoing politics of exploitation, and how Catholicism, in conjunction with the state, interacts with the syncretic beliefs in which zombie legend is rooted as well as precolombian approaches to death. The cinematic Mexican zombie as a necropolitical subject of history, as well as a subject of imperialist border violence in the present, exists alongside the living in an intimate relation that requires active involvement and management of the dead in order to make catastrophe bearable and contain its consequences.

A Proposed Genealogy: Development of an Aesthetic

Although the figure of the zombie comes from African spirituality, and was brought to the Americas with slavery, the first mention of the zombie to an American audience was through the popular travelog *The Magic Island*, written by William Seabrook (1884−1945) in 1929 during the American Occupation of Haiti (1915−1934). He describes a *zombie* as: "a body without a soul" (Seabrook 1929: 93). This colonial rhetoric coincides with the debate between Ginés de Sepúlveda and Bartolomé de las Casas that took place in Valladolid between 1550 and 1551. While Sepúlveda's goal was to justify the conquest and naturalize the alleged inferiority of American natives, de las Casas tried to defend them. In the Bull *Sublimis Deus* from 1537, Pope Pablo III concludes that "indians" should not be considered beasts, that they should be given liberty and the right to retain their properties, even if they are not Christians. He added that the goal was to spread the Christian faith through peaceful means.

Hollywood produced its first zombie film *White Zombie* (Dir. Victor Halperin), only three years after the publication of Seabrook's book, in 1932. In this film, zombified Black Haitians were predominantly used as slaves to work in the sugar cane industry, in recognition of the fact that zombie myths sprang from the all-too-real experience of enslaved peoples, expressed through Haitian spiritual practice. From the very beginning, non-Christian religion has been demonized within the zombie genre. *I Walked with a Zombie* (Dir. Jacques Tourneur, 1943) uses the term witchcraft to refer to Haitian spirituality, thus justifying the need for salvation and the occupation of Haiti. The film perpetuated the colonial gaze in regard to Black Haitians, and incorporated *voudou* rituals and other spiritualities which, when combined, zombified White women and demonized Haitian beliefs.

When tropicalized outside the Caribbean, and brought to Mexico, zombies gained another layer of coloniality linked to the expropriation of silver. *El santo contra los zombis* (Dir. Benito Alazraki, 1961) brings a Christian protagonist (El santo/ The Holy One), a ring fighter and a popular hero who protects the nation from criminals and evildoers. Although the display of masculinity in the *El Santo* series is excessive, this take on zombies is worth considering. Zombies are resuscitated White men who are here to continue their delinquent activities even after death. In this particular case, zombies are 'created' inside a silver mine by the brother of a kidnapped scientist who is interested in Haitian zombies. One could say that these dehumanized beings are the modern necropolitical subjects who are controlled by the newest technology and are destined to perpetuate a necropolitical economy in which they perform as slaves. The same way Haitian Black zombies worked in the sugar fields to enrich Europeans (in early 20th century films), these Mexican zombies will bring silver (stolen from jewelers) back to the already empty mines. The process is reversed, but with limitations: mines are now spaces that serve as allegories of the Mexican nation, laboratories for the creation of zombies, whose purpose is not to reverse colonization by returning the silver to the mines, but to enrich greedy men from the upper class.

The female zombie marks an instability of care: once managed through patriarchal protection, later exposed to necropolitical abandonment. The recurring zombification of women across the history of the genre reveals shifting regimes of care rather than a simple allegory of feminist "waves". In early films such as *White Zombie* and *I Walked with a Zombie*, female zombification stages patriarchal care as control: women's bodies are immobilized, managed, and protected and used through forms of paternalistic domination. This tendency in zombie cinema aligns with core gothic themes. Persephone Braham, following Cari Winter, asserts that the central theme of the gothic is violence against women and emphasizes the vulnerability of

women within patriarchal societies (Braham 2015: 156). In *El Santo contra los zombies* (1962), the threatened female body remains recoverable, sustained by a restorative horizon of rescue. There is an attempt to zombify the scientist's daughter, who would become the "first female zombie" in Mexico. However, this attempt fails precisely because of El Santo's intervention. Ironically, it is the religious narrative and a male figure that prevents women from being enslaved and zombified, but it is the patriarchal system that oppresses them and benefits more from their work and bodies as living subjects than as the living dead. Contemporary Mexican zombie cinema, however, emerges under necropolitical conditions in which restoration is no longer guaranteed, as further films studied here will demonstrate. Here, zombification signals not dependence but disposability, and care no longer promises rescue. The Gothic thus registers not only the vulnerability of women's bodies, but the transformation of care itself—from patriarchal protection to necropolitical abandonment.

The religious language mobilized in *El Santo contra los zombies* reinforces the film's restorative fantasy of care. Religion allows care to operate as faith in return: even the zombie body can be contained in the name of a future restoration of the human subject. When the scientist's daughter is told to "have faith" in her father's well-being even after his zombification, care operates as a suspension of social death. Faith authorizes a mode of solicitude oriented toward future restoration rather than toward the management of irreversible loss. In Heideggerian terms, this scene sustains the horizon of the "leaping ahead" version of solicitude: care anticipates the other's return to human subjectivity, despite the visible transformation of the body. The undead body may be disposable and technologically manipulated, but religious discourse preserves the fiction of a recoverable subject beneath zombification—a fiction that later zombie cinema will decisively foreclose. Zombie cinema subverts religious narratives in core ways, including the fact that zombies resurrect without God's permission, upending the narrative of Judgment Day, and providing a secularization of history while destroying the guaranteed economy of salvation (Saldarriaga / Manini 2022: 15).

The 2015 film *Ladronas de almas* (Dir. Juan Antonio de la Riva) also imports Haitian syncretic beliefs to the Mexican context in order to explore themes of national identity and the monstrification of the other. In this case, a servant of Haitian descent whose *bokor* grandfather passed zombie knowledge to him aids the wealthy family for whom he works when they are attacked by the royalist forces of the Viceroy. In this case, the foreign, non-Christian beliefs – here termed "dark" magic– have been used to aid the rich in making slaves of dead bodies to work in the mines. When the Cordero family is attacked by royalists, Indalesio, the Haitian servant, helps María turn her attackers into zombies. These zombies represent a middle stage

between the enchanted but salvageable zombies described in Seabrook and represented in *El santo contra los zombis* and the modern undead flesh-eaters. Though the zombies in *Ladronas de almas* are indeed the walking dead who will never again be "cured", they are still used as slaves, and can be made to perform labor. In this case, they are trained by the Cordero daughters to guard their house and the gold they have taken from the royalists. The Corderos take the responsibility of care of their creatures upon themselves installing them within their home and feeding and managing them. This sets up an exchange of services with the dead in which the zombies are taken into the domestic space in order to help secure it, and in turn are tended to, even spoken to, in order to keep more violent chaos at bay. This film underscores the way that the work of care and management of domestic spaces and physical well-being during crisis has traditionally been relegated to women but this particular relation to care also imbues the women with power: without their management of the dead both the living and the dead would only be subject to further exploitation and violence. The bodies of the Cordero sisters are considered by royalists and insurgents alike to be territorial sites of combat to be won, taken, pillaged, raped and murdered under pedagogies of cruelty, a social pedagogy in which violent acts are committed in order to communicate and demonstrate power to other men using the bodies of women. Through creating a security force of zombies by killing and resurrecting their tormentors, they have internalized the lessons of patriarchy and turned them to their advantage. In so doing, they have committed "a problematic imperial act" (Dalton / Potter 2018: 1), by appropriating knowledge as landed gentry extracted by one of their Haitian servants in order to hoard imperial gold.

The land, the house, and especially the daughters are referred to repeatedly as *malditas*, emphasizing the way in which the voudou rites they perform are perceived as witchcraft and the daughters as witches. But within the culture of the family, the Haitian rites have supplanted the old Catholic beliefs of the landowning *criolla* family. The family has a chapel with a crypt below it. As the ineffectual and paralysed father reads aloud the Bible in Latin above, embodying patriarchal rule that is enforced by the Church, his intrepid daughters have installed a voudou altar beneath him, keeping their zombified creatures in the burial crypt below the Catholic space. Just as the Church came to be built upon the indigenous sites of religious importance, now Haitian rituals subvert from within, protecting the girls and punishing colonial rapists and thieves. In *Ladronas de almas* the best that can be hoped for is the maintenance of the status quo. Neither the living nor the dead can hope for eventual restoration.

Halley (Dir. Sebastián Hoffman, 2012) similarly does not provide any horizon of restoration. In this film, the dead body itself is conceived as a necrotic structure in which Gothic elements

are superimposed with images of self-care as necropolitical self-management. If *Ladronas* maintains a corps of the dead to ensure domestic security, *Halley* internalizes the work of maintenance within the body itself. The protagonist's decaying flesh —marked by flies, maggots, oozing wounds, and persistent odor— transforms the body into a crypt. Gothic architecture collapses inward: there are no decaying castles or catacombs, only epidermal ruin. These material signs of decomposition function as micro-archives of social death, an index of traces that resist spectacle while refusing erasure. Read through the lens of Rivera Garza's notion of *necroescritura*, the body becomes a site of inscription, writing decay through infestation and repetition of domestic and hygienic routines. Necro-poetics here are not applied to visual excess but material persistence. Care emerges as the management of this archive: cleaning, hiding, maintaining, delaying exposure. The protagonist aspires not to life, but to the legibility of his own disappearance. Under Segato's notion of diffuse war, Beto's routines can be read as survival practices within a social field that has normalized bodily abandonment.

Necro-Gothic care is marked by contradiction: to care for others risks exposure, while self-care risks disappearance. *Halley* exposes a tension between care and self-care that runs through necropolitical conditions more broadly. The protagonist's disciplined routines —cleaning, showering, maintaining appearance— suggest forms of self-care, yet these practices function less as preservation than as containment. His decaying body cannot be restored; it can only be managed. Not even the church can offer this dead man any form of salvation. His preacher reminds his congregants that sin makes the body vulnerable to illness, and that the suffering caused by bodily damage pales when compared to suffering caused by being far from the Lord. Religious practice is but a salve, as ineffective as the medical tape the protagonist uses to try to close his gaping wounds. There is no holy intervention by a *Santo*. The living dead man is abandoned by God as he is by most of society. At the same time, his attachment to others—particularly his quiet intimacy with his employer—renders relationality itself a risk. To care for others would mean exposing them to contamination; to protect them requires withdrawal. Care thus becomes paradoxical: self-care entails isolation, and love demands self-erasure. He turns his attention to care meticulously for *things*. Objects (teacups, furniture, silver) in his care are attended to lovingly, polished and wrapped in plastic. As he transforms from person to thing, he spends most of his time maintaining himself as just another object in his care. In this necro-Gothic framework, dependency and affection are inseparable from vulnerability and disappearance. The film stages care not as mutual sustenance but as a fragile negotiation between attachment and survival within irreversible decay.

If *El Santo contra los zombis* imagines care as rescue within the human community, *Savageland* relocates care and restoration beyond it, into a necro-collective that emerges only after death. In this film (Dir. Phil Guidry, Simon Herbert, David Whelan, 2015), a small Texas town called Sangre de Cristo (Christ's Blood) is attacked by a number of zombie-like creatures. Most of the victims are racially selected, as Sangre de Cristo is a town where migrant laborers live. We never see the zombies themselves, but only photographs of them: "These images are used as allegories that refer to racialized and phantasmagoric spectres that return within the imagination of a nation, especially in a border controlled through necropolitics" (Saldarriaga / Manini 2022: 27). *Savageland* builds a Gothic archive of images: e.g. ruins of abandoned buildings, nocturnal landscapes, photographs of missing girls, spectral photography, images of dead animals, abandoned bones (of Mexican immigrants) in the desert, rotting food. All these images produce a necro-Gothic of racialized disposability of the body. The photographic structure of *Savageland* can be read through *necroescritura*: it is also an archival practice that emerges under conditions of mass death and disappearance and refuses to aestheticize or domesticate loss. This echoes Sayak Valencia's notion of collapsing the distance between the spectralized dead and the observer, setting up an affinity and recognition of community with and responsibility for the dead. *Savageland* performs this necroescritura (through photographs of zombies, photographs of the desaparecidos, blood) audiovisually. The photographs do not restore the victims to grievable life, nor do they resolve the narrative juridically; instead, they insist on the persistence of racialized death as trace. *Savageland*'s subgenre, a "found-footage" style of faux documentary, lends an aesthetic immediacy to the evidence of disappearance it presents. The film thus transforms photography into a necro-poetic practice of care: a way of remaining with social disappearance when the state has already withdrawn recognition. Salazar's remove behind the camera keeps him safe as long as he records events. When he abandons this method of necroescritura to care for another, his fate is sealed, demonstrating the contradictions of care.

In *Savageland*, the Gothic does not promise a return to life; it stages restoration as necro-restoration, a community of care that can only emerge among the ungrievable dead. The film stages two distinct registers of care that unfold across the threshold of death. Within human society, care appears as an exposed and punished practice: Salazar protects the pastor's daughter during the attack, even suffering physical harm through contact, yet this care does not secure recognition, protection, or survival for either of them. Salazar's wounding upon contact literalizes Butler's claim that grievability is unevenly distributed: care for ungrievable lives entails embodied risk without institutional protection. While the White Anglo child of the pastor

is considered a tragic loss, lamented by the public, Salazar's eventual death is seen as just and even deserved. Understood as a pedagogy of cruelty, this scene shows how subjects are trained to accept the expendability of racialized bodies even in moments of ethical proximity; care is expressed, but it does not interrupt the normalization of abandonment. Care here unfolds within necropolitical frames that render Latinx lives disposable and ungrievable.

The unseen zombies that cross the Texan border from the south to attack a town full of Latinx migrants seemingly create a contradiction in a film that deals explicitly with racism faced by Latinx in white society. However, when considering the zombie horde as a necro-collective, we see that the "chosen" racialized dead reappear as an organized community, a kind of war machine structured around mutual recognition after social death. Additionally, in a post-credits scene, we see how Salazar is rescued as a symbol of resistance and identification. Now that he is risen as a zombie, he performs the function of community and purpose that previously was fulfilled by the Church. Restoration thus does not occur as a return to human society, but as a necro-restoration: a form of care and belonging that becomes possible only after subjects have been expelled from the category of the human. The film does not redeem necropolitics; it reveals how care is forced to migrate beyond the limits of human polity in order to survive at all.

Párvulos: Hijos del Apocalipsis (Dir. Isaac Ezban, 2024) can be understood as a culmination of the development of the necropolitics of care that we propose and the nature of its temporary/indefinite quality. After an apocalyptic plague has destroyed society, a family of young boys struggle to survive while caring for their parents, who have been zombified by an experimental vaccine. As they wait for a possible cure for their undead parents, they have created a routine of hunting, butchering, and feeding themselves and the zombies in their care, looking after hygiene and eventually attempting to incorporate them into their family recreational activities and celebrations. The constant danger in which they find themselves is attributable to the state of diffuse war in which they exist. Rita Segato asserts that we live in a time of the informalization of war, in which multiple forces (comprising paramilitary, organized crime, militarized police, and private security) necropolitically manage the population not through care but through violence. This diffuse and unending violence results in no possibility of armistice or peace, since the combatants are not subject to any legal, temporal, or spatial boundary. Segato also clarifies that there are no limits to who can be considered a combatant in these informalized states of war (Segato 2025: 92). Non-warriors, women and children, are targeted with equal fervor. In *Párvulos*, the surviving children are in danger from other

survivors, a foreign military that flies over them, and a religious cult called the Trompetas that fanatically seek to trigger the apocalyptic return of Christ. It is this violent cult that, in a syncretic melding of biblical doctrine and pre-Colombian sacrifice ritual, ultimately destroys the familial idyll. In *Párvulos*, the children eventually participate in killing when they find that human meat seems to make their parents stronger. Thus, maintenance of domestic balance becomes another form of violence that the children deem necessary for the survival of their community, and themselves.

As they are subject to the diffuse and informal wars that mark contemporary life, part of their practice of necropolitical care involves participating in violence. The children plan and execute murders in order to feed their parents. This is very similar to the way in which a group of adolescents in *MexZombies* (Dir. Chava Cartas, 2022) appeals to their local narcotrafficker for military-grade weapons to protect their parents during a zombie invasion. In this film, kids must align themselves with the very organized criminals that caused the event. Criminals are presented as heroes as the heroes must become criminals in this teen romance/horror comedy which presents survival of modern Mexican life as inextricable from perpetrating violence as part of care. This also echoes the war machine/zombie horde marching north in *Savageland*. This contradictory element of care also subjects these children to even graver danger in these films, just as it subjected Salazar to physical harm and (un)death as he tried to protect a child. There is no escape from societal violence, intimacy with death often carries along with it a complacency to causing more of it.

In *Párvulos*, the children's ease with violence and consuming the products of it are the maintenance routine of the world they live in. The aesthetic expression of this practice of caring is expressed in this film through a focus on the homely (if gruesome) details of the children's lives: the bloodstained kitchen, their worm-and-honey smoothies, their handmade limb prostheses and detailed drawings of their filthy, skeletal parents bound in cages and chains. The camera lingers on these domestic objects, in a desaturated color palette. Only a family photo from before the catastrophe is shown in saturated color and when the children attempt to recreate the photo with their undead family, it brings them a sense of stability and containment that can reach beyond death. However, this sense of security is flawed, there is community with death because death and life walk a blurred line. One can die, and be carefully embraced, the infected can be cured, but the healthy are struck down. Both *Párvulos* and *Ladronas de almas* incorporate the drawings of children to relate their stories, both in the films and then highlighted in the end credits. This wordless communication recalls the *grito inaudible* in times of war as suggested by Rita Segato. She explains that Evil can not be represented in language, "Lo que

digamos no conseguirá capturar el horror de los sucesos, porque los sucesos son tan ininteligibles como el propio abismo de la muerte" (Segato 2009). Segato explains that language is insufficient to contain the horrors of war and, as a result, there is a limit to the communicability of the weight of barbarism. Thus the necro-poetics of the Mexican zombie exists beyond representation and can only be hinted at through image, sound, and affect.

The question remains: can we limit necropoetics of care to Mexican zombie cinema or can we identify a global aesthetic of zombie cinema (e.g. *Handling the Undead*, *28 Years Later: The Bone Temple*)? The difficulties and contradictions at the site of care reflect a global state of affairs. For Virginia Held, the ethics of care function as an alternative to moral theory. Ethics of care, which considers persons as relational and interdependent, is beginning to influence the way we understand global politics and global relations (Held 2006: 155). Additionally, Hamington and Flower affirm that given the widespread of neoliberal precarity, "it is time for another international social movement infused with empathy and compassion that reconnects people separated by identity-based discrimination, disparate resources, and oppressive violence" (Hamington / Flower 2021: 9). In other words, these critics all call for a global movement of care ethics that responds to precarity that is the result of neoliberalism globalization. How is zombie cinema, be it Mexican or international, responding to precarity through care ethics? Under necropolitical conditions, care no longer guarantees reciprocity or futurity; it becomes structurally contradictory. To care for others entails exposure without protection, while self-care becomes a practice of containment that risks social disappearance. The necro-poetics of care thus describes a condition in which attachment and erasure become inseparable, and the Gothic renders this instability affectively inhabitable. This Mexican Gothic, as necropolitical care defined necro-poetically, makes these contradictions explicit as result of proximity to racialized, femicidal violence and disappearance. The necro-Gothic names not the promise of restoration but the persistence of attachment within conditions that make attachment unsustainable. It is only temporary, yet it has no end.

Bibliography

AJURIA IBARRA, Enrique (2023): "Migration and the Gothic: Border Gothic". In: Rebecca Duncan (ed.): *The Edinburgh Companion to Globalgothic.* Edinburgh University Press, 367–379.

BRAHAM, Persephone (2015): *From Amazons to Zombies: Monsters in Latin America.* Bucknell University Press.

BUTLER, Judith (2010): *Frames of War*: *When is Life Grievable?* London: Verso.

BYRON, Glennis (2013): "Introduction". In: Glennis Byron (ed.): *Globalgothic.* Manchester University Press, 1-9.

DALTON, David / Sara Potter (2018): "The Transatlantic Undead: Zombies in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Cultures". In: *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía*, 6.1, 1–12.

DUNCAN, Rebecca (2023): "Introduction: Globalgothic Beyond Globalisation". In: Rebecca Duncan (ed.): *The Edinburgh Companion to Globalgothic.* Edinburgh University Press, 1–22.

ELJAIEK-RODRÍGUEZ, Gabriel (2017): *Selva de fantasmas: El gótico en la literatura y cine latinoamericano*s. Pontificia Universidad Javeriana.

HAMINGTON, Maurice / Michael Flower (2021): *Care Ethics in the Age of Precarity*. University of Minnesota Press.

HELD, Virginia (2006): *The Ethics of Care. Personal, Political and Global*. Oxford University Press.

MBEMBE, Achilles (2003): "Necropolitics". Translated by Libby Meintjes. In: *Public Culture* 15.1, 1–40.

MOL, Annemarie (2003): *The Logic of Care: Health and the Problem of Patient Choice*. United Kingdom: Routledge.

OLOFF, Kersten (2023): *Ecology of the Zombie: World-Culture and the Monstrous*. Liverpool University Press.

ORDIZ, Inés / Sandra M. Casanova-Vizcaíno (2023): "Globalgothic Americas: Consuming and Consumed Bodies in Twenty-First-Century Narratives". In: Rebecca Duncan (ed.): *The Edinburgh Companion to Globalgothic.* Edinburgh University Press, 380–394.

PUIG DE LA BELLACASA, María (2011): "Matters of Care in Technoscience: Assembling Neglecting Things". In: *Social Studies of Science* 41.1, 85–106.

QUIJANO, Aníbal (2000): "Coloniality of Power: Eurocentrism, and Latin America". In: *Nepantla: Views from South* 1.3, 533–580.

RIVERA GARZA, Cristina (2013): *Los muertos indóciles*. Penguin.

SALDARRIAGA, Patricia / Emy Manini (2022): *Infected Empires: Decolonizing Zombies*. Rutgers University Press.

SEABROOK, William (1929): *The Magic Island*. New York: Harcourt, Brace.

SEGATO, Rita (2025): *The War Against Women*. Translated by Ramsey McGlazer. Cambridge: Polity.

SEGATO, Rita (2009): "Del grito inaudible a la lucha inevitable". In: *La jornada*, 3rd of January.

TRONTO, Joan (2013): *Caring Democracy*. NYU Press.

TRONTO, Joan (1993): *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*. Routledge.

VALENCIA, Sayak (2018): *Gore Capitalism*. Translated by John Pluecker. Semiotext(e).

VELÁSQUEZ GUZMÁN, Mónica (2023): "Los filos de un mandato: Cuidar en el siglo XXI. Giovanna Rivero, Magela Baudoin, Fernanda Trías". In: *Revista de Estudios bolivianos*. 29, 33–51.

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (2023): *Gothic Things: Dark Enchantment and Anthropocene Anxiety.* New York: Fordham University Press.

Filmography

ALAZRAKI, Benito (dir.) (1962): *El santo vs. los zombis.* Mexico: Filmadora Panamericana. 85 min.

CARTAS, Chava (dir.) (2022): *MexZombies.* Mexico: Draco Films. 93 min.

DACOSTA, Nia (dir.) (2026): *28 Years Later: The Bone Temple*. United Kingdom: Sony / Columbia Pictures et al. 109 min.

DE LA RIVA, Juan Antonio (dir.) (2015): *Ladronas de almas.* Mexico: Hacienda Coahuixtla / Apatalco et al. 88 min.

EZBAN, Isaac (dir.) (2024): *Párvulos: Hijos del apocalipsis.* Mexico: Corazón Films / Maligno Gorehouse et al. 119 min.

GUIDRY, Phil / Simon Herbert / David Whelan (dirs.) (2015): *Savageland*. United States: The Massive Film Company. 82 min.

HALPERIN, Victor (dir.) (1932): *White Zombie*. United States: Victor & Edward Halperin Productions. 69 min.

HOFMANN, Sebastián (dir.) (2012): *Halley*. Mexico: Mantararaya Producciones / Piano et al. 84 min.

HVISTENDAHL, Thea (dir.) (2024): *Handling the Undead.* Norway: Anonymous Content Nordic / Einar Film et al. 97 min.

TOURNEUR, Jacques (dir.) (1943): *I Walked With a Zombie.* United States: RKO Radio Pictures. 69 min.

Colmillos a la mexicana: El vampiro y la domesticación del gótico europeo en el cine mexicano

Yadira Munguía

(Universidad de Guadalajara)

Introducción: cuando el gótico entra por la ventana

Cuando aquel hombre cruzó la ventana, una ráfaga de viento y niebla inundó la habitación; después, nada, solo silencio, y su imponente figura a los pies de la cama, mirando sediento a la joven que yacía en ella. Los dos permanecían como hipnotizados: ella por la luminosidad atrayente de aquellos ojos, él por la vena azulosa que palpitaba, apenas contenida, a través del cuello y el escote de la muchacha, cuyo camisón blanco se había esparcido sin cuidado sobre las sábanas. Segundos después, aquel hombre de frac impecable se echó sobre su víctima; los colmillos se abrieron paso entre la carne trémula y agitada de la mujer para deglutir con lengua presurosa aquel líquido, casi púrpura, que se dejaba beber a borbotones. Terminado el festín, salió presuroso por la ventana extendiendo, no su amplia capa negra, sino unas membranosas alas de murciélago.

Esta escena —que podría pertenecer indistintamente a una película inglesa, estadounidense o mexicana de los años cincuenta— ilustra con precisión el problema que este artículo se propone examinar: la capacidad de ciertos imaginarios para viajar entre culturas sin perder su eficacia simbólica, aunque transformándose profundamente en el tránsito. El vampiro cinematográfico no es el vampiro de Babilonia ni el de los tratados benedictinos del siglo XVIII: es el producto de una serie de decisiones estéticas y culturales que sedimentaron, a lo largo de más de un siglo, una figura reconocible en cualquier latitud. Lo que resulta teóricamente interesante no es que esta figura exista y circule, sino preguntarse *qué significa establecerla* en una cultura determinada. ¿Qué se modifica en el viaje? ¿Qué resiste la traducción? ¿Y qué, en el proceso de adaptación, produce sentidos nuevos que el original no contenía?

"Establecer" un imaginario no equivale a importar un monstruo sino algo más complejo y productivo: insertar un entendimiento de los miedos en una esencia cultural con sus propias geografías del terror, sus jerarquías sociales y formas de hacer sentido de lo sobrenatural. Cuando el cine mexicano decide filmar vampiros en los años cincuenta, no está copiando a Universal Studios: está estableciendo sus propios términos de esa inserción. El resultado es visible en toda la producción de *El vampiro* (Fernando Méndez, 1957), película que este artículo

se propone repensar. Todo monstruo, como ha argumentado Jeffrey Jerome Cohen, funciona como cifra corporal de las ansiedades que una cultura no puede articular de otro modo: la comunidad que lo imagina deposita en él aquello que teme, desea o no logra nombrar. Lo que aquí interesa es comprender qué ansiedades específicamente mexicanas cristalizan en el vampiro de Méndez, y mediante qué operaciones el cine las articula.[1]

La propuesta que aquí se defiende es la siguiente: el gótico europeo no fue importado por el cine mexicano, sino *domesticado*. Importar supone recepción pasiva; domesticar supone una apropiación activa que modifica y replantea a su modo. La hacienda que sustituye al castillo no es simplemente un cambio de escenario: es una reconfiguración del poder, la herencia y el miedo a los muertos que remite a la historia colonial de México con una densidad simbólica que el castillo de los Cárpatos no podría albergar. El vampiro que en ella habita es un conde europeo, pero también es un cacique cuya inmortalidad simboliza la del dominio feudal, la del poder que no pasa a pesar de las revoluciones sociales. Hay, en esa operación, algo que recuerda la lógica freudiana de lo siniestro: el vampiro mexicano inquieta porque devuelve, bajo la máscara de un monstruo foráneo, lo que la cultura reconoce como propio y preferiría no mirar, a saber, la persistencia del orden colonial, la violencia caciquil, la herencia que no se puede rechazar.[2]

El gótico europeo como gramática: del género global a la *domesticación*

Antes de analizar lo que aquí se denomina *domesticación*, es necesario precisar qué se entiende por gótico europeo en el contexto cinematográfico y, sobre todo, desde qué coordenadas teóricas se aborda su viaje hacia América Latina. No se trata de un género con fronteras rígidas, sino de una *gramática*: un conjunto de rasgos semánticos y sintácticos que, combinados de distintas maneras, producen el efecto de lo gótico. Rick Altman ha argumentado que los géneros cinematográficos operan simultáneamente como repertorios de imágenes recurrentes (el plano semántico) y como estructuras narrativas (el plano sintáctico).[3]

En el caso del gótico vampírico, esta gramática puede describirse a través de seis rasgos constitutivos que la tradición literaria y cinematográfica fue sedimentando entre el siglo XIX y mediados del XX.

---

1 Sobre el anclaje corporal del monstruo en la imaginación colectiva y su función cultural, véase Jeffrey Jerome Cohen, *Monster Theory. Reading Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), en particular el ensayo inaugural "Monster Culture (Seven Theses)", pp. 3-25.

2 La formulación clásica de lo *unheimlich* como retorno de lo reprimido que era familiar pertenece a Sigmund Freud, "Das Unheimliche", *Imago*, vol. 5, n. 5-6, 1919, pp. 297-324.

3 Consúltese Rick Altman, *Film/Genre* (Londres: British Film Institute, 1999), especialmente el capítulo sobre la función semántica y sintáctica del género.

El primero es la *espacialidad ruinosa*: el gótico requiere una arquitectura que materialice la persistencia del pasado en el presente. El castillo, la abadía, la mansión señorial no son decorado sino argumento: son la forma que adopta la historia cuando se niega a pasar. Ligado a este primer rasgo aparece el segundo, la *atmósfera espectral*: la niebla, la oscuridad, los sonidos nocturnos, el claroscuro expresionista que volvió emblemáticas a *Nosferatu* (Murnau, 1922) y a *El gabinete del doctor Caligari* (Wiene, 1920). El tercer rasgo es la *figura del aristócrata sobrenatural*: el vampiro literario, desde Lord Ruthven de Polidori hasta el conde Drácula de Stoker, es necesariamente noble, lo que vincula el terror a una crítica, abierta o velada, del poder de clase.

El cuarto rasgo es el *conflicto entre ciencia y superstición*, personificado en el cazavampiros —el Van Helsing stokeriano—, que encarna la razón ilustrada enfrentada a lo que la razón no puede resolver. El quinto es la *sexualización del horror*: la mordida vampírica opera desde sus orígenes literarios como metáfora erótica, y el cine amplificó esta dimensión hasta convertirla en uno de los motores narrativos del género. El sexto rasgo, finalmente, es la *plantilla de establecimiento del monstruo*: una arquitectura narrativa reconocible que incluye la llegada del agente extraño, las muertes misteriosas, el descubrimiento del vampiro, el enfrentamiento y la restauración del orden mediante su destrucción. Esta plantilla, que el cine repite con la fidelidad de un ritual, es la que el cine mexicano tomará como punto de partida, y también como punto de conflicto.

Hay que señalar el linaje visual que hace posible este género. El expresionismo alemán de los años veinte —*Nosferatu*, *Caligari*, *Von Morgens bis Mitternacht*— constituyó la primera gran codificación visual del horror cinematográfico, con su uso dramático del claroscuro, las sombras alargadas, los encuadres oblicuos y la arquitectura distorsionada (Cabrera Carreon 2019: 184). Este repertorio visual fue luego adoptado y estandarizado por Universal Studios en los años treinta, y desde allí, ya como código transnacional, llegó a México con toda la autoridad de lo conocido.

Ahora bien, la circulación de este código no fue un fenómeno exclusivamente anglosajón ni se limitó a la exportación unidireccional de modelos. Los estudios sobre el *gótico global* —concepto que permite pensar las manifestaciones del género fuera de los centros anglófonos donde históricamente se ha estudiado— han mostrado que la gramática gótica, al viajar, no permanece intacta: se altera, se hibrida, produce sentidos imprevistos en cada territorio que la acoge. El vampiro que llega a Estambul en *Drakula İstanbul'da* (Mehmet Muhtar, 1953) no es el mismo que regresa a Inglaterra con la Hammer; el que aparece en la pantalla de plata mexicana, tampoco. La pregunta que articula la dimensión global del gótico no es si el género

puede existir fuera de Europa —esto quedó demostrado hace más de un siglo—, sino qué le sucede a su gramática cuando la estructura de poder, la geografía del miedo y la cosmogonía de lo sobrenatural que la reciben son radicalmente otras.

Gabriel Eljaiek-Rodríguez ha propuesto el concepto de *tropicalización de lo gótico* para describir el mecanismo por el cual los tropos del género se reciclan y transforman en América Latina. La *tropicalización*, tal como la formula en *Selva de fantasmas*, consiste en poner *fuera de lugar* a personajes y temas góticos —romper la cadena vampiro-castillo-Transilvania al reubicar sus términos en la selva subtropical, la tierra caliente colombiana o la selva urbana de la Ciudad de México— con el propósito de realzar la artificialidad del género y sus dinámicas de construcción y enunciación de lo *otro* (Eljaiek-Rodríguez 2017: 10). El mecanismo parte de la *transculturación narrativa* de Ángel Rama y de la *desfamiliarización* de Viktor Shklovsky, y resulta productivo para explicar operaciones como la parodia de Drácula en el cine de luchadores o la reformulación del vampiro en *La invención de Cronos* de Guillermo del Toro. En el capítulo que Eljaiek-Rodríguez dedica al gótico mexicano, su análisis se concentra en la novela *Vlad* de Carlos Fuentes, en las películas del Santo y en *Cronos*, esto es, en producciones donde el gesto predominante es el reciclaje paródico o la transgresión radical del modelo europeo.

La propuesta se sitúa en un momento anterior y, en cierto sentido, más profundo del proceso. La *domesticación* del gótico europeo que aquí se propone no describe el desplazamiento geográfico del tropo ni su desfamiliarización irónica, sino el proceso por el cual un imaginario foráneo *echa raíces* en un suelo cultural específico y, al hacerlo, genera sentidos que el original no contenía. "Tropicalizar" es transportar y transformar; "domesticar" es *arraigar*. La distinción no es solo semántica: implica una diferencia de operación y de resultado. La *tropicalización* puede funcionar como homenaje y parodia simultáneos —el Hombre Lobo que pelea lucha libre es un ejemplo perfecto—; la *domesticación*, en cambio, opera cuando la gramática gótica encuentra en la cultura receptora una densidad simbólica equivalente a la del contexto de origen, de modo que el género deja de ser un código importado para convertirse en un lenguaje que articula los terrores propios del territorio que lo acoge.

Carmen A. Serrano (2016) ha demostrado que la figura del vampiro cinematográfico en México no puede leerse como mera apropiación de un símbolo cultural ajeno, sino como una relación complicada y significativa entre el monstruo europeo y el murciélago vampiro americano, cuya presencia en el imaginario precolombino —desde las esculturas de Veracruz hasta el *Popol Vuh*— antecede por mucho a la novela de Stoker. En *El vampiro* (Fernando Méndez, 1957), como Serrano observa, la figura del conde Duval-Lavud condensa ansiedades

históricas específicamente mexicanas: el apellido remite a Francia y a la intervención de Maximiliano; el título nobiliario evoca al invasor europeo; la hacienda es el espacio donde el poder feudal colonial, la posesión de la tierra y la sujeción de los cuerpos tuvieron su expresión más tangible. Y la heroína, María Teresa, funciona como encarnación de la Virgen de Guadalupe que expulsa al monstruo extranjero y restaura el orden nacional. No se trata, pues, de un vampiro *puesto fuera de lugar*, sino de un vampiro que ha encontrado su lugar en una geografía del terror que le resulta, paradójicamente, más propia que los Cárpatos.

Cuando la hacienda sustituye al castillo, la operación no es meramente escenográfica: es una reconfiguración del primer rasgo constitutivo (la espacialidad ruinosa) que lo enraíza en la historia colonial de México. Cuando el saber sobre el vampiro reside en la comunidad campesina y no en el cazavampiros ilustrado, lo que se altera es el cuarto rasgo (el conflicto entre ciencia y superstición), invertido ahora a favor del conocimiento vernáculo. Cuando el conde Lavud no viene a sembrar el caos sino a recuperar su propiedad, la plantilla de establecimiento del monstruo (sexto rasgo) se transforma en una disputa de herencia y caciquismo que toca el horror histórico de México. En cada caso, la gramática del gótico europeo no se abandona ni se parodia: se *domestica*, es decir, se inserta en un sistema de significación propio que la modifica sin destruirla, y que produce, en esa modificación, un excedente de sentido que el modelo anglosajón no podría generar por sí mismo.

Es en esta articulación donde la presente propuesta se distingue de la *tropicalización* y la complementa. La *tropicalización* describe con eficacia el viaje del género, su capacidad de mudarse de casa; la *domesticación* atiende a lo que ocurre cuando el género se queda, cuando deja de ser huésped para convertirse en habitante. Lo que *El vampiro* instala en el cine mexicano en 1957 no es un vampiro tropicalizado —en el sentido de desplazado y desfamiliarizado—, sino un vampiro domesticado: arraigado en una simbología donde la hacienda, el cacique, la comunidad campesina y el forastero racionalista conforman un código propio, lo suficientemente robusto como para generar variaciones durante décadas.

México ante el monstruo importado: el problema del encaje

El cine mexicano era, por tradición, por mercado y por vocación, un cine de melodramas, dramas rancheros y comedias de costumbres. El monstruo sobrenatural europeo no habitaba el imaginario popular mexicano: allí reinaban la Llorona, los aparecidos, las brujas y los seres del monte, criaturas ancladas en una cosmogonía específica que mezclaba el catolicismo colonial con las memorias prehispánicas. Esta diferencia de sustrato no es trivial. Como observa Lauro Zavala, "el cine es ese espacio de nuestra cultura que ofrece la posibilidad de transformar

aquello que está ligado a nuestros deseos y a nuestra manera de desear [...]. El cine es, en suma, la cifra de nuestra identidad imaginaria" (2000:11). De lo que se trata, entonces, es de preguntarse qué ocurre cuando una identidad imaginaria recibe, desde afuera, un monstruo que no le pertenece.

El primer contacto sistemático del cine mexicano con el género gótico tuvo lugar en los años treinta, estimulado por la llegada del sonido y la experimentación técnica de directores formados en la tradición visual europea. *La Llorona* (Ramón Peón, 1933), considerada la primera película de horror mexicana, utilizó recursos expresionistas —la doble exposición, sombras, manos macabras— para vestir con atmósfera de horror gótico a un personaje del folclore local. Un año después, *El fantasma del convento* (Fernando de Fuentes, 1934) y *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro, 1934) introdujeron el claroscuro con plena consciencia estilística, inaugurando una tradición que no era pastiche sino elaboración propia a partir de materiales foráneos.[4]

Sin embargo, cuando en los años cincuenta el cine mexicano intenta producir películas de vampiros que compitan con Universal y la Hammer, el resultado revela una tensión que no es fácil de resolver. Los escenarios requeridos por el género —castillos medievales con sótanos ruinosos, pasadizos secretos, catacumbas, carruajes de época— no existen en la realidad cotidiana de México. Los títulos nobiliarios europeos —condes, marqueses— suenan igualmente ajenos. La consecuencia inmediata es lo que los críticos han llamado, con cierta condescendencia, el *anacronismo* del cine de terror mexicano: películas que transcurren en un tiempo y un espacio que ningún espectador mexicano ha visto ni reconocería como propio.

El anacronismo del cine de vampiros mexicano, ejemplo de lo anterior dicho, no es la evidencia de un género mal copiado, sino la marca de uno en proceso de *domesticación*. La hacienda que sustituye al castillo feudal es anacrónica respecto a los Cárpatos de Stoker, pero no lo es respecto a la historia de México: las haciendas coloniales son exactamente el espacio donde el poder feudal, la posesión de la tierra y la sujeción de los cuerpos tuvieron su expresión más tangible. En ese desplazamiento espacial se condensa una simbología de mayor calado: el vampiro europeo, portador de un horror de clase, ligado al Antiguo Régimen, encuentra en la hacienda mexicana su correlato perfecto.[5] La tensión entre modernidad y superstición que el género gótico europeo del XIX heredó de la Ilustración adquiere, en el México rural de mediados del siglo XX, una dimensión histórica específica. No se trata del contraste abstracto

[4] *La Llorona* (Ramon Peon, 1933); *El fantasma del convento* (Fernando de Fuentes, 1934); *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro, 1934). Véase Cabrera Carreon, "La estética y la influencia del cine alemán" (2017).

[5] Esta lectura del anacronismo conecta con Nestor García Canclini, *Culturas hibridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo, 1989), pp. 70-85, sobre temporalidades heterogéneas.

entre razón y oscuridad que Stoker elabora en el umbral del siglo XX: se trata del conflicto concreto entre la ciudad posrevolucionaria —con sus médicos, sus ingenieros, su fe en el progreso— y el campo donde las creencias antiguas se mantienen vivas.

En el contexto del cine mexicano, el vampiro cumple una función que va más allá de la mera representación del terror sobrenatural. Su presencia en la narrativa cinematográfica valida el conocimiento y las creencias de los campesinos, quienes, a pesar de ser vistos por la modernidad oficial como portadores de supersticiones y saberes obsoletos, se muestran como los verdaderos depositarios del entendimiento sobre el monstruo y los mecanismos de protección ante él. Son los conocimientos de los antiguos pobladores, e incluso chamanes, los que realmente pueden proteger de las amenazas en las que la modernidad de la ciudad no cree, y que desdeña, pero en las que esta se ve inmersa después de todo. De este modo, el vampiro actúa como un agente que otorga legitimidad a la cosmovisión rural, enfrentada al escepticismo urbano y a la racionalidad ilustrada. La dinámica entre el campo supersticioso y la ciudad racional, que atraviesa la narrativa del México posrevolucionario, se invierte en estas películas: lejos de ser ingenuos o ignorantes, los campesinos son quienes poseen el saber verdadero, mientras que el forastero urbano queda relegado a la incredulidad.

Caso de estudio: *El vampiro* (1957)

La máquina de atmósfera: ruina, niebla, velas, catacumba

Cuando *El vampiro*, de Fernando Méndez, fue estrenada el 4 de octubre de 1957, bajo el sello Cinematográfico ABSA y con producción de Abel Salazar, el cine mexicano llevaba casi dos décadas de letargo en materia de horror.[6] La película lo rompió con una técnica que sus contemporáneos no esperaban: construyó una atmósfera que probó ser la innovación más duradera de la cinta, a saber, no el monstruo en sí, que como sabemos es una importación extranjera, sino el mundo que lo hace posible.

La primera operación de *domesticación* es espacial y atañe directamente al primer rasgo constitutivo de la gramática gótica: la espacialidad ruinosa. El escenario de la película es la hacienda "Los Sicomoros", en la Sierra Negra: un espacio que conserva la atmósfera de aislamiento, antigüedad y opresión del castillo europeo, pero recontextualizada en el pasado colonial de México. El dramatismo que extrae la película de esta sustitución es notable: el vampiro no viene a conquistar un territorio ajeno, sino a *recuperar* tierras que considera suyas. El Conde Lavud no es un aristócrata europeo que emigra a México, un señor feudal que regresa

[6] La cinta fue realizada bajo el sello cinematográfico ABSA. El elenco incluye a German Robles, Ariadna Welter, Carmen Montejo y José Luis Jiménez.

a reclamar su feudo, y con esa motivación se cifra toda la diferencia entre la hacienda mexicana y el castillo europeo como espacios del terror, sobre todo para el pueblo.

La atmósfera que la película logra crear en torno a ese espacio es extraordinaria y constituye la domesticación más lograda del segundo rasgo constitutivo: la atmósfera espectral. Los decorados, a cargo del artista suizo-mexicano Gunther Gerzso, y la fotografía de Rosalío Solano, construyen un universo regido por el claroscuro expresionista —herencia visible de Murnau— pero adaptado a ambientes mexicanos: la niebla en el bosque de la Sierra Negra, las catacumbas de antigua construcción colonial, los pasadizos secretos detrás de cruces y libreros, las velas como única fuente de luz. La oscuridad no es aquí un recurso de producción, sino que forma parte del argumento mismo. La niebla que antecede la aparición del vampiro establece una causalidad visual —la niebla es siempre señal— que educa al espectador sobre las reglas del mundo que está habitando, además de que es una referencia directa a la novela de *Drácula*, cuyo personaje, como sabemos, tiene la capacidad de convertirse en niebla.

El campo mexicano aporta elementos que reconfiguran el cuarto rasgo de la gramática gótica —el conflicto entre ciencia y superstición— y que se acercan más a la literatura que al cine. Es el caso, entre otros, de una comunidad rural que conoce el mito y cree en él, que tiene sus propias prácticas de protección —el crucifijo, el ajo, el rezo— y que resulta ser, frente al escepticismo urbano del forastero, la depositaria del saber eficaz ante lo desconocido. Esta configuración no es inocente. Replica la tensión entre el campo supersticioso y la ciudad racional que atraviesa la narrativa del México posrevolucionario, alterándola, sin embargo, en el sentido de que los habitantes del pueblo son quienes tienen la razón. La superstición resulta ser conocimiento, el único conocimiento capaz de salvar a los personajes de los peligros de lo que no entienden, y no aceptan.

El vampiro como aristócrata extranjero: clase, deseo, poder

En el papel del Conde Karol de Lavud, Germán Robles construyó una figura que el cine mexicano no había producido antes y que la crítica tardó en valorar en su justa medida. Su vampiro es la encarnación mexicana del tercer rasgo constitutivo —la figura del aristócrata sobrenatural— y el primer heredero visible del Lord Ruthven de Polidori, vía Bela Lugosi, el aristócrata sobrenatural cuya elegancia es inseparable de su amenaza, cuyo poder se ejerce sobre los cuerpos de las mujeres con la misma naturalidad con que el terrateniente ejerce el suyo sobre la tierra (Cabrera Carreon 2017). La elegancia del Conde Lavud —el frac impecable, la capa, los modales exquisitos, el título nobiliario— opera en el filme tanto como signo de clase, como también un signo de horror. No es una coincidencia que la gran mayoría de sus víctimas sean mujeres. La mordida vampírica nació sexualizada —quinto rasgo constitutivo del gótico— y

sin duda el cine hará uso de este recurso; el personaje vampírico es una de las metáforas más eficaces de la violencia sexual del poder, desplazada a un terreno sobrenatural que le permite existir en la pantalla sin nombrarse como tal. El deseo que el vampiro despierta en sus víctimas —esa fascinación que las hace ceder sin resistencia— es el mismo deseo que el poder produce en los sujetos que domina: una compulsión que no reconoce como tal su propio sometimiento.

Pero el Conde Lavud tiene, además, una motivación que lo distingue del *Drácula* de Stoker y del Conde Orlok de Murnau: no viene a sembrar el caos sino a recuperar su propiedad. Su objetivo es la hacienda y la revivificación de su hermano; la sangre de las mujeres es el medio, no el fin. Esta racionalización del vampirismo como disputa de herencia y propiedad de la tierra altera radicalmente el sexto rasgo constitutivo —la plantilla de establecimiento del monstruo— y es la operación más mexicana de la película, pues inserta al monstruo en una problemática histórica concreta —el caciquismo, la posesión de la tierra, el poder que sobrevive a la muerte de quien lo ejercía— y le confiere así una dimensión que excede el horror sobrenatural para tocar el horror histórico, el poder generacional, la opresión del Antiguo Régimen que se niega a desaparecer.

La interpretación de Germán Robles añade a esta arquitectura narrativa una innovación técnica que la filmografía vampírica ha tardado en reconocer. En el hemisferio occidental, *El vampiro* que se estrenó 4 de octubre de 1957 figura entre las primeras representaciones cinematográficas de un vampiro con colmillos caninos visibles, antecediendo a otros ejemplos americanos de 1957. Sin embargo, el recurso ya había aparecido previamente del otro lado del mundo, por ejemplo, en *Drakula İstanbul'da*, de 1953[7]. *El vampiro* de Fernando Méndez es, pues, pionera en mostrar explícitamente los colmillos largos del vampiro antes de atacar —detalle visual que se convertirá en lo sucesivo en el signo más reconocible del género—, un año antes de que Christopher Lee y la Hammer lo popularizaran en su *Drácula* de 1958. Esta precedencia cronológica, aunque sea mínima, invierte la narrativa convencional que sitúa toda

[7] En este trabajo uso “colmillos” en sentido estricto: caninos superiores alargados y explícitamente visibles (no los incisivos roedoriles del *Nosferatu* expresionista). En esa línea, la crítica anglófona sobre el gótico turco ha señalado que *Dracula in Istanbul* (Mehmet Muhtar, 1953) es "la primera adaptación" donde se ven los colmillos del Conde, y además discute justamente la diferencia entre incisivos "de roedor" y caninos "dignificados". En el hemisferio occidental, *El vampiro* (Fernando Méndez) se estrena el 4 de octubre de 1957, antecediendo al estreno estadounidense de *Blood of Dracula* (28 de noviembre de 1957). Esto permite proponer a Méndez como un punto de fijación americano del "colmillo moderno", antes de que Hammer lo canonizara y lo volviera un emblema de marketing masivo. Para ampliar esta información, ver los siguientes estudios y páginas: Aviña, Rafael. "Película: El vampiro (Fernando Méndez, 1957)". En: *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*, entrada originalmente publicada en *Diccionario del Cine Español e Iberoamericano. España, Portugal y América* (2012); American Film Institute. "Blood of Dracula (1957)". *AFI Catalog of Feature Films*; Bıçakcı, Tuğçe. "The Origins of Turkish Gothic: The adaptations of Stoker's Dracula in Turkish literature and film." En: *Studies in Gothic Fiction*, vol. 4, no. 1/2, 2015, pp. 57–69; así como Cengel, Katya. “How the Vampire Got His Fangs.” En: *Smithsonian Magazine*, Oct. 2020.

innovación del género en el cine anglosajón, y apunta, en cambio, a la independencia creativa de una producción que operaba en los márgenes del sistema de estudios internacional (Spindola Arteaga 2010: 47).

Técnica y estilo: el gótico se filma

El logro técnico de *El vampiro* no puede separarse de la filiación estética que la película reivindica con plena consciencia. Gunther Gerzso[8], cuya trayectoria lo vincula tanto al surrealismo mexicano como a la escenografía de tradición europea, y Rosalío Solano, uno de los grandes directores de fotografía del cine de oro mexicano, construyeron una paleta visual que es simultáneamente deudora del expresionismo alemán y específicamente mexicana en sus materiales. Sobre el particular, escribe Miravete Sosa: "La hábil fotografía en blanco y negro de Rosalío Solano, llena de niebla y efectos, creaba una atmósfera fantástica bien complementada con la escenografía de Gunther Gerzo y la música ambiental de Gustavo César Carrión"(2011: 28). El uso del *eye-light* —una iluminación especial sobre los ojos del vampiro que los vuelve hipnóticos, casi luminiscentes— y del *slow motion* para la llegada espectral del carruaje no son trucos de segunda mano[9]: son traducciones de la atmósfera expresionista al lenguaje visual de una cinematografía que ha hecho suyo ese repertorio sin borrarlo.

Conviene detenerse en la singularidad de estas colaboraciones. Gerzso no era un escenógrafo convencional: formado en la órbita del surrealismo, había participado en exposiciones junto a Remedios Varo y Leonora Carrington, y su pintura —geométrica, abstracta, atravesada por una tensión entre superficie y profundidad— traducía al lienzo la misma preocupación por lo oculto que el gótico deposita en sus arquitecturas. Cuando diseña los decorados de *El vampiro*, esa sensibilidad se manifiesta en la geometría opresiva de los espacios: las catacumbas no son mera utilería de horror sino composiciones donde la línea, la sombra y el volumen crean una claustrofobia calculada. Por su parte, Rosalío Solano procedía de la escuela cinematográfica de Gabriel Figueroa, cuya fotografía había definido la estética visual del cine mexicano clásico con sus cielos dramáticos, sus contrastes de luz y sus paisajes de intensidad casi pictórica. Lo que Solano aporta a *El vampiro* es, en cierto modo, una versión nocturna de esa tradición: el mismo dominio técnico del claroscuro, la misma atención a la textura de la luz, pero volcados ahora al servicio del horror. La confluencia de ambas trayectorias —el surrealismo pictórico de

[8] Véase Raya, Mónica. "Gunther Gerzso. Escenógrafo expandido." *Revista de la Universidad de México*, no. 147, mayo 2016, pp. 38–40, y, Monsiváis, Carlos. "Gunther Gerzso." *Letras Libres*, 30 junio 2000.

[9] María Dolores Carreón lo menciona relacionándolo con el caso de la cinta *El vampiro* sangriento. Véase Cabrera Carreón, María Dolores. "El surgimiento de la figura vampírica en el cine mexicano: hacia una genealogía de los personajes fantásticos del cine de horror en México de 1933 a 1972." *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. V, no. 1, 2017, pp. 353–380, pp. 369–370.

Gerzso y la fotografía heredera de Figueroa— explica en buena medida por qué la atmósfera visual de la película trasciende la artesanía del género para alcanzar una densidad estética que el cine de horror mexicano posterior rara vez recuperará.

Raúl Miranda López lo formuló con precisión:

> En el filme de Méndez, la versión nacional más lograda sobre el mito del conde Drácula, adaptada al medio rural mexicano, destaca su solvencia técnica, un excepcional uso de la atmósfera típica de toda historia de horror: la iluminación contrastada (de gran nivel el trabajo cinematográfico de Rosalío Solano), la niebla, inusuales ángulos de cámara y hábiles movimientos de la misma; la iconografía elemental: la estaca, los espejos que no reflejan, la capa abarcadora como fondo en los créditos de entrada, las telarañas, las teas, el polvo, los libreros pasadizos secretos, el carruaje de caballos de cascos resonantes, los vestidos de encaje, las catacumbas y la retórica del color en los mismos para uso ético (blanco y negro, buenos y malos, respectivamente), el pelo suelto (obligado) en las damas infectadas de vampirismo, la futilidad de las balas y los crucifijos protectores. La escenografía pertenece a Gunther Gerzso. Él, como suizo de origen alemán, algo de expresionista poseía (esa forma de la plástica donde predomina lo oscuro sobre los claros, las sombras proyectadas), y de donde provino esa obra maestra del mito: Nosferatu (F. W. Murnau, 1922) (Miranda López 2008: párr. 4).

Lo que Miranda López capta en esa descripción es la coexistencia de dos dimensiones que el análisis tiende a separar: la técnica y la adecuación cultural. *El vampiro* no es una buena película de horror *a pesar* de ser mexicana, sino al revés; es una buena película de horror *porque* supo hacer mexicano al terror europeo. El mérito técnico y cultural son aquí inseparables.

Ricardo Spíndola Arteaga ofrece una lectura convergente: "En *El vampiro*, Fernando Méndez no solo toma abiertamente al personaje de Bram Stoker y lo ubica adecuadamente en el contexto mexicano, sino que además se anticipa al menos un año antes a la sensual versión del conde que haría el británico Christopher Lee en los filmes de la productora Hammer" (2010: 47). La anticipación cronológica respecto a Lee no es un dato anecdótico: implica que el cine mexicano, lejos de seguir al cine inglés o norteamericano, fue, en este punto específico, su predecesor.[10]

La paradoja productiva del anacronismo

El escenario de *El vampiro* es al parecer anacrónico, a saber, una hacienda que parece del siglo XIX conviviendo con personajes que usan tecnología del XX, un ambiente que remite a la Europa medieval y simultáneamente al campo mexicano de mediados del siglo XX. La crítica ha leído esta coexistencia como imprecisión, como el resultado inevitable de adaptar un género

[10] Pedro Paunero (2021) matiza, sin embargo, el lugar común de que el Conde Lavud habría sido el primer vampiro con colmillos visibles en el cine: existen precedentes en *Nosferatu* (Murnau, 1922) —con sus incisivos centrales prominentes— y en *El reno blanco* (Erik Blomberg, 1952), donde la mujer-vampiro finlandesa exhibe caninos desarrollados al morder. Lo que sí resulta indisputable, como observa Paunero, es la anticipación cronológica de Méndez respecto a la versión sensual del conde que Christopher Lee llevaría a la pantalla para la Hammer en 1958.

cuya iconografía no tiene equivalente en el universo visual mexicano. Pero hay una lectura alternativa, más productiva, menos obvia y más profunda.

El anacronismo de *El vampiro* es la forma visual que adopta la tensión entre modernidades desiguales, es decir, las diferencias marcadas, sobre todo a lo largo del siglo XIX y parte del XX, entre el campo y la ciudad. En 1957, coexistían aún el México urbano posrevolucionario, con su fe en el progreso técnico, y el rural, donde las temporalidades son otras y los muertos, bajo ciertas condiciones, regresan. Recordemos los temas literarios del medio siglo, encabezados por Juan Rulfo. El vampiro no es ajeno a ese segundo México; de hecho, podríamos decir que es su habitante más coherente. Lo sobrenatural del Conde Lavud es perfectamente legible para los campesinos de la Sierra Negra, que conocen sus reglas y sus debilidades, mientras el médico forastero —representante de la razón urbana— necesita que se las expliquen. En esa distribución del saber se cifra una crítica implícita a la modernidad que no por silenciosa es menos efectiva.

Desde este punto de vista, el supuesto anacronismo no es, pues, un error de producción: es el nombre visual del conflicto que la película escenifica. La hacienda decimonónica es anacrónica en el México de 1957 porque el feudalismo que ella representa también lo es, y, sin embargo, persiste, como un recuerdo doloroso de una invasión extranjera que drenó las venas mexicanas y cuyos "nobles" se quedaron como señores feudales en las poblaciones y campos lastimados. El Conde Lavud que la habita es anacrónico y metafórico por la misma razón que el caciquismo mexicano lo es, o por lo menos es la muestra de lo que se quiere erradicar del México moderno. El poder extranjero, ajeno a la tradición mexicana, debe liquidarse, mantenerlo en el más allá de su tiempo histórico ajeno y amenazante. Las haciendas, con sus caciques y rancia nobleza, son, por definición, vampíricos.

Efecto de establecimiento: qué queda instalado en el cine mexicano

La magnitud de lo que *El vampiro* desencadenó se aprecia mejor cuando se observa el panorama completo. María Dolores Cabrera Carreón (2017) ha catalogado 107 películas fantásticas y de horror mexicanas producidas entre 1933 y 1972, y su recuento revela que la figura del vampiro apareció en un tercio de ellas —treinta producciones—, convirtiéndose en el personaje fantástico dominante del cine mexicano, por encima del científico loco (26 apariciones), el diablo (13) o el fantasma (12). La diversidad de variantes que Cabrera Carreón documenta —el vampiro clásico tipo Drácula, la mujer vampiro, el vampiro monstruo, el vampiro alienígena, el vampiro vaquero, el vampiro niño— confirma que la figura no fue recibida pasivamente sino sometida a una proliferación creativa que solo puede entenderse como resultado de una apropiación profunda. Cada variante constituye una mutación del código que Méndez

estableció, y todas ellas presuponen la existencia de ese código como punto de partida compartido.

El vampiro instaló en el cine mexicano una simbología del vampirismo que las producciones siguientes podrían heredar, discutir o transgredir: en una palabra, habitar con la libertad que solo otorga tener un punto de partida reconocido. La secuela inmediata, *El ataúd del vampiro* (Fernando Méndez, 1957), confirma el éxito del código trasladando la acción a la ciudad —un hospital, un museo de cera— y manteniendo al mismo actor, Germán Robles, como imagen de marca del vampiro mexicano.[11] El *Ataúd del vampiro* quiere ir más allá de las creencias rurales, pretende instalar lo sobrenatural en un terreno que se presume moderno —el de la observación, la prueba, el diagnóstico— e incluso examinarlo con una pulsión casi clínica, como si el horror pudiera someterse a una racionalidad instrumental que lo neutralice. Pero resulta irónico y profundamente significativo: lo que termina imponiéndose no es la ciencia, sino las mismas leyes sobrenaturales que en la primera película ordenaban la realidad. En este ámbito, la modernidad no funciona como progreso sino como simulacro: se mueve, se enuncia, se organiza, pero sigue siendo obsoleta ante aquello que no admite verificación sin deformarse.

Conviene detenerse en este fracaso, porque su lectura es más productiva de lo que la crítica le ha concedido. Cuando los médicos del hospital intentan retener al vampiro mediante cadenas, jeringas y registros clínicos, lo que la película pone en escena no es solo la ineficacia de unos personajes torpes, sino la imposibilidad estructural de la racionalidad instrumental para capturar el orden simbólico al que pertenece el monstruo. El vampiro escapa de la cama del hospital con la misma facilidad con que escapaba de la cripta de Los Sicomoros, hipnotiza a las enfermeras como hipnotizaba a las campesinas, y termina siendo destruido —ahora en el museo de cera, espacio que ya no pertenece a la ciencia sino a la representación— mediante la misma estaca que en *El vampiro* había resuelto la trama. La ciencia, entonces, no domestica al vampiro: es domesticada por él, reducida al rol secundario de obstáculo cómico. De ahí que el tono de *El ataúd del vampiro* oscile, casi sin proponérselo, entre el horror y la farsa: las persecuciones, los malentendidos, la urbanización de un código nacido en el campo, todo conspira para producir un efecto involuntariamente paródico que la película ni desea ni consigue evitar. En esa oscilación se cifra una verdad que la franquicia no formula pero deja ver: la domesticación del gótico en el cine mexicano había encontrado su lugar en la hacienda, no en el hospital. Al desplazar el monstruo al espacio urbano y moderno, la secuela no expande el código sino que descubre sus límites; lo que en *El vampiro* era atmósfera densa y simbología eficaz, en *El ataúd*

[11] *El ataúd del vampiro* (Fernando Méndez, 1957). Sobre el ciclo de German Robles en la saga de Nostradamus, cf. Cabrera Carreon, "El surgimiento de la figura vampírica" (2017), p. 366.

se vuelve coreografía de escapes y persecuciones. La modernidad, al pretender atrapar al vampiro, no lo atrapa; se ridiculiza. Y sin embargo, paradójicamente, ese fracaso confirma la robustez del código que Méndez había instalado un año antes: incluso degradado a comedia involuntaria, el vampiro mexicano sigue siendo legible, sigue produciendo efectos, sigue obedeciendo las reglas que *El vampiro* había establecido. La gramática ha echado raíces tan profundas que ni siquiera la torpeza narrativa de la secuela logra desarraigarla. De ahí que, aunque la trama de esta segunda entrega sea más compleja, su narrativa no se traduce en un incremento estético. Al contrario, en ese tránsito hacia el esclarecimiento, la película pierde algo de la concentración poética de *El vampiro*; el misterio, al buscar nombrarse, se diluye. *El ataúd del vampiro* trabaja con la lógica del caso; *El vampiro*, con la lógica de la atmósfera. Y esa diferencia es decisiva: la primera construye belleza desde la penumbra; la segunda la persigue, pero la dispersa[12].

La expansión más significativa del código tiene lugar en las obras de Miguel Morayta: *El vampiro sangriento* (1962) y *La invasión de los vampiros* (1963). Estas películas introducen una diferenciación que merece atención: el saber sobre el vampirismo ya no reside en la gente del pueblo, como en Méndez, sino en un científico que más parece alquimista, el Conde Carliostro, quien ofrece una racionalización seudocientífica del fenómeno —la "vampirina", el ácido bórico como antídoto, los tipos de vampiros vivos y muertos— que es, en sí misma, una forma de *domesticación* del mito, a saber, su inserción en el discurso del conocimiento, aunque sea heterodoxo. Morayta además lleva la propuesta visual más lejos que Méndez, pues la secuencia inicial de *El vampiro sangriento*, con su carruaje conducido por la Muerte en cámara lenta y un lobo corriendo en paralelo, acumula significados de los géneros, tanto literario como cinematográfico, con una consciencia surrealista que va más allá de la funcionalidad narrativa para convertirse en una evolución estética interesante.

Pero sin duda, la propuesta más original y surrealista del cine mexicano en el tema de vampiros fue su inserción en el cine de luchadores. *Santo contra las mujeres vampiro* (Alfonso Corona Blake, 1962) tomó las características establecidas por Méndez y las trasladó al universo de la lucha libre, produciendo un subgénero de culto cuya lógica simbólica no es tan exótica como parece. El Santo —símbolo de justicia popular— enfrenta físicamente, con nada más que sus puños, a los monstruos de la aristocracia sobrenatural, los cuales, haciendo caso omiso de sus propios poderes sobrenaturales, le responden de la misma manera. El enmascarado de plata es la respuesta pop al conde de frac. Su triunfo es la victoria del México urbano y proletario

[12] Miravete Sosa, Jorge Alberto. *El vampiro en el cine mexicano*. Tesina de licenciatura, Universidad Villa Rica (estudios incorporados a la UNAM), 2011, P. 29

sobre el pasado feudal y novohispano que el vampiro encarna (Flores 2018: 33). En esa fusión aparentemente absurda entre el ring y el castillo, se revela una vez más la lógica surrealista del imaginario vampírico mexicano.

Las mutaciones posteriores del género confirman que solo lo que se ha domesticado puede transgredir con libertad. *Alucarda* (Juan López Moctezuma, 1977) desmonta el código establecido por Méndez con una violencia formal que sería inverosímil sin ese símbolo previo.[13] El vampirismo, ahora, ya no proviene de un aristócrata de frac sino de una posesión demoniaca que activa en el cuerpo femenino, núbil y puro, poderes sobrenaturales; la sangre no se bebe para sobrevivir sino sobre todo como acto sexual; el ataúd no es refugio sino trampa. El nombre mismo de la protagonista es un anagrama de Drácula —Alucarda/Drácula—, lo que hace de la película una respuesta explícita al código que altera, esto es, que no podría haber *Alucarda* sin *El vampiro*.

El anagrama no es un mero juego de letras: funciona como una declaración de filiación que López Moctezuma inscribe en el nombre mismo de su protagonista. Al invertir *Drácula* para producir *Alucarda*, la película confiesa que su transgresión solo es legible contra un código previo, esto es, que la subversión del gótico requiere de la existencia previa del gótico que se transgrede. Y ese código previo, en el contexto mexicano, no es el de Stoker ni el de Browning, sino el de Méndez: el vampiro arraigado en la hacienda, sostenido por la atmósfera, vinculado al orden colonial. Lo que *Alucarda* hace con ese código es radicalizarlo en una dirección que *El vampiro* apenas dejaba entrever: la sexualización del horror, quinto rasgo constitutivo del gótico, que en Méndez operaba como subtexto contenido por las convenciones del cine mexicano de los cincuenta —la mordida insinuada, el deseo desplazado, la víctima femenina cuya entrega se filmaba como hipnosis— estalla aquí en una explicitud que ningún espectador puede ignorar. Vampirismo, posesión demoniaca, deseo lésbico, sangre menstrual, desnudez ritual, todo simultáneo, todo intencionalmente articulado. Si el vampiro de Méndez era el aristócrata sobrenatural que ejercía su poder sobre los cuerpos de las mujeres con la elegancia del señor feudal, la *Alucarda* de López Moctezuma invierte el dispositivo en todos sus términos. Ya no es el conde quien penetra a la doncella, sino la doncella quien se vuelve fuente de horror; la sangre ya no fluye del cuello femenino hacia los labios del aristócrata, sino que circula entre cuerpos femeninos como sustancia de un pacto que excluye al varón. Esta inversión solo es posible porque el código contra el cual se ejerce está plenamente establecido. La transgresión presupone la norma; el desmontaje, la construcción previa. *Alucarda* es, en este sentido, la

[13] *Alucarda* (Juan López Moctezuma, 1977). Sobre Alucarda/Drácula como anagrama, cf. Carlos Gerardo Zermeno-Vargas, "Vínculos de sangre", *La Colmena*, n. 86, 2015, pp. 63-73.

confirmación más radical del éxito de Méndez: solo lo que se ha domesticado puede ser violentado con esa precisión.

Guillermo del Toro, finalmente, lleva la *domesticación* a su etapa más compleja en *Cronos* (1993).[14] El dispositivo alquímico que sustituye a la mordida es extraordinariamente sutil y brillantemente elegante. La inmortalidad, aquí, no se muestra como una parálisis en la evolución de envejecimiento del vampiro, sino como un proceso de descomposición corporal gradual. El vampiro ya no es un extranjero, ni un monstruo ni el resultado de una posesión demoniaca, sino que se vuelve familiar, un abuelo amoroso que se enfrenta a una circunstancia adversa y lucha por su familia. Pero la película admite también una lectura que excede lo familiar. El dispositivo Cronos es, en última instancia, un mecanismo extractivista: extrae sangre de un cuerpo vivo para producir inmortalidad en otro. El empresario De la Guardia, que lo busca con la obsesión del coleccionista imperial, encarna la lógica del capital que devora cuerpos para prolongarse: su sobrino, Ángel, ejecuta la violencia física que el patrón ya no puede ejercer por sí mismo. En esa estructura —el dueño que consume, el subordinado que golpea, el cuerpo ajeno que se agota— resuena una necropolítica que Del Toro inscribe con naturalidad en el género vampírico, como si el gótico siempre hubiera estado hablando de eso. Del Toro toma la gramática heredada de décadas de cine de vampiros y la somete a una reformulación que solo puede entenderse como el resultado de una *domesticación* acumulada. El gótico europeo, ya plenamente mexicanizado, puede ahora desmontar sus propios presupuestos sin perder su eficacia emocional. La hacienda se ha convertido en un apartamento de la Ciudad de México; el conde de los Cárpatos, en un anticuario anciano. Pero el vampiro sigue ahí, irreductible, sosteniendo la pregunta que el género lleva siglos formulando, que significa que los muertos no se queden quietos. También los deseos más primarios y lejanos del ser humano persisten: la subsistencia eterna, sin muerte, sin vejez, sin vulnerabilidad, sin necesidades primarias, solo existir, en un continuo deleite.

Conclusiones

El gótico europeo, más que imitado o exportado, fue domesticado por el cine mexicano. Esta distinción permite leer la historia del género vampírico en México no como una serie de copias más o menos logradas de modelos anglosajones, sino como un proceso de apropiación cultural activa que modificó tanto al género como al imaginario mexicano. *El vampiro* (Fernando Méndez, 1957) es la obra donde ese proceso alcanza su primera y más consecuente cristalización.

[14] *Cronos* (Guillermo del Toro, 1993). Véase Carmen V. Vidaurre, *En el ojo del ciclope* (México: UdeG, 2005).

Lo que la película instala no es simplemente un vampiro mexicano —un conde europeo en hacienda— sino una gramática visual y narrativa en la que el horror sobrenatural y el horror histórico se vuelven inseparables. La hacienda colonial que alberga al Conde Lavud no es un sustituto empobrecido del castillo europeo, sino un espacio con su propio peso simbólico, en el que el poder feudal colonial, la posesión de la tierra y la sujeción de los cuerpos encuentran en la figura del vampiro su metáfora más precisa. El anacronismo que se ha señalado como limitación del género es, en realidad, la forma visual que adopta la coexistencia de temporalidades históricas desiguales que define al México del siglo XX.

La narrativa y lo visual que *El vampiro* establece —a saber, el cacique, la hacienda ruinosa, el forastero racionalista, la comunidad campesina como depositaria del saber verdadero— es sin duda lo suficientemente robusta como para generar variaciones durante décadas. El vampiro científico de Morayta, el popular del cine de luchadores, el transgresor de López Moctezuma, y el doméstico de Del Toro, son legibles mutaciones del código establecido por Méndez, y ninguno hubiera sido posible sin ese código previo.

La consecuencia teórica a la que hemos podido llegar a través de este estudio es que el género, cuando viaja entre culturas, se trasplanta a partir de las condiciones especiales de esa nueva tierra. Y lo que determina la salud del trasplante no es la fidelidad al original sino la profundidad del arraigo. El gótico europeo echó raíces en México porque encontró aquí un suelo donde sus preguntas fundamentales tenían respuestas propias, antiguas y urgentes, necesarias desde el imaginario propio y las vivencias históricas del pueblo. Desde ese arraigo, el vampiro mexicano pudo dejar de ser el conde de los Cárpatos para convertirse en algo más inquietante: un espejo donde México reconoció, con la mezcla de fascinación y terror que define al género, su propio rostro.

Bibliografía y filmografía

ALTMAN, Rick (1999): *Film/Genre*. London: British Film Institute.

AMERICAN FILM INSTITUTE (1957): "Blood of Dracula (1957)". En: *AFI Catalog of Feature Films*. https://catalog.afi.com/Catalog/MovieDetails/52112 [27.02.2026].

ARACIL, Miguel G. (2003): *Vampiros. Mito y realidad de los no-muertos*. Madrid: Editorial EDAF.

AVIÑA, Rafael (2012): "Película: *El vampiro* (Fernando Méndez, 1957)". En: *Diccionario de Directores del Cine Mexicano* (antología de películas; texto publicado originalmente en *Diccionario del Cine Español e Iberoamericano. España, Portugal y América*). https://diccionariodedirectoresdelcinemexicano.com/antologia-peliculas/pelicula-el-vampiro-fernando-mendez-1957/ [27.02.2026].

BIÇAKCI, Tuğçe (2015): "The Origins of Turkish Gothic: The Adaptations of Stoker's *Dracula* in Turkish Literature and Film". En: *Studies in Gothic Fiction* 4.1/2, 57-69.

CABRERA CARREÓN, María Dolores (2017): "El surgimiento de la figura vampírica en el cine mexicano: hacia una genealogía de los personajes fantásticos del cine de horror en México de 1933 a 1972". En: *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* 5.1, 353-380.

——— (2019): "La estética y la influencia del cine alemán en el cine fantástico y de horror mexicano de los años 30'". En: *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* 7.1, 183-208.

CENGEL, Katya (2020): "How the Vampire Got His Fangs". En: *Smithsonian Magazine*, 1 de octubre. https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/history-vampire-fangs-180975783/ [27.02.2026].

COHEN, Jeffrey Jerome (1996): *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

DE LA PEÑA SEVILLA, Jesús (2000): "Una aproximación iconográfica del cine de vampiros". En: *Imafronte* 15, 237-254.

ELJAIEK-RODRÍGUEZ, Gabriel (2017): *Selva de fantasmas. El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

ERREGUERENA ALBAITERO, María Josefa (2002): *El mito del vampiro. Especificidad, origen y evolución en el cine*. Ciudad de México: Plaza y Valdés / UAM.

EVANGELISTA, Farid (2020): "El misticismo poliédrico en el cine mexicano". [Manuscrito no publicado].

FLORES, Silvana (2018): "Entre monstruos, leyendas ancestrales y luchadores populares: la inserción del Santo en el cine fantástico mexicano". En: *Secuencias* 48, 9-33.

FREUD, Sigmund (1919): "Das Unheimliche". En: *Imago* 5.5-6, 297-324.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo.

GARCÍA RUIZ, Pedro Enrique (2019): "El cine de terror mexicano: más que romanticismo y gótico". En: Carlos Oliva Mendoza / Luis Guillermo Martínez Gutiérrez (eds.): *Cine mexicano y filosofía*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México / Editorial Itaca, 35-45.

GONZÁLEZ GALVÁN, Roque (2024): "El cine gótico y de terror mexicano". En: *Cinémas d'Amérique latine* 32, 38-47.

INDURÁIN, Noelia / Óscar URBIOLA (2000): *Vampiros. El mito de los no muertos*. Madrid: Editorial Tikal.

MARIGNY, Jean (1999): *El despertar de los vampiros*. Barcelona / Paris: Ediciones B / Gallimard, Colección Claves.

MARTÍNEZ MORALES, José Luis (2012): "¿Vampiros mexicanos o vampiros en México?". En: *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve* 4, 1-10.

MIRANDA LÓPEZ, Raúl (2008): "El vampiro (1957), la aportación mexicana". En: *CorreCámara*, 11 de agosto. https://correcamara.com/el-vampiro-1957-la-aportacion-mexicana/ [27.02.2026].

MIRAVETE SOSA, Jorge Alberto (2011): *El vampiro en el cine mexicano*. Tesina de licenciatura. Universidad Villa Rica (estudios incorporados a la UNAM), Facultad de Ciencias de la Comunicación.

MONSIVÁIS, Carlos (2000): "Gunther Gerzso". En: *Letras Libres*, 30 de junio.

OLIVA MENDOZA, Carlos / Luis Guillermo Martínez Gutiérrez (eds.) (2019): *Cine mexicano y filosofía*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México / Editorial Itaca.

PAUNERO, Pedro (2021): "Una cuestión de colmillos: ¿Qué vampiro fue el primero en tenerlos en el cine?". *Correcamara.com.mx*, 26 de junio. Disponible en https://www.correcamara.com.mx/ [03.07.2026].

POLIDORI, John (1819): *The Vampyre: A Tale*. London: Sherwood, Neely and Jones.

RAYA, Mónica (2016): "Gunther Gerzso. Escenógrafo expandido". En: *Revista de la Universidad de México* 147, mayo, 38-40.

SERRANO, Carmen (2016): "Revamping Dracula on the Mexican Silver Screen: Fernando Méndez's *El vampiro*". En: Dorothea Fischer-Hornung / Monika Mueller (eds.): *Vampires and Zombies: Transcultural Migrations and Transnational Interpretations*. Jackson: University Press of Mississippi, 149-167.

SPÍNDOLA ARTEAGA, Ricardo (2010): *Maestros del cine de horror en México*. Tesis de licenciatura. UAEH.

STOKER, Bram (2005): *Drácula*. Ciudad de México: Punto de Lectura.

VIDAURRE ARENAS, Carmen V. (2005): *En el ojo del cíclope. Vampiros, monstruos y otras figuras de la alteridad en cuatro filmes de autor*. Guadalajara: UdeG.

ZAVALA, Lauro (2000): *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*. Veracruz: Universidad Veracruzana.

ZERMEÑO-VARGAS, Carlos Gerardo (2015): "Vínculos de sangre: de *Carmilla* y *Drácula* a *Alucarda*". En: *La Colmena* 86, 63-73.

Filmografía citada

BROWNING, Tod (dir.) (1931): *Drácula* [*Dracula*]. Estados Unidos: Universal Pictures. 74 min. (versión circulante; existen variantes de metraje).

BUSTILLO ORO, Juan (dir.) (1934): *Dos monjes*. México: Eco Films [Proa Films]. 85 min. (79 min. en corte de circulación/restauración).

CORONA BLAKE, Alfonso (dir.) (1962): *Santo contra las mujeres vampiro*. México: Filmadora Panamericana. 89 min.

DE FUENTES, Fernando (dir.) (1934): *El fantasma del convento*. México: CLASA Films Mundiales [también registrado como Producciones FESA/Films Exchange en fichas de archivo]. 85 min.

DEL TORO, Guillermo (dir.) (1993): *Cronos*. México: IMCINE / Iguana Producciones. 91 min. (hay fichas que registran 90–92 min según edición).

LÓPEZ MOCTEZUMA, Juan (dir.) (1977): *Alucarda* [*Alucarda, la hija de las tinieblas*]. México: Films 75 / Yuma Films. 78 min.

MÉNDEZ, Fernando (dir.) (1958): *El ataúd del vampiro*. México: Abel Salazar (prod.) / Cinematográfica ABSA. 81 min. (otras fuentes registran aprox. 83–95 min según copia/edición).

MÉNDEZ, Fernando (dir.) (1957): *El vampiro*. México: Abel Salazar (prod.) / Cinematográfica ABSA. 83 min. (otras fichas reportan hasta 95 min).

MORAYTA, Miguel (dir.) (1963): *La invasión de los vampiros*. México: Tele Talia Films / Internacional Sono Film S.A. 93 min.

MORAYTA, Miguel (dir.) (1962): *El vampiro sangriento*. México: Tele Talia Films / Internacional Sono Film S.A. 99 min. (otras fuentes reportan 110 min).

MURNAU, F. W. (dir.) (1922): *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. Alemania: Prana-Film GmbH. 63–94 min. (según versión y velocidad de proyección/restauración).

PEÓN, Ramón (dir.) (1933): *La Llorona*. México: Eco Films. 73 min.

WIENE, Robert (dir.) (1920): *El gabinete del doctor Caligari* [*Das Cabinet des Dr. Caligari*]. Alemania: Decla-Bioscop AG. 69–77 min. (según restauración/versión).